

IAC  
PRIMEIRA  
ESCOLA DE  
DESIGN  
DO BRASIL  
ETHEL LEON

Blucher



**IAC  
PRIMEIRA  
ESCOLA DE  
DESIGN  
DO BRASIL**

**Blucher**

**IAC  
PRIMEIRA  
ESCOLA DE  
DESIGN  
DO BRASIL**

ETHEL LEON

IAC Primeira Escola de Design do Brasil  
© 2013 Ethel Leon  
Editora Edgard Blücher Ltda.  
Diagramação: Vista Design  
Capa: Mônica Watanabe e Maysa Tiyomi Togashi  
Imagem de Capa: Instituto Moreira Salles – IMS. Fotografia: Peter Scheier

# Blucher

---

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar  
04531.012 | São Paulo | SP | Brasil  
Tel.: 55 11 3078.5366  
**contato@blucher.com.br**  
**www.blucher.com.br**

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme  
5ª ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua  
Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras,  
março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por  
qualquer meios, sem autorização escrita  
da Editora

---

Todos os direitos reservados pela Editora  
Edgard Blücher Ltda.

## Ficha Catalográfica

---

Leon, Ethel  
IAC – Primeira escola de design do Brasil /  
Ethel Leon. - São Paulo: Blucher, 2013.

ISBN 978-85-212-0622-4

1. Instituto de Arte Contemporânea (São  
Paulo) 2. Escolas de Design – Brasil – História  
3. Arte – Estudo e ensino – Brasil – História  
I. Título

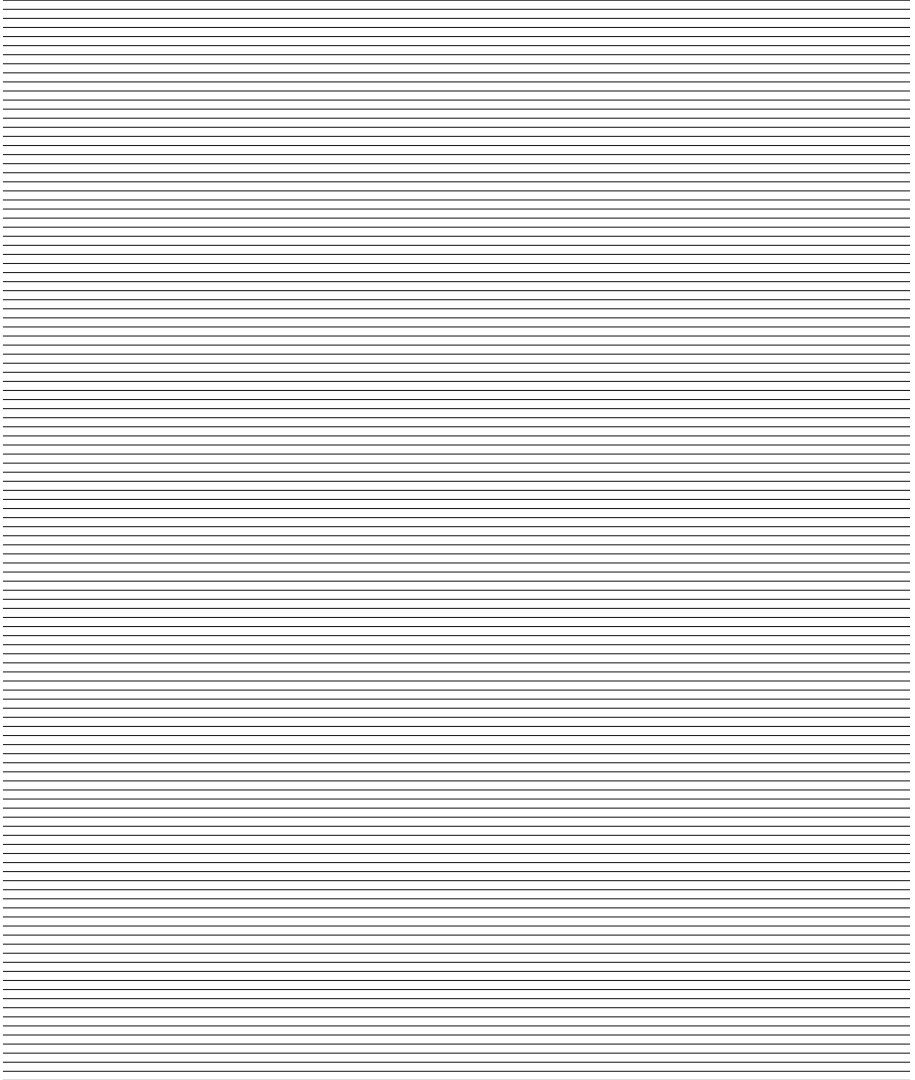
13-0944

CDD 707.081

---

Índices para catálogo sistemático:  
1. Arte - Estudo e ensino - Brasil - História





Este livro deve a muitas, mas, especialmente, a algumas pessoas:

Meu orientador do mestrado, Julio Roberto Katinsky, cujos textos estão entre as melhores obras de desenho industrial, história da técnica e da arquitetura já produzidas no Brasil.

A orientadora de meu doutorado, Maria Cecília França Lourenço, que participou vivamente do meu mestrado como professora das várias disciplinas que tive a sorte de cursar.

Muitos dos entrevistados vitais para recuperar elementos perdidos dessa história já não se encontram entre nós: Charles Bosworth; Luiz Hossaka; Pietro Maria Bardi, Ludovico Martino e a queridíssima Emilie Chamie foram decisivos para a reconstrução dessa narrativa.

Outros deles, Estella Aronis, Irene Ivanovsky Ruchti, Julio Roberto Katinsky e Flávio Motta, tiveram boa dose de paciência comigo. Alexandre Wollner respondeu a incontáveis perguntas, demonstrando, muito mais que respeito protocolar, acurada curiosidade pelo trabalho.

Ana Maria Belluzzo, cujo prefácio lança novas luzes sobre o tema.

A equipe da biblioteca do Masp, coordenada por Ivani Ribeiro, foi fundamental para a pesquisa.

Meus amigos Gilberto Paim e Marcello Montore leram e contribuíram muito com críticas precisas e conselhos.

Paloma Maroni foi editora paciente e prestativa, transmutando-se em fotógrafa e conselheira ao longo do processo de edição.

A todos, meu muito obrigada.









# PREFÁCIO

Ana Maria de Moraes Belluzzo

Este livro de Ethel Leon traz significativa contribuição sobre o moderno desenho industrial, nos limites da experiência histórica brasileira.

Uma de suas qualidades é enfrentar obstáculos, conhecidos pela maioria dos leitores, e enveredar em um campo interdisciplinar formado de relações heterogêneas, para o qual confluem arte, ciência, política e economia, sem que se orientem para a formação de um conjunto orgânico.

Por meio de cuidadosa investigação, a autora dá corpo a um empreendimento paulista, ensaiado na esperança dos anos 1950. Deseja tornar inteligível seu teor, e ordenar o campo de forças que se entrecruzam neste capítulo de inegável interesse para compreensão das difíceis relações entre arte e indústria, no Brasil recém egresso de um destino colonial agrário.

No cerne do estudo de Ethel Leon encontram-se, em especial, dois projetos desenhados pela antevisão de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, para serem desenvolvidos no âmbito do Museu de Arte de São Paulo, recentemente inaugurado na época, onde teriam breve existência.

Ao chegar ao novo país, os intelectuais de origem italiana entravam em sintonia com a abertura de oportunidades do pós-guerra, quando o Brasil já estava dotado da Constituição de 1946 e livre do Estado Novo, e surgia espaço para o pensamento liberal promover a construção de uma infraestrutura nacional.

Além do Museu de Arte de São Paulo, fundado por Bardi em 1947, o âmbito artístico se alargava com a criação do Museu de Arte Moderna, em 1949, e da Bienal Internacional de São Paulo que, desde 1951, tornaria possível o acesso direto às obras de arte modernas e contemporâneas, atraindo crescente número de interessados nas elites.

Tinha início nova etapa de institucionalização das artes na vida da capital paulista, que se beneficiava do novo ciclo de trocas internacionais, e requeria tempo para atuar em consonância com o novo horizonte e manejar novos sentidos.

Estávamos diante de ousado arranque na cultura de um país heterogêneo, no momento de implantação do capitalismo avançado, que podia “passar” no entendimento da época por um modo de superar o estágio de desenvolvimento. Setores tradicionais, tidos como atrasados, distanciavam-se dos setores produtivos modernos, dinâmicos, impregnados de ideologia progressista. Outras contradições latentes manifestavam-se por conta da divisão entre cultura nacional e internacional, pela crescente consciência do descompasso entre a dependência e a autonomia cultural.

O modo de implantação das experiências modernizadoras caracterizava o novo ciclo, em que os projetos gerados pela sociedade (e não pelo Estado) tinham propósito de intervir na história da cultura. Portanto, de acordo com essa dimensão projetual – em que o ideal antecede a realização – e o risco da iniciativa, era preciso intuir o interesse que viria despertar e a possibilidade de aliança com segmentos sociais. Tiveram força suficiente para motivar a aproximação entre a burguesia nacional e os grupos intelectuais de ideologia progressista.

O Museu de Arte de São Paulo nasceu de ambicioso propósito de Pietro Bardi de dotar o Brasil de uma coleção de arte ocidental feita por artistas nacionais e estrangeiros de diferentes períodos. O programa da pinacoteca, articulada pela moderna visão expositiva da arquiteta Lina Bo, foi cercado do indispensável apoio pedagógico, para garantir efetiva difusão da arte. Formado com o desejo de ser um museu absolutamente novo, e com a intenção de se integrar à realidade paulistana, reservava atenção especial para o ensino e a divulgação da história da arte.

A realização do projeto contava com alianças, estando ancorada por Assis Chateaubriand, dono da cadeia dos Diários, Emissoras e Televisões Associadas. Nascia portanto inscrito num quadro da comunicação em rede nacional, como indicam até mesmo a abertura dos programas experimentais de história da arte preparados pelo Professor Flavio Motta sobre Ingres e Paganini, exibidos na TV Tupi.

Ethel Leon oferece uma imagem paradigmática do encontro da arte com a máquina, quando aponta a surpresa causada por uma façanha do Professor Bardi que colocou uma máquina Olivetti na vitrine do Museu de Arte. Nesse enquadramento, o desenho industrial podia ser visto sob novo ângulo de leitura, na esteira da experiência artística. O novo tempo era inaugurado com o impacto das obras de Max Bill sobre os artistas brasileiros. E por tudo que a nova geração de artistas construtivos teria aprendido diante de artistas como Alexandre Calder que, familiarizado com instrumentos da indústria moderna, recorria ao trabalho artesanal.

Sob batuta do casal Bardi, a revista *Habitat* foi outra frente ativa do discurso moderno. Teve notável desempenho e soube consolidar o ponto de vista de especialistas sobre a renovação das artes, da arquitetura e da vida urbana. Atuou como veículo de modernização sobre a educação do gosto, focalizando costumes e hábitos compatíveis com novas formas de morar. Apontou a presença do desenho de entorno na vida cotidiana e alimentou novas gerações com farto repertório de soluções, evidenciando que a almejada transformação dos objetos de uso doméstico já era necessária, de acordo com o nível de amadurecimento a que haviam chegado os arquitetos brasileiros.

O conjunto de iniciativas que intervém na formação artística dos habitantes de uma cidade como São Paulo, desde o início da década de 1950, era condizente com a expectativa de implantação de um núcleo educacional, voltado para a formação artística no mundo moderno e contemporâneo, destinado a fomentar novas atitudes, formar professores de desenho e desenhistas industriais: a criação de um *Instituto de Arte Contemporânea* e a criação da *Primeira Escola de Design no Brasil* – questões que ocupam o centro de atenção da autora.

O texto de Ethel tem o propósito de descortinar as experiências pedagógicas ensaiadas no Museu de Arte de São Paulo, por curto período e circunstâncias de sua difícil viabilização institucional. Examina o teor dos programas identificados com o interesse de artistas, de arquitetos modernos e da nova geração de profissionais do desenho industrial que se aplicou, notadamente, no campo das artes gráficas. Revela como vários deles prosseguiram explorando uma linguagem visual compatível com os meios de produção industrial, valorizaram o conhecimento preparado na prática das oficinas e se destacaram com contribuições inovadoras. E, apesar dos referidos núcleos pedagógicos não terem logrado viabilidade institucional, esses profissionais abriram caminho e disseminaram os novos preceitos artísticos por outras vias.

A mobilização em torno desses projetos testemunha a oportunidade das iniciativas, no momento em que o país se abria para mudanças, e leva Ethel a indagar sobre as razões da omissão da maioria dos empresários, de seu desinteresse pela criação de uma vertente educacional que embasasse um território comum, como aconteceu em outros países. Deixa claro que o teor das propostas de aliança entre a arte e a indústria não foi assimilado com facilidade pela sociedade brasileira, nem mesmo pelos segmentos alinhados com o desenvolvimento da indústria nacional. O texto desperta interrogações que excedem os escopos iniciais do estudo e alertam para aspectos específicos da história das mentalidades, das construções culturais, que constituem áreas interdisciplinares de investigação histórica.

Caberia enfim reiterar que escolhas de domínio estético e exigências de domínio produtivo estariam sujeitas a profundas implicações subjetivas, teriam seu custo, não tenderiam ao consenso. Claro está que interesses econômicos e políticos não são respostas imparciais dadas por um raciocínio lógico, estão mais próximos da ideologia do que do conhecimento.

Parece inerente à aliança entre arte e indústria que os agentes envolvidos no processo compartilhassem o conjunto de valores que sempre ampara a sensibilidade estética. O tema tange aspectos de nossa formação cultural e dos diferentes grupos sociais que acolheram ou rejeitaram valores modernos, a arte moderna, quiçá a arte. Mudanças demandam transformações da experiência dos dois agentes, desde a aceitação de que a atividade artística fosse instrumentalizada no processo produtivo, à necessidade de substituir práticas, processos artísticos e técnicas. Supõe ainda a disponibilidade de esferas a serem preenchidas por uma nova sorte de “objeto” artístico.

Em suma, a transformação de agentes artísticos e a adoção de novos procedimentos de fábrica já não são ideias, mas experiências que tem seu preço e requerem longo processo de aprofundamento. Nessas condições, o tempo de absorção dos novos programas culturais foi dilatado pelos novos agentes e novos espaços que lhe deram vigência. Afinal, projetos ultrapassam a vida das instituições, passam por ajustes. E como já pensava Ortega y Gasset, a cultura é o que resta do que se vai.

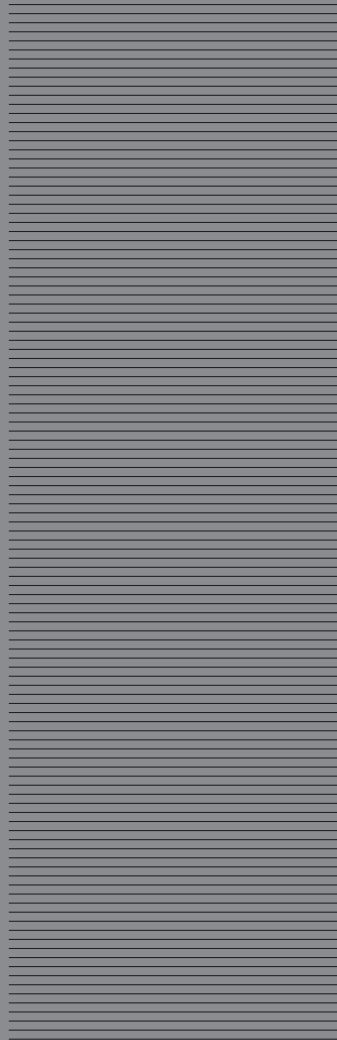
Em visão retrospectiva, os valores utópicos do projeto moderno fazem as contas com as circunstâncias que envolveram sua existência. E a análise de Ethel Leon ganha muito da curva de tempo decorrido, que traz seu objeto de estudo dos anos 1950 para o presente. Hoje, ninguém desconhece que a orquestração de um novo *homo faber* está muito longe de ser tarefa imediata, assim como, as condições para garantir o fabrico de um mundo mais humano não brotam de uma hora para outra. O desenho que dá forma à vida humana é inseparável de sua decantação no tempo, tem sua própria demora.

Sintomático que o terceiro milênio traga à consciência as impossibilidades do modelo de cultura material oferecido pela atual sociedade de consumo, e torne imperativa a revisão do processo desencadeado em meados do século passado. E que nessas circunstâncias, Ethel Leon tenha examinado as matrizes das Bauhaus - Weimar, Dessau, Instituto de Desenho de Chicago -, que se irradiaram por tantos pontos do globo. Torna-se muito oportuna a investigação das matrizes internacionais do “design”, que lhe imprimiram sentido, além de conduzir remessas financeiras.

Urgências evidenciadas na nova era tecnológica aguçam interrogações sobre modos de aproveitamento dos materiais, sobre economia de fabricação, com vistas ao projeto de civilizações futuras. Mais do que direções, trazem perplexidades.

Vista hoje por um jovem estudante, a imagem da máquina Olivetti na vitrine do MASP é de fato uma peça de museu da era da industrialização mecânica e remete ao que foi a substituição da mão pela máquina, quando o movimento manual adestrado pelo estilo/instrumento ia deixando de conduzir o desenho da escrita. Conta também que, constrangido, o pensamento foi levado a preencher o ritmo do teclado, e a ele se adaptou, indo parar nas nuvens. Alerta ainda sobre a escala a que foi levado o comando por botões. Pergunta às quantas andam as artes na era da tecnologia digital e se temos algum projeto ou desenho para o mundo no qual vivemos.





INTRODUÇÃO 18

**01**

DE HISTORIADORES  
DE ARTE PARA TÉCNICOS  
DA INDÚSTRIA 24

**02**

FILIAÇÃO AO INSTITUTE OF  
DESIGN DE CHICAGO  
E À BAUHAUS DESSAU 52

**03**

A HERANÇA DO IAC 72

**04**

ALGUMAS QUESTÕES  
EM TORNO DO IAC 96

**05**

ALGUNS EX-ALUNOS 110

**06**

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA  
DO IAC 126

**07**

DOCUMENTAÇÃO E  
BIBLIOGRAFIA 140

# INTRODUÇÃO

Instituto **MUSEU**  
de Arte Contemporânea

O Instituto de Arte Contemporânea (IAC), escola do Museu de Arte de São Paulo (MASP), vem sendo cada vez mais mencionado nos trabalhos de história do design brasileiro, embora se saiba pouco sobre ele. Decidi estudá-lo em mestrado, concluído em 2006, orientada por Julio Roberto Katinsky, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

De todos os comentários que ouvi na época, guardei especialmente o de meu amigo Gilberto Paim, que disse o seguinte: “Você transformou um fantasma num objeto de estudo”.

Percebi que Gilberto estava certo, ao tomar conhecimento do interesse pela leitura da dissertação de mestrado, que, mesmo guardada na biblioteca do solar dos Penteado, onde funciona a pós-graduação da FAU, em São Paulo, ganhou inúmeros leitores. Em algumas palestras para professores e profissionais de design, nas quais apresentei um resumo desse trabalho, percebi o espanto generalizado com meu relato. O IAC era, de fato, um fantasma.

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

A suposição era equivocada, constatei ao longo da pesquisa. A equipe do Instituto P.M. Bardi e Lina Bo Bardi não conseguiu descobrir um só papel relativo ao IAC em toda a sua massa de documentos.

Entre os ex-alunos, Alexandre Wollner guarda algumas imagens e lembranças vividas do curso, que organizou no livro *Design Visual 50 anos* (2003). Irene Ruchti conservou a apostila de Composição, assinada por seu ex-professor e marido, Jacob Ruchti. Ela e os demais entrevistados desse trabalho sorriam, complacentes, diante da minha desilusão, ao ver várias de minhas perguntas sem respostas. *Também*, comentaram muitos, *tudo isso aconteceu há mais de 50 anos!*

O arquivo do MASP e a coleção da revista *Habitat* foram, então, minhas fontes privilegiadas de informação. No arquivo do MASP encontrei uma série de textos manuscritos e documentos variados que me forneceram razoável base documental.

As entrevistas realizadas com ex-alunos e com o ex-professor da escola Flávio Motta, assim como com pessoas próximas ao MASP no período do IAC (1951 - 1953), passaram a ser fundamentais fontes de informação nesse processo. Aí, vi-me às voltas com os problemas da memória (50 anos!) de pessoas que tiveram diferentes graus de envolvimento com o curso e cujos relatos foram muito distintos uns dos outros. Envolvi-me, então, numa aventura quase detetivesca, buscando cotejar depoimentos, conferi-los com documentos e artigos de jornais.

| 20 | É possível que antigos registros venham a ser encontrados. Não está descartada, no entanto, a hipótese de os cursos do IAC, especialmente o de desenho industrial, terem sido parcamente documentados. A desvalorização do trabalho é característica do mundo colonizado, observa o professor Julio Roberto Katinsky. E talvez o IAC esteja compreendido nessa tragédia.

Apesar disso, a riqueza dos depoimentos me fez aprofundar a suspeita que me levou ao IAC. A suspeita era de que o curso de desenho industrial do MASP tivesse fundado um discurso sincrético de desenho industrial, herdeiro, ao mesmo tempo, de uma visão utópica, construída por tantos personagens, especialmente da história europeia do desenho industrial, e de uma explicitação mercantil, alicerçada no design norte-americano.

O embate entre essas matrizes de pensamento e prática se deu em Chicago, alguns anos antes da fundação do IAC, nas escolas dirigidas por Lazlo Moholy-Nagy. O Institute of Design de Chicago foi o modelo inspirador do IAC, conforme atestam documentos assinados por Pietro Maria Bardi. Por isso, voltei-me para as experiências didáticas daquela escola norte-americana. A forte tensão entre o meio empresarial que patrocinava a escola de Chicago e o pensamento utópico e rigoroso do fundador da escola, o húngaro egresso da Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy, não se reproduziu no Brasil. Aqui, os empresários mal se aproximavam da escola de desenho industrial do MASP.

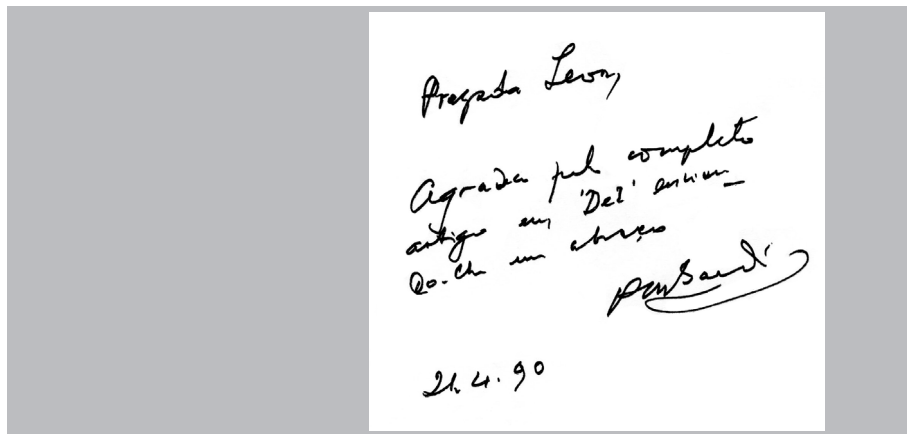
Enfim, suspeito que o IAC tenha contribuído para esboçar um discurso relativo a design, que “resolveu” a polarização que, nos anos 1950, se daria entre a *gute Form* alemã e o *good design* dos meios cultos norte-americanos, ou entre a *gute Form*, de tradição utópica, e o chamado *styling*, prática dos que entendiam o design como atividade subordinada ao mercado.

Desse modo, explica-se por que ex-alunos da escola de desenho industrial do MASP, muitos dos quais tiveram contribuições importantes na prática e na divulgação do desenho industrial no Brasil, apesar de compartilharem do rigor construtivo das artes que se afirmavam no período, não ficaram reticentes com relação às imposições de mercado. Ao contrário, tornaram-se catequistas do empresariado.

E, seguramente, a partir deles, pode-se falar na construção de uma prática profissional que, durante anos, na ausência de escolas, foi uma das responsáveis pela formação de novos quadros do design brasileiro. Forminform, Unilabor, Branco e Preto e tantos outros têm o dedo de ex-alunos e professores do IAC.

Uma das grandes alegrias desta pesquisa foi a constatação da fertilidade dos designers que lá se formaram. Levantei um pouco da trajetória profissional de ex-alunos do IAC menos conhecidos do público leitor. Certamente entre eles estão Estella Aronis, da segunda turma da escola, mas também Aparício Basílio da Silva e Irene Ruchti, raramente citados ao lado de Alexandre Wollner; Emilie Chamie, Ludovico Martino, Antonio Maluf, Maurício Nogueira Lima, muito mais estudados por pesquisadores do design e das artes.

Afirmar nesta introdução que suspeito que o IAC tenha fundado um discurso específico sobre design. Na época de sua abertura, já existiam, há tempos, muitas ações projetuais na indústria do mobiliário e de alguns bens de consumo duráveis como fogões; na indústria de embalagens; na atividade editorial.



Bilhete de agradecimento de Pietro Maria Bardi dirigido à autora, depois de publicada entrevista sobre o IAC na revista *Design & Interiores*, nº 18, fev/março de 1990. Arquivo da Autora.

Há um território inteiro a ser desbravado, que é aquele dos artistas e/ou publicitários com trabalhos contínuos na área gráfica, aí compreendidas as embalagens; e também nos objetos de consumo. Antes do IAC, portanto, encontramos uma série de designers cuja formação se deu de várias formas; entre elas, a área da publicidade<sup>1</sup>.

No entanto, antes do IAC, não havia uma visão do design como unidade disciplinar e atividade profissional de projeto de mercadorias, gráficas ou tridimensionais. É possível pensar o IAC a partir dessa noção, de campo autônomo? A escola, o museu e a revista *Habitat* foram suficientes para construir, mais do que uma prática profissional com nome próprio (desenho industrial), um sistema que criou suas próprias regras e passou a se reconhecer como tal? Este livro apenas abre a discussão, que me parece fundamental para entender o traçado histórico do design brasileiro.

Muitas experiências de design de mobiliário tinham como protagonistas arquitetos, artistas plásticos ou pessoal técnico de empresas<sup>2</sup>. Os profissionais de design gráfico reconheciam-se na área das artes gráficas. Não há registro de qualquer fórum unificador dessas atividades como pertencentes a um só domínio intelectual antes do IAC<sup>3</sup>.

- 1 É o caso de Antonio Muniz Simas, titular do primeiro escritório brasileiro de design de embalagens, a DIL (Desenho Industrial Limitada), que abriu as portas em São Paulo, em 1963. Simas vinha de agências de publicidade, onde se dedicou a projetos de embalagens desde os anos 1950. No livro *História da embalagem no Brasil* encontram-se vários exemplos de projetos realizados por donos ou diretores dentro das empresas de bens de consumo e também de funcionários das chamadas indústrias convertedoras de embalagens, como é o caso de Jean Marie Fernand Édange, presidente da Unilever entre 1947 e 1957 e que desenhou embalagens da Atkinsons. CAVALCANTI, Pedro e CHAGAS, Carmo (2006). Também é preciso pesquisar os artistas que desenhavam para as Indústrias Matarazzo, para Baby Pignatari. É bom lembrar que Baby Pignatari trouxe para o Brasil os artistas Túlio Costa, Aldo Calvo e Bassano Vacarini, que trabalharam no TBC.
- 2 Ver a esse respeito os trabalhos de SANTOS (1993; 1995) e de SANTI (2000). Nesses trabalhos, pode-se ver que as matrizes do pensamento moderno estão presentes em alguns arquitetos que executaram móveis. Também podem ser examinados os casos de móveis projetados por empresários, dentro de matrizes modernas, resultado não de escolhas estéticas, mas de determinações operacionais.
- 3 O pesquisador Guilherme Cunha Lima faz referência ao curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, fundado pelo artista Tomás Santa Rosa, nos anos 1940. A escola teria sido baseada na experiência da Bauhaus, “mas mostrava forte influência da École de Paris, que revela a matriz francesa da cultura brasileira antes da Segunda Guerra Mundial” (LIMA, 2001). A escola limitava-se às artes gráficas. As escolas de design pós IAC serão pautadas por programas que compreendiam artefatos bi e tridimensionais, até recentemente, quando alguns cursos universitários se fixam em uma das modalidades do design, caso atual do Senac-SP.

O salto industrial do período Kubitschek, posterior ao fechamento do IAC, certamente favoreceu a implantação de escritórios de design e das escolas que surgiram nos anos 1960. No entanto, as relações designers/indústrias não foram fáceis nas décadas seguintes. Entre 1955 e 1965, muitos arquitetos dedicados a design de móveis fundaram suas próprias empresas, geralmente manufatureiras, dado o desinteresse de industriais por seus projetos. No Brasil, como em boa parte dos países periféricos, o design gráfico e de embalagens se desenvolveu com muito mais facilidade do que qualquer intervenção nas plantas industriais<sup>4</sup>.

Talvez essa tenha sido a surpresa de Pietro e de Lina Bardi que, a partir da desilusão do IAC, construíram, nas décadas seguintes, atividades antagônicas na área do desenho de objetos, ele ressaltando os avanços do mercado brasileiro e ela procurando possíveis matrizes para um fazer autônomo, nas demonstrações do pré-artesanato.

---

4 Ver a esse respeito FERNÁNDEZ, BONSIÉPE (2008).



01

DE HISTORIADORES DE ARTE  
PARA TÉCNICOS DA INDÚSTRIA

O ano de 1951 é lembrado na história da arte brasileira pela I Bienal de São Paulo. Nela, Max Bill foi o grande premiado internacional com *Unidade Tripartite*, a fita de Moebius transformada em escultura. Meses antes, o artista já ganhara exposição no Museu de Arte de São Paulo e sua inauguração marcou o início do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea.

Max Bill era o herói dos artistas modernos, brasileiros e estrangeiros, que se aglutinavam em torno do MASP e dos grupos concretistas que se formavam em São Paulo naquele período. O artista gráfico Leopold Haar escrevia na revista *Habitat* a respeito das novas exigências estéticas do homem que usa geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill (HAAR, s/d, *Habitat* n. 5, p. 57).

Nos Estados Unidos, também em 1951, era fundada a International Design Conference in Aspen – fórum no qual o design era visto como parte integrante do *good business*, frequentado por designers e por homens de negócios. O mundo do design vivia intensamente essa divisão entre um ideário artístico libertário (Bill) e o *business*.

Não podia deixar de ser assim num mundo recém-saído da Segunda Guerra Mundial, que sofria os efeitos de uma reorganização na qual Estados Unidos e União Soviética emergiam como as principais potências mundiais. A Guerra Fria, caracterizada por embates locais como a Guerra da Coreia, traduzia-se em ações culturais em todo o mundo. Entre nós, consolidava-se uma espécie de *american way of life*, difundido pelo cinema, pela música, pela política museológica norte-americana. E, sobretudo, pelos novos bens de consumo à disposição de quem podia comprá-los. (Ver Tota, 2000). Liquidificadores, batedeiras, rádios e ventiladores passavam a ser produzidos no Brasil. Poucos anos depois viriam as geladeiras e os automóveis, até então importados e propagandeados nas revistas.

Longe de serem apenas acessórios da vida contemporânea, os novos objetos encarnavam um modo de vida arduamente defendido pelas políticas ligadas ao Plano Marshall de recuperação da economia europeia e de “coca-colonização” do mundo, como acusavam muitos intelectuais franceses.

Depois de anos da ditadura do Estado Novo, o Brasil vivia em regime democrático estreitamente conectado à política norte-americana. São Paulo experimentava um processo acelerado de crescimento, industrialização e de metropolização cultural<sup>1</sup>. O acesso a bens de consumo, a opulência material tornavam-se também sinônimos de democratização, contra períodos precedentes, especialmente os da Segunda Guerra, mas também sua existência era alardeada em oposição ao mundo capitaneado pela União Soviética, pobre em bens de consumo individuais<sup>2</sup>.

A arquitetura moderna brasileira era visível não apenas em grandes obras públicas, mas em prédios de apartamentos e residências de luxo, abrindo terreno para manufaturas de móveis adequados aos novos padrões visuais. Nesse período do pós-guerra, muitos europeus, de diversas formações e filiações político-culturais, vieram para o Brasil e foram empreendedores nos negócios de móveis. Entre eles, o arquiteto Gian Carlo Palanti que, junto com Lina Bo Bardi, montou a pequena fábrica Studio Palma; os irmãos Hauner, vindos da Itália e que aqui acabaram proprietários de lojas e fábricas de móveis modernos; o romeno Léo Seincman, que inaugurou sua loja de móveis e a galeria de arte Ambiente em 1951. E ainda o arquiteto polonês Jorge Zalszupin, fundador da indústria de móveis L'Atelier em meados dos anos 1950, e o francês Michel Arnoult, da Mobília Contemporânea, da mesma época.

| 26 | A fundação do MASP, em 1947, como também do MAM, em 1948, fez parte desse *aggiornamento* cultural. O MASP, especialmente, foi uma nova sede para a difusão da arquitetura e do design internacionais, estreitamente ligado a esses imigrantes jovens, cultos e modernos.

O fundador do Museu foi Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, grupo proprietário de jornais locais em boa parte do Brasil, numa cadeia que incluía a revista de circulação nacional *O Cruzeiro*. Seu império era a grande iniciativa da nascente indústria cultural brasileira e introduziria, no ano de 1950, a televisão no Brasil, com a abertura da TV Tupi. Chateaubriand primava pelo comportamento coronelista em seus métodos. Achacava e chantageava seus pares, empresários e também o governo, e almejava modernizar o Brasil por meio da adoção de métodos clientelistas, autoritários e dependentes de benesses do governo federal<sup>3</sup>.

---

1 Conforme demonstraram Amaral (1977), Durand (1989), Lourenço (1994) e Nascimento (2001) em seus trabalhos.

2 Ver especialmente a esse respeito Crowley, David e Pavitt, Jane (2008).

3 O livro de Fernando Morais (1994), *Chatô, o rei do Brasil*, é a grande referência da formação do império de Chateaubriand.

O crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi foi o escolhido por Chateaubriand para dirigir o Museu. Recém-chegado da Itália, onde fora árduo defensor da arquitetura moderna no interior das hostes fascistas era casado com a jovem arquiteta Lina Bo Bardi, que, como militante comunista, participara da resistência ao fascismo na Itália (cf. MORAIS, 1994; TENTORI, 2000). Bardi entusiasmou-se com a ideia de fazer um museu novo, muito mais próximo do Museum of Modern Art (MOMA) nova-iorquino do que das instituições europeias.

O oligarca Chateaubriand, o fascista Pietro e a comunista Lina Bardi formaram uma espécie de coalizão inimaginável para a condução de um museu de arte. Os três seriam responsáveis pela primeira escola de desenho industrial no Brasil.

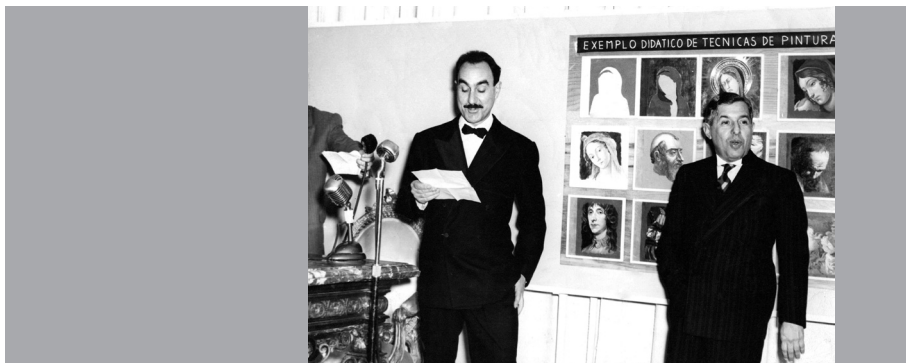
Desde 1931, Bardi defendia a tese de que não havia sentido em dividir a arte em antiga e moderna (TENTORI, 2000, p. 31), posição que assumiu ao propor o Museu de Arte de São Paulo. Logo ao migrarem para o Brasil, em 1946, Bardi e Lina trouxeram grande coleção de arte e artesanato e imensa biblioteca e organizaram, no Rio de Janeiro, entre 1946 e 1947, três exposições, uma de pintura italiana dos séculos XIII a XVIII; outra de pintura italiana moderna; e uma mostra de objetos de arte para decoração de interiores. Já estavam aí as bases do novo museu.

## O MASP ANTES DO IAC

| 27 |

O Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 4 de outubro de 1947, no número 216/230 da rua 7 de abril, no edifício ocupado pelos Diários Associados e projetado pelo arquiteto Jacques Pilon. Com 1000 m<sup>2</sup> à disposição em um dos três andares do prédio, Lina Bo Bardi descartou uma cúpula e uma fonte da arquitetura original, de gosto “oitocentista”, como diria Bardi. Na inauguração, os convidados foram surpreendidos por quadros fixados não nas paredes, como estavam acostumados a ver, mas em suportes de tubos de alumínio, presenteados por Baby Pignatari (BARDI, 1977, p. 86).

Já em 1948, o Museu promoveu uma exposição sobre cadeiras, com ênfase nos modelos da indústria austríaca Thonet, espécie de cânone da história do design. Na Pinacoteca, cerca de dois anos depois, ao concluir a segunda reforma do Museu, Bardi instalou uma Vitrine das Formas, fazendo a apologia da universalidade e permanência de objetos de alta qualidade formal. Nela, justapôs objetos antigos e uma máquina de escrever Olivetti, projetada por Marcello Nizzoli. Alguns críticos, ao verem a vitrine, comentaram que os funcionários do Museu deviam tê-la esquecido ali, no meio dos objetos de arte. Não imaginavam que Bardi já estava tratando do “design” como “ramo significativo da arte contemporânea” (BARDI, 1986: 21).



Pietro Maria Bardi discursa na inauguração do MASP. A seu lado, Francisco de Assis Chateaubriand. Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Fotografia: *Diário de São Paulo* – DSP.

| 28 |

Poucos entendiam que, na concepção de Bardi, assim como para tantos defensores do projeto moderno, tratava-se de vislumbrar a possibilidade de aliar-se às novas técnicas, ao mundo industrial, gerando formas tão belas como aquelas desenvolvidas na Grécia clássica, na Itália renascentista e na Espanha barroca. Assim como Le Corbusier combatia as artes ditas decorativas, aproximando o Partenon dos automóveis Humber e Delage como formas eternas (LE CORBUSIER, 1951), Bardi também justapunha artefatos de diferentes períodos históricos, correndo o risco de ser mal compreendido pelos críticos da época. Ele se irritava com a ignorância geral do ambiente provinciano de São Paulo, mas seguia em frente, sempre encorajado por Assis Chateaubriand.



Roberto Sambonet posa para fotografia na entrada do Museu de Arte de São Paulo em sua primeira sede na rua 7 de abril. Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Fotografia: Peter Scheier.

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

Já em 1948, Bardi relatou numa publicação da Unesco que pretendia criar um *instituto correspondente às condições atuais da cultura artística* (BARDI, 1948, p. 138). Para tanto, organizou um curso de história da arte e de noções gerais de museografia para jovens. Ele utilizou 200 dos 1000 m<sup>2</sup> que Chateaubriand lhe destinara para apresentar uma seção didática. Nesse espaço, painéis de vidro suspensos por tubos de alumínio comportavam 84 pranchas.

O interesse despertado no público fez que Bardi criasse um clube de arte para crianças de 5 a 12 anos, um curso de história da arte para estudantes de ginásio e colégio, com atribuição de bolsas de estudo para os melhores; cursos para estudantes universitários, em colaboração com professores da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo; cursos para professores de desenho e ainda cursos para associações, escolas etc.

No entanto, essas atividades pedagógicas não eram suficientes para as ambições modernizantes de Bardi. Ele decidiu abrir uma escola destinada a formar



A montagem dos painéis expositivos do MASP, projetados por Lina Bo Bardi, com tubos de alumínio doados por Baby Pignatari. Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Fotografia: Peter Scheier.

pessoas especializadas em teoria e história da arte. A necessidade era clara. Nos primeiros anos de funcionamento do MASP, como conta o professor de história da arte Flávio Motta<sup>4</sup>, muitas vezes era o próprio diretor que apresentava a coleção a visitantes. Amigos de Bardi, críticos e historiadores de arte, como Renato Cirell Czerna<sup>5</sup>, livre-docente da Faculdade de Direito, os artistas Aldo Bonadei e Alde-  
mir Martins também cumpriam essa tarefa. Além deles, também eram monitores Enrico Camerini, Jorge Wilhelm, Nídia Lícia Pincherle, Gaby Bochart<sup>6</sup> e o próprio Flávio Motta, que começou sua atividade docente nesse período, assessorando a direção como monitor do museu. No período de 1948 e 1949, Bardi gestou a ideia de uma escola de formação de professores de história da arte. Em um dos documentos manuscritos guardados pelo MASP, revelam-se as intenções de Bardi de organizar um Istituto di Teoria e Storia dell'Arte in São Paulo, em italiano, no original. O diretor do Museu lista uma série de nomes que gostaria de convidar para fazer parte desse Instituto<sup>7</sup>. Sua ideia era fazer um curso de amplo espectro, reunindo intelectuais de várias áreas, inclusive antropólogos (como Gilberto Freyre e Pierre Verger), arquitetos, críticos de arte, educadores (Anísio Teixeira), trazendo contribuições interdisciplinares para a formação dos professores. A lista trazia nomes que seriam também ligados ao Museu de Arte Moderna, como Lourival Gomes Machado e Wolfgang Pfeiffer.

---

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

5 No livro *The Arts in Brazil*, Bardi (1956, p. 122) faz um relato das atividades do MASP, privilegiando as didáticas do Museu. Lá ele mostra os painéis dedicados à arte colonial brasileira, de 1947, organizado pelo professor Renato Cirell Czerna.

6 Em texto publicado em 1982 (p. 8), Bardi cita os seguintes nomes como assistentes: Flávio Motta, Renato Cirelli Czerna, Enrico Camerini, Jorge Wilhelm, Nídia Lícia Pincherle, Gaby Bochart.

7 Os nomes anotados por Bardi são: Lina Bardi, Pietro Maria Bardi, Rodrigo de Mello Franco, Anísio Teixeira, Gilberto Freyre,.....Gonzalves, Teixeira Leite, Pierre Verger, Germain Bazin, Jenny Segall, Isai Leirner, Sacks, Ernesto Wolff, Landmann, Baldus, Darcy Ribeiro, "quell'ungherese" (talvez Thomas Farkas...), Marques, Aloysio, Krautmann, W. Pfeiffer, Eric Stickel, Hugo Goutier, Scioletti, Cascudo,....Moreira Leite, Mariano (Rio), Mendes Caldeira, arq. Saia, Mugnaini, M.C.Franco, Jayme Maurício, Don Clemente, [quell del...Velasq], Pedro Manuel, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Clarival Valadares, Wang, Moreira Salles, [quell i Atena], Quirino Silva.

## A PRIMEIRA PROPOSTA PARA O IAC

Não se sabe por que o projeto dessa escola foi abandonado. Os demais documentos manuscritos ou datilografados de Bardi a respeito de escola falam apenas de um curso de desenho industrial<sup>8</sup>, o Instituto de Arte Contemporânea<sup>9</sup>. Também aqui é importante um reparo. Nos escritos de Bardi, ora o Instituto de Arte Contemporânea é sinônimo da escola de design, ora é um título guarda-chuva que abriga cursos livres de desenho, de fotografia, de gravura, a escola de propaganda e cursos para crianças.

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

*Museu/Instituto de Arte Contemporânea Programa:*

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

| 31 |

O IAC teria, como na Bauhaus, um curso preliminar de um ano, obrigatório a todos os alunos. Seu programa consistiria de história da arte, noções de arquitetura e teoria da forma com aulas de geometria, teoria do espaço, teoria da cor e da luz, estudo dos materiais, composição e teoria da construção. O curso teria também aulas práticas de desenho da natureza e contato e pesquisas dos materiais com modelagem, construção e aplicação de cores.

Em seguida, como na Bauhaus, os alunos frequentariam oficinas, ditas de “especialização”, também com duração de um ano. As oficinas seriam de pedra, madeira, metal, cerâmica, vidro, tapeçaria e tecelagem. Haveria também uma oficina de artes gráficas e fotografia com aulas de composição e técnica tipográfica, publicidade, layout, cartaz, gravura e fotografia.

---

8 Desenho industrial era a expressão utilizada por Bardi nos documentos oficiais da escola e seria o nome dos cursos universitários abertos nos anos 1960. Bardi, no entanto, já empregava o termo design. No texto, desenho e design industrial são sinônimos.

9 É interessante lembrar que, em 1947, Herbert Read fundou o Institute of Contemporary Arts em Londres, reunindo artistas, filósofos, designers numa proposta de experimentação antimuseal.



Havia três cursos complementares programados: evolução do concreto armado, por Pier Luigi Nervi; arquitetura dos jardins por Roberto Burle Marx e acústica na arquitetura por Rino Levi.

Era projeto de formação de dois anos, em que o ensino da arquitetura, embora reduzido a “noções”, tem grande importância. No segundo ano, além das oficinas de ofícios artesanais, Bardi faz aproximar as artes gráficas e a fotografia da publicidade.

Por que Bardi teria desistido de uma escola e formulado o projeto de outra? É possível pensar que ele já houvesse conseguido professores e monitores para o Museu com preparo suficiente para dar conta das tarefas ligadas a teoria e história da arte. Além daqueles colaboradores formais, gravitavam no MASP uma série de personalidades mencionadas nos depoimentos de ex-alunos, muitos deles italianos, e que contribuíram para a formação de uma cultura de design em São Paulo, entre os quais, o arquiteto Gian Carlo Palanti; Bramante Buffone, responsável pelas publicações e pelas aplicações da identidade corporativa da gráfica da Olivetti no Brasil<sup>10</sup>; Joan Vila, poeta italiano que organizou as exposições didáticas; Tito Battini, escritor; Francesco Flora, historiador da arte; Guido di Ruggero, historiador da filosofia; o pintor Gastone Novelli. Além desses professores e conferencistas do IAC, deram aulas no MASP os cineastas Alberto Cavalcanti e Henri-Georges Clouzot; o historiador da arte Germain Bazin; Deoclécio Redig de Campos, curador do Museu do Vaticano, e o crítico de arte Francesco Fera.

| 32 |

Nos primeiros anos de fundação do MASP, Bardi acompanhava Chateaubriand em sua missão de angariar apoio financeiro e doações de obras para o Museu. Conhecia, assim, a elite paulistana, aquela que Chateaubriand escolhera como potencial doadora do MASP. Nessas missões, Bardi vistoriava as residências da burguesia paulistana, seus gostos, a arquitetura e os móveis que faziam parte de seu cotidiano<sup>11</sup>. É possível que, vendo o mau gosto da elite, tenha decidido atuar na formação

---

10 Bramante Buffone desenvolveu intensa atividade como artista e designer em São Paulo. Realizou painéis cerâmicos em edifícios de arquitetura moderna em São Paulo; projetou catálogo da Olivetti em conjunto com Flávio Motta; desenhou máquina de escrever para a Olivetti, em equipe composta por Abrahão Sanovicz e Julio Katinsky. Katinsky conta que o projeto da máquina de escrever foi engavetado. Anos depois, a mesma máquina surgiu como projeto de Ettore Sottsass, na Olivetti italiana.

11 “Muitas vezes o diretor acompanhava o Patrão nas visitas que fazia às casas onde eventualmente existiam obras de algum interesse.” BARDI, P.M. *40 anos de MASP*. Crefisul, 1986, p. 18. O livro de Fernando Moraes traz muitas descrições dos encontros de Chateaubriand com membros da elite brasileira e suas táticas de conseguir doações para o MASP: “Nos anos que se seguiram, a alta sociedade do Rio e de São Paulo iria se cansar de frequentar as requintadas festas de Chateaubriand – mas ia pagar caro. Para montar o MASP, ele começou usando métodos quase iguais aos adotados para a campanha dos aviões: primeiro era preciso caçar um milionário (ou um grupo deles) para doar o dinheiro que pagaria uma determinada obra de arte a ser adquirida na Europa” (MORAIS, 1994, p. 481-482).

de “artistas industriais”. Se a elite não fosse educada no bom gosto moderno, como poderia tornar-se mecenas do MASP? Teria de continuar sendo extorquida e/ou chantageada por Chateaubriand. Aqui merece ser citada a frase que resumia o tratamento que Chateaubriand dava à elite paulistana: *Faca para sangrar burguesia e primeira página do jornal para dar-lhe medalhas*<sup>12</sup>.

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

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

*Se no museu tivéssemos que esperar a chegada de um destes sofreadores do bem público, tão comum nos Estados Unidos, dispostos a permanecer incógnitos, teríamos hoje apenas uma quadraria de nada.* (BARDI, 1982b p. 89-90)

| 33 |

---

Em discurso polêmico, durante uma festa, e que foi publicado em forma de artigo nos Associados, Chateaubriand diz o seguinte: “(...) O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velásquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto. De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida.

Estamos fornecendo salva-vidas à nossa burguesia. A campanha da Aviação, a campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meus senhores e minhas senhoras, são os itinerários salvadores de vossas fortunas (...)” (MORAIS, 1994, p. 483).

E continua:

“(...) Aprendi com o banqueiro Correia e Castro, aqui presente, e adotei como minha uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos. Apresento, contudo, a única hipótese de salvação, que é o fortalecimento das células burguesas. Uma das formas de fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Grecos ao Museu de Arte. O que significa que enfrentar os bolcheviques pode custar a cada um dos senhores modestos 50 mil dólares.” (MORAIS, 1994, p. 483-484).

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

## A REVISTA *HABITAT*

Desde cedo, ao mesmo tempo em que propunham a escola, Pietro e Lina Bardi fundavam a revista *Habitat*. Lá, batiam-se<sup>13</sup> contra a o gosto dominante, eclético, a decoração, pregando a favor do desenho industrial e de objetos compatíveis com a era da máquina. Já no primeiro número da revista *Habitat*, de outubro de 1950, há um comentário jocoso sobre a ação dos decoradores. Na revista *Habitat* n. 2, de janeiro de 1951, a coluna sob o título decoração equivale a um manifesto:

### *Decoração*

*Com esta palavra maltrata-se uma das mais sérias responsabilidades de hoje: o arranjo interno de casa, a formação do “habitat”, no verdadeiro sentido da palavra, onde os homens se desenvolvem, onde formam-se suas mentalidades, onde eles se preparam para trabalhar, para pensar, e ah! Para fazer as guerras. Desta palavra desventurada, (que logo nós substituímos por “arquitetura interna”) apropriam-se especialmente as senhoras e cavalheiros distintos, que a ela se dedicam, nos momentos livres entre um coquetel e um jogo. Os arquitetos modernos, os intransigentes, dizíamos, aqueles que trabalham em silêncio e veem na nova arquitetura o caminho, a decência e a salvação para humanidade, estes arquitetos pois, deveriam*

---

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

*ser retratados como alguns santos antigos, de couraça e espada flamejante, a espada para combater a vasta multidão de incompetentes e ignorantes que avança com falsos cristais, falsos ouros, pernas retorcidas de cão ou leão, cortinas de cetim e de tafetá, franjas a adejos, mouros e mourinhos, estuques e estuqueiros, armas e lustres de verdadeiro ou falso Baccarat, com os acolchoados, os estofos, os matelassê, as porcelanas (especialmente as porcelanas), os cordões, a cor verde de amêndoa, cor de rosa de sorvete, branco de açúcar, azul, roxo, os pompons, sobretudo os pompons...*

A partir de então, a *Habitat* publica regularmente críticas às vitrines paulistanas, à decoração de interiores residenciais. Bardi acena como tarefa do desenho industrial realizar as vitrines comerciais do comércio paulista, o que é reforçado pelo fato de Leopold Haar, que, na época, trabalhava como vitrinista, ter sido professor do IAC e ter publicado artigo a respeito do assunto na revista *Habitat*. Além disso, já em 1947, o MASP realizara um curso para vitrinistas, repetido em 1948.

O denominador comum dessas ações do desenhista industrial seria o “bom gosto”, a ser ensinado às elites e que deveria invadir a vida cotidiana, incluída aí a imprensa. É desse modo que lemos na revista *Habitat*:

#### ***Passeata***

*Se os quadros, os lustres, os adornos, os tapetes da maioria dos salões burgueses, se animassem de repente e organizassem uma passeata de protesto, veríamos pelas ruas um desfile de tão mau gosto, que os transeuntes morreriam pelo susto. (HABITAT, n. 3, p. 90)*

| 35 |

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

#### ***Luta nas ruas***

*Que os postes de iluminação em São Paulo ainda sejam assim, isto é, ainda em coluna dórico-coríntia e desenho algo humorístico, é fato que nem todos conseguiam explicar. Ou será que ainda estão de luto pela morte de D. Pedro II?... Entretanto, observamos diariamente – numa época em que a mão de obra deve ser um elemento precioso – muitos homens..., armados de balde e pincel, andam pela cidade numa fúria de pinceladas de ouro e de preto, de preto e de ouro. (HABITAT, n. 7, p. 93)*

A decoração, tal como era “cometida” em São Paulo, é alvo importante dos ataques modernos dos Bardi, que têm um aparato educativo em suas mãos e elegem como alvo a educação do gosto artístico da elite paulistana. Essa educação do

gosto, na perspectiva moderna, compreende não apenas a obra de arte canônica, mas as artes comerciais, entre elas, o desenho industrial, entendido como projeto de objetos domésticos; vitrines comerciais, móveis urbanos e comunicação visual. Eis o universo dos alunos do futuro IAC. O aparato educativo, por sua vez, inclui o Museu e a revista *Habitat*.

Aqui vale a pena chamar a atenção para a filiação de Pietro Maria Bardi a uma tradição do ensino do design. Embora Bardi tenha escrito que as Américas – e não a Europa – eram adequadas para a implementação de um projeto novo como o MASP<sup>14</sup>, pode-se dizer que, ao procurar articular a arte e a indústria e ao abrir uma escola de artistas industriais, Bardi se filia a uma longa tradição, aquela de Sir Henry Cole, um dos principais responsáveis pela célebre Exposição Internacional de 1851, realizada no Palácio de Cristal, em Londres.

Sir Henry Cole apoiou-se nos instrumentos museu, escola e publicação para divulgar a necessidade e as regras dos *industrial designers*. Essa vertente do design britânico foi valorizada por Pierre Francastel (1996, p. 26, 48, 72, 84) e tem sido estudada nos últimos anos por historiadores que criticam a narrativa de Nikolaus Pevsner, *Os pioneiros do desenho moderno* (PEVSNER, 1980). Personagens subestimados por Pevsner, Sir Henry Cole, Owen-Jones e Christopher Dresser iniciaram uma linhagem de design industrial bem distinta daquela que teve, em última ins-

---

14 “Eu venho da Europa. Lá, com frequência, preguei aos sete ventos estas ideias e elas somente despertaram polêmicas inúteis e efêmeras. Lá os museus, como sabem todas as pessoas instruídas, são instalados em edifícios históricos, e quando são construídos novos a tarefa é dada a ruminadores de velhos estilos arquitetônicos, com a intenção sádica de fazer nascer morto um edifício que deve conservar coisas mortas. Na Europa não há nada a ser feito neste campo: a cultura é um fato de erudição, muito polido num ambiente conservador, ou então um fato genial considerado suspeito no ambiente que pensa na possibilidade de uma inovação e – por outro lado – a “política-antes-de-tudo” nutre nos melhores cérebros uma visão meramente realista do futuro europeu. As ideias, na Europa, são todas ou estritamente nacionalistas ou estritamente internacionalistas; ou estritamente ortodoxas ou estritamente utópicas. E, em qualquer coisas, sempre particulares. Não podemos esperar reformas desta Europa assim dividida, assim incapaz de gestos audazes e de renúncias generosas. Assim, na minha opinião, os americanos serão verdadeiramente os primeiros a compreender a função educativa dos novos museus. O Museum of Modern Art de Nova York é o primeiro passo no bom caminho. O interesse que observei no Brasil por algumas das minhas iniciativas destinadas a fazer conhecer a pintura antiga, o trabalho de um grupo de arquitetos [Lina, Giancarlo Palanti, Roberto Sambonet] que realizou uma unidade das artes em um difícil bem o dito de Maquiavel – “pigliare l’ impresa” – para conseguir concretizar com a necessária energia as próprias iniciativas, me fazem compreender que o Brasil, de um momento para o outro, está em condições de resolver o problema dos museus de modo exemplar. Parece-me que no Brasil nos damos conta de que as ideias audazes não são utopias, enquanto, ao contrário, as utopias não são nunca audazes”. BARDI, P. M. Musée hors des limites. Revista *Habitat* n. 4, setembro de 1951, citado por TENTORI (2000, p. 189-191).

tância, John Ruskin como ideólogo e William Morris como propagador de uma visão e uma prática de design.

Ao contrário do horror expresso por Ruskin com relação à Exposição Industrial de 1851, e aos produtos gerados pela indústria, Sir Henry Cole saudou não só o conteúdo apresentado no Palácio de Cristal, mas ainda elogiou os produtos norte-americanos lá perfilados e que ganharam severas críticas da imprensa da época. Sir Henry Cole bateu-se pela abertura de museus ao grande público e pela fundação de museus de artes decorativas, como foi o caso do South Kensington Museum (futuro Victoria and Albert); pela abertura de cursos de artes industriais como o Department of Practical Art do Museu, como parte da educação do público, e ainda encorajou a criação de uma revista sobre artes aplicadas, o *Journal of Design Manufacturers* (PASCA e PIETRONI, 2001: 98). Parece haver grande confluência entre as propostas de Cole e seu grupo e o programa de Pietro Maria Bardi para o MASP e as escolas do IAC. O documento que explicita a criação do curso de desenho industrial diz o seguinte:

#### *Uma Escola de Desenho Industrial no Museu*

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

## SURGE A ESCOLA DE DESIGN

No mesmo documento, Bardi relaciona a lista de pessoas que farão parte da congregação da escola: Lasar Segall (presidente), Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Lina Bo, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Gian Carlo Palanti, Elizabeth Nobile, Alcides da Rocha Miranda, P.M. Bardi, Thomaz Farkas e Jacob Ruchti.

Do primeiro Instituto de Arte para a Escola de Desenho Industrial, houve uma mudança radical. *A ideia, agora, é formar técnicos com formação artística bem dirigida, apesar de Bardi falar de uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma concepção orgânica.*

A composição do grupo que deveria fazer parte da congregação do Instituto reduziu-se bastante e manteve-se no âmbito das artes plásticas e da arquitetura. Aí estão oito arquitetos (Kneese de Melo, Marx, Lina Bo, Bratke, Levi, Palanti, Rocha Miranda e Ruchti), dois artistas plásticos (Segall e Nobile) e um fotógrafo (Farkas), além do próprio Bardi.

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

*O IAC surge com a finalidade de colocar à disposição dos jovens uma escola e um centro de atividades, onde se estudam e divulgam-se os princípios das artes plásticas em favor da coletividade e em absoluta coerência com a época. Um grupo de arquitetos, artistas e técnicos persuadidos da necessidade dessa iniciativa reuniu-se com o objetivo de trabalhar nessa escola rigorosamente disciplinada e orientada numa base didática, visando: formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada, aclarar a consciência da função do desenho industrial refutando a fácil e deletéria reprodução de estilos e o diletantismo decorativo; ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida. Em uma palavra, o IAC, solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de ideias novas, de novos empreendimentos no campo estético, erroneamente considerado “torre de marfim” para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura (BARDI, manuscritos s/d, MASP).*

E estabelece o novo programa da escola que tem, novamente como na Bauhaus, um curso preliminar (obrigatório), cursos especializados (de livre escolha) e cursos complementares (facultativos).

O curso preliminar ensinaria matemática (álgebra, geometria, geometria descritiva), perspectiva, desenho a mão livre e composição, compreendendo: plano, cor e luz, espaço, elementos básicos de desenho em duas dimensões, elementos básicos da forma tridimensional, modelagem e construções experimentais. Também traria conhecimento dos materiais, métodos e máquinas com aulas de materiais, contato e pesquisa e técnicas de trabalho e métodos de produção.

Além disso, o curso preliminar deveria ensinar elementos culturais com aulas de história da arte, elementos de arquitetura, sociologia e psicologia.

Os professores seriam todos os membros da Congregação, mais Rudolf Klein e Clara Hartoch (Klara Hartok). Rudolf Klein era proprietário da gráfica que imprimia a revista *Habitat*. E Klara Hartoch era a professora de tecelagem do Museu e do IAC.

Embora apoiado no *Vorkurs* da Bauhaus, o IAC inovou ao introduzir sociologia, psicologia, além de matemática e mesmo história da arte em seu currículo.

Fica patente o esforço do dirigente do MASP, para quem não bastava criar um lugar sagrado, depositário do fazer artístico, mas fazer da arte uma experiência que tivesse papel social relevante, influenciando no modo de produzir e, portanto, transformando a elite.

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

*O Museu de Arte, nos seus dois anos de atividade, tem dado provas concretas de uma orientação eficiente no terreno da educação artística do povo, correspondendo, dessa maneira, à confiança daqueles que realmente pretendem servir a nossa cultura.... Sempre foi desejo do Museu fugir das normas tradicionais que fazem das organizações congêneres meras galerias de exposições mortas e pouco visitadas. Sempre foi seu desejo transformar a obra de arte em instrumento de riqueza íntima de um povo; transformar, enfim, aquilo que foi produto das culturas mais longínquas em motivo de reflexão e de participação na vida moderna; baixar os quadros das paredes; colocá-los na alma do povo para maior garantia de um autêntico patrimônio artístico (Diário de São Paulo, 15 jun. 1950).*

| 39 |

Em 1950, o Museu abriu as inscrições para o curso e o anunciou nos jornais dos Diários Associados. Ao longo de 1950 também a Congregação se reuniu e o curso foi debatido pelo quadro de professores. As inscrições ocorreram ao longo de 1950.

Inscreveram-se no curso cerca de 200 jovens<sup>15</sup>. Ao cotejar a lista de inscrição com o diário de classe também encontrado nos arquivos do MASP, percebe-se que há dez nomes de alunos (quase metade da turma) que não constam da lista de inscritos.

---

<sup>15</sup> Há três listas de inscrição do IAC guardadas no arquivo do MASP, duas datilografadas e uma manuscrita, nenhuma delas com data.



Os alunos selecionados foram Carlos Krebs, Marion Liane Lodi, Alexandre Wollner, Ellen Pennings, Carlos Caldas Cortese, Maria da Gloria Leme, Antônio Maluf, Vivaldo W. F. Daglioni, Emilie Haidar, Pedro João, Antônio Bruno, Lauro Pressa Hardt, Mário Trejo, Maurício N. Lima, Fausto Machado Cardoso, Virginia Bergamasco, Luiz Sadaki Hossaka, José Carlos F. Oliveira, Ludovico Antonio Martino, Irene Ivanovsky, Yone Maria Oliveira, Isolde Braus e Lygia Fleck.

Em 1951, abriram-se as inscrições para a segunda turma da escola. Novamente, há nomes que não constam da lista de inscrições, como os de Estella Aronis, Aparício Basílio da Silva e Attilio Baschera. Essa discrepância entre listas oficiais e participação efetiva no curso se explica pelas diferentes formas como eram feitas as admissões no IAC. Para ser admitido no Instituto de Arte Contemporânea, era preciso passar por uma entrevista. Alexandre Wollner, Emilie Chamie (na época, Emilie Haidar, nome de solteira) e Luiz Hossaka submeteram-se a esse procedimento, depois de ter visto um anúncio da abertura do IAC nos jornais.

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

| 40 | Irene Ivanovsky Ruchti entrou no IAC a convite de Assis Chateaubriand. Ela se formara no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, em 1950, e fizera parte de uma comissão de formatura que veio a São Paulo convidar Chateaubriand para paraninfo dos formandos. Chatô deu bolsa de estudos a todos da comissão<sup>16</sup>.

Também Estella Aronis, aluna da segunda turma do IAC (que começou o curso em 1952), conta que sua entrada no IAC não foi canônica. Bardi viu seus desenhos expostos no Museu, onde ela fazia aulas de gravura e desenho, e imediatamente convidou-a a ingressar no IAC. Estella se submeteu a uma prova de conhecimentos gerais.

Pode-se ver que a escolha, realizada por exame formal ou por indicação, tinha um objetivo claro: fazer uma seleção com base na aptidão dos alunos. A Bauhaus também instituiu essa espécie de procedimento, assim como o Institute of Design de Chicago e a escola de Ulm<sup>17</sup>. Para a primeira turma foram selecionados 23 alunos, segundo o registro da lista de chamadas.

---

16 Os colegas de Irene na comissão eram Carlos Krebs, Yone Maria de Oliveira, Isolde Braus.

17 Alexandre Wollner foi indicado para Ulm por Bardi sendo recomendado a Max Bill. Geraldo de Barros fora convidado diretamente por Bill. Outros brasileiros a estudar em Ulm foram o carioca Almyr Mavignier, Jorge Bodansky, Ilsa Noeira da Cunha, Yedda Pitanguy, Günter Weimer, Mario Giraldo Zocchio e as irmãs Frauke e Elke Koch-Weser, além de Mary Vieira. Essa relação está no trabalho de Sílvia Fernández (2006, p. 4).

O curso do IAC começou em 1º de março de 1951, e sua inauguração coincidiu com a abertura da exposição de Max Bill no MASP, que vinha sendo preparada havia mais de um ano<sup>18</sup>. A mostra de Bill e a inauguração do IAC só foram noticiadas nos jornais dos Diários Associados. No entanto, impressionaram fortemente os alunos. Alexandre Wollner conta: *quando veio a exposição do Max Bill, em 1951, ajudei a montá-la com o Flávio Motta e aí entendi o que era design, arte para 1 milhão de pessoas.*

Sem designers de formação, o curso contou com arquitetos, artistas, produtores gráficos para realizar seu programa. É curioso observar que Bardi expandiu, com os recursos que tinha em mãos, a área de conhecimento do curso.

A seguir, vai transcrito o livro de chamada dos cursos regulares:

#### LIVRO DE CHAMADA

Cursos regulares de Instituto de Arte Contemporânea. Museu de Arte.

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

Por meio desse registro, vemos que André Osser, nome do qual apenas Alexandre Wollner se lembra como alguém ligado à produção gráfica dos jornais dos Diários Associados, foi professor de representação gráfica. Outro profissional de cujos conhecimentos se valeu Bardi foi o botânico Mansueto Koscinski, que deu

18 Nos arquivos do MASP, encontra-se a correspondência trocada entre Bardi e Bill que se estende de dezembro de 1949 até julho de 1952. Há controvérsias sobre a data de inauguração da exposição de Max Bill no MASP. Na lista de atividades do Museu, publicada por Bardi em 1992 (BARDI, 1992, p. 162), a mostra tem data de 1950. No entanto, o exame da correspondência de Bardi e Bill, que se encontra nos arquivos do MASP, indica sua inauguração em 1º de março de 1951. Tenho visto em escritos diversos menções à vinda de Bill ao Brasil em 1951, o que não ocorreu.



Entrevista de seleção de alunos para o IAC. Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

seminários sobre madeiras, aproveitando a espetacular coleção de mostras de espécies brasileiras mantidas no horto florestal, onde trabalhava.

Roger Bastide lecionava na USP nesse período<sup>19</sup> e ministrou seminários de sociologia. Dudus Zaltan (ou Zoltan Dudus) é nome que surge na lista de alunos inscritos no IAC. Ele não foi selecionado e se tornou assistente de Oswaldo Bratke<sup>20</sup>.

| 42 |

No entanto, muitos dos depoimentos citam professores regulares ou ocasionais do IAC, que não estão no livro de chamadas. Leopold Haar é um deles, assim como Flávio Motta, o arquiteto Salvador Candia (que atuou como professor assistente do arquiteto Jacob Ruchti), o arquiteto Roberto José Tibau, os artistas Carlos Nicolaiesky, Gastone Novelli, Bramante Buffone, Poty Lazzaroto, Aldemir Martins, Renina Katz, Giselda Leirner, Mario Cravo, Wolfgang Pfeiffer e Thomas Farkas. Os cinco últimos davam cursos livres no Museu. Além desses, mencionados pelos alunos, o sociólogo Gilberto Freyre foi um dos conferencistas no Instituto de Arte Contemporânea.

Irene Ruchti é a única ex-aluna do IAC que guardou registros de conteúdo de curso, um portfólio de seu marido, o arquiteto Jacob Ruchti, professor do Instituto, onde está todo o programa do curso de composição. A apostila se baseia na obra

---

19 A respeito de Bastide e sua inserção na sociedade brasileira, ver o trabalho de PEIXOTO, 2000. O Centre d'Études Bastidiennes – BASTIDIANA mantém em seu site relação de todos os artigos de Roger Bastide, ano a ano. Não encontrei nenhum título alusivo ao IAC, a design ou área correlata. <<http://www.unicaen.fr/mrsh/lasar/bastidiana/ARTICLES.html>>, acesso em 17 out. de 2005.

20 Guilherme Mazza Dourado e Hugo Segawa mencionam o assistente de Bratke como uma espécie de “consciência crítica” do arquiteto”, de quem cobrava “solução melhor quando entendia que a resolução não estava satisfatória” (DOURADO; SEGAWA, 1997, p. 42).

*Ponto e linha sobre plano* de Wassily Kandinsky e foi organizada em agosto de 1951 por Lauro Prêssa Hardt. Alguns dos trabalhos dados em classe por Ruchti foram publicados na *Habitat* e mostram grande similaridade com os exercícios propostos por Kandinsky<sup>21</sup>.

Bardi era professor e grande animador do curso. Ele admirava igualmente os heróis do design europeu, Peter Behrens, Max Bill, Alvar Aalto, Moholy-Nagy, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e também Raymond Loewy, representante do chamado *styling* norte-americano. Atualizada, mantendo contato com algumas das escolas norte-americanas de design, que haviam acolhido ex-bauhausianos, a direção do IAC assinava revistas como a *Look*; a *Fortune*; a *Arts and Architecture*, de Paul Rand, a argentina *Nueva Visión*, de Tomás Maldonado. Entre os autores, circulavam Lazlo Moholy-Nagy, especialmente seu livro *Vision in Motion*; Vance Packard, Lewis Mumford, Kandinsky, Gropius e Sigfried Gideon. Uma introdução à semiótica, com base em Charles Peirce, teria feito parte do programa, a partir das aulas de Bastide, assim como a leitura de Marshall MacLuhan, provavelmente *The mechanical bride: folklore of industrial man*, lançado em 1951.

O IAC era, portanto, um ambiente sintonizado com o que acontecia nos Estados Unidos e que, embora relacionado com o chamado alto modernismo europeu, não negava as práticas dos consultores norte-americanos de design. Graças às aulas do IAC, os alunos ouviam falar da IBM e da Olivetti, marcos do design do período.

| 43 |

Flávio Motta conta que Bramante Buffone e Gastone Novelli deram aulas no IAC. Buffone justapunha fotos comparando fenômenos da natureza com máquinas. *Foi por meio dele*, diz Motta, *que entrei em contato, pela primeira vez, com a biônica. Ele demonstrava como o movimento dos dedos, ao datilografar na máquina de escrever, se assemelhava ao movimento dos pássaros quando bicam as frutas e flores.*

Houve contato do MASP com a Bienal de Veneza. Giò Ponti, com quem Lina Bo trabalhara em Milão, veio a São Paulo e fez palestras nas quais falou sobre o desenvolvimento das cadeiras, entre outros temas, insistindo nas diferenças entre artes decorativas e design.

O IAC não conseguiu implementar totalmente o programa a que se propôs. Faltaram as disciplinas de matemática, de psicologia<sup>22</sup> e, sobretudo, as oficinas específicas. Bardi promoveu aproximação do curso de desenho industrial com iniciativas na moda, trazendo ao Museu desfiles de moda da *maison* Christian Dior e incentivando a criação de moda própria. Além disso, inaugurou a escola de propaganda no mesmo ano da abertura do curso de desenho industrial.

---

21 Na dissertação de mestrado que dá a base desse livro está reproduzida a apostila de Ruchti.

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

Apesar de diversas declarações de intenções de formar um curso herdeiro da Bauhaus Dessau e do Institute of Design de Chicago, o IAC construiu uma visão bastante distinta dessas escolas. Mas essa discussão será feita mais à frente, no Capítulo 2.

## OFICINAS, EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS

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

Certamente, os alunos do IAC – e vários reiteraram isso – faziam uso do laboratório de fotografia do MASP, coordenado por Geraldo de Barros, e tiveram aulas com Thomas Farkas. Uma oficina de trabalho prático que também é unânime é a de tecelagem. Segundo Flávio Motta, havia dois teares, um vertical e um horizontal. Irene Ruchti, por exemplo, lembra que a professora de tecelagem, Klara Hartoch, trabalhava com algodão, rafia, lã, teares para tecidos coloridos, cordões com nós. E realizava tecidos especiais que os alunos ajudaram a desenvolver, como aquele de algodão e rafia, feito para um vestido de noite de Lina Bo Bardi. Em princípio, os teares não interessaram aos alunos homens do IAC, apenas as mulheres fizeram referência à prática de tear.

Além da tecelagem, praticava-se estamparia em tecidos. Outra unanimidade era o ateliê de gravura. Ele funcionava de forma independente do IAC. Os professores eram Poty Lazzaroto, Mário Cravo, Renina Katz e Aldemir Martins. Havia ainda as oficinas de metal e madeira, nas quais era possível construir modelos e maquetes.

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

As atividades didáticas do MASP não esperaram que as instalações físicas estivessem prontas. Logo após sua abertura, os cursos e os painéis didáticos ocuparam as salas, como contou Flávio Motta. Mas o IAC teve suas instalações planejadas. A notícia do *Diário de São Paulo* faz uma descrição do ambiente:

### *As instalações do IAC*

*Como dissemos, o I.A.C. funcionará no 4º andar do Museu de Arte. Visitamos suas instalações ontem à tarde, quando se ultimavam os pormenores de acabamentos. Salas claras, ordenadas funcionalmente, com todos os elementos necessários à instalação de uma moderna escola de arte. Encontram-se as prensas e as máquinas de gravura na sala destinada à gráfica; os teares na sala Têxtil, as mesas de desenho na ampla instalação para as aulas de Desenho.*

*Pela primeira vez, uma escola de arte no Brasil se apresenta com todos esses fatores, reunidos, sob um espírito moderno, atualizando para benefício da coletividade paulistana, por iniciativa que não conta com qualquer apoio oficial, o ensino das artes ligadas à vida contemporânea (Diário de S. Paulo, 28 fev. 1951).*



A oficina de maquetes do IAC. Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Fotografia: Peter Scheier.

Estão presentes nos textos acima as ideias de ordem e racionalidade do movimento moderno (“salas claras e ordenadas”). Também são citadas as máquinas e as mesas de desenho de forma a sugerir um estúdio muito mais industrial do que artesanal, o que não era fato, já que nos cursos de desenho copiavam-se obras de arte ou desenhavam-se modelos vivos; os teares eram manuais. Mas a descrição conotava um ambiente industrial asséptico.

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

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

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

Wollner comenta do trabalho de realizar vitrines para o Mappin, trabalhando com Alex Periscinotto, diretor de propaganda da loja. Ele estagiou, indicado por Bardi, no escritório de Charles Bosworth – uma filial do escritório de Raymond Loewy em São Paulo. E também na agência de publicidade McCann Ericsson, a partir do IAC.

Estella Aronis foi indicada por Osvaldo Bratke para trabalhar na loja de Joaquim Tenreiro, antes de cursar formalmente o IAC, mas quando já frequentava aulas no Museu. Durante o curso no IAC, Aronis fez, com outros alunos, um curso rápido com Luisa Sambonet – esposa de Roberto Sambonet, que organizou o primeiro desfile de moda brasileiro. Desse curso saiu a padronagem de antúrios para a empresa Matarazzo Boussac (grupo francês ligado à grife Dior, de alta costura, associado à tecelagem Matarazzo), com a ideia clara de criar uma moda brasileira, sem cópias<sup>23</sup>.

---

23 Na revista *Habitat* número 9, Luisa Sambonet escreve sobre a necessidade de criar moda compatível com o “progresso” e ressalta o papel dos industriais que colaboraram com o Museu: “Entretanto, o mundo moderno pede um outro estilo de mulher. O progresso, com suas exigências de extrema simplicidade, num esforço constante, dirigido num sentido cultural, irá reduzir os elementos do vestuário feminino ao essencial. A mulher será requintada, entre rígidos limites da pureza. (...) Entretanto, por uma questão de honestidade devemos assinalar uma exceção: um antúrio estilizado, uma flor bem nossa, bem brasileira, que nunca vimos reproduzida e que, assim aconteceu, foi uma homenagem à flora nacional. Sambonet, com a maioria de modelos de vestidos, sapatos, tecidos, Burle Marx, com seus inconfundíveis desenhos; Lilli Corrêa de Araujo, com seus linhos de inspiração marajoara; Carybé, com

Essa experiência de Luiza Sambonet traduzia o desejo de Bardi de fazer a aproximação das indústrias com a escola, objeto recorrente de suas falas e de seus artigos. Bardi não estava preocupado com os aspectos formais da escola, diploma etc., mas com a preparação dos alunos. Ele alimentava muitas esperanças e fazia catequese da necessidade de relacionamento entre escola e indústria:

*A indústria brasileira que tenciona colocar-se num plano internacional deve considerar com seriedade esse problema, confiando-o a quem provou e vem provando saber encará-lo. Nessa situação, talvez a primeira exigência – que, no entanto, não parece ainda poder ser considerada com otimismo – seria a de estabelecer uma grande escola, preparando assim para essa tarefa uma geração de jovens artistas. Entretanto, não se trata de uma escola de artesanato que é sempre uma manifestação artística quase que familiar ou, em todo caso, uma produção excêntrica. A indústria não pode trabalhar com os moldes do artesanato: os resultados dessas experiências foram cópias indecorosas, não correspondendo em geral às exigências do custo e do material. O que é preciso é uma escola nacional de desenho industrial, capaz de formar artistas modernos. Modernos no sentido de conhecer os materiais, suas propriedades e possibilidades e, portanto, as formas úteis e expressivas que requerem. Novas ligas metálicas, materiais plásticos, sintéticos, estão paulatinamente substituindo os velhos materiais, madeira bronze, barro. Transferir as formas que dignificam os grandes materiais do passado significa traí-las. E continuando pelo caminho antigo, não será possível encontrar o novo. Desde tempos estamos repetindo: não formando, a própria indústria, seus novos artistas, não conseguirá basear-se sobre alicerces firmes e apropriados (Habitat, n. 9, p. 86).*

| 47 |

Bardi insistia na estética industrial, no “decoro” na forma dos produtos industriais. Havia traços éticos nesta beleza da era mecânica. Para ele, a *beleza estética de uma geladeira pode servir de exemplo a fim de esclarecer o nosso pensamento* (Habitat, n. 8, p. 90).

---

suas figuras de “macumba” a reviver a arte popular bahiana; Lina Bardi, com sua aplicação de pedras brasileiras, criou uma série de joias absolutamente novas. São esses os nomes que abrem a lista, que sem dúvida alguma será longa, dos artistas brasileiros que irão trabalhar para a moda brasileira.

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



O diretor do Museu tinha grandes esperanças de conseguir aproximação do IAC com as indústrias paulistas. Sua expectativa era que as empresas apoiassem a escola, por verem nela grande fonte de mão de obra especializada. Ele tentou estabelecer essa aproximação com várias firmas, mas conseguiu muito pouco. Nem mesmo a Arno, cujo dono era amigo pessoal de Bardi, deixou que os alunos do IAC visitassem a empresa<sup>24</sup>.

O universo de empresas capazes de colaborar com o IAC se restringia, talvez, aos anunciantes da *Habitat*. Até o número 14 da revista, de janeiro de 1954, anunciaram na revista mais de 250 empresas e prestadores de serviços.

De todos eles, apenas a Lanifício Fileppo e a Cristais Prado se aproximaram da escola e, mais tarde, ambas as empresas se engajaram em projetos modernos, desenvolvidos no Brasil. O Lanifício Fileppo colaborou na construção de padrões dos Móveis Branco e Preto, conforme mostrou Marlene Acayaba em seu livro *Branco e Preto* (ACAYABA, 1994). E a Cristais Prado, segundo depoimento de Julio Katinsky, convidou, por volta de 1951-1952, Oscar Niemeyer para desenhar peças. Marjorie Prado, esposa americana de Jorgito Prado, era uma mulher culta e tinha interesse em modernizar a empresa, ou, ao menos, o desenho de suas peças<sup>25</sup>.

Das outras empresas que anunciaram na revista *Habitat*, há grandes anunciantes como a Antarctica, a Air France, bancos. Há pequenas empresas moveleiras cuja produção é pautada pelo projeto moderno, como Joaquim Tenreiro, Móveis Zanine, Teperman, Branco e Preto, Ambiente, Artesanal<sup>26</sup>. E também as Indústrias “Cama Patente – L. Liscio” AS e serviços profissionais, como do próprio Leopold Haar, e dos vitrais de Conrado Sorgenicht.

Entre os anunciantes da *Habitat*, figuram fornecedores de arquitetos e construtores como fabricantes de tintas, persianas, lustres, cerâmicas, assoalhos de madeira, móveis e cofres, entre outros. Encontram-se nas páginas da revista indústrias que, muitos anos mais tarde, adotariam o design como elemento estratégico de sua gestão, como é o caso dos Plásticos Hevea, pertencentes ao grupo empresa-

---

24 Informações dadas por Luiz Hossaka.

25 Foi ela também que convidou Charles Bosworth, representante do escritório do designer franco-norte-americano Raymond Loewy no Brasil, para realizar o projeto de loteamento na cidade de Guarujá.

26 Alguns desses empreendimentos já foram estudados nas obras já citadas de Maria Cecilia Loschiano dos Santos (1993) e Marlene Acayaba (1994). Os Móveis Z mereceram trabalho de Alexandre Penedo, *Móveis artísticos Z (1948-1961)* (2001). Referências da trajetória da Teperman estão em LEON, Ethel, *Memórias do Design Brasileiro* (2009). Referências a ambiente de Léo Seincman, a móveis artesanais e à forma estão em meu livro *Design Brasileiro, Quem Fez, Quem Faz* (2005).

rial Forsa, que compraria, anos depois, a empresa L'Atelier, de Jorge Zalszupin<sup>27</sup>. E ainda empresas norte-americanas, montadoras dos chamados bens de consumo duráveis, como eletrodomésticos (General Electric, General Motors do Brasil, Frigidaire, Philco) e também a Ford e o distribuidor de carros Studebaker. Há ainda fabricantes nacionais de eletrodomésticos, como Geladeiras Prima, Walita e Arno.

Existem, portanto, dentre os anunciantes da *Habitat*, inúmeras empresas de bens de consumo que poderiam ter se tornado clientes de formandos do IAC. No entanto, anunciar na revista não significava adesão a seu programa cultural. Tanto é que figuram, entre os anunciantes, decoradores com o perfil que Bardi atacava constantemente nas páginas da revista, cujas fotos mostram ambientes historicistas e ecléticos.

Sem apoio de empresas interessadas em convênios, o IAC contou com recursos dos Diários Associados para mantê-lo. No entanto, os próprios Diários Associados formavam seu patrimônio com *recursos de terceiros*, nas palavras de José Carlos Durand (DURAND, 1989, p. 122).

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

Curso preliminar Cr\$150,00

Curso secundário Cr\$200,00

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

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

| 49 |

## O FECHAMENTO DO IAC

O IAC – o curso de desenho industrial do IAC – fechou no final de 1953, com os alunos que restavam das turmas de 1951 e 1952 reunidos numa só classe. O quarto ano da primeira turma seria realizado em 1954 e dedicado a um projeto, espécie de trabalho final orientado. Isso não ocorreu. Havia, então, cerca de 5 a 10 alunos, segundo Wollner. Várias são as explicações para o fechamento da escola.

---

<sup>27</sup> Ao vender a empresa, Zalszupin tornou-se espécie de diretor de arte do Grupo Forsa, montou equipe de designers e projetou concomitantemente para L'Atelier, Hevea, Ferragens Brasil e Computadores Labo, todas empresas do Grupo. Mais detalhes sobre essa experiência ímpar no campo do design de objetos pode ser encontrada em LEON, Ethel. *Memórias do design brasileiro* (2009).

Bardi se queixou da falta de apoio financeiro e operacional das empresas, do governo. *A escola de design não completou seus três anos. O Convênio com a prefeitura de São Paulo foi insuficiente para garantir as verbas* (LEON, 2009).

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

No entanto, é o próprio Hossaka que corrige: *Mas o curso de design fechou antes disso, porque o Bardi percebeu que não haveria emprego nem para 5 designers.* Flávio Motta comentou a respeito do fechamento da escola: *Se o IAC fosse para continuar, a Lina teria continuado...*

É sintomático que a Escola Superior de Propaganda do Museu<sup>28</sup> tenha deslançado e exista até hoje, transfigurada na Escola Superior de Propaganda e Marketing, enquanto disciplinas de aspectos do design só tenham sido instituídas em 1962, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

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

*Agora, para reentrar no caminho que dimensionará esta minha nova excursão, ponho-me a discursar focalizando o design. Também nesse campo ofereço uma modesta competência por ter aberto, como já disse, a primeira Escola da matéria no Brasil, nos idos de 1950. No mesmo ano, fundei a primeira Escola de Propaganda, a mesma que hoje se denomina Escola Superior de Propaganda e Marketing, disciplinas que guardam um certo parentesco entre si, como bem veremos ao longo das páginas deste livro. No design muitas são as tarefas. Basta pensar em gráfica, fotografia, moda, cenários e comerciais de TV, e quantas outras atividades. Um conjunto de apreciável quantidade valorizada pelo publicitário, a ser considerado como um comunicador visual* (BARDI, 1986, p. 14, 16).

---

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

