

TESE DE DOUTORADO

**Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina:
o desenho industrial na perspectiva das revistas
*Habitat e Mirante das Artes, &tc, nueva visión e
Summa* [1950–1969]**

Patricia Amorim

**Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina:
o desenho industrial na perspectiva das revistas
Habitat e *Mirante das Artes, &tc, nueva visión* e
Summa [1950–1969]**

Patricia Amorim

Tese de doutorado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Design
da Universidade Federal de Pernambuco,
sob orientação da Prof^a. Dr^a. Virginia Cavalcanti.

Área de concentração
Design, Tecnologia e Cultura

Linha de pesquisa
Contextualização de Artefatos

Recife, fevereiro de 2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

S586c Silva, Patricia Amorim Costa

Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina: o desenho industrial na perspectiva das revistas Habitat e Mirante das Arts, & tc, nueva visión e Summa [1950-1969] / Patricia Amorim Costa Silva. – Recife: O Autor, 2015.

241 f.: il.

Orientador: Virginia Pereira Cavalcanti.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Design, 2015.

Inclui referências.

1. Desenho industrial. 2. Desenho (Projetos). 3. Publicações de periódicos – Brasil. 4. Publicações de periódicos – Argentina. 5. Editores e edição. 6. Desenho de revistas. I. Cavalcanti, Virginia Pereira (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-88)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

**PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE TESE DE
DOUTORADO ACADÊMICO DE**

Patricia Amorim Costa Silva

“Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina: o desenho industrial na perspectiva das revistas Habitat e Mirante das Artes,&tc, Nueva Visión e Summa [1950–1969].”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, considera o(a) candidato(a)

Patricia Amorim Costa Silva _____.

Recife, 10 de fevereiro de 2015.

Prof^a. Kátia Medeiros de Araújo (UFPE)

Prof. Hans da Nóbrega Waechter (UFPE)

Prof. Laura Bezerra Martins (UFPE)

Prof^a. Ângela Freire Prysthon (UFPE)

Prof^a. Rejane de Moraes Rego (UFPE)

*O segredo da Verdade é o seguinte:
não existem fatos, só existem histórias.*

RESUMO

**Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina:
o desenho industrial na perspectiva das revistas
Habitat e *Mirante das Artes,&tc*, *nueva visión* e *Summa* [1950–1969]**

Esta tese procura contribuir com os estudos sobre a história do design no contexto sul-americano, com foco no recorte regional que engloba Argentina e Brasil. Tendo como objeto de estudo as revistas culturais brasileiras *Habitat* (1950–1965) e *Mirante das Artes,&tc* (1967–1968), e as argentinas *nueva visión* (1951–1957) e *Summa* (1963–1969), esta investigação observa como o tema desenho industrial foi abordado nos artigos dessas publicações, ao longo das décadas de 1950 e 1960, período de emergência e institucionalização dessa atividade nesses países. Nesse sentido, com base nos métodos dialético, histórico e comparativo, elaborou-se um panorama de antecedentes históricos, sociais, culturais e econômicos que conduziram à emergência do desenho industrial no Brasil e na Argentina; levantou-se a trajetória individual de cada revista, com foco em seus artigos publicados sobre o tema desenho industrial, considerando os aspectos conceitual, educacional, profissional e institucional dessa atividade; e comparou-se essas abordagens, no intuito de identificar os principais tópicos levantados. Acredita-se que mais do que captar, reportar, comentar e analisar os fatos e questões relacionados ao desenvolvimento do desenho industrial nesses países, essas publicações exerceram papel ativo na própria configuração desse campo.

Palavras-chave

Desenho industrial; design; revista; Brasil; Argentina; história do design.

RESUMEN

**Cruzadas editoriales en Brasil y la Argentina:
diseño industrial desde la mirada de las revistas
Habitat y *Mirante das Artes, &tc*, *nueva vision* y *Summa* [1950-1969]**

Esta tesis intenta contribuir a los estudios sobre la historia del diseño en el contexto de América del Sur, centrándose en el marco regional que incluye a Argentina y Brasil. Habiendo elegido como objeto de estudio las revistas culturales brasileñas *Habitat* (1950–1965) y *Mirante das Artes, &tc* (1967–1968), y las argentinas *nueva vision* (1951–1957) y *Summa* (1963–1969), esta investigación analiza cómo el tema del diseño industrial se abordó en los artículos de estas publicaciones, en las décadas de 1950 y 1960, período de la emergencia y la institucionalización de esta actividad en estos países. En este sentido, con base en los métodos dialéctico, histórico y comparativo, se elaboró un resumen de los antecedentes históricos, sociales, culturales y económicos que llevaron a la aparición del diseño industrial en Brasil y la Argentina; se examinó la trayectoria individual de cada revista, centrándose en sus artículos publicados sobre el tema del diseño industrial, teniendo en cuenta los aspectos conceptuales, educativos, profesionales e institucionales de esta actividad; y se comparó estos enfoques con el fin de identificar los principales temas planteados. Se cree que más de la captura, el informe, la revisión y el análisis de los hechos y las cuestiones relacionadas con el desarrollo del diseño industrial en estos países, estas publicaciones han tenido un papel activo en la propia conformación de este campo.

Palabras clave

Diseño industrial; diseño; revista; Brasil; Argentina; historia del diseño.

ABSTRACT

**Editorial crusades in Brazil and Argentina:
industrial design and magazines *Habitat* and *Mirante das Artes,&tc*,
nueva visión and *Summa* [1950–1969]**

This thesis aims to contribute to the studies on the history of design in South America, focusing on a regional framework set by Argentina and Brazil. The objects of study here are Brazilian cultural magazines *Habitat* (1950–1965) and *Mirante das Artes,&tc* (1967–1968), and the Argentine *nueva visión* (1951–1957) and *Summa* (1963–1969). The purpose of this investigation is to evaluate how the subject industrial design was addressed in the articles published by these periodicals, over the 1950s and 1960s, period of emergency and institutionalization of this activity in these countries. In that sense, based on the dialectical, historical and comparative methods, an overview of historical, social, cultural and economic factors that led to the emergence of industrial design in Brazil and Argentina was elaborated. The individual trajectory of each magazine – focusing on your articles published on the subject industrial design, considering the conceptual, educational, professional and institutional aspects of this activity – was drawn. And, finally, these approaches were compared in order to identify the main topics raised. It is believed that more than capture, report, review and analyze the facts and issues related to this subject in these countries, these magazines have had an active role in shaping the very own industrial design field.

Keywords

Industrial design; design; magazine; Brazil; Argentina; design history.

DEDICATÓRIA

Para Raul,
Marvin e Ozzie,
com todo amor

AGRADECIMENTOS

A Virginia Cavalcanti, minha orientadora em mais esta pesquisa na pós-graduação, agradeço a confiança, o acompanhamento sensível e preciso e o companheirismo. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o apoio fundamental a este trabalho.

Agradeço aos professores e funcionários do Departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), assim como aos meus colegas de turma, e em especial, a Ana Maria de Andrade e Julice Pontual. Às queridas professoras Angela Prysthon e Solange Coutinho sou grata pelas valiosas sugestões e críticas durante a banca de qualificação e pelo carinhoso incentivo.

Também agradeço ao professor Marcos da Costa Braga, docente da disciplina *História Social do Design no Brasil* na pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), pelo interesse por este trabalho e a disposição fraterna para a troca intelectual.

Expresso minha gratidão a Alexandre Wollner, pela conversa atenciosa e gentil em seu estúdio. Da mesma forma, a Aracy Amaral e a Ignácio de Loyola Brandão, pelos encontros breves, porém ricos em ideias e comentários. Clara Meliande, Gabriele Oropallo e Adelia Borges também contribuíram de formas distintas a esse trabalho, a eles meu obrigada.

Pelo acesso a documentos e publicações essenciais a esta investigação, agradeço imensamente a Ivani Di Grazia Costa, a Romeu Loreto e à equipe da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP); a Vivian Lazzareschi e ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e à Biblioteca da FAU USP na Cidade Universitária.

Em Buenos Aires, agradeço à professora Verónica Devalle pela amizade, pelo entusiasmo revigorante e pelo interesse nesta pesquisa desde nossas primeiras conversas. À arquiteta Mariela Brisiguelli e seu esposo, sou grata pela simpatia com que me transferiram seus valiosos e tão bem conservados exemplares de *Summa*. A Sandra e Lala Méndez Mosquera agradeço o privilégio de tê-las conhecido e a mágica tarde que passamos juntas. Sou grata também às bibliotecas da Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires (FADU UBA), da Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires (SCA), do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e ao Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI).

Na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), da qual sou membro do corpo docente, agradeço à diretora da graduação em Design Visual, professora Ana Lúcia Lupinacci, pela confiança, amizade e incentivo. Aos meus colegas professores, agradeço a enriquecedora convivência, com especial menção a Auresnede Pires Stephan (Eddy), pela gentileza e disponibilidade em contribuir com este trabalho.

Aos meus alunos, agradeço o estimulante e prazeroso dia a dia, e dentre eles, a Gustavo Schlindwein Botelho e a Mariane Ayrosa, pela amizade e parceria que transbordam o design.

Aos meus amigos que mais de perto acompanharam o transcurso desta pesquisa – Yana Parente, Georgia Quintas, Daniela de Lacerda, Fabiana Moraes, Giovana Mesquita, Buggy, Lia Alcântara, Talita Moço e Alberto Lins – agradeço a fortuna de tê-los comigo.

A João Ubaldo Ribeiro, agradeço a epígrafe desta tese, a qual maliciosamente surrupiei do seu *Viva o povo brasileiro*.

A Dilma Aguiar agradeço a delicadeza, o carinho maternal e a torcida constante.

Aos meus pais, Abias e Miriam, o amor e as mais importantes lições.

A Raul Aguiar, a vida que buscamos partilhar com doçura e coragem.

LISTA DE SIGLAS

AACI Asociación Arte Concreto-Invencción
ABDI Associação Brasileira de Desenho Industrial
ADIA Asociación Diseñadores Industriales Argentinos
AICA Associação Internacional de Críticos de Arte
CeDInCI Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas
en la Argentina
CIAM Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CIDI Centro de Investigación de Diseño Industrial
DPHAN Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ENBA Escola Nacional de Belas Artes
ESDI Escola Superior de Desenho Industrial
ESPM Escola Superior de Propaganda e Marketing
FAAP Fundação Armando Álvares Penteado
FADU UBA Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA
FAU UBA Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, atualmente FADU UBA
FAU USP Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP c
FIESP Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
HfG–Ulm Hochschule für Gestaltung Ulm
IAB Instituto de Arquitetos do Brasil
IAC Instituto de Arte Contemporânea
ICSID International Council of Societies of Industrial Design
INTI Instituto Nacional de Tecnología Industrial
IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC Museu de Arte Contemporânea
MAM–RJ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM–SP Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMB Museu de Arte Moderna da Bahia
MASP Museu de Arte de São Paulo
MIAR Movimento Italiano para a Arquitetura Racional
MoMA Museu de Arte Moderna de Nova York
OAM Organización de Arquitectura Moderna
OEA Organização dos Estados Americanos
SCA Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires
SPHAN Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UBA Universidad de Buenos Aires
UCR Unión Cívica Radical
UD Feira de Utilidades Domésticas
UNCuyo Universidad Nacional de Cuyo
UNLP Universidad Nacional de La Plata
USP Universidade de São Paulo
YPF Yacimientos Petrolíferos Fiscales

LISTA DE FIGURAS

- [fig.01] Revista *Habitat*, Nº 1, 1950. Fonte: Biblioteca da FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.02] Revista *Mirante das Artes,&etc*, Nº 1, 1967. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.03] Revista *nueva visión*, Nº 1, 1953. Fonte: CeDInCI. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.04] Revista *Summa*, Nº 1, 1963. Fonte: SCA. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.05] Negros serradores de pranchas. *Voyage Pittoresque* (1835), Jean Baptiste Debret. Fonte: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/624520062/006245-2_IMAGEM_062.jpg
- [fig.06] *Ofício de negro – marceneiro* (c. 1829), autor não identificado. Fonte: ARAÚJO, Emanuel. *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.
- [fig.07] *Retrato de Manuel Belgrano*, François-Casimir Carbonnier (atribuído). Fonte: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/2778>
- [fig.08] Escuela Industrial de la Nación. Fonte: <http://juvenil.miclubtecnologico.com.ar/wp-content/uploads/2014/07/OTTO-KRAUSE.jpg>
- [fig.09] Revista *O auxiliador da Indústria Nacional*, de 3 de janeiro de 1862. Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/003601-02>
- [fig.10] A Exposição Nacional de 1861. Fonte: STRAUCH, Paulo. *Pindorama e o Palácio de Cristal: um olhar brasileiro sobre a Exposição de Londres de 1851*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- [fig.11] *Revista Illustrada*, 1887. Fonte: <http://artehistoria.tumblr.com/post/22479860726/angelo-agostini-1843-1910-revista-illustrada>
- [fig.12] *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiógrafo del Río de la Plata*, abril de 1881. Fonte: <http://www.unostiposduros.com/wp-content/uploads/2012/10/2.jpg>
- [fig.13] Imigrantes chegam ao Porto de Buenos Aires, no final do século XIX. Fonte: <http://www.museoroca.gov.ar/inmifotos/sele1/1sel7.htm>
- [fig.14] Mapa de Buenos Aires, 1890. Fonte: http://www.la-floresta.com.ar/mapas/plano_laurent_1890.jpg
- [fig.15] Mapa de São Paulo, 1890. Fonte: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/img/1890-download.jpg>
- [fig.16] Cartaz da exposição de 1914 da Deutsche Werkbund, 1890. Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O74632/deutsche-werkbund-ausstellung-poster-behrens-peter/>
- [fig.17] Edifício da Bauhaus em Dessau. Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/bauhaus-building-dessau>
- [fig.18] Alexandre Altberg. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484building>
- [fig.19] Revista *base*. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200008&script=sci_arttext
- [fig.20] Grete Stern. Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/magazin/artikel/homage-to-horacio-coppola-and-grete-stern>
- [fig.21] Horácio Coppola. Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/horacio-coppola>
- [fig.22] *Buenos Aires visión fotográfica*, de 1936. Fonte: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=9894>
- [fig.23] Le Corbusier. Fonte: <http://www.ahistoria.com.br/biografia-le-corbusier/>
- [fig.24] Antoni Bonet e sua filha Victoria, sentado na cadeira BKF. Fonte: <http://expomuebleonline.com.ar/actualidad/sillon-bkf-un-clasico-argentino/>
- [fig.25] Le Corbusier, Pietro Maria Bardi e Gino Pollini a bordo do Patris II. Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- [fig.26] Lucio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik na Casa Nordschild. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/829>
- [fig.27] Wladmiro Acosta. Fonte: <http://www.alcoletarrago.com/casas-taller-anonimas-y-cartas-agiedion-wladimiro-acosta/>
- [fig.28] Projeto do city-block integral, de Wladmiro Acosta. Fonte: <http://www.rafaellopezrangel.com/galeria%20buenos%20aires.htm>

- [fig.29] Casa Modernista da Rua Santa Cruz, projeto de Gregori Warchavchik. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>
- [fig.30] Metrô de Buenos Aires, c. 1938. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Buenos_Aires_Underground#/media/File:Buenos_Aires_-_Subte_-_Interior_coche_1%C3%ADnea_B_1938.jpg
- [fig.31] São Paulo, década de 1930. Foto Hildegard Rosenthal. Fonte: <http://secretsaopaulo.com.br/wp-content/uploads/2010/08/Figura11.jpg>
- [fig.32] Revista *Caras y Caretas*, 1901. Fonte: http://esaviejaculturaafrita.blogspot.com.br/2013_12_26_archive.html
- [fig.33] Revista *Sur*, número 2. Fonte: <http://goo.gl/3WtcGH>
- [fig.34] Revista *A vida moderna*, de janeiro de 1914. Fonte: <http://revistas-paulitas.flogbrasil.terra.com.br/foto17251032.html>
- [fig.35] Revista *Fon-Fon*. Fonte: https://josecarlosdebritoe Cunha.wordpress.com/design-de-revistas/fon-fon/jcarlos_07/
- [fig.36] Revista *Acrópole*, de outubro de 1938. Fonte: http://esaviejaculturaafrita.blogspot.com.br/2013_12_26_archive.html
- [fig.37] Revista *AD Arquitetura e Decoração*, número 1, 1953. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.38] Revista *BAC Brasil: Arquitetura contemporânea*, número 1, 1953. Fonte: Biblioteca da FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.39] Revista *Módulo*, número 1, 1955. Fonte: Biblioteca da FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.40] Bardi e Lina desembarcando no aeroporto de Congonhas (1947). Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- [fig.41] *Tavolo degli Orrori*. Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- [fig.42] Revista *Quadrante* (1935). Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- [fig.43] Revista *A – Cultura della Vita* (1945). Fonte: BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008.
- [fig.44] Bardi e Chateaubriand durante a cerimônia de inauguração do MASP. Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000..
- [fig.45] Seção da *Vitrine das Formas*. Fonte: LEON, Ethel. *LAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.
- [fig.46] *Cartaz Visite o Museu de Arte de São Paulo*, de Roberto Sambonet (1951). Fonte: MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- [fig.47] *Habitat* N° 25. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.48] *Habitat* N° 84. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.49] *Habitat* N° 84. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.50] Abertura da seção *Ambiente desenho industrial*. *Habitat* N° 79. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.51] Anúncio Móveis Bloch. *Habitat* N° 2. Fonte: Biblioteca do MASP.
- [fig.52] Artigo *Beleza provinda da função e beleza como função*. *Habitat* N° 2. Fonte: Biblioteca do MASP.
- [fig.53] Artigo *Instituto de Arte Contemporânea*. *Habitat* N° 3. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.54] Artigo *Henri van de Velde*. *Habitat* N° 51. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.55] Artigo *Novas formas e novas utilidades*. *Habitat* N° 79. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.56] Artigo *Estudos de marcas e logotipos*. *Habitat* N° 73. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.

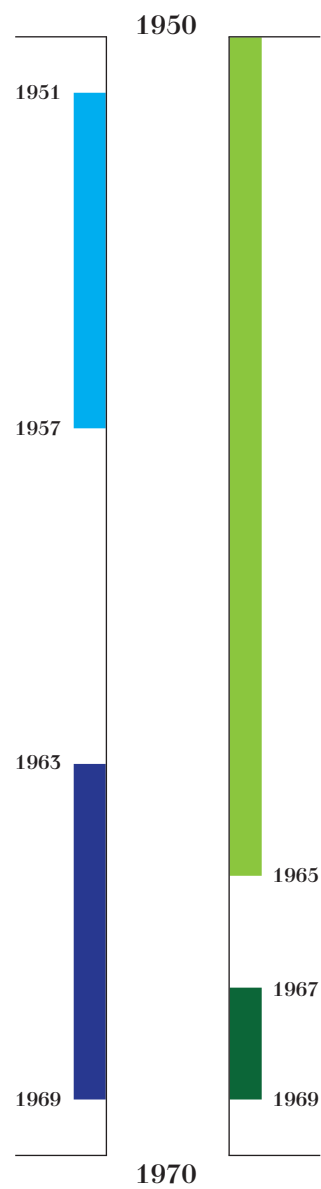
- [fig.57] Algumas páginas do artigo *Uma arquitetura de interiores para a Olivetti*. *Habitat* N° 49. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.58a] Páginas iniciais do artigo *Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil*, de João Carlos Cauduro. *Habitat* N° 76. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.58b] Páginas iniciais do artigo *Desenho Industrial*, de Lúcio Grinover. *Habitat* N° 76. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.58c] Páginas iniciais do artigo *O desenhista industrial*, de Décio Pignatari. *Habitat* N° 77. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.59] Artigo *A tortura: questão e método*, de Décio Pignatari. *Mirante das Artes, &tc* N° 04. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.60] Capa de *Mirante das Artes, &tc* N° 04. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.61] Exemplos de seção em três colunas (página à esquerda e ao centro, *Mirante das Artes, &tc* N° 02) e de seção em quatro colunas (página à direita, *Mirante das Artes, &tc* N° 05). Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.62] Estudos de capa para *Mirante das Artes, &tc*, de autoria de Lina Bo Bardi. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/obra_lina.asp?Pagina=8&categoria=
- [fig.63] Logo para *Mirante das Artes, &tc*, de autoria de Wesley Duke Lee. Fonte: BARDI, Pietro M.. *Profile of the New Brazilian art*. Livraria Kosmos: Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, 1970.
- [fig.64] Anunciantes em *Mirante das Artes, &tc*. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.65] Artigo *Metro3 em atividade*. *Mirante das Artes, &tc*, N° 2. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.66] Artigo *Pintar – para quê?*. *Mirante das Artes, &tc*, N° 1. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.67] Artigo *Ulm à nossa moda*. *Mirante das Artes, &tc*, N° 1. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.68] Versão de texto *Cinco anos entre os brancos* (acima); versão de texto *O Museu de Arte Popular do Unhão* (ao lado), ambos de autoria de Lina Bo Bardi, posteriormente publicados em *Mirante das Artes, &tc* N° 6. Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, Brasil.
- [fig.69] Capa *Mirante das Artes, &tc*, N° 12. Fonte: Biblioteca do MASP.
- [fig.70] Revista *Arturo*. Fonte: http://res.cloudinary.com/bombmagazine/image/upload/v1412026895/kosice_2_1000_bod y.jpg
- [fig.71] Artistas do grupo *Asociación Arte Concreto-Invencción* (da esquerda para a direita, de pé: Enio Iommi, Simón Contreras, Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Primaldo Mónaco, Manuel Espinosa, Antonio Caraduje, Edgar Bayley, Obdulio Landi, e Jorge Souza. Sentados: Claudio Girola, Alberto Molenberg, Oscar Nuñez e Lidy Prati). Fonte: http://bp0.blogger.com/_JypgarM-Z8k/RiutDyKI5XI/AAAAAAAAAGk/cdQjju-JS-Y/s1600-h/grupo+arte+concreto.jpg
- [fig.72] Revista *Arte Concreto-Invencción*, N° 1. Fonte: MALDONADO, Tomás. *Tomás Maldonado: in conversation with = en conversación con María Amália García*. New York: Fundación Cisneros, 2010.
- [fig.73] Tomás Maldonado (1953). Fonte: MALDONADO, Tomás. *Tomás Maldonado: in conversation with = en conversación con María Amália García*. New York: Fundación Cisneros, 2010.
- [fig.74] Revista *Ciclo*. Fonte: MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.
- [fig.75] Revista *Cea* 2. Fonte: MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.
- [fig.76] Alguns dos anunciantes de *nueva visión*. Fonte: CeDIInCI. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.77] Revista *nueva visión*, N° 1, 1953. Fonte: CeDIInCI. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.78] Estúdio de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, 1951. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Aghraam Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Prati, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa. Fonte: GARCÍA, Maria Amália. *El arte abstracto: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2011.
- [fig.79] Revista *nueva visión*, N° 1, 1953. Fonte: CeDIInCI. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.80] Páginas iniciais do artigo *Actualidad y porvenir del arte concreto*. Revista *nueva visión*, N° 1. Fonte: CeDIInCI. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.81] Revista *nueva visión*, N° 2/3. Fonte: CeDIInCI. Reprodução: P. Amorim.

- [fig.82] Páginas iniciais do artigo *El diseño industrial y las ventas. nueva visión*, N° 2/3. Fonte: Ce-DInCI. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.83] Revista *Summa*, N° 1, 1963. Fonte: SCA. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.84] Revista *Summa*, N° 9, 1967. Fonte: SCA. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.85] Lala Méndez Mosquera (2015). Fonte: Acervo pessoal.
- [fig.86] Carlos Méndez Mosquera. Fonte: <http://www.lanacion.com.ar/1185911-fallecio-carlos-a-mendez-mosquera>
- [fig.87] Alguns dos anunciantes de SUMMA: *harpa*, SIAM, *Cícero Publicidad*, Herman Miller, Acindar e Six. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.88] Artigo *Buenos Aires abre sus vidreiras al buen diseño*, SUMMA N° 1. Fonte: Biblioteca FADU UBA.
- [fig.89] Artigo *Diseño industrial, Argentina 1963*. SUMMA, N° 2. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.90] Artigo *Diseño empresario*. SUMMA, N° 3. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.91] Comunicado *Ulm cierra*. SUMMA, N° 11. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.92] Artigo *Bus pop (los colectivos)*. SUMMA, N° 14. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.93] Capa SUMMA, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.94] Artigo *Enseñanza del diseño*. SUMMA, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.95] Páginas iniciais do artigo *Crónica del diseño en la Argentina*. SUMMA, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.96] Páginas iniciais do artigo *Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina*. SUMMA, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.
- [fig.97] Artigo sobre a ADIA e escolas de diseño. SUMMA, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.

SUMÁRIO

015	CRONOLOGIA COMPARADA DAS REVISTAS
016	INTRODUÇÃO
034	CAPÍTULO 1 Argentina e Brasil: modernos na periferia do mundo
082	CAPÍTULO 2 <i>Habitat</i> (1950–1965): paixão raciocinada para a forma
142	CAPÍTULO 3 <i>Mirante das Artes,&tc</i> (1967–1968): uma revista anormal
166	CAPÍTULO 4 <i>nueva visión</i> (1951–1957): síntese das artes e desenho industrial
195	CAPÍTULO 5 <i>Summa</i> (1963–1969): <i>nuevas formas para tiempos nuevos</i>
221	CAPÍTULO 6 Revistas em diálogo: versões e interpretações
232	CONSIDERAÇÕES FINAIS
236	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRONOLOGIA COMPARADA DAS REVISTAS



ARGENTINA

NUEVA VISIÓN (9*)

SUMMA (15*)

BRASIL

HABITAT (84*)

MIRANTE DAS ARTES, & TC (12*)

*Quantidade de edições analisadas nesta pesquisa.

INTRODUÇÃO

A pulsão de modernidade instalada no Brasil e na Argentina, na primeira metade do século XX, revirou corações e mentes ao incitar novas ideias e novos modos de percepção. O mundo das formas, por sua vez, respondeu generosamente a esses estímulos, tornando essa modernidade palpável e sensível aos olhos através de projetos em concreto, aço e vidro, e também de tinta sobre papel. Essas construções modernas – os edifícios e as revistas – foram, e continuam sendo, emblemas de uma vida desenhada para ser melhor. Décadas depois, mesmo na vigência de outras novas ideias e percepções, e na certeza de que o que se pensou moderno no passado nem sempre resultou proveitoso, muitas dessas construções persistem. Em sua materialidade, denunciam a passagem do tempo e a obsolescência de suas convicções, mas ao serem abertos, a despeito do *brise-soleil*¹ empoeirado ou da lombada carcomida, ainda exalam a potência de suas linhas. Vasculemos, portanto, nas páginas de *Habitat e nueva visión*², *Mirante das Artes,&tc* e *Summa*, os registros de uma ideia que, a partir dos anos 1950, nesses dois países sul-americanos, seria uma das építo- mes da vontade modernista: o desenho industrial.

¹ Dispositivo arquitetônico utilizado para impedir a incidência direta de radiação solar nos interiores de um edifício.

² Nesta tese, o nome da revista *nueva visión* é escrito em minúsculas, de acordo com sua grafia original.

Do Capibaribe ao *Río de la Plata*

A origem desta pesquisa decorre da minha³ experiência no mestrado no Departamento de Design da UFPE, concluído em 2007, onde busquei investigar a representação jornalística do design no Brasil elaborada por uma revista de atualidades⁴, também sob orientação da professora Virginia Cavalcanti. Esse interesse foi reflexo de minha atuação profissional, com foco na área editorial, direcionada pela formação acadêmica que tive em jornalismo e em design gráfico.

Desde então, acompanhar o comentário sobre o design brasileiro na imprensa, dentro e fora do país, tornou-se um hábito para mim. Além disso, passei a colaborar com a revista *Continente* e o suplemento cultural *Pernambuco*, escrevendo sobre o tema.

A intenção de estudar o design no Brasil tendo como pano de fundo a América do Sul, entretanto, surgiu ao descobrir o jornal argentino *Página 12*, o qual veicula semanalmente um suplemento dedicado ao design e à arquitetura, o *m²*. Em sua edição de 15 de novembro de 2008, foi publicada a matéria *Visiones pernambucanas*, assinada pela jornalista Luján Cambariere, a respeito dos eventos Revela Design 2008 e o Pernambuco Design do mesmo ano.

Esta semana, Recife, capital de Pernambuco, se mostrou ao Nordeste. Dois eventos coincidiram – Revela Design 2008 e a abertura do Salão Pernambuco Design 2008 – para direcionar o olhar a uma região que, há algum tempo, começa a brilhar também por seu design. Muito, ao que parece, tem a ver com um passado adornado pela herança de grandes gráficos, patrimônio histórico do qual se orgulha toda a América Latina, com ícones como Aloisio Magalhães. Tem a ver também com um contexto explorado de mil maneiras, tal como interações entre designers e artesãos em uma das regiões com as mais virtuosas comunidades indígenas e quilombolas (comunidades remanescentes de escravos fugidos) do Brasil. E por um presente que se afirma na convicção e decisão do Estado de que o design é uma ferramenta-chave para o desenvolvimento. E aí se dá mais um fato insólito para nós, já que João Roberto Peixe, designer gráfico de renome, é nada menos que o Secretário de Cultura, o qual, durante o período do evento, foi visto sentado entre o público, reafirmando uma política cultural caracterizada pela reflexão e o debate, que vai muito além da simples promoção de atividades ou a mesquinha saudação para a foto no dia da abertura. Para aprender e copiar. Sim, aqui vale (a cópia, eu digo).⁵

³ O discurso em primeira pessoa é empregado nesta parte da Introdução como forma de melhor contextualizar o amadurecimento da problemática investigada nesta pesquisa, processo também relacionado à minha trajetória pessoal.

⁴ [AMORIM COSTA] SILVA, Patrícia. *Irritando Philippe Starck: a representação jornalística do design no Brasil contemporâneo*. Recife, UFPE, 2007. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design.

⁵ “Esta semana se mostró Recife, capital de Pernambuco, al nordeste. Dos eventos coincidieron – Revela Design 2008 y la inauguración del Salón de Diseño de Pernambuco PE Design 2008 – para posar la mirada sobre una región que de un tiem-

Surpreendida, na época, com a disposição do jornal portenho em conhecer e divulgar o design pernambucano – hábito pouco frequente entre os periódicos locais e menos ainda entre os do eixo Rio-São Paulo – percebi ali indícios de uma ponte entre Argentina e Brasil, a meu ver, pouco contemplada por pesquisas acadêmicas no âmbito do design.

O fato é que em 2010, ao ingressar no doutorado em design na UFPE, propus estudar comparativamente a crítica de design nesses dois países num recorte contemporâneo. Em pouco tempo, entretanto, ao tentar levantar uma bibliografia a respeito de uma possível história do relato jornalístico e da crítica de design no Brasil e na Argentina, me deparei com pouquíssimos dados, pulverizados em textos dedicados a explorar outras questões. Diante dessa lacuna, em concordância com minha orientadora, dei início à reconfiguração dos objetivos da pesquisa, os quais passaram a considerar o momento de instalação do design nesses dois países e a identificação de periódicos que tivessem acompanhado esse processo em seus artigos. Desse modo, esperava-se reunir subsídios para se começar a delinear, dentro de uma perspectiva histórica, uma narrativa do design elaborada por impressos editoriais que levasse em conta esse específico contexto regional dentro da América Latina, e não apenas o Brasil ou a Argentina isoladamente.

O refinamento desses objetivos foi possibilitado por várias experiências. Ainda em abril de 2010, visitei Buenos Aires pela primeira vez, onde, na Facultad de Arquitectura y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires (FADU UBA), conversei com a professora Verónica Devalle, autora do livro *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Este trabalho, publicado em 2009, é um estudo exaustivo da origem e desenvolvimento do design gráfico na Argentina, com espaço para uma análise de conteúdo da revista *nueva visión*. Nosso encontro, bem como informações em seu livro, reforçaram a pertinência do novo recorte temporal estabelecido para a pesquisa – os anos 1950 e 1960 – assim como enfatizaram a ocorrência de interações e colaborações entre artistas e críticos de arte brasileiros e argentinos, em torno do processo de instauração do design moderno nesses países. Tal processo incluiu a criação de revistas e a publicação de textos abordando os di-

po a esta parte empieza a brillar también por su diseño. Mucho, parece, tiene que ver un pasado engalanado con la herencia de grandes gráficos, patrimonio histórico del que se enorgullece toda Latinoamérica con íconos como Aloísio Magalhaes. También por un contexto aprovechado de mil maneras, como es el caso de los cruces entre diseñadores y artesanos en una de las regiones con las comunidades más virtuosas de aborígenes y quilombolas (ex comunidades de esclavos) de todo Brasil. Y por un presente que se afirma en la convicción y decisión del Estado de que el diseño es una herramienta clave para el desarrollo. Donde se da otro hecho insólito para nosotros, que es que nada menos que el secretario de Cultura, Joao Roberto Peixe, sea un reconocido diseñador gráfico, a quien, mientras duró el evento, se lo pudo ver sentado como uno más entre el público, reafirmando una política cultural caracterizada por la reflexión y el debate, que va mucho más allá de la simple promoción de actividades o el mezquino saludo para la foto el día de la inauguración. Para aprender y copiar. Sí, acá vale (la copia, digo).” CAMBARIERE, Luján. Visiones pernambucanas. *Página 12*. m². Buenos Aires. 15 nov. 2008. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1536-2008-11-15.html>. Acesso em: 15 dez. 2008.

versos aspectos dessa nova atividade vinculada à produção industrial e sua pertinência frente às necessidades das metrópoles emergentes que eram Buenos Aires e São Paulo naquele período.

As revistas, desde o início, constituiriam o objeto desta pesquisa, as quais, também por conta de sua periodicidade espaçada, costumam agregar à transmissão de notícias funções de análise e reflexão sobre fatos e assuntos.⁶ Nelas, portanto, acreditava-se que seria possível encontrar um acompanhamento mais detido e sistemático a respeito do tema, diferentemente dos jornais, de escopo amplo e pautados pela urgência dos acontecimentos. Assim, com base na literatura que advoga a relação ancestral entre arquitetura e design⁷, elaborei uma sondagem de revistas próximas ou ligadas a essas áreas de projeto que circularam no Brasil e na Argentina nas décadas de 1950 e 1960. Esse agrupamento prévio foi constituído dos seguintes títulos: *Acrópole* (1938–1971), *BAC Brasil: Arquitetura Contemporânea* (1953–1958), *Módulo* (1955–1965), *Habitat* (1950–1965), *AD Arquitetura e Decoração* (1953–1958), *Arquitetura e Engenharia* (1946–1965), *Brasília* (1957–1961), *Arquitetura* (1961–1968), *AC Arquitetura e Construção* (1966–1967) e *Mirante das Artes*, etc (1967–1968). A essas, somaram-se as revistas argentinas *Nuestra Arquitectura* (1929–1986), *nueva visión* (1951–1957), *Summa* (1963–1992), *A&P Arquitectura y Planeamiento* (1963–1968), *Cuadernos summa-nueva visión* (1967–1975). Entretanto, mesmo tendo a arquitetura como tema essencial, essa era uma seleção de revistas bastante heterogênea e ampla, o que demandou uma melhor compreensão do problema da pesquisa para a definição dos títulos a serem analisados em definitivo.

Em julho de 2011, já tendo me transferido para São Paulo – onde continuei a atuar como professora de História do Design –, fiz uma segunda viagem a Buenos Aires, dessa vez com a intenção de mapear arquivos para a realização da pesquisa de campo e reunir bibliografia sobre o desenho industrial na Argentina. Nessa ocasião, visitei o Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDINCI), onde pude folhear e fotografar os nove números da revista *nueva visión*, estabelecendo assim contato com parte do material selecionado. Em São Paulo, seguia em paralelo com a leitura exploratória das revistas brasileiras nas bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Este contato inicial e extremamente rico, com todas essas revistas, deixou claro que o termo chave a ser emprega-

⁶ SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2004.

⁷ PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001; DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919–1933*. Berlin: Taschen, 2004; FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

do nesta investigação seria “desenho industrial”, com o equivalente “*diseño industrial*” nas publicações argentinas, dada a forma recorrente com que eram utilizados para se referirem ao que, até então, eu preliminarmente denominava “design moderno”.

Também contribuíram para o amplo entendimento dessa problemática, o curso que fiz no Museu da Casa Brasileira, *Arquitetura Moderna Brasileira e Cultura Urbana no Século XX*, ministrado por Guilherme Wisnik, em outubro de 2011. Já no segundo semestre de 2012, cursei como aluna ouvinte a disciplina História Social do Design no Brasil, na pós-graduação da FAU USP, lecionada pelo professor Marcos da Costa Braga. Ali, pude aprofundar o estudo sobre as relações entre design e arquitetura no Brasil, bem como sobre procedimentos de pesquisa em História do Design. Também naquele ano, publiquei as primeiras ideias relativas a esta investigação no *International Conferences on Design History and Studies – ICDHS 2012*⁸ e no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D 2012⁹.

Em dezembro de 2012, em busca de referências metodológicas para o estudo de revistas concebidas dentro do espírito modernista, assisti à conferência *Modernist Magazines in the Americas: Points of Departure*, no Rothermere American Institute da Universidade de Oxford, na Inglaterra. O evento conciliou, em vários painéis, pesquisadores do Reino Unido e dos Estados Unidos, dedicados à investigação de revistas modernistas, a maioria delas literárias, publicadas entre o final do século XIX e início do século XX. Nesse encontro, além de ter acesso à antologia de ensaios *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, conheci o livro *Modernism in the magazines*¹⁰, de Robert Scholes e Clifford Wulfman, o qual posteriormente eu utilizaria como um dos suportes ao aparato metodológico desta pesquisa.

À medida que esse processo avançava, as revistas brasileiras *Módulo*, *Habitat*, *AD Arquitetura e Decoração* e *Mirante das Artes,&etc*, e as argentinas *nueva visión* e *Summa*, emergiam como potenciais objetos de estudo. Tanto em função da ocorrência de artigos publicados sobre desenho industrial/*diseño industrial*, observada nas leituras exploratórias, quanto das informações obtidas sobre essas revistas a partir de trabalhos já publicados a seu respeito.

⁸ AMORIM, Patricia ; CAVALCANTI, Virginia. Modern design meets latin America: the role of pioneering design magazines *Habitat* and *nueva visión* in Brazil and Argentina. In: ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies, 2012, São Paulo. Design Frontiers - Territories, Concepts and Technologies. São Paulo: Blucher, 2012.

⁹ AMORIM, Patricia; CAVALCANTI, Virginia. Origens da crítica de design no Brasil e na Argentina: um panorama das revistas especializadas em artes e arquitetura (1920-1950). In: 10 P&D Design Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2012, São Luís. 2012.

¹⁰ SCHOLES, Robert; WULFMAN, Clifford. *Modernism in the magazines: an introduction*. Yale University, 2012.

Assim, em abril de 2013, em mais uma viagem a Buenos Aires¹¹, concentrei-me em fotografar os exemplares de *Summa*, de 1963 a 1969, nas bibliotecas da FADU UBA e da Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Nesta oportunidade também tive acesso a exemplares da revista *Ulm*, editada entre 1958 e 1968, pela Hochschule für Gestaltung (HfG–Ulm). Meses depois, tive a grata surpresa de poder adquirir, de um casal de arquitetos argentinos, 23 edições de *Summa*, incluindo os números 2 a 15, que demarcam o recorte de 1964 a 1969, em perfeito estado de conservação. Condição bem diferente do que encontrei em algumas das bibliotecas visitadas, onde muitas das revistas estão danificadas, sem a capa, a quarta capa ou páginas internas, às vezes refiladas e encadernadas em grupo. Esse mesmo problema também foi levantado pelos pesquisadores reunidos na conferência de Oxford. Mais do que bem-vinda será a digitalização desses materiais impressos e sua disponibilização *online*, de modo a preservar os exemplares físicos, possibilitando a realização de futuras pesquisas.

O traçado desta investigação

Com o desenrolar desse percurso, ganhou nitidez a problemática a ser investigada. O desenvolvimento do desenho industrial no Brasil e na Argentina iniciou-se nos anos 1950, em função do processo de industrialização em curso nos dois países, associado à propagação do projeto moderno na região. Essa afirmação baseia-se na sobreposição das perspectivas de diversos autores que estudaram o contexto argentino e o brasileiro separadamente.¹²

Foram fatos importantes na trajetória do desenho industrial nesses dois países, considerando também a década de 1960, o surgimento de estúdios e escritórios de desenho industrial, a criação de escolas especializadas, a incorporação de parte desses profissionais nas indústrias locais, bem como a fundação de associações de classe e de agência governamental de fomento. Nesse sentido, na década de 1950, compreendida aqui como período de emergência do desenho industrial na Argentina e no Brasil, predominaram as primeiras iniciativas produtivas na área, com destaque para a atuação de arquitetos e artistas na confecção de mobiliário moderno. Já a década de 1960 testemunhou a criação de cursos superiores, o ingresso de profissionais com formação especializada no mercado e a fundação de entidades classistas, carac-

¹¹ Ao total, foram feitas seis viagens a Buenos Aires, entre 2010 e 2014, para a realização de pesquisas de campo e entrevistas.

¹² NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000; FERNÁNDEZ, Silvia & BONSIEPE, Gui. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008; DEVALLE, Verónica. *La travessia de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009; DE PONTI, Javier. *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950–1970)*. Rosario: Prohistoria, 2012.

terizando-se como uma etapa de institucionalização do desenho industrial nesses países. Exerce forte influência sobre esses desdobramentos na América do Sul, a HfG–Ulm, escola alemã de arquitetura e desenho industrial, em funcionamento entre 1953 e 1968, a qual, em sua origem, buscava inspiração no ensino de orientação técnico-artística da Bauhaus, e que a partir do final da década de 1950 dirigiu-se a uma abordagem científicista.

No Brasil e na Argentina – com base principalmente em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires – revistas ligadas à arquitetura e às artes repercutiram e debateram esse fenômeno, constituindo um valioso repertório de fontes sobre o desenho industrial em fase de emergência e institucionalização. A importância desses impressos é ressaltada inclusive por conta da escassez, na época, de livros publicados sobre o tema em tais países, e a força dos periódicos na circulação de informações num instante em que, por exemplo, a televisão ainda dava seus primeiros passos. Assim, a partir desse universo editorial, considerando o levantamento preliminar efetuado, quatro revistas se sobressaíram como ricas possibilidades de investigação em conjunto: *Habitat* e *Mirante das Artes*,¹³ no Brasil, e *nueva visión* e *Summa*, na Argentina.

Habitat foi fundada em 1950, pelo jornalista e crítico de arte Pietro Maria Bardi e sua esposa arquiteta Lina Bo Bardi, ambos de origem italiana, então líderes intelectuais do imberbe MASP. A revista fez parte do projeto de modernização cultural implementado pelo casal no país, o qual tinha o museu e as escolas ali criadas como núcleo, dentre elas o Instituto de Arte Contemporânea (IAC).¹³ Lá funcionou o pioneiro curso de desenho industrial de orientação moderna no Brasil, dirigido por Lina.¹⁴

nueva visión, contemporânea de *Habitat*, na Argentina, também refletiria as expectativas a respeito da emergência dessa atividade projetual ligada à indústria naquele país, a reboque da efervescente cena vanguardista portenha, animada pela arte concreta.¹⁵ Essa publicação seria criada em 1951, pelo artista Tomás Maldonado, em parceria com o pintor Alfredo Hlito e o então estudante de arquitetura Carlos Méndez Mosquera.

O casal Bardi desvinculou-se de *Habitat* em 1954. Eles contribuiriam textos esporadicamente até o encerramento do periódico, em 1965, o qual era conduzido por Rodolfo Klein e Geraldo Serra. Durante seus 14 anos de existência, a revista,

¹³ STUCHI, Fabiana. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

¹⁴ LEON, Ethel. *IAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.

¹⁵ DEVALLE, op.cit.

com foco editorial na arquitetura, manteve contato com diversas questões relacionadas ao desenho industrial no Brasil. *nueva visión*, por sua vez, deixou de circular em 1957, época em que Maldonado – personagem central na evolução do campo do desenho industrial na Argentina – já havia se estabelecido na Alemanha, como integrante do corpo docente da HfG–Ulm.

Essas revistas surgiram em meio a articulações mais amplas de cariz modernista, contexto no qual as artes, a arquitetura e o desenho industrial desempenharam papel crucial. Seus fundadores, para além da concretização dessas empreitadas editoriais, ocuparam posições determinantes no deslanche da trajetória dessa nova atividade projetual em seus países, como se verá em detalhe mais adiante. Tais publicações inclusive chegaram a fazer menção uma à outra, aceno que pode ser entendido como um testemunho do intercâmbio entre artistas e intelectuais argentinos e brasileiros em torno de debates a respeito da forma na era industrial, no início dos anos 1950.

Essas características, a meu ver, já as habilitariam a um estudo comparativo. Entretanto, na década de 1960, duas novas revistas – *Mirante das Artes,&tc* e *Summa* – compartilhariam importantes vínculos com *Habitat* e *nueva visión*, suas predecessoras correspondentes, e ainda abordariam em seus textos o tema do desenho industrial, então num momento posterior de assimilação nesses países.

Mirante das Artes,&tc também foi fundada por Pietro Maria Bardi, diretor do MASP. A revista circulou entre 1967 e 1968, mas não como uma publicação vinculada ao museu, e sim à galeria de arte particular que Bardi mantinha desde 1966. Interessada na crítica cultural de amplo espectro – pintura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema, música – *Mirante das Artes,&tc* fez das vicissitudes do desenho industrial no Brasil objeto de suas agudas considerações e provocações.

Em 1963, na Argentina, apareceria *Summa*. Carlos Méndez Mosquera, que na década anterior havia integrado a equipe inicial de *nueva visión*, e que àquela altura dividia-se entre a condução da agência de publicidade Cícero, a editora especializada Infinito e a atividade como docente universitário, lança a revista junto a um grupo do qual também fazia parte sua esposa, a arquiteta Lala Méndez Mosquera. A partir de 1966, Lala passaria a dirigir a publicação, cujo interesse na crônica da arquitetura argentina e latino-americana também abarcaria uma relevante cobertura sobre o “*diseño industrial*” naquele país. Salienta-se ainda que, em pouco tempo, antigos membros de *nueva visión* também integrariam esta redação.

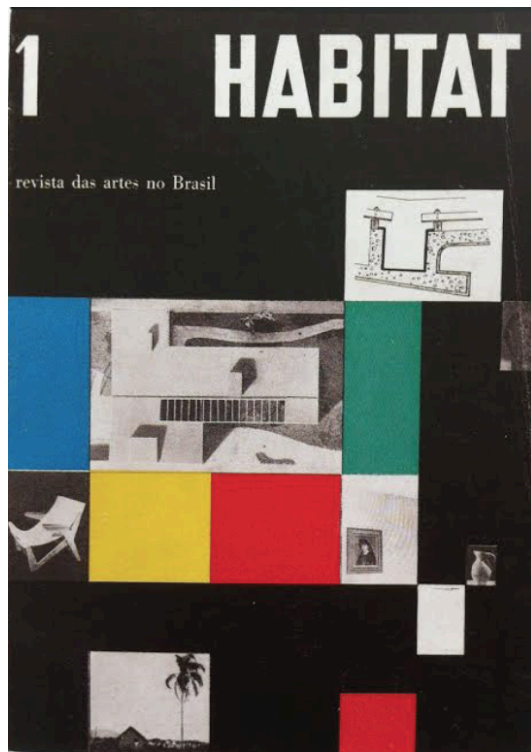
Assim, o quadro analítico dessa pesquisa definiu-se. Ele consideraria não apenas os aspectos intrínsecos de cada revista – referente à publicação de artigos sobre o

tema do desenho industrial – mas também da consanguinidade entre esses dois pares de projetos editoriais, justificada, a princípio, pela presença em comum de alguns de seus principais integrantes. Personagens como Pietro Maria e Lina Bo Bardi, Tomás Maldonado, Carlos e Lala Méndez Mosquera, por exemplo, cada um a seu modo, contribuíram nas dimensões projetual, educacional e do pensamento sobre o desenho industrial em seus países, e isso, em minha perspectiva, reveste essas publicações com mais uma camada de significância. *Habitat, nueva visión, Summa e Mirante das Artes,&etc* nasceram pelas mãos não só de observadores autorizados do campo, mas de verdadeiros agentes que, por diferentes meios, ajudaram a dar sentido e forma ao percurso do desenho industrial durante boa parte dessas duas décadas em questão.

Importa deixar claro que atualmente existem vários estudos notáveis a respeito da evolução do design moderno e industrial no Brasil e na Argentina, os quais foram fundamentais para a realização deste trabalho. Entretanto, análises que se apoiem nos conteúdos editoriais publicados por revistas¹⁶, enquadrando-as como objeto de estudo e não como mais uma das fontes de dados utilizadas, principalmente sob um viés comparativo, não são tão frequentes se considerarmos o tema aqui proposto. Menos ainda sob um recorte onde periódicos que trataram discursivamente do desenho industrial, a partir de distintos países latino-americanos, são postos em diálogo. É nesse sentido, portanto, que esta tese busca contribuir: ao eleger o enfoque regional para a leitura dessa experiência comum entre Argentina e Brasil, colaborar para que possam melhor compreender um ao outro e também a si próprios.

O objetivo geral desta pesquisa é então assim enunciado: investigar como o tema desenho industrial foi abordado por revistas culturais brasileiras e argentinas, nas décadas de 1950 e 1960, tendo como objeto de estudo as publicações *Habitat* (1950–1965) [fig.01], *Mirante das Artes,&etc* (1967–1968) [fig.02], *nueva visión* (1951–1957) [fig.03] e *Summa* (1963–1969) [fig.04]. Em função dessa meta, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: a) traçar um panorama de antecedentes históricos, sociais, culturais e econômicos que conduziram à emergência do desenho industrial no Brasil e na Argentina no início da década de 1950; b) investigar a trajetória individual de cada revista, com foco em seus artigos publicados sobre o tema desenho industrial, considerando os aspectos conceitual, educacional, profissional e institucional dessa atividade; c) e comparar essas abordagens entre si, no intuito de identificar os principais tópicos levantados por essas revistas em relação ao desenho

¹⁶ Destaca-se o trabalho de Milene Cara, que trata de definir historicamente a construção do campo do design no Brasil, utilizando como uma das fontes a imprensa especializada. Ver CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.



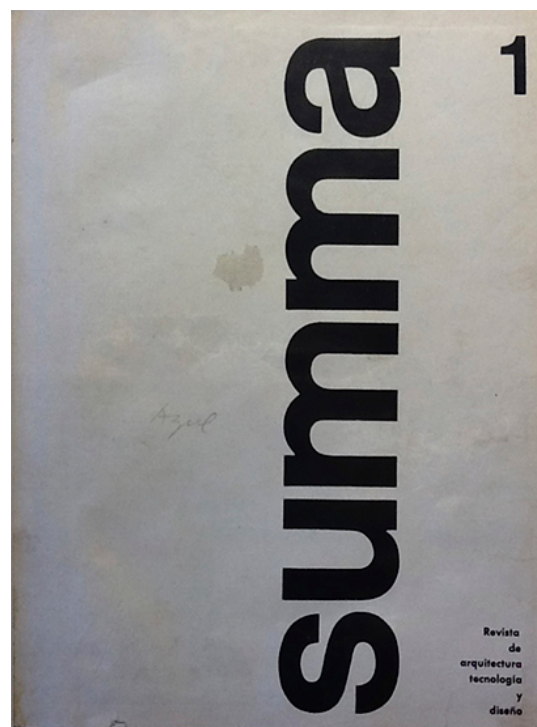
[fig.01] Revista *Habitat*, N° 1, 1950. Fonte: Biblioteca da FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.02] Revista *Mirante das Artes, &c.*, N° 1, 1967. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.



[fig.03] Revista *nueva visión*, N° 1, 1951. Fonte: CeDInCI. Reprodução: P. Amorim.



[fig.04] Revista *Summa*, N° 1, 1963. Fonte: SCA. Reprodução: P. Amorim.

industrial na Argentina e no Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Em decorrência, as hipóteses aqui aventadas são as de que, nesses dois países em questão, as quatro revistas introduziram e debateram fundamentos do desenho industrial, educando sobre o tema em aspectos relacionados à formação e à prática profissional, bem como apresentaram interesse e relataram sobre os desenvolvimentos do desenho industrial no país vizinho.

Os pressupostos conceituais

A problemática sobre a qual se debruça esta investigação evoca alguns conceitos centrais, dentre eles a ideia de modernidade. De acordo com Harvey, ela envolve tanto uma “implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas prece- dentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmen- tações internas inerentes”¹⁷. O chamado “projeto da modernidade”, como denomi- nou Jürgen Habermas, emerge na Europa durante o século XVIII, alicerçado na fé iluminista que pregava o domínio científico sobre a natureza, a ideia de progresso e de emancipação humana, nutrida por doutrinas de igualdade, liberdade e razão universal. No início do século XX, segundo Harvey, o avançar dessa condição irá im- plicar em reações culturais incitadas por fatores como a mecanização e a urbaniza- ção, os novos sistemas de transportes e comunicações, o consumo de massa, a moda e a publicidade. Mais adiante, no segundo pós-guerra, esses modernismos serão assi- milados pelo *establishment*, e o ideal de progresso e emancipação humana passam a fazer parte da ordem político-econômica capitalista corporativa.

A crença “no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais” sob condições padronizadas de conhecimento e de produção era particularmente forte. Por isso, o modernismo resultante era “positivista, tecnocêntri- co e racionalista”, ao mesmo tempo que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiães do gosto refinado. A “modernização” de economias europeias ocorria velozmente, en- quanto todo o impulso da política e do comércio internacionais era justificado como o agente de um benevolente e progressista “processo de modernização” num Terceiro Mundo atrasado.¹⁸

Planejamento e industrialização em larga escala foram algumas das soluções capita- listas para a reestruturação política econômica do segundo pós-guerra. Nesse senti- do, a arquitetura exerceu papel de destaque, assim como o design moderno e indus-

¹⁷ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 22.

¹⁸ Ibidem, p. 42.

trial. Com origem na necessidade de melhoria da qualidade estético-funcional da produção industrializada no final do século XIX, o design desenvolveu-se em paralelo à Nova Arquitetura, sendo também influenciado por correntes artísticas vanguardistas.¹⁹

A propósito, o termo “desenho industrial” aqui empregado – e seu equivalente em espanhol, “*diseño industrial*” –, justifica-se, de partida, como já dito, por ser a nomenclatura predominante nas revistas pesquisadas. De acordo com a primeira definição oficial elaborada pelo International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), de 1959, o desenho industrial dizia respeito à atividade profissional responsável por “determinar materiais, mecanismos, formas, cores, acabamentos e decoração de objetos reproduzidos em quantidade através de processos industriais”²⁰. Assim, para evitar mal-entendidos conceituais, nas poucas vezes em que a nomenclatura “design” aparece nos capítulos seguintes desta tese, ela é empregada como um sinônimo do termo “desenho industrial”.

Sobre o tema da modernidade, é fundamental observar ainda suas características no contexto da América Latina. Achugar informa que importantes teorizações sobre as modernidades latino-americanas buscam determinar sua especificidade como periférica ou tardia. Nesse sentido, a natureza dessas modernidades estaria relacionada à dependência colonial ou à “defasagem própria das realidades situadas fora do perímetro central”.²¹

De acordo com García Canclini, as ondas de modernização que atuaram sobre os países dessa região podem ser sintetizadas da seguinte forma:

No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século [sic], pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais.²²

Para ele, é entre as décadas de 1950 e 1970 que a modernização socioeconômica na América Latina se torna mais palpável, tanto pela acentuação do cenário acima des-

¹⁹ BRAGA, Marcos. *ABDI e APDINS-RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

²⁰ “An industrial designer is one who is qualified by training, technical knowledge, experience and visual sensibility to determine the materials, mechanisms, shapes, color, surfaces finishes and decoration of objects which are reproduced in quantity by industrial processes”. Disponível em: <http://www.icsid.org/about/about/articles33.htm>. Acesso: 20 jan 2013.

²¹ ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “O Flâneur” de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida; MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 15.

²² GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 67.

crito, quanto pela introdução de novos aparatos de comunicação que irão estimular o consumo de carros e de eletrodomésticos, por exemplo, produtos “modernos” agora também fabricados na região. Essas transformações, ainda que de modo atribulado, conduzirão a modificações no acesso às novidades das grandes cidades, favorecendo à democratização do cosmopolitismo e à disseminação dos padrões de consumo associados à vida moderna: “Os fascículos culturais e as revistas de moda ou decoração vendidas em bancas de jornais e supermercados levam as inovações literárias, plásticas e arquitetônicas aos que nunca visitam as livrarias nem os museus”.²³

As revistas argentinas e brasileiras aqui analisadas nasceram dentro desse contexto de modernização socioeconômica e cultural latino-americana e seu papel ali desempenhado pode ser reconhecido na reflexão de Tarcus:

[...] a produção de revistas atravessa todos os níveis de cultura, porque foram (e continuam sendo) os veículos privilegiados através dos quais se expressam os grupos humanos, sejam políticos, literários, artísticos, científicos ou filosóficos. As revistas expressam um grupo, dão-lhe coesão e contribuem para forjar sua identidade. Permitem-lhes ir além de si mesmos, inscrevendo o grupo em uma rede de leitores e colaboradores, de anunciantes e vendedores. Tornam-se moeda de troca com outras revistas, as quais publicam outros grupos, constituindo assim redes tanto locais quanto internacionais. E por meio de discussões frequentes entre revistas — porque são veículos privilegiados de debate cultural — se configura um campo de forças onde diferentes grupos lutam pela hegemonia cultural e reconfiguram incessantemente suas identidades.²⁴

Ainda segundo esse autor, cada revista constrói sua identidade e busca alinhar-se a um determinado campo intelectual, integrando uma genealogia. Sendo, por definição, programáticas, elas interferem nos debates culturais do presente, traçando uma opinião sobre um tópico em específico ou impondo sua própria agenda.

As revistas são a forma privilegiada da militância cultural e sua vida é a implantação periódica de um programa coletivo. Muitas vezes, nascem como um manifesto programático e geralmente morrem quando esse programa se realiza. Mas também podem desaparecer prematuramente, seja por dificuldades econômicas, por censura ou

²³ Ibidem, p. 88.

²⁴ “*Es que la producción de revistas atraviesa todos los órdenes de la cultura, porque las revistas han sido (y siguen siendo) los vehículos privilegiados a través de los cuales se expresan los colectivos humanos, ya sean políticos, literarios, artísticos, científicos o filosóficos. Las revistas expresan a un grupo, les dan cohesión y contribuyen a forjar su identidad. Les permiten ir más allá de sí, inscribiendo al grupo en una red de lectores y colaboradores, de avisadores y de vendedores. Se convierten en moneda de cambio con otras revistas que editan otros colectivos, constituyéndose así redes de revistas, tanto locales como internacionales. Y a través de los debates frecuentes entre las revistas — porque las revistas son los vehículos privilegiados del debate cultural — se configura un campo de fuerzas donde los distintos colectivos luchan por la hegemonía cultural y reconfiguran incesantemente sus identidades.*” TARCUS, Horacio. (Org.). 3/ *Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2006)*. Buenos Aires: CeDInCI, 2007. Disponível em: http://www.cedinci.org/catalogos/intro_CCA.pdf. Acesso em: 26 jun. 2013.

repressão, ou devido disputas internas que fazem romper um coletivo editorial.²⁵

Em concordância com o pensamento de Tarcus, *Habitat, nueva visión, Mirante das Artes,&tc* e *Summa* são aqui compreendidas, antes de tudo, como revistas culturais. Para além de sua afinidade, em maior ou menor grau, com o tema da arquitetura, elas levaram a cabo cruzadas editoriais mais amplas, muitas vezes em conexão com as artes e a tecnologia. Suas páginas, ao contrário de restringirem-se à descrição técnica de projetos arquitetônicos, urbanísticos ou de produtos – fossem eles artesanais ou industrializados –, esforçaram-se em observar os desdobramento dessas obras em outras dimensões que configuram a relação entre os homens e seu entorno. Assim, é na classificação “revista cultural” que este trabalho identifica o meio mais adequado de tratá-las.

As escolhas metodológicas

O método dialético orientou, de forma mais ampla, a pesquisa aqui realizada. Seus fundamentos²⁶ estabelecem que um fenômeno pode ser compreendido e explicado a partir das condições que o determinam. Além disso, estando continuamente em processo, ele também seria objeto de constante transformação, denominada “mudança dialética”. Essas mudanças, mais graduais ou bruscas, encontrariam motivação nas próprias contradições internas que dão unidade a esse fenômeno.

Como métodos de procedimento foram utilizados o histórico e o comparativo. O primeiro diz respeito à investigação de fenômenos do passado para verificar sua influência no presente, visto que alcançaram sua forma atual em função de alterações ocorridas ao longo do tempo, influenciadas pelo contexto de cada época. Em complementariedade, foi empregado o método comparativo, que a partir da análise do dado concreto, deduz “os elementos constantes, abstratos e gerais”²⁷. Ou seja, ao realizar comparações, se propõe identificar semelhanças e discrepâncias entre fenômenos observados. A adequação desses métodos a este trabalho justifica-se por conta de seu objetivo em analisar, num recorte temporal que engloba as décadas de 1950 e 1960, a produção do pensamento sobre o desenho industrial elaborada por quatro revistas. Em termos práticos, a orientação desses métodos reflete-se tanto no panorama socioeconômico e cultural aqui alinhavado, relacionando Argentina e Brasil, a partir de uma perspectiva histórica e comparativa, quanto no confronto estabelecido entre as publicações e suas visões sobre o desenho industrial.

²⁵ “Las revistas constituyen la forma privilegiada de la militancia cultural y su vida es el despliegue periódico de un programa colectivo. Suelen nacer con un manifiesto programático y normalmente mueren cuando ese programa se consuma. Pero también pueden desaparecer antes de tiempo, ya sea por penurias económicas, a causa de la censura o la represión, o con motivo de rencillas internas que hacen estallar un colectivo editor.” Ibidem.

²⁶ MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2010.

²⁷ Ibidem, p. 89.

A técnica de pesquisa bibliográfica foi essencial para fundamentar o quadro teórico dividido em três eixos principais: história do Brasil, história da Argentina e história do desenho industrial nesses dois países. Desse conjunto, destaca-se, entre outros, os trabalhos de Lopez & Mota, Fausto & Devoto e Fernández & Bonsiepe.²⁸ Especificamente a respeito das revistas analisadas, forem de grande importância o estudo de Stuchi²⁹ sobre os 15 primeiros números de *Habitat*, com foco na arquitetura moderna; os trabalhos de Devalle³⁰ e de Deambrosis³¹ sobre *nueva visión*; e a pesquisa de Corti³², sobre edições iniciais de *Summa*. A maioria das informações colhidas a respeito de *Mirante das Artes,&etc* foi encontrada em pequenas doses, espalhadas em investigações acadêmicas³³ cujo cerne eram outros assuntos. Comparada à *Habitat*, percebe-se que a última revista editada por Bardi tem recebido menos atenção dos pesquisadores. Inclusive, em depoimentos de alguns dos entrevistados neste trabalho, ficou clara uma certa rejeição a essa publicação – de entonação bastante crítica e debochada – (des)qualificada como “menor”, “feia” e “caquética”, o que a tornou um objeto de análise ainda mais intrigante.

Assim, a técnica de entrevista também foi utilizada como instrumento para a coleta de informações. A conversa com o designer Alexandre Wollner girou em torno de sua convivência com Bardi e Lina, sua formação no IAC e na HFG-ULM e a revista *Mirante das Artes,&etc*, da qual, entretanto, pouco lembrava. A pesquisadora e crítica de arte Aracy Amaral, o jornalista e escritor Ignácio de Loyola Brandão, e o designer e professor Auresnede Pires Stephan (Eddy) também contribuíram no sentido de contextualizar o cenário artístico, editorial e do design em São Paulo nos anos 1960.

De crucial importância para esta pesquisa foi a entrevista realizada com a diretora da revista argentina *Summa*, Lala Méndez Mosquera. Ao contrário da abundância de informações a respeito da trajetória profissional de seu ex-marido Carlos Méndez Mosquera, falecido em 2009, são raros e breves – embora sempre elogiosos

²⁸ LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008; FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004; FERNÁNDEZ, Silvia. BONSIPE, Gui. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008.

²⁹ STUCHI, op.cit.

³⁰ DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

³¹ DEAMBROSIS, Federico. *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito, 2011.

³² CORTI, Laura. Discursos del diseño: la revista Summa y el desarrollo de campo disciplinar del diseño gráfico en la Argentina (1963-1993). *Seminário de crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. n. 178. set. 2012. Disponível em: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0178.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2012.

³³ Por exemplo: LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro masp: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o masp em seus primeiros 20 anos*. VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. UNICAMP. 2011; RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, UNICAMP, 2002. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia.

— os comentários publicados sobre sua liderança editorial, a despeito da grande contribuição que deu ao campo da arquitetura na Argentina. Nesse sentido, é um privilégio contar também com sua voz no capítulo aqui dedicado à publicação que conduziu por quase trinta anos.

A pesquisa documental, realizada nos arquivos da Biblioteca do MASP, do Instituto Lina e P. M. Bardi e da Biblioteca do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, também possibilitou o contato com documentos, publicações e iconografia, os quais contribuíram dados valiosos. A esse respeito, vale registrar, entretanto, que os arquivos de Bardi, localizados no Instituto, não estavam disponíveis para consulta ao longo da realização desta investigação. Segundo informado, esse material ainda aguarda sistematização, o que, deseja-se, aconteça em breve.

Por fim, empreendeu-se o estudo das quatro revistas selecionadas. Foram analisados os 84 números de *Habitat*, publicados entre 1950 e 1965. Aí estão incluídos não só as 15 edições iniciais da publicação, as quais contaram com a liderança do casal Bardi e que constituem o conjunto de exemplares mais recorrentemente utilizado em pesquisas, principalmente sob a ótica da arquitetura, quanto a etapa seguinte, dirigida por Geraldo Serra e editada por Rodolfo Klein. Acredita-se que esta tese é um dos primeiros estudos a considerar a totalidade das edições de *Habitat* enfocando o tema do desenho industrial.

Mirante das Artes,&tc, cuja circulação aconteceu nos anos 1967 e 1968, também teve seus 12 números analisados, assim como *nueva visión*, publicada entre 1951 e 1957, a qual acumulou nove edições. O caso de *Summa*, portanto, é aqui o único onde foi considerado um período específico: os 15 primeiros números, lançados entre 1963 e 1969. Tendo em vista que a 15^a edição dedica-se ao registro de vinte anos de “*diseño industrial*” na Argentina, e que partir do número 16 *Summa* passa a concentrar-se cada vez mais no problema arquitetônico⁵⁴, optou-se pela referida seleção.

Vale ressaltar que, se cronologicamente o início da década de 1950 e o final da de 1960 englobam o que entendemos como etapas de emergência e institucionalização pioneira do desenho industrial nos dois países em questão, tematicamente essas revistas delimitam um recorte inaugurado por *Habitat*, com a divulgação do IAC, no Brasil, e concluído por *Summa*, com o balanço de vinte anos dessa atividade profissional no contexto argentino. Além disso, a geografia da problemática em pauta fica ancorada nas cidades de São Paulo e Buenos Aires.

As bibliotecas da FAU USP, do MASP, da FADU UBA, do SCA e o CeDInCI foram os locais frequentados para o estudo dessas quatro publicações. Num estágio mais avançado da pesquisa, a quase totalidade dos exemplares de *Mirante das Artes,&tc* e

⁵⁴ CORTI, op.cit.

Summa puderam ser adquiridos.

A análise de conteúdo dessas revistas seguiu o roteiro proposto por Franco³⁵. Inicialmente efetuou-se a leitura exploratória ou “flutuante” desse conjunto de 120 exemplares, com a intenção de tomar contato e formular as primeiras impressões sobre o material. Em seguida, definiu-se a seleção dos artigos publicados que tratassem do tema, tendo como critério de escolha a ocorrência do termo “desenho industrial” ou “*diseño industrial*”. O trabalho com a amostra final de artigos implicou a identificação de menções nos textos relacionadas aos seguintes tópicos: conceitual (o termo e definições, orientação teórico-projetual), educacional (formação especializada), profissional (função, atuação na indústria e no mercado, projetos e produtos), institucional (entidades de classe e de fomento). Foram identificados também artigos afins, mesmo sem ocorrência do termo desenho industrial. Quando pertinente, esses escritos foram utilizados para ajudar a esclarecer ou complementar um determinado tópico. Em paralelo, seguindo a sugestão de Scholes & Wulfman, buscou-se reunir dados sobre as quatro publicações relativos à periodicidade, preço, período de circulação, local da sede da redação, formato, tamanho, fundadores e editores, colaboradores, anunciantes e impressão. Esse universo de informações, obtidos através das técnicas de pesquisa descritas, conformaram a base para a consecução desta pesquisa, a qual ganha forma nos capítulos que se seguem.

O encadeamento da tese³⁶

O Capítulo 1, *Argentina e Brasil: modernos na periferia do mundo*, descreve um sintético panorama histórico-comparativo da formação desses dois países, desde o período colonial aos anos 1950, levando em conta aspectos econômicos, sociais e culturais que contribuíram para a emergência do desenho industrial nesses dois países. Essa recuperação histórica que tem como ponto de partida o século XVI pode, a princípio, parecer excessiva. Sua intenção, no entanto, é nutrir a leitura dos capítulos seguintes com um repertório sobre a Argentina e o Brasil, o qual pode soar óbvio ou bastante conhecido, mas que ao ser visto de perto é mais revelador e surpreendente do que se presume.

O Capítulo 2, *Habitat (1950–1965): paixão raciocinada para a forma*, relata a trajetória de 14 anos dessa revista – tendo como ponto de partida as carreiras profissionais de Pietro e Lina Bo Bardi na Itália –, a qual testemunharia em primeira mão as primeiras iniciativas em torno do ensino do desenho industrial no Brasil. Até meados da década de 1960, entretanto, *Habitat* registraria vários debates sobre o

³⁵ FRANCO, Maria Laura. *Análise de conteúdo*. Brasília: Líber, 2005.

³⁶ Neste trabalho, são de minha responsabilidade as versões em português das citações originais em espanhol ou inglês. Todos os excertos em idioma estrangeiro, contudo, podem ser consultados nas notas de rodapé.

desenvolvimento dessa atividade no país, como a função social desse profissional e os desafios de sua incorporação nos quadros da indústria local. Em função da longevidade dessa publicação, este capítulo é o único em que a construção narrativa se dá de forma temática, e não cronológica, como nos demais.

No Capítulo 3, *Mirante das Artes,&tc (1967–1968): uma revista anormal*, o caráter polêmico e crítico desta última aventura editorial de Bardi como líder de um periódico é analisado nos momentos em que sua artilharia se volta para o campo do desenho industrial. A revista não deixaria de apontar as dificuldades de consolidação dessa área no Brasil, questionando também a abordagem desse ensino projetual no país.

O Capítulo 4, *nueva visión (1951–1957): síntese das artes e desenho industrial*, põe em foco a Argentina. Nessa publicação é possível acompanhar um olhar que privilegia as conexões entre desenho industrial e o campo artístico, em especial com a corrente concretista. Tópicos como o *Good Design* norte-americano e a *gute form* suíço-alemã – esta última também discutida em *Habitat* – constituirão o cerne de alguns de seus artigos.

Em seguida, o Capítulo 5, *Summa (1963–1969): nuevas formas para tiempos nuevos*, observa como a revista, cuja aproximação com a arquitetura é uma das mais fortes entre as publicações aqui analisadas, relata uma condição mais avançada da atividade do desenho industrial naquele país, lastreada pelo funcionamento de cursos superiores e instituições classista e de fomento.

O Capítulo 6, *Revistas em diálogo: versões e interpretações*, concentra o cruzamento das abordagens elaboradas pelas quatro revistas, buscando dar relevo às semelhanças e distinções entre elas. Contudo, no interior dos capítulos precedentes, algumas relações entre as publicações já são estabelecidas. Esta parte dá ainda ensejo para que, de forma conclusiva, as hipóteses sejam retomadas nas *Considerações Finais*.

CAPÍTULO 1

Argentina e Brasil: modernos na periferia do mundo

*Este hábito de triunfar de las resistencias, de mostrarse siempre superior a la naturaleza, desafiarla y vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad. Los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valer como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad, y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia. Creo que el cargo no es del todo infundado, y no me pesa de ello. ¡Ay del pueblo que no tiene fe en sí mismo! ¡Para ése no se han hecho las grandes cosas!*¹

Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie* [1845]

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente,
com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados,
pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.
Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais.
E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental.
Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago* [1928]

Tomamos como ponto de partida o sentido da colonização proposto por Prado Júnior, em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942). Para o historiador, a ação colonizadora na região tropical e subtropical da América a partir do século XVI, caracterizada pela exploração dos recursos naturais em função dos interesses do comércio europeu, esclarece, nas dimensões econômicas e sociais, a formação e evolução históricas dos países que ali se constituíram, mesmo se considerarmos as especificidades das colonizações espanhola e portuguesa. Essa ideia explicaria, por exemplo, a origem da ainda vigente subordinação do Brasil e da Argentina nas relações com os grandes centros desenvolvidos internacionais, como demonstra Prado Júnior neste trecho:

¹ “Esse hábito de triunfar sobre as resistências, de se mostrar sempre superior à natureza, desafiar e vencer, desenvolve prodigiosamente o sentimento da importância individual e da superioridade. Os argentinos, de qualquer classe que sejam, civilizados ou ignorantes, têm uma alta consciência do seu valor como nação; todos os demais povos americanos lhes jogam na cara essa vaidade, e se mostram ofendidos por sua presunção e sua arrogância. Acho que a acusação não é de todo infundada, e não me lamento por isso. Ai do povo que não tem fé em si mesmo! Este não foi feito para as grandes coisas!”.

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isso. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras.²

Segundo Furtado, a lógica produtiva de matérias-primas voltada aos mercados centrais implicou também, entre outras fragilidades, a fragmentação regional e a formação tardia de uma consciência latino-americana.³ Ao exportar produtos semelhantes e importar itens manufaturados de fora da região, esses países não estabeleceram vínculos comerciais entre si, alimentando uma desarticulação e ausência de sentido de comunidade que se prolongariam até meados do século XX.⁴

A economia colonial e a gênese da indústria no Brasil e na Argentina

Repercussões negativas do modelo agroexportador podem ser percebidas também em setores específicos da produção colonial no Brasil relacionados à elaboração da matéria-prima. As artes e o artesanato⁵, por exemplo, foram práticas desestimuladas em função do pacto que previa a importação e o consumo de produtos manufaturados oriundos da metrópole e de seus parceiros. De acordo com Prado Júnior, identifica-se nas zonas rurais a pequena oficina doméstica de apoio aos estabelecimentos agrícolas ou de mineração [fig.05], a qual reunia serviços de carpintaria e manufaturas de tecido e de ferro, executados por escravos. Nos centros urbanos, as profissões mecânicas eram mais numerosas, eventualmente organizadas em corporações, mas também dependiam da mão de obra escrava [fig.06]. A respeito do sistema de produção escravista no Brasil – vigente desde o início da colonização, em 1531, até a abolição da escravatura, em 1888 – Vianna Filho comenta:

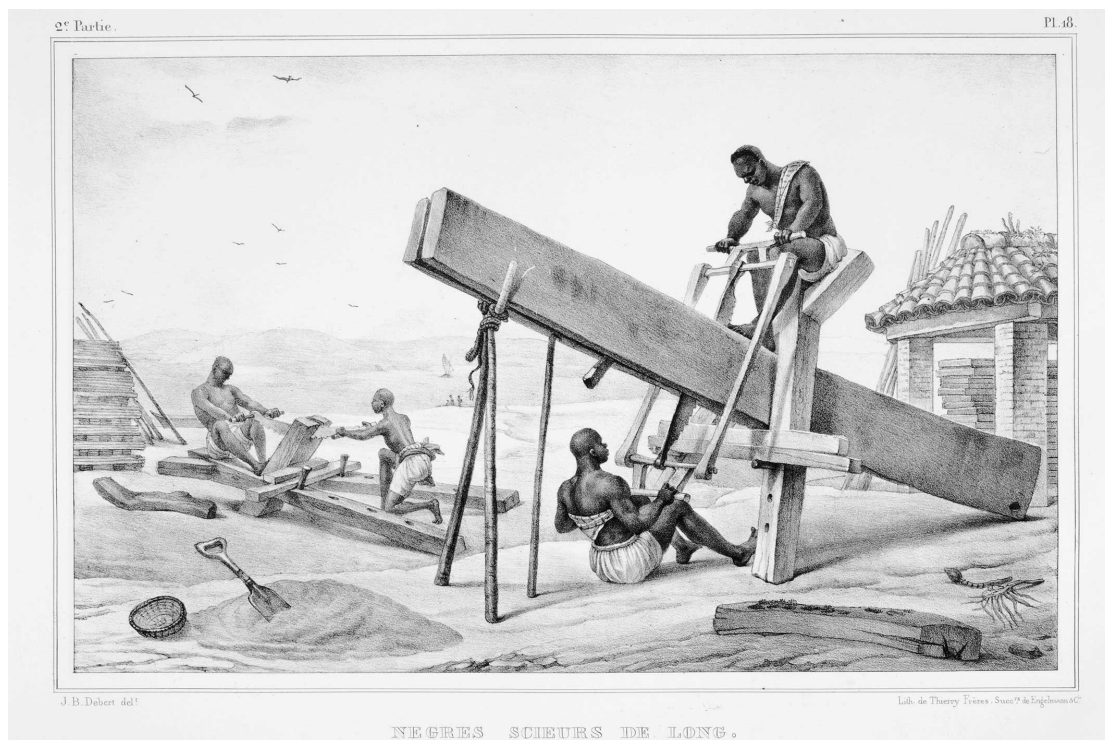
A sociedade branca reservava para si a função de mandar. Cruzava os braços, assistindo à labuta áspera do negro. O trabalho era o negro. Sem ele [sic] nada se poderia fazer nem pretender. [...] As menores cousas [sic], os trabalhos mais insignificantes, tudo era realizado pelo negro. Nos sobrados, nos engenhos, nos campos, toda [sic] ativi-

² PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29.

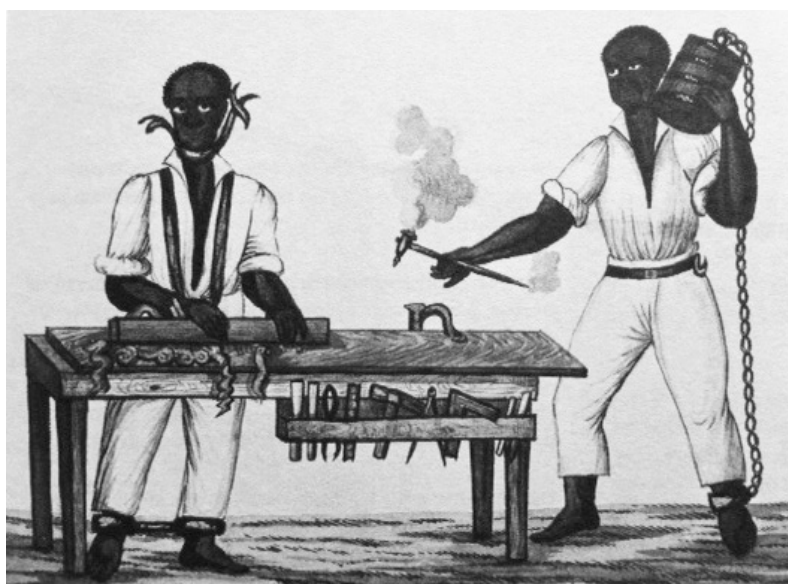
³ FURTADO, Celso. *A economia latino-americana: formação histórica e problemas contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴ A “síndrome da periferia” é uma das principais heranças econômicas da era colonial na América Latina, visto que a tendência natural de suas regiões seria o estabelecimento de vínculos com o parceiro internacional mais conveniente, evitando aproximações aos territórios mais próximos, vizinhos embora estranhos ao mesmo tempo. ZANATTA, Loris. *Historia de América Latina. De la Colonia al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

⁵ A produção de cultura material na América teve início com o artesanato dos povos autóctones antes da chegada dos colonizadores europeus, os quais também introduziram ali sua tradição artesanal. O ofício indígena caracterizava-se pela cerâmica utilitária, a cestaria, a arte plumária e o uso da madeira para a criação de artefatos. NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalações*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.



[fig.05] Negros serradores de pranchas. *Voyage Pittoresque* (1835), Jean Baptiste Debret. Fonte: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/624520062/006245-2_IMAGEM_062.jpg



[fig.06] *Ofício de negro – marceneiro* (c. 1829), autor não identificado. Fonte: ARAÚJO, Emanuel. *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil. 2013.

dade seria absorvida pela massa escrava, importada da África, e cuja inteligência facilmente apreendia os conhecimentos necessários ao serviço para que era designada. Mal chegados, os negros logo assimilavam o que se lhes ensinava. Transformavam-se em ferreiros, carpinas, marceneiros, caldeireiros, oleiros, alambiqueiros e até mestres de açúcar, sabendo o cozimento do mel, o “ponto” do caldo, a purga do açúcar.⁶

É importante ressaltar que além de explorar a força de trabalho do africano escravizado, o sistema produtivo colonial no Brasil também beneficiou-se das qualificações e habilidades já desenvolvidas por esses indivíduos em seu próprio continente. Como observa Araújo, muitos deles trouxeram “amplo conhecimento das técnicas metalúrgicas e mineradoras, de marcenaria, de ourivesaria crioula, de plantação e colheita do café, do açúcar e da construção de máquinas de engenhos”⁷.

Em vista de um cenário pouco favorável a atividades que não fossem voltadas à agricultura ou à mineração, funcionavam espalhadas pela colônia pequenas oficinas como olarias, para o fabrico de telhas e cerâmica, curtumes e manufaturas de cordoaria, além de outras de especialidades locais. Essas práticas rudimentares prevaleceram até o início do século XIX. Importa lembrar ainda que contribuiu decisivamente para a longa permanência dessa condição a rigorosa política de combate à independência econômica da colônia, a qual só veio a abrandar-se a partir de 1795, com a autorização do governo para o estabelecimento das manufaturas de ferro, e com a liberação em definitivo da manufatura têxtil em 1808, em decorrência da migração forçada da família real para o Brasil.⁸

Prado Júnior lamenta, no entanto, que, mesmo depois de livrar-se da dominação portuguesa, o Brasil não tenha reformulado as bases de sua estrutura econômica, permanecendo ao longo do século XIX como exportador de insumos tropicais – notadamente de café, a partir de 1830.

De modo semelhante ao Brasil, a Argentina caracterizou-se como uma economia exportadora de produtos primários, abastecida de manufaturas importadas predominantemente de origem inglesa, concentrada na extração de minério durante o século XVIII, quando ainda pertencia ao vice-reino do Rio da Prata⁹, e a partir

⁶ VIANNA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia*. São Paulo: José Olympio, 1946, p. 118-119.

⁷ ARAÚJO, Emanuel. *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 34.

⁸ PRADO JÚNIOR, op.cit. “A concorrência inglesa não permitia que a maior parte desses empreendimentos se desenvolvesse, sufocando-os. Apesar disso, em São Paulo e Minas Gerais, foram bem-sucedidas indústrias de ferro dirigidas por estrangeiros”. LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 321.

⁹ Como parte da política administrativa da colonização espanhola na América, foram criados quatro vice-reinos: o de Nova Espanha (México, América Central e do Norte), o de Nova Granada (Colômbia, Panamá e parte do Equador), o de Nova Castela (Peru, partes do Equador e Bolívia) e o do Rio da Prata (Uruguai, Argentina, Paraguai e parte da Bolívia). AQUINO, Rubim et al. *História das sociedades modernas às sociedades atuais*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2010.

do início do século XIX, na pecuária bovina e ovina e no cultivo de cereais.¹⁰

É importante salientar que a mão de obra escrava teve papel fundamental no sistema produtivo da Argentina durante o período de dominação espanhola. Para se ter uma ideia, entre os anos de 1742 e 1806, vinte e cinco mil escravos viviam em Buenos Aires, metade desse contingente importada do Brasil. De acordo com Fausto, entre inúmeras funções, lá também desempenharam profissões artesanais, como sapateiros, alfaiates e ferreiros, na condição de “escravos de ganho” – com maior liberdade para transitar, mas obrigados a dar parte do rendimento do trabalho a seus senhores.¹¹ Na primeira metade do século XIX, com a proibição do tráfico na Argentina em 1813 e a emancipação em 1853, a presença negra em Buenos Aires entraria em declínio.

Nessa época, marcada por conflitos em prol da independência e posteriores guerras civis¹², alcançaram maior desenvolvimento os setores artesanais voltados à construção e ao mobiliário, seguidos pelos artigos de couro.¹³ De acordo com Malatesta, só mesmo nas últimas décadas do século XIX, durante o auge da produção agropecuária, se iniciaria o processo industrial argentino, condicionado por importantes transformações políticas, econômicas e sociais ocorridas no país:

(...) o fim dos enfrentamentos armados e a vigência dos princípios constitucionais, a incorporação de terras resultantes da denominada “conquista do deserto”, a federalização da cidade de Buenos Aires, o estabelecimento de uma rede de transportes, a formação de mercado interno ao eliminar-se o pagamento de direitos provinciais, o crescimento demográfico em função da chegada de grandes contingentes de imigrantes europeus e o investimento de capital externo.¹⁴

Nesse período, constituem a maior parte da atividade industrial da Argentina os pequenos estabelecimentos artesanais de grupos familiares, detentores de baixa tecnologia e com capacidade para o simples aproveitamento de matérias-primas oriundas

¹⁰ FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

¹¹ FAUSTO, Boris. Não existem negros em Buenos Aires. In: *Memória e história*. São Paulo: Graal, 2005.

¹² Tais convulsões foram marcadas pelo “*choque entre a capital e as províncias, entre a cidade e o campo*, [...] ou seja, *entre unitários* (ou centralistas) e *federalistas*. [...] Desses conflitos surgiu a figura controvertida do *caudillo*: de base rural e índole militarista, arrebatava o poder político, por vezes reestabelecendo, mantendo e assegurando a unidade nacional e conduzindo à proliferação de ditaduras”. AQUINO *et al*, *op. cit.*, p. 280.

¹³ RASPI, Emma. El mundo artesanal de dos ciudades del norte argentino. Salta y Jujuy, primera mitad del siglo XIX. *Anuário de Estudios Americanos*, Sevilha, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Tomo LVIII, n. 1, 2001. Disponível em: <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/232/236>. Acesso em: 27 de jan. 2013.

¹⁴ “[...] *la finalización de los enfrentamientos armados y la vigencia de los principios constitucionales, la incorporación de tierras resultantes de la denominada “conquista del desierto”, la federalización de la ciudad de Buenos Aires, el establecimiento de una red de transportes, la conformación del mercado nacional al eliminarse el pago de derechos provinciales, el crecimiento demográfico a raíz de la llegada de amplios contingentes de inmigrantes europeos, y la inversión de capitales externos.*” MALATESTA, Alicia. Notas para la historia de la industria argentina (primera parte). *Tecnológica, Universidad & Empresa – TU&E*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de la U.T.N., n.23, p. 48. Disponível em: <http://www.edutecne.utn.edu.ar/historia-industria/hist-ind1.pdf>. Acesso em: 25 de jan. 2013.

da agricultura. Em menor escala, um reduzido grupo de “empresas de envergadura” – com presença nos setores alimentício, têxtil e da construção – cresceria com o passar dos anos.¹⁵ É importante lembrar que em fins do século XIX o investimento na indústria ainda era escasso, principalmente se levarmos em conta que a agropecuária, naquele momento, garantia, entre outros benefícios, alta rentabilidade em curto prazo. O pequeno empresariado que se forma nesse momento na Argentina se concentrará, portanto, em negócios seguros, com rendimentos asseverados e demanda abundante, e que em função de tais condições, como registra Malatesta, “não se preocupa com o progresso tecnológico, a inovação, a incorporação de técnicos e especialistas, e em síntese, com o melhoramento do produto”¹⁶.

Observa-se ainda a concorrência com os artigos importados – de melhor qualidade, menor preço e há muito incorporados aos hábitos dos consumidores – como outro importante fator de desestímulo às iniciativas fabris locais. E nesse campo, não foram poucas as vezes que industriais simularam a procedência europeia de seus produtos adotando rótulos, marcas e etiquetas semelhantes aos dos importados.¹⁷

O cultivo da mentalidade industrial: as escolas de ofícios e a imprensa

Vale recordar que apesar do baixo incentivo às atividades manufatureiras desde o período colonial, a Argentina abrigaria, em 1799, a pioneira, ainda que efêmera, Academia de Geometría y Dibujo de Buenos Aires, empreendimento de Manuel Belgrano [fig. 07]. À época Secretário do Consulado do Comércio e um dos principais incentivadores da educação e da imprensa no país, Belgrano havia fundado a Escola Náutica e a Escola de Matemática¹⁸, e em 1796 já defendia em seus escritos a criação das escolas de artes e ofícios como importante meio para a instrução da população e a prevenção da miséria.

Posteriormente, integrando uma série de investimentos em educação implementados na Argentina ao longo do século XIX, foi criada em 1897 a Escuela Industrial de la Nación [fig.08], com o objetivo de capacitar técnicos nas áreas de química, engenharia e mecânica, conjugando o ensino teórico e prático.¹⁹ Entre iniciativas no campo artístico, destaca-se a abertura do Museo Nacional de Bellas Artes, em 1896.

No Brasil, é a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, fundada por decreto de

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ “*se despreocupa por el progreso tecnológico, la innovación, la incorporación de técnicos y especialistas, y en síntesis, por el mejoramiento del producto*”. Ibidem, p. 49.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ INSTITUTO NACIONAL BELGRANIANO. Belgrano y la Academia de Dibujo. Disponível em: http://www.manuelbelgrano.gov.ar/belgrano_y_dibujo.htm. Acesso em: 25 de jan. 2013.

¹⁹ BELOTTA, Araceli. Artes y Oficios en la Argentina. Dos siglos de trabajo nacional. *Acción Mayorista*, Buenos Aires, n. 132, mai. 2010.

D. João VI em 1816 e depois batizada de Academia Imperial de Belas Artes, que irá inaugurar no país uma modalidade de ensino voltada para as relações entre arte e indústria, com o objetivo de suprir a carência de mão de obra qualificada. Concebida por Antonio de Araújo Azevedo, o conde da Barca, seu projeto inicial previa o ensino artístico através de oficinas. Em 1855, foi reformada pelo então diretor, o pintor e poeta Araújo Porto-Alegre, passando a oferecer também um curso noturno para alunos artífices, do qual fazia parte a disciplina “desenho industrial” (desenho técnico aplicado a fins práticos²⁰), o que denota o uso desse termo no Brasil desde essa época.²¹

Frequentemente subestimada, talvez em função de seu reduzido alcance, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional foi criada no Rio de Janeiro, ainda em 1827. Seu objetivo era promover o melhoramento e prosperidade da indústria no Império do Brasil, e mais especificamente ao desenvolvimento de técnicas e equipamentos para a produção agrícola. Entre 1833 e 1892, a Sociedade publicou a revista mensal *O Auxiliador da Indústria Nacional* [fig.09]. De acordo com Barreto, o periódico, “cuja difusão extrapolou a Corte, acompanhou os progressos científicos e tecnológicos inerentes à Revolução Industrial, divulgando a adoção da máquina a vapor e a mecanização do trabalho como condição para o progresso”.²² Em 1861, a Sociedade promoveria ainda a *Primeira Exposição da Indústria Nacional* [fig.10], mostra que serviu de ensaio para a participação do país no ano seguinte na Exposição Universal de Londres [Great London Exposition].

Importa enfatizar que enquanto Argentina e Brasil buscavam introduzir a mecanização em sua dinâmica produtiva e incentivar, ainda que de forma limitada, o surgimento de uma mentalidade industrial, a Inglaterra, na segunda metade do século XIX, já era palco da primeira onda de crítica ao industrialismo. O movimento conhecido como Arts & Crafts [Artes e Ofícios] teve entre seus principais expoentes o crítico e artista John Ruskin e o designer William Morris. De inclinação socialista, defendia reformas nos padrões de gosto e consumo no intuito de promover mudanças sociais mais profundas. Condenava os produtos industrializados – devido à baixa qualidade dos materiais e suas formas tidas como vulgares e historicistas –, e a exploração do trabalho nas fábricas, defendendo o retorno ao artesanato medieval.

A partir de 1864, no Brasil, surgiriam também as escolas de *Arts et Métiers* e os liceus de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro (1858), Bahia (1872) e São Paulo

²⁰ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004.

²¹ Idem. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

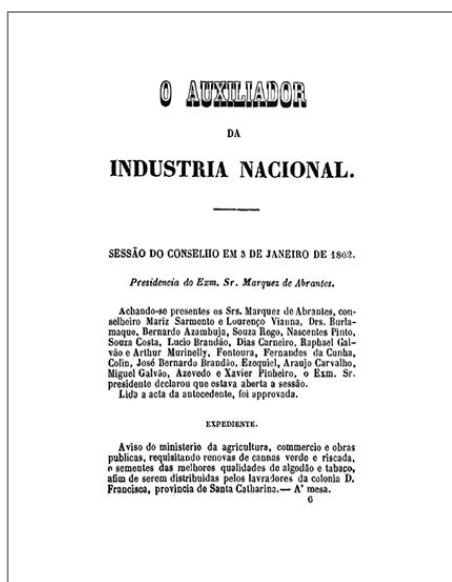
²² BARRETO, Patrícia. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: oficina de homens. XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO IDENTIDADES. ago. 2008.



[fig.07] Retrato de Manuel Belgrano, François-Casimir Carbonnier (atribuído). Fonte: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/2778>



[fig.08] Escuela Industrial de la Nación. Fonte: <http://juvenil.miclubtecnologico.com.ar/wp-content/uploads/2014/07/OTTO-KRAUSE.jpg>



[fig.09] Revista *O auxiliador da Indústria Nacional*, de 3 de janeiro de 1862. Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/003601-02>



[fig.10] A Exposição Nacional de 1861. Fonte: STRAUCH, Paulo. *Pindorama e o Palácio de Cristal: um olhar brasileiro sobre a Exposição de Londres de 1851*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

(1873).²³ Segundo Flexor, essas instituições tiveram papel fundamental no ensino industrial no país:

[a partir da] criação dos Liceus Artes Ofícios, com os quais se substituiu o ensino dos mestres de ofícios, mostrou-se a importância da indústria e dos operários, bem como se buscou dar ensino técnico e profissionalizante. Esses liceus foram criados para dar instrução não só aos filhos de operários, preparando mão de obra para o futuro, mas também aos negros livres ou alforriados.²⁴

Ressalta-se que ainda segundo ordem do monarca português foi criado o Museu Real, em 1818, depois convertido em Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, abrindo caminho aos primeiros acervos de cultura do país. A atividade impressora, com a fundação da Imprensa Régia em 1808, também foi liberada, registrando-se, ao final do século XIX, uma significativa produção de jornais, revista, livros e demais peças gráficas. Dessa leva, a *Revista Illustrada* [fig.11], de Angelo Agostini é recorrentemente apontada como o mais importante periódico, tanto por sua longevidade, com circulação entre 1876 e 1898, quanto pela atuação na causa abolicionista.²⁵

O tema da imprensa é um dos aspectos de clara distinção entre as concepções de colonização das coroas espanhola e portuguesa. No caso do Brasil, o impedimento²⁶ à confecção de impressos durante três séculos – decorrendo daí sérios entraves ao desenvolvimento da educação e da cultura intelectual na colônia – refletiu o firme propósito da administração lusitana de “impedir a circulação de ideias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio”²⁷.

Na Argentina, a origem da imprensa ocorreu pelo menos cinquenta anos antes de sua prática autorizada no Brasil. A Companhia de Jesus instalaria na cidade de Córdoba, em 1758, uma tipografia para auxílio do catecismo dos indígenas, sendo depois transferida para Buenos Aires, onde passou a funcionar sob o nome de Real Imprenta de Niños Expósitos, a partir de 1780.²⁸ Desde então, ganha impulso a publicação de impressos, com destaque para noticiosos como *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiógrafo del Río de la Plata* (1801) [fig.12], *Semanario*

²³ LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

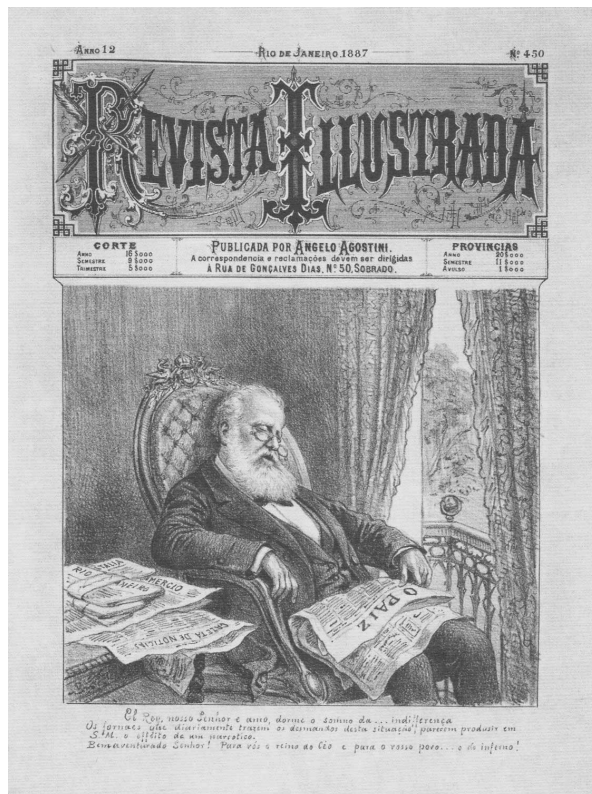
²⁴ FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os ofícios mecânicos e os escravos. In: ARAUJO, Emanuel, *op cit.*, p. 72.

²⁵ MELO, Chico; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011; CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004; CAMARGO, Mário. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes, 2003.

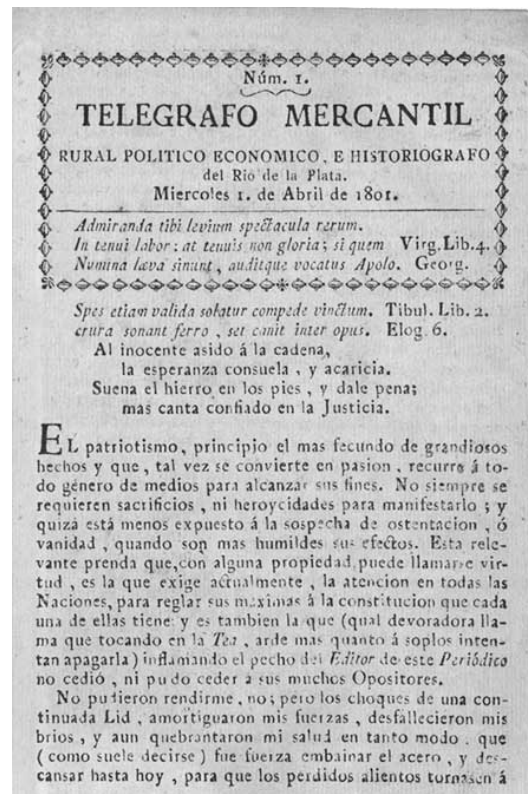
²⁶ Em 1747, “aparece no Rio de Janeiro, para logo depois ser fechada, por ordem real, a oficina de Antônio Isidoro da Fonseca”. HOLANDA, *op.cit.*, p. 120.

²⁷ Ibidem.

²⁸ ARGENTINA.GOV.AR. Guía del estado. Información. Cultura. Prensa escrita, historia y presente. Disponível em: <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/110-prensa-escrita-historia-y-presente.php>. Acesso em: 8 de jul. 2013.



[fig.11] *Revista Ilustrada*, 1887. Fonte:
<http://artehistoria.tumblr.com/post/22479860726/angel-agostini-1843-1910-revista-illustrada>



[fig.12] *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata*, abril de 1881. Fonte: <http://www.unostiposduros.com/wp-content/uploads/2012/10/2.jpg>

de Agricultura, Industria y Comercio (1802) e *Correo de Comercio* (1810). Esses periódicos introduziram o pensamento iluminista no universo hispano-americano²⁹, difundindo ideias em favor de reformas no vínculo colonial e do desenvolvimento comercial e industrial na Argentina, com apoiadores como Manuel Belgrano e Juan José Castelli. É importante notar, contudo, que a Argentina foi uma das últimas colônias espanholas a incorporar a imprensa, levando-se em conta o estabelecimento da primeira oficina tipográfica das Américas na Cidade do México, em 1539, e a consequente disseminação da técnica em territórios como Peru (1542), Guatemala (1660), Cuba (1720), Colômbia (1738) e Chile (1776).³⁰

Antes, porém, de observarmos as etapas subsequentes da industrialização e da urbanização na Argentina e no Brasil, importa recuperar traços das populações desses dois países no período oitocentista, e de processos de integração aos quais foram submetidas, visto que eles serão elementos definidores dessas duas sociedades em intensa rota de modernização nas primeiras décadas do século XX.

A dimensão social: a construção da Argentina e do Brasil no século XIX

Tendo por base o detalhado estudo de Fausto & Devoto, entendemos que Brasil e Argentina abrem-se à imigração em datas aproximadas: o primeiro em 1808, com a vinda de D. João VI, e o segundo com a instituição da Junta Independente, em 1810. A Argentina caracterizou-se pela imigração espontânea de europeus – ingleses e franceses inicialmente, e irlandeses, genoveses e bascos a partir de 1830³¹ –, e o Brasil, naquele momento, apresentou um contingente mais expressivo de comerciantes vindos de Portugal.

Em relação à composição étnica dos dois países, identifica-se que, em finais dos século XIX, 42% da população brasileira era de mulatos, 38% de brancos e 20% de negros³², aparecendo na Argentina o componente branco em bem maior número³³, independentemente da presença de negros, índios e mestiços, característica que inclusive só tenderia a crescer com o ciclo da imigração transatlântica a partir de 1870.³⁴

²⁹ TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

³⁰ CAMARGO, Mário. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes, 2003.

³¹ Com o fim do monopólio colonial, os negociantes espanhóis, dominantes até então, passaram a ser considerados inimigos, sujeitos a deportações e desapropriações. No Brasil, a hostilidade para com os comerciantes portugueses intensificou-se a partir da década de 1820, com confrontos violentos como as Noites das Garrafadas, no Rio de Janeiro, em 1831. WILLIAMSON, Edwin. *História da América Latina*. Lisboa: Edições 70, 2012.

³² Censo de 1872. *Ibidem*. De acordo com o censo IBGE 2010, a população brasileira se constitui por: 47,7% brancos, 43,1% pardos, 7,6% negros, 0,4% indígenas e 1,1% amarelos.

³³ Na Argentina, a composição étnica atual é de 97% de brancos e 3% de mestiços. CONACYT 2013. Disponível em: <http://www.conacyt.gob.mx/InformacionCienciayTecnologia/Documents/14971ARGENTINA.pdf>. Acesso: 17 de nov. 2013.

³⁴ “Naquela conjuntura, as potências industriais europeias enfrentavam sérios problemas sociais, visto que a mecanização deixara muitos trabalhadores desempregados. Greves constantes e movimentos operários ameaçaram derrubar, em diver-

Sobre esse aspecto, cabe enfatizar que, depois dos Estados Unidos, a Argentina foi o país que mais atraiu imigrantes europeus [fig.13] para as Américas entre 1890 e 1930, superando o Canadá e o Brasil. Preferência explicada por Fausto & Devoto em razão das oportunidades e condições salariais oferecidas por aquele país, além de outros fatores:

(...) havia a qualidade do clima, mais compatível com o europeu, o temor das doenças contagiosas e a presença do negro, sobre o qual incidia o preconceito, e o receio de que trabalhadores imigrantes fossem tratados como escravos – uma alusão comum nas queixas dos colonos, nas fazendas paulistas.⁵⁵

Para governantes argentinos, em meados do século XIX, a imigração europeia introduziria hábitos de trabalho e consumo modernos, tornando-se exemplo para a população nativa. O comentário de Malatesta, a seguir, corrobora essa ideia, ao descrever a participação dos imigrantes na incipiente indústria argentina daquele período:

(...) é interessante ressaltar que muitos deles abrem manufaturas em pequenas oficinas que com o passar do tempo dão lugar a empresas de importância. Ainda assim, não são poucos os estrangeiros fixados em terras argentinas que com espírito empreendedor investem capital considerável em seus estabelecimentos fabris e aplicam técnicas e experiências adquiridas em seus países de origem. Dessa forma, os imigrantes do exterior se inserem na atividade industrial não só no estrato obreiro, mas também garantem presença significativa entre os proprietários.⁵⁶

Além de postos de trabalho no campo e em centros urbanos, a Argentina buscou promover a integração de sua cada vez mais influente população imigrante e de seus descendentes através do serviço militar, da expansão do ensino público e do voto obrigatório. No Brasil, a escola e o serviço militar também funcionaram como elementos de integração da cidadania, embora de forma espontânea, visto que ações mais estruturadas nesse sentido não foram uma prioridade. De acordo com Fausto & Devoto, na visão de curto alcance da elite brasileira, considerando-se a necessidade restrita de mão de obra qualificada, “não havia por que importar-se muito com a instrução de uma massa constituída por ex-escravos e brancos pobres”.⁵⁷

sas ocasiões, a ordem burguesa. [...] Muitas vezes, trabalhadores que não encontravam emprego nas sociedades industriais preferiam emigrar para terras mais conhecidas”. LOPES & MOTA, *op. cit.*, p. 594.

⁵⁵ FAUSTO & DEVOTO, *op. cit.*, p. 175. Sobre a violência nas fazendas paulistas, sabe-se que o Parlamento italiano, ao tomar conhecimento de tais denúncias, chegou a propor a proibição da saída de imigrantes para o Brasil. DALLARI *apud* LOPES & MOTA, *op. cit.*

⁵⁶ “[...] es interesante resaltar que muchos de ellos inician labores manufactureras en reducidos talleres que con el correr del tiempo dan lugar a empresas de importancia. Asimismo, no son pocos los extranjeros afincados en tierras argentinas que con espíritu empresario aportan capitales considerables a sus emprendimientos fabriles, y aplican técnicas y experiencias adquiridas en sus países de origen. Por lo tanto, los inmigrantes llegados de ultramar se insertan en la actividad industrial no sólo en el estrato obrero sino que su presencia también es significativa entre los propietarios.” MALATESTA, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁷ FAUSTO & DEVOTO, *op. cit.*, p. 201.

O fato é que, contrariamente a Argentina, que implementou uma cruzada educativa desde meados do século XIX, a população brasileira seguia padecendo de baixíssimo nível educacional, chegando a registrar, em 1900, uma taxa de analfabetismo de 65% entre os maiores de 15 anos de idade. Condição que comprometia diretamente a participação política, o crescimento do setor editorial e a formação de uma opinião pública no Brasil.³⁸

Forjando cidades: crescimento demográfico e infraestrutura

A urbanização, por sua vez, também foi fator de disparidade entre os dois países às vésperas do século XX. Alvo de intenso crescimento urbano entre 1895 e 1914, a Argentina experimentou relevante desenvolvimento não só em Buenos Aires [fig.14], capital federal desde 1880, mas em áreas como Rosário, Mendoza e Tucumán. Outro dado significativo do ano de 1895 é que 27,1% da população do país já vivia em cidades, e a Grande Buenos Aires contava com mais de 100 mil habitantes. Ali se constituiu um agrupamento populacional socialmente complexo, com a presença de novos quadros de elite e amplos setores de trabalhadores, o que levou à formação de uma classe média urbana de considerável importância.³⁹

O Brasil, entretanto, permanecia como um país maciçamente rural e de população dispersa, da qual, no ano de 1890, apenas 10,9% viviam em cidades. Dentre essas áreas, o Rio de Janeiro se projetaria com impressionantes taxas de crescimento populacional, chegando a 300 mil habitantes na década de 1880. Diante das implicações sociais e de infraestrutura decorrentes dessa expansão, a ordenação do espaço público tornou-se prioritária. Melhorias começaram a ser implementadas desde a segunda metade do século XIX, sendo realizada a primeira reforma urbana na cidade entre 1902 e 1906, com o aterramento de trechos do litoral, desmonte de morros e abertura de largas avenidas. Importa ressaltar que através de concessões públicas, empresas privadas estrangeiras foram responsáveis pela execução desses e de outros serviços e reformas urbanas, “o que significava que também a tecnologia e os projetos vinham todos de fora, envolvendo pouca ou nenhuma transferência de capacidade produtiva para o solo brasileiro”.⁴⁰ Sem falar na posterior remessa para a Europa dos lucros oriundos desses investimentos, prática igualmente observada na Argentina.

São Paulo [fig.15], por sua vez, lograria notório progresso a partir dos anos 1890, devido ao crescimento urbano viabilizado pelo influxo de imigrantes – 54%

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

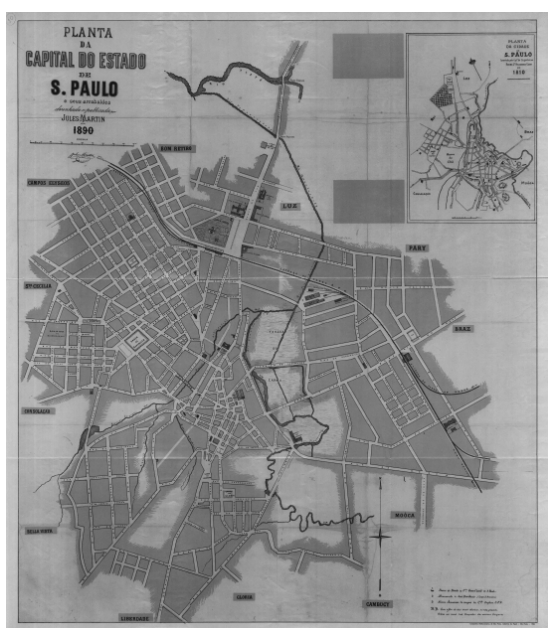
⁴⁰ CARDOSO, op.cit, p. 59.



[fig.13] Imigrantes chegam ao Porto de Buenos Aires, no final do século XIX. Fonte: <http://www.museoroca.gov.ar/inmifotos/sele1/1sel7.htm>



[fig.14] Mapa de Buenos Aires, 1890. Fonte: http://www.la-flores-ta.com.ar/mapas/plano_laurent_1890.jpg



[fig.15] Mapa de São Paulo, 1890. Fonte: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/img/1890-download.jpg>

de sua população seria formada por italianos em 1893 – e da concentração de negócios ligados ao café.⁴¹ Centro de uma rede urbana que incluía Sorocaba, Campinas e Mogi das Cruzes e beneficiada por estradas de ferro e de rodagem com acesso ao porto de Santos, São Paulo, cuja primeira iluminação elétrica estável foi implantada em 1891, dispunha ainda de excelente localização geográfica para a articulação de relações comerciais dentro e fora do país.⁴²

Registra-se, entretanto, que Argentina e Brasil não dispunham do capital e dos recursos técnicos para essas e outras transformações infraestruturais. De acordo como Williamson, a riqueza acumulada através do comércio internacional era destinada ao consumo de luxos e meios de prestígio social, à moda das aristocracias proprietárias de terras.⁴³ Assim, a viabilização de subsídios para obras públicas e desenvolvimento técnico e industrial eram deixados a cargo de capitalistas estrangeiros, empresários imigrantes ou o Estado. Dentre esse reduzido grupo de investidores, a Grã-Bretanha assumiu posição crucial na estrutura interna das economias argentina e brasileira, principalmente até a Primeira Guerra, quando perderia a hegemonia internacional para os Estados Unidos.⁴⁴

A esse respeito, Williamson observa que a razão para a dependência econômica da América Latina é motivo de discordância entre historiadores. Para alguns, a subordinação excessiva condenou a região ao subdesenvolvimento, visto que a condução estrangeira das principais alavancas econômicas atravancaram o processo de industrialização e impediram a implementação de políticas nacionais de benefícios. Para outros analistas, no entanto, não haveria um modelo alternativo à modernização econômica de países como Argentina e Brasil, visto que “nenhuma das repúblicas possuía capital, sistema de ensino ou estrutura social que lhes permitissem competir com a indústria britânica, alemã ou francesa”.⁴⁵

Para além do embate das teorias historiográficas, contudo, não se pode negar que apesar do desenvolvimento econômico e da crescente complexidade da vida urbana, ambos os países seguiram no papel de exportadores de matérias-primas, consumidores de produtos manufaturados estrangeiros e dependentes de investimentos adventícios. Mesmo depois de convertidas em Repúblicas Federativas – a Argentina em 1816 e o Brasil em 1889⁴⁶ –, não havia novas classes no poder e as estruturas oligárquicas da era colonial pouco se alteraram, salvo a incorporação de alguns valores

⁴¹ Ibidem, p. 201.

⁴² LOPEZ & MOTA, *op.cit.*

⁴³ WILLIAMSON, *op.cit.*

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Proclamada a República no Brasil em 15 de novembro, a Argentina foi o primeiro país a reconhecer o novo regime, em 6 de dezembro de 1889. LOPEZ & MOTA, *op.cit.*

liberais⁴⁷ como o mercado livre. De toda forma, a virada para o século xx lhes reservaria períodos de avanço econômico e arrebatadora modernização cultural, ainda que acompanhados de pesadas cotas de instabilidade político-social e financeira.

Dos 1900 aos turbulentos anos 1930: crises e revoluções

Desde a segunda metade do século XIX, as relações entre Brasil e Argentina caracterizavam-se por uma velada rivalidade – com origens que remetem à disputa pela posse da Província Cisplatina⁴⁸ –, alimentada pelo ideal de liderança na região. Nesse cenário, verifica-se a aproximação do Brasil aos Estados Unidos, visando, entre outros objetivos, a ampliação de sua influência sobre os países vizinhos na América do Sul, enquanto a Argentina concentrou-se nas longevas relações com a Inglaterra e a Alemanha.⁴⁹

De acordo com Zanatta, considerando-se os efeitos da modernidade que então já se faziam sentir nesta parte do continente, a Argentina era o único país latino-americano que parecia estar pronto para a transição da era liberal⁵⁰ à democrática sem grandes traumas.

A transformação se deveu à profundidade sem paralelo com a qual a nação foi revolucionada pela imigração e pela intensidade ímpar de sua integração ao capitalismo britânico. Tudo isso produziu importantes mudanças sociais e econômicas, que fizeram da Argentina um dos países mais ricos do mundo, ao qual todos previam um grande futuro. Dado que os imigrantes europeus a atribuíram uma elevada homogeneidade étnica e cultural, ausente em outras partes, e dada a civilização majoritariamente urbana que nasceu ali, não surpreende que suas elites cultivassem certo “destino manifesto”, ou seja, um espírito missionário ou uma vocação de liderança regional.⁵¹

⁴⁷ Fundada sobre os ideais de liberdade e igualdade, a ideologia do liberalismo “acreditava na soberania do povo e no direito individual à propriedade, à segurança pessoal e às liberdades de expressão, pensamento, associação e religião. Os poderes do Estado teriam de ser limitados e o governo passaria pela consulta de cidadãos através de eleições periódicas para instituições representativas. Outra salvaguarda contra a tirania seria a separação de poderes – o braço executivo do Estado era vigiado e contrabalanceado por uma assembleia legislativa e por um poder judiciário independente. Não seriam concedidos privilégios hereditários ou legais a quaisquer grupos ou corporações como a aristocracia, o Exército ou o clero – todos os cidadãos seriam iguais perante a lei e estariam sujeitos ao mesmo código legal. Na esfera econômica (*sic*), os liberais repudiavam a intervenção do Estado, acreditando que o mercado livre teria melhores condições para gerar recursos e subscrever as liberdades políticas do indivíduo”. WILLIAMSON, op.cit, p. 248.

⁴⁸ Altercação entre Argentina e Brasil pelo território da Banda Oriental, episódio conhecido como Guerra da Cisplatina, e na historiografia argentina como Guerra do Brasil. Manifestações públicas e na imprensa ajudaram a acirrar o confronto, solucionado em 1828. Com arbitragem da Grã-Bretanha, nenhum dos dois países saiu vitorioso, sendo criado então o Estado Oriental do Uruguai. PRADO, Maria Lígia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. *LLILAS Visiting Resource Professors Papers*, The University of Texas at Austin, 2002. Disponível em: <http://128.83.63.45/bitstream/handle/2152/4101/prado.pdf?sequence=2>. Acesso: 21 jan. 2013.

⁴⁹ LOPEZ & MOTA, op.cit.

⁵⁰ No cenário latino-americano, o modelo liberal-constitucional de Estado-nação caracterizava então as 17 repúblicas hispano-americanas e o império brasileiro, também convertido em república em 1889. LOPEZ & MOTA, op.cit. Embora encarnada como ideologia oficial, o liberalismo tinha raízes pouco profundas nessas sociedades, onde predominavam valores como a autoridade pessoal, o patronato e o clientelismo. WILLIAMSON, op.cit.

⁵¹ “*La transformación se debió a la profundidad sin parangón con la que la nación fue revolucionada por la inmigración y por la intensidad ímpar de su integración al capitalismo británico. Todo ello produjo importantes cambios sociales y económicos, que hicieron de la Argentina uno de los países más ricos de mundo, al cual todos pronosticaban un gran futuro. Dado*

No campo da política argentina, esse impulso progressista manifestou-se mais precisamente através da experiência democrática, ainda que “jovem e imperfeita”⁵², refletida no surgimento de sindicatos e partidos políticos, e na introdução do voto masculino, secreto e obrigatório, a partir da Lei Sáenz Peña, de 1912. Também destaca-se nesse período a presidência de Hipólito Yrigoyen (1916–1922) e sua posterior reeleição (1928–1930), cujo ousado projeto de “‘reparação nacional’ representou uma política de nacionalismo econômico e de combate às oligarquias”.⁵³ Considerado o mais popular dirigente radical⁵⁴ em toda a história argentina, sob seu comando foram aprovadas leis sociais por melhores condições de trabalho e salário, promoveu-se a expansão do crédito bancário à indústria e à agricultura e criou-se a Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), em 1922, para a exploração do petróleo argentino.

No entanto, em desalinho com as classes conservadoras e o exército, o governo de Yrigoyen, classificado como personalista e paternalista por seus opositores, fragilizou-se ainda mais com a crise internacional do capitalismo de 1929 e seus efeitos sobre a pecuária e a indústria frigorífica. Em 1930, enfim, um golpe de Estado liderado pelo general José Félix Uriburu interrompeu, pela via da força, a sucessão constitucional de ordem presidencial na Argentina pela primeira vez desde 1862.⁵⁵ Nesse momento, deu-se início aos governos da Concordância (1932–1943), capitaneados por uma coligação de conservadores e radicais anti-Yrigoyen.

Esses anos ficariam conhecidos como *La Década Infame* [A Década Infame] (1930–1943), cingidos pela prática sistemática da fraude eleitoral, pela corrupção instalada nas esferas estatais, pelo desemprego e pelo predomínio de grupos oligarcas, fascistas e inclinados à cessão de privilégios ao capital estrangeiro, preferencialmente ao britânico.⁵⁶ Foi nesse período, inclusive, que se firmou o pacto Roca-Runciman⁵⁷, onde a Argentina efetuou uma série de pesadas concessões em troca da manutenção do comércio de carnes com o Reino Unido, motivo de ressentimento popular contra o imperialismo britânico. Episódio que, entre outros, fez com que a

que los inmigrantes europeos le confirieron una elevada homogeneidad étnica y cultural, ausente en otras partes, y dada la civilización mayormente urbana que nació allí, no sorprende que sus élites cultivasen cierto “destino manifiesto”, es decir, un espíritu misionario y una vocación al liderazgo regional”. ZANATTA, op.cit., p. 89-90.

⁵² ZANATTA, op.cit.

⁵³ AQUINO *et al*, op.cit., p. 618.

⁵⁴ *Unión Cívica Radical* (UCR), partido político fundado em 1891 por Leandro Alem. De inspiração igualitarista, incentivou a democracia liberal na Argentina e a defesa dos direitos sociais. UCR RA. Presencia en la historia. Disponível em: <http://www.ucr.org.ar/presencia-en-la-historia>. Acesso em: 22 jan. 2014.

⁵⁵ TERÁN, op.cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ No pacto assinado em 1º de maio de 1933, a Inglaterra comprometeu-se a comprar a carne argentina, desde que a preço mais baixo do que de outros fornecedores internacionais e eliminou as tarifas sobre os cereais daquele país. Em troca, a Argentina liberou os impostos para os produtos britânicos e foi impedida de habilitar frigoríficos de capitais nacionais. Foi criado também o Banco Central da Argentina com o poder de emitir notas e regular as taxas de juros sob a supervisão de um diretório composto por representantes do Império Britânico. A Inglaterra garantiu ainda o monopólio do transporte de Buenos Aires.

ideologia nacionalista se fortalecesse ao longo da década de 1930, contagiando discursos da economia e da cultura. Só mais adiante, com um novo movimento militar em 1943, se instauraria uma nova etapa na vida política do país, abrindo caminho à ascensão de Juan Domingo Perón à presidência em 1946.

O Brasil, por sua vez, nas primeiras décadas do século XX, nem de longe chegou a inspirar prognósticos entusiasmados como a Argentina. Ao contrário de promover mudanças estruturais e aventar a possibilidade de uma incursão à democracia, o país permaneceu atrelado às limitações não superadas durante a transição do Império para o regime republicano: “a herança colonial, a condição periférica, o atraso estrutural e multissecular”⁵⁸.

Construída em moldes conservadores, a República Velha, inaugurada pelo golpe militar que derrubou D. Pedro II em 1889, primou pela exclusão política e sociocultural – apenas 5% da população tinham direito de voto e nas classes inferiores o analfabetismo era de quase 100%⁵⁹. Seus principais eixos de sustentação foram a alternância regular de poder entre as oligarquias mais ricas – São Paulo e Minas Gerais – e o café, cuja produção ganhou impulso renovado com o investimento inglês⁶⁰ e a mão de obra imigrante. A hegemonia econômica dos cafeicultores paulistas, entretanto, não se sustentaria sem gerar intensos conflitos políticos e sociais, como explicam Lopes & Mota:

Outros interesses colocavam em xeque a ordem oligárquica dos exportadores de café, e as críticas se voltavam contra as elites dirigentes, as manipulações eleitorais, judiciárias e clientelísticas, a justiça falha, a cultura bacharelesca, a corrupção generalizada.⁶¹

Entre demais convulsões que marcaram a época, guerras internas, como a de Canudos, e revoltas, como as dos Tenentes em 1922, 1924, 1926 e 1930, refletiram as frustrações de vários setores da sociedade. Some-se a isso a crise econômica de 1929, que no país também coletou seus dividendos, potencializando o impacto da iminente Revolução de 1930. Assim, apenas um mês depois do já mencionado golpe militar que depôs Hipólito Yrigoyen, na Argentina, um movimento armado liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul derrubou o presidente Washington Luís em 24 de outubro de 1930, impedindo a posse do presidente eleito Júlio Prestes e pondo fim à República Velha no Brasil e à hegemonia dos interesses

⁵⁸ LOPEZ & MOTA, *op.cit.*, p. 551.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ “[...] até o início do século XX, o Brasil esteve atrelado à hegemonia inglesa, que não se limitava aos produtos manufaturados importados. Banqueiros e capitalistas ingleses realizavam investimentos nos setores de transportes e comunicações. Ajudavam a financiar o déficit da balança comercial e a produção de gêneros agrícolas destinados à exportação”. LOPEZ & MOTA, *op.cit.*, p. 618.

⁶¹ *Ibidem*, p. 626.

paulistas do café.

A Nova República iniciou-se então com Getúlio Vargas governando o país de forma constitucional até 1937. Adepto da centralização política e do nacionalismo econômico, Vargas defendeu o crescimento do papel do estado na promoção da indústria – de mineração, petrolífera, química, do aço, da eletricidade e da aviação – e na proteção do mercado interno. Com preocupação reformista direcionada aos assalariados urbanos, buscou atrair à sua ideologia os setores médios e populares, os quais localizavam-se no centro do cenário político das grandes cidades, onde cresciam a indústria e os serviços. Em 1930, por exemplo, criou o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e em seguida outras instituições com atuação no âmbito das questões trabalhistas e na organização do sistema previdenciário.⁶² Em 1933, cria o Ministério da Educação e da Saúde e em 1938 promove a estatização do gás e do petróleo nacionais.⁶³

Opositor da democracia liberal e do pluralismo, recorreu à repressão e, em 1937, inspirando-se na ditadura de Oliveira Salazar, em Portugal, impôs o Estado Novo e o centralismo antifederalista, como observa Zanatta:

Vargas fechou o Congresso, silenciou a oposição, censurou a imprensa, recorreu sem hesitação à tortura e ao encarceramento e, diante do estalar da guerra, não ocultou sua admiração por Hitler e Mussolini, fortes no Brasil devido aos inúmeros conterrâneos instalados ali.⁶⁴

É interessante observar que foi exatamente essa crispada situação sociopolítica e econômica das décadas de 1920 e 1930 – instalada não apenas na Argentina e no Brasil, mas em âmbito mundial – que favoreceu o trânsito internacional de ideias modernistas e suas reverberações na arquitetura e no desenho industrial. Antes, contudo, de acompanharmos esses desdobramentos, observemos alguns dados da época relativos à educação e à indústria na Argentina e no Brasil.

Desenvolvimento a passos lentos: educação e indústria

Nas décadas de 1930 e 1940, percebe-se que a abordagem e o desempenho da Argentina e do Brasil na área educacional foram bastante distintos. No ensino fundamental e secundário, a Argentina se manteve à frente nos anos 1930 e nas décadas seguintes, chegando a uma taxa de analfabetismo de 15% em 1943. No Brasil, esse

⁶² Ibidem.

⁶³ CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁶⁴ “Vargas cerró el Parlamento, silenció a la oposición, censuró la prensa, recurrió sin reparos a la tortura y al encarcelamiento y, ante el estallido de la guerra, no ocultó su admiración por Hitler y Mussolini, fuertes en Brasil debido a los numerosos connacionales instalados allí”. ZANATTA, op.cit., p. 129.

percentual ainda seria de 56% em 1940.⁶⁵ O ensino superior no país, por sua vez, denotaria um caráter elitista, destinado à instrução das classes dirigentes e de quadros da administração pública. De modo contrário, a universidade argentina, acessível ao conjunto das classes médias e especialmente a de origem imigrante, configurou-se desde o início como “não apenas um âmbito do saber profissional, mas também um instrumento de mobilidade social”⁶⁶.

A respeito do setor produtivo, importa registrar que em função da Primeira Guerra (1914–1918), os países industrializados deixaram de fornecer seus artigos manufaturados aos agrário-exportadores, o que contribuiu para gerar condições de crescimento a algumas indústrias locais e a conquista de mercado interno, ainda naquele momento. Mais adiante, no final dos anos 1920, com a quebra da bolsa de Nova York, surgiu uma nova oportunidade para indústrias no Brasil e na Argentina, em meio ao cataclismo decorrente da mais profunda crise do capitalismo mundial até então. Com a produção industrial estrangeira reduzida pela metade e a queda do preço dos produtos primários – o que no caso do Brasil provocou nova e violenta desvalorização do café – as indústrias nacionais tiveram que desenvolver-se, dada a impossibilidade de importação de produtos manufaturados.⁶⁷

De acordo com Fausto & Devoto, embora o desenvolvimento industrial de ambos os países tivesse apresentado desempenhos significativos, foi mesmo o processo de substituição de importações desencadeado pela crise de 1929 que provocou uma expansão inédita da atividade do setor, como esclarecem os autores:

No Brasil, que partia de níveis mais baixos, o processo se deu muito mais rápido, a uma taxa média anual 50% maior que a da Argentina, sobretudo entre 1933 e 1939. Isso se explica, primeiro, pela maior necessidade de o Brasil, mais atingido pela crise internacional, substituir os produtos importados tanto quanto diversificar as exportações, o que levou o governo Vargas, mais articulado a grupos industriais que o argentino, a implementar políticas estatais mais ativas. O país também contava com certa capacidade ociosa em alguns setores, como o têxtil, que haviam sido modernizados na década anterior, e com maior disponibilidade de capital interno, ávido por transferir-se da economia do café em crise⁶⁸ para as novas oportunidades de inversões industriais. Na Argentina ocorriam fenômenos semelhantes, mas o volume de transferência de capitais de outros setores para o industrial foi bem menor, em parte porque as oportunidades existentes no setor agroexportador eram comparativamente melhores.⁶⁹

⁶⁵ FAUSTO & DEVOTO, op.cit.

⁶⁶ Ibidem, p. 263.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Devido à ampliação da oferta e oscilação do preço do café no mercado internacional, o Brasil, principal exportador do produto, precisou estocar parte das safras e até destruí-la (78 milhões de sacas foram queimadas entre 1931 e 1944).

⁶⁹ Ibidem, p. 254.

Ao analisar esse contexto de industrialização induzida pela substituição de importações, Furtado nos apresenta dois tópicos aqui válidos de reflexão. O primeiro diz respeito ao modo historicamente pouco estratégico com que esforços para o desenvolvimento industrial foram empreendidos na Argentina e no Brasil. Segundo o economista, a intensificação da industrialização poderia ter acontecido antes, caso políticas adequadas houvessem beneficiado esses países, modificando a estrutura do núcleo industrial. Na ausência desses estímulos, esses setores acabaram entrando em depressão e só mais adiante, com o incentivo da ação estatal às indústrias de base, se faria avançar o processo de industrialização latino-americano.⁷⁰

O segundo ponto levantado por Furtado salienta a prejudicial dependência financeira e tecnológica de países como Argentina e Brasil, decorrente das facilidades de obtenção de financiamento no exterior para investimentos industriais, visto que tais aportes implicavam na aquisição de tecnologia e equipamentos oriundos dos centros internacionais.

A dependência financeira subordinava a aquisição de equipamentos a fornecedores estrangeiros, *reduzindo a atividade industrial ao processamento de matérias-primas locais com equipamentos importados ou ao acabamento de bens de consumo importados semielaborados, sempre com base em equipamentos adquiridos no exterior*. A limitação do parque industrial a manufaturas de processamento de bens de consumo limitava [*sic*] sobremaneira os requerimentos de assimilação da tecnologia moderna.⁷¹

Assim, ambos os países permaneciam na condição de coadjuvantes em relação ao seu próprio desenvolvimento, o qual continuava a ser pautado por interesses externos. Realizada nesses termos, a instalação de indústrias na Argentina e no Brasil naquele momento prescindia da preparação de quadros locais com efetivo conhecimento dos processos tecnológicos. O que comprometeria, em médio prazo, tanto a autonomia quanto o fomento de uma mentalidade industrial nesses países, e, em última instância, a própria emergência e consolidação do desenho industrial nessa região.

Anos 1920–1930: arquitetura moderna e desenho industrial

As experiências de modernização infraestrutural, econômica e política vividas pela Argentina e pelo Brasil nas primeiras décadas do século xx estão relacionadas às experiências de modernização internacionais. No que tange a inovações na arquitetura e no desenho industrial, semelhante influência também é observada, embora, é claro, com cada país sul-americano reelaborando de modo particular essas interações.

De acordo com Braga, as vanguardas modernistas europeias – e em especial a

⁷⁰ FURTADO, op.cit.

⁷¹ Ibidem, p. 187. Grifo meu.

corrente constituída por construtivistas, funcionalistas e produtivistas – tiveram papel importante na formulação dos pressupostos do desenho industrial, tanto em relação à sua função na sociedade industrializada, quanto aos conceitos funcionais e estéticos para o desenvolvimento de objetos, comunicação visual e interiores.⁷²

Nesse período, nasciam em alguns países europeus, associações e escolas⁷³ que pregavam o desenvolvimento da indústria moderna como meio para a reforma social e cultural. Dentre elas, destacam-se na Alemanha iniciativas como a Deutscher Werkbund (1907) [fig.16] e a Bauhaus (1919–1933) [fig.17], cujas repercussões internacionais se fariam presentes, alguns anos mais tarde, na Argentina e no Brasil.

Vale ressaltar que, desde 1890, a Alemanha e os Estados Unidos vinham apresentando desenvolvimento crescente no setor industrial, fazendo com que, logo após a virada do século, a Grã-Bretanha, em declínio econômico, já não detivesse o protagonismo nesse setor. De acordo com Chipkin, ao priorizar investimentos mais lucrativos no exterior – dentre os quais figuravam negócios na Argentina e no Brasil –, a Inglaterra deixou de modernizar sua produção interna e viu o impulso da industrialização no século xx surgir em outro país:

[...] uma nação industrial mais nova como a Alemanha, que, desejando conquistar novos mercados de além-mar, tradicionalmente preservados pelas potências marítimas mais antigas, estudou sistematicamente os produtos de seus concorrentes, e, através da seleção tipológica e de um novo *design*, ajudou a forjar a estética da máquina do século xx.⁷⁴

Convertida em pouco tempo, pelo capitalismo industrial, num país caracterizado por centros de poder urbanos, amplo contingente proletariado e burguesia inquieta, a Alemanha se viu confrontada ainda em fins do século XIX com os desafios da modernização econômica e cultural. Dentre as respostas a esses desafios estaria a criação da Deutscher Werkbund [Confederação Alemã do Trabalho], fundada em Munique, em 1907, e considerada o primeiro movimento em favor de uma arquitetura adequada à era da industrialização e de um desenho industrial funcional.⁷⁵

Constituída por artistas, arquitetos e empresários interessados na fabricação de produtos industriais de alta qualidade, a Werkbund congregava nomes como Her-

⁷² BRAGA, Marcos. *ABDI e APDINS-RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

⁷³ Em Moscou, os VKhUTEMAS/VKhUTEIN (1918-1930), ateliês superiores técnico-artísticos estatais, são um exemplo de orientação vanguardista no ensino da arte e da arquitetura soviéticas. Ver MIGUEL, Jair. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. São Paulo, USP, 2006. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História.

⁷⁴ CHIPKIN, C. Lutyens and Imperialism. *RIBA Journal*, 1969. In: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.129.

⁷⁵ SCHWARZ, Frederic. As novas formas da cultura na era industrial. In: *Deutscher Werkbund: 100 anos de arquitetura e design na Alemanha*. São Paulo: TUM; IFA; DAAD; CCSP, 2014.



[fig.16] Cartaz da exposição de 1914 da Deutsche Werkbund, 1890. Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O74632/deutsche-werkbund-ausstellung-poster-behrens-peter/>



[fig.17] Edifício da Bauhaus em Dessau. Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/bauhaus-building-dessau>

mann Muthesius, Henri van de Velde, Peter Behrens, Walter Gropius e Mies van der Rohe. Marcada por vigoroso debate e acirradas discordâncias internas, apostou na uniformidade estética e em soluções standardizadas para edifícios e objetos do cotidiano, acreditando que a própria produção mecanizada seria a saída para se romper com os efeitos da cultura capitalista e do comércio especulativo.

A indústria tinha de ser persuadida a produzir bens com responsabilidade estética, sem superfícies ornamentadas, e deixar que os objetos revelassem a sua verdadeira natureza. Deveriam deixar de tentar falar a linguagem da aristocracia do passado e mostrar, em vez disso, a realidade sobre a qual se baseava a modernidade: a produção industrial.⁷⁶

Para tal, o grupo buscou envolver profissionais das artes aplicadas no processo de fabricação, direcionou o foco do discurso publicitário para a qualidade e a durabilidade dos produtos e investiu na educação do consumidor. Essa experiência foi interrompida em 1938, com a ascensão do nacional-socialismo na Alemanha, sendo retomada após a Segunda Guerra (1939–1945). No Brasil, em 1929, o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sob direção do arquiteto Lúcio Costa e por ocasião da visita de Le Corbusier ao país, hospedou uma exposição sobre a Deutscher Werkbund.

Em 1919, entretanto, o bastião da arquitetura e do design como meios para a construção de uma sociedade melhor e mais justa também havia sido erguido pela Bauhaus, uma instituição estatal de ensino fundada na cidade de Weimar. Detentora de uma trajetória tão vigorosa quanto conturbada, e conduzida em sua maior parte pelo arquiteto Walter Gropius, a Bauhaus lidou com as inquietações relacionadas à melhoria dos produtos manufaturados e da arquitetura apoiando-se na ideia da obra de arte total [do alemão, *Gesamtkunstwerk*]. Essa filosofia, também abraçada pela Deutscher Werkbund e com raízes no protesto romântico do movimento inglês Arts & Crafts, propunha uma nova cultura universal num ambiente artificial totalmente reformado, onde o design teria papel fundamental. Subordinado à arquitetura – entendida como síntese de todas as atividades projetuais – o design era pensado enquanto ação construtiva, como reforça Cardoso:

Essa talvez tenha sido a contribuição pedagógica mais importante de Gropius e da Bauhaus: a ideia de que o design devesse ser pensado como uma atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana.⁷⁷

⁷⁶ Ibidem, p. 13.

⁷⁷ CARDOSO, op. cit., 2004, p. 118.

O espírito utópico da Bauhaus dos primeiros anos foi atenuado tanto em função de pressões externas, como o recrudescimento do nacional-socialismo no país nas décadas de 1920 e 1930, quanto de tensões internas das mais diferentes ordens. Esses fatores são discutidos e aprofundados por diversos autores⁷⁸ e ultrapassam o escopo desta tese. Entretanto, é importante notar que ali também, entre várias tendências e não sem sérias divergências, foi nutrida a abordagem do funcionalismo. Preceito que defende a função de um objeto – assim como de uma edificação – como aspecto determinante na configuração de sua forma ideal, tendo como recurso um repertório delimitado por rígidas convenções estéticas. Essa acabará sendo a face mais difundida da escola internacionalmente e pela qual, em consequência, a Bauhaus ganhará notoriedade na América Latina.

A influência bauhausiana na Argentina e no Brasil será sentida de modo mais enfático após a Segunda Guerra, inclusive através da publicação de textos de autoria de antigos membros da instituição, como Walter Gropius, Lázlo Moholy-Nagy e Joseph Albers, em revistas como *Habitat e nueva visión*, entre outras.

No entanto, ainda na década de 1930, alguns jovens com passagem pela escola alemã – e por outras situações de projeto de orientação semelhante – imigram para a América do Sul, ajudando a semear no novo continente os fundamentos modernos da arquitetura, do desenho industrial, da fotografia e da comunicação visual.

Em busca do ganho material ou espiritual, do novo cliente ou da paisagem “outra”, ao encontro de um contexto político mais favorável ou para fugir de um regime persecutório, para civilizar ou verificar ganhos tidos como civilizatórios: o arquiteto moderno visto como um mestre viajou, e suas viagens, idas e retornos, fazem parte da própria história de difusão desse modernismo, assim como de sua modificação.⁷⁹

Sem a intenção de exaurir este tema ou de sintetizá-lo nas histórias de vida de alguns personagens, dentre eles certamente alguns arquitetos, observaremos a seguir instantâneos de distintas trajetórias individuais marcadas por esse momento de acentuada polinização cultural.

As rotas Bauhaus–Rio de Janeiro e Bauhaus–Buenos Aires

O arquiteto Alexander Buddeüs, ex-aluno da Bauhaus, chegou ao Brasil no final dos anos 1920 já tendo projetado obras importantes na Europa. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, logo começou a construir edifícios, a publicar seus primeiros artigos so-

⁷⁸ Entre eles, ver RODRIGUES, António J.. *A Bauhaus e o ensino artístico*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.; DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919–1933*. Berlim: Taschen, 2004.; FIEDLER, Jeannine & FEIERABEND, Peter. *Bauhaus*. Königswinter: H.F. Ullmann, 2006.; SCHNEIDER, Beat. *Design – Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Blucher, 2010.

⁷⁹ RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947–1968. Tese de doutorado. Departamento de Antropologia. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: SP, 2002, p. 69.

bre arquitetura – traduzidos por Sérgio Buarque de Holanda –, até ser convidado por Lucio Costa para ensinar no renovado curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, ao lado de outros arquitetos modernistas.⁸⁰ No trecho abaixo, é clara a reverberação de sua formação projetual na prática docente:

Buddeüs difundiu na escola revistas racionalistas e funcionalistas alemãs, como a *Form* e *Modern Bauformen* e transmitia aos alunos um discurso radical sobre a nova arquitetura. “O modernismo não é uma evolução do tradicional, isto é, dos valores artísticos do passado, mas uma criação integral do nosso tempo. A orientação modernista é construtiva, social e econômica, ao passo que a orientação tradicional era artística, decorativa, simbólica”. Ensinava aos alunos: “a fachada deve ser o reflexo da planta”.⁸¹

De acordo com Azevedo, as principais obras de Buddeüs no Brasil estão localizadas na Bahia: os prédios do Instituto do Cacau (1932–36) e do Instituto Normal da Bahia (1936–39), este último, de evidente influência bauhausiana. No entanto, um outro ex-aluno da Bauhaus também faria parte desta primeira fase do modernismo no Brasil, influenciada pela arquitetura moderna alemã, pré-nazista.

Alexander Altberg [fig.18], judeu nascido em Berlim, chegou ao país em 1932. Projetou algumas casas e apartamentos no Rio de Janeiro, e também o edifício-sede do Montepio dos Empregados Municipais (1935), sua única encomenda governamental.⁸² O ano de 1933, entretanto, foi marcado pelo envolvimento de Altberg em outras duas iniciativas que merecem ser aqui destacadas: a organização do I Salão de Arquitetura Tropical⁸³ e a criação do periódico *base – revista de arte, técnica e pensamento* [fig.19].

Sua experiência prévia com a Exposição de Arquitetura Proletária (1931), ainda em Berlim, e a aproximação com os arquitetos Lucio Costa e Gregori Warchavchik, os quais na época partilhavam um escritório em sociedade no Rio de Janeiro, possibilitaram a Altberg tornar-se coorganizador do evento e responsável pelo catálogo e convite do Salão. De acordo com Moreira, além do *layout* dessas peças gráficas estar em sintonia com a linguagem visual das publicações alemãs de então, foi incluído no catálogo um texto programático de Walter Gropius e uma nota infor-

⁸⁰ AZEVEDO, Paulo. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia (1). In: *Arquitextos*. Ano 07, fev. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>. Acesso em: 31 ago. 2013.

⁸¹ Ibidem.

⁸² MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. In: *Arquitextos*. Ano 05, Mar. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>. Acesso em: 24 nov. 2013.

⁸³ Foram organizadores do I Salão de Arquitetura Tropical, os arquitetos Gregori Warchavchik, Lucio Costa, Alexander Altberg, João Lourenço da Silva, Adhemar Portugal e Alcides da Rocha Miranda. Entre os expositores, Affonso Eduardo Reidy, Gerson Pompeu Pinheiro, Emílio Baumgart, Marcelo Roberto, Luis Nunes, Vicente Batista, Alexander Buddeüs e Anton Floderer.

mando sobre o recente fechamento da Bauhaus em Dessau.⁸⁴

A incursão de Altberg pelo campo editorial, no entanto, realizou-se com maior intensidade na revista *base*, projeto que capitaneou em resposta ao escasso número de publicações especializadas na área no país. Segundo Moreira, o objetivo da revista era tratar a arquitetura brasileira como fenômeno cultural, dentro de um contexto internacionalizado e em relação orgânica com outras artes. Contando com colaboradores de peso ligados ao círculo modernista, como Mário de Andrade e Quirino da Silva, tal desafio exigiu de Altberg dedicação integral:

Ele foi ao mesmo tempo seu editor, financiador, designer gráfico, ilustrador, autor, “curador” de textos e – por motivo de redução de custos – até mesmo tipógrafo. Montando letra por letra todas as matérias e anúncios, Alexandre usa esta oportunidade para impulsionar a revitalização das Artes Gráficas daquele período: utilizando-se somente da letra minúscula (*sic*), ele literalmente “constrói” blocos de texto, exagerando nos espaçamentos, quando necessário. Os textos são apresentados com, alternadamente, dois tipos de letra, em interação com barras e imagens em preto e branco. Por motivo de custos, ele utiliza uma só cor primária contrastante para confeccionar a capa e acentuar conteúdos. Seu procedimento vai além daquele que havia aprendido das revistas modernas alemãs dos anos 20 e dos “*Bauhausbücher*”, livros coordenados por Lászlo Moholy-Nagy. Sua Arte Gráfica não busca ser expressiva nem causar o choque, ela é conseqüentemente “moderna” no sentido estético e funcional.⁸⁵

Sem fôlego financeiro, a revista *base* limitou-se a apenas três edições, publicadas nos meses de agosto, setembro e outubro de 1933. A efêmera existência da publicação, entretanto, não desmerece seu caráter renovador e mesmo pioneiro – editorial e graficamente – na abordagem e reflexão sobre a arquitetura brasileira em pleno desabrochar da corrente modernista no país.

Já em 1936, estabeleceram-se em Buenos Aires os fotógrafos Grete Stern [fig.20] e Horacio Coppola [fig.21]. No início da década de 1930, ambos haviam estudado na Bauhaus, em Berlim, com Walter Peterhans, à época professor e diretor do departamento de fotografia. A mudança para a Argentina veio em consequência de um convite de Victoria Ocampo⁸⁶, editora de *Sur* e amiga de Coppola, para a montagem de uma exposição do trabalho do casal na redação de sua revista em Buenos Aires. O evento teve grande repercussão e ficaria conhecido como a primeira

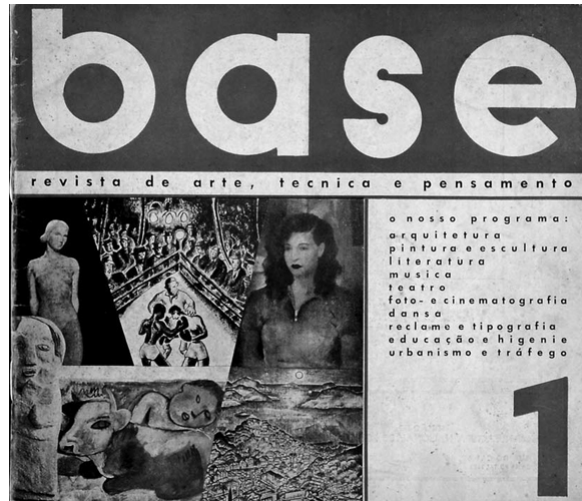
⁸⁴ Ibidem. Levando-se em conta a abertura do Salão no dia 17 de abril de 1933, Moreira supõe que só alguém com colegas em Dessau e Berlim poderia ter recebido essa notícia com tal rapidez, visto que o fechamento da Bauhaus por tropas do Partido Nazista havia ocorrido no dia 1º de abril, fato que não foi repercutido de imediato pela imprensa alemã.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Escritora e editora, descendente de família do patriciado agropecuário argentino, Victoria Ocampo foi um dos principais agentes articuladores do circuito cultural e intelectual de seu país na primeira metade do século XX.



[fig.18] Alexandre Altberg. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>



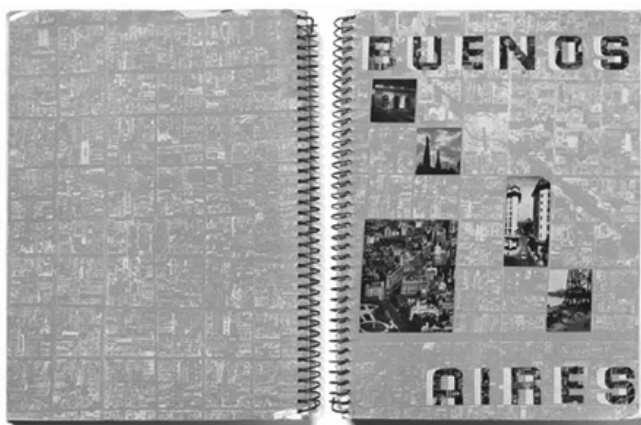
[fig.19] Revista *base*. Fonte:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200008&script=sci_arttext



[fig.20] Grete Stern. Fonte:
<http://bauhaus-online.de/en/magazin/artikel/homage-to-horacio-coppola-and-grete-stern>



[fig.21] Horácio Coppola. Fonte:
<http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/horacio-coppola>



[fig.22] *Buenos Aires visión fotográfica*, de 1936. Fonte:
<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=9894>

mostra pública de fotografia moderna no país.⁸⁷

Em 1936, Coppola ainda seria encarregado pelo governo municipal de registrar visualmente a cidade de Buenos Aires por ocasião do 4º centenário de sua fundação, resultando no mítico livro *Buenos Aires visión fotográfica* [fig.22]. O arejado projeto gráfico de Attilio Rossi empregava a fonte geométrica sem serifa Futura, criada por Paul Renner, em 1927. Grete Stern concebeu a fotomontagem impressa na cinta do livro – a qual na edição posterior se converteria em capa. De acordo com Fernández, a visão de Coppola neste trabalho explora uma concepção urbana peculiar:

na qual em vez de multidões há ruas vazias, e a imobilidade e a ‘lentidão’ substituem a velocidade e a vertigem dos futurismos. (...) A arquitetura e as vistas noturnas são as protagonistas de um livro urbano sem interiores nem retratos, sem lares nem famílias, no qual, quando aparecem pessoas, elas não têm mais importância que os demais detalhes urbanos.⁸⁸

Este projeto, de certa forma, relaciona-se com vivências anteriores de confronto e reflexão a respeito da condição de modernidade de Buenos Aires, quando nos anos 1920, antes de seguir para a Europa, Coppola e o escritor Jorge Luís Borges empreendem passeios pelos subúrbios – áreas então desprovidas de exemplares da vanguarda arquitetônica – construindo, como definiu Gorelik, “um olhar-manifesto sobre a cidade existente”:

Cóppola (*sic*) fotografa as austeras casinhas sem qualidade com seus volumes puros e suas superfícies brancas. Trata-se de uma redução essencialista e abstratizante que converte os elementos mais massivos e espontâneos da cidade em proclamação de pureza modernista.⁸⁹

Assim como seu então marido, Grete Stern tornou-se uma das fotógrafas mais influentes da Argentina. Segundo Bertúa, em meados da década de 1940 ela seria conhecida por seu trabalho como retratista e designer gráfica, colaborando para editoras e agências de publicidade.⁹⁰ À margem do circuito artístico oficial, Stern vinculou-se a intelectuais e artistas que mais adiante formariam o grupo *Asociación Arte Concreto-Invención*.

⁸⁷ GRETE STERN. Bauhaus. Names. Disponível em: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/grete-stern>. Acesso em: 24 nov. 2013.

⁸⁸ FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 39.

⁸⁹ GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 77.

⁹⁰ BERTÚA, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio (1948–1951)*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Reverberações corbusierianas na Argentina e no Brasil

Ainda buscando observar, nas três primeiras décadas do século XX, intercâmbios entre Europa e América do Sul vinculados ao processo de modernização da Argentina e do Brasil, é impossível não mencionar a influência do arquiteto suíço Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) [fig.23], o qual também viria a contribuir significativamente para a internacionalização do movimento arquitetônico moderno.

Em 1926, na revista *L'Esprit Nouveau*, da qual era editor juntamente com o pintor cubista Amédée Ozenfant, Le Corbusier havia publicado um estudo onde apresentou os cinco pontos da Nova Arquitetura: pilotis, planta livre, fachada livre, pano de vidro, terraço jardim.

Em sua primeira visita ao continente sul-americano, em 1929, conheceu São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideu, onde realizou conferências, criou propostas urbanísticas e sobrevoou regiões dessas cidades, que então enfrentavam expressivo crescimento populacional. De acordo com Segre, é também nesse período que Le Corbusier torna-se mais flexível quanto aos princípios da Nova Arquitetura.

É possível afirmar que em 1929 se encerra a etapa platônica e purista de sua linguagem arquitetônica baseada na “estética da máquina”, abrindo-se tanto à dimensão geográfica como à adoção de elementos orgânicos e regionalistas nas pequenas obras realizadas durante a década de trinta. Ou seja, a abstração pura e o fervor utópico pela civilização maquinista cederam o passo às condições objetivas e mutantes da realidade social, política, cultural e ecológica que definiam os parâmetros dos problemas a resolver.⁹¹

Em 1936, Le Corbusier retornaria ao Brasil, a convite de Lucio Costa, como consultor para os projetos da Cidade Universitária e do edifício do Ministério da Saúde e Educação, no Rio de Janeiro, quando estabeleceria estreita proximidade com Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy.⁹² É neste momento que dá-se a emergência da “Escola Carioca”, vertente da arquitetura moderna brasileira fortemente influenciada por sua obra e pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMS). A última visita de Le Corbusier ao país aconteceria em 1962, quando conheceu Brasília.

Na Argentina, alguns de seus principais interlocutores foram os arquitetos Amancio Williams, Antoni Bonet, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan. Hardoy e

⁹¹ “Se puede afirmar que en 1929 se cerró la etapa platónica y purista de su lenguaje arquitectónico basado en la “estética de la máquina” y se abrió tanto la dimensión geográfica como la adopción de elementos orgánicos y regionalistas en las pequeñas obras realizadas durante la década de los años treinta. O sea, la abstracción pura y el fervor utópico por la civilización maquinista, cedieron el paso a las condiciones objetivas y cambiantes de la realidad social, política, cultural y ecológica que definían los parámetros de los problemas a resolver.” SEGRE, Roberto. Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo – Cuerpo, naturaleza y abstracción. Café de las ciudades. Arquitectura de las ciudades. Año 5. Número 46. Ago. 2006. Disponível em: http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm. Acesso em: 1 set. 2012.

⁹² Ibidem.

Kurchan haviam trabalhado em Paris, no estúdio de Le Corbusier, em 1937–38, na elaboração do Plano Diretor de Buenos Aires, a partir das ideias propostas pelo arquiteto suíço durante o ciclo de conferências que havia ministrado na cidade em 1929.⁹³ Lá, conheceram Antoni Bonet, jovem arquiteto catalão, emigrado para Argentina em 1938. No ano seguinte, em Buenos Aires, os três fundariam o grupo Austral e desenvolveriam o protótipo da emblemática cadeira BKF (de suas iniciais Bonet, Kurchan e Ferrari Hardoy) [fig.24].⁹⁴

O início da década de 1930, no entanto, registra a primeira visita à América do Sul, do jornalista, crítico de arte e galerista italiano Pietro Maria Bardi, de quem falaremos mais detalhadamente no Capítulo 2. Às vésperas de sua viagem à Argentina, em fins de 1933, Bardi funda a revista *Quadrante*, em parceria com Massimo Bontempelli, publicação com foco na arquitetura racionalista⁹⁵, tema que o fascinava desde os anos 1920.

É interessante observar que, entre julho e agosto de 1933, Bardi havia participado do 4º CIAM, cujo tema era a cidade funcional [fig.25]. Devido a questões políticas, o congresso de arquitetura, previsto para ser realizado em Moscou, acabou acontecendo a bordo do navio *Patris II*. Neste encontro, que cruzou o Mediterrâneo, de Marselha a Atenas, foram estabelecidas as diretrizes para o urbanismo moderno.⁹⁶ Ali, em meio ao internacional grupo de arquitetos, Bardi é um privilegiado observador, em convívio com Le Corbusier, Sigfried Giedion, Fernand Leger e Lázlo Moholy-Nagy, entre outros. Relatos sobre este congresso-viagem Bardi publicou no suplemento artístico *Quadrivio* e na revista *Quadrante*, a qual dedicou uma edição especial ao evento, com textos e diagramação de sua autoria.

A partir de novembro daquele ano, entretanto, Bardi concentra-se na transferência para Buenos Aires da mostra *Belvedere dell'architettura italiana d'oggi* [Panorama da arquitetura italiana hoje]. No percurso, de navio⁹⁷, conheceu Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos, São Paulo – onde a partir de 1946 fixaria residência –, Porto Alegre e Montevideu.

Os 50 painéis de imagens fotográficas sobre a produção arquitetônica racionalista na Itália foram montados no Museo Nacional de Bellas Artes e a exposição⁹⁸

⁹³ As possibilidades de implementação do Plano Diretor de Buenos Aires foram extintas pelo governo peronista em 1949. Para detalhes das articulações em torno desse projeto, ver DEAMBROSIS, Federico. *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito, 2011.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Tendo como expoente o arquiteto Giuseppe Terragni e como obra canônica a Casa del Fascio (atual Casa de Popolo), o racionalismo italiano na arquitetura buscou sintetizar valores nacionalistas do Classicismo e a lógica estrutural da era da máquina, muitas vezes em aproximada relação com a ideologia fascista. FRAMPTON, op.cit..

⁹⁶ Bauhaus.Foto.Filme. Catálogo de exposição. Sesc Pinheiros. São Paulo. 2013.

⁹⁷ Deste mesmo navio, Bardi viu desembarcar, em Santos, o Conde Francesco Matarazzo, sua comitiva e inúmeros baús, que dali seguiriam por trem a São Paulo. TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L'Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

⁹⁸ A exposição foi promovida pela Direção dos Italianos no Exterior e pelo Instituto de Cultura Italiana de Buenos Aires.



[fig.23] Le Corbusier. Fonte: <http://www.ahistoria.com.br/biografia-le-corbusier/>



[fig.24] Antoni Bonet e sua filha Victoria, sentado na cadeira BKF. Fonte: <http://expomuebleonline.com.ar/actualidad/sillon-bkf-un-clasico-argentino/>



[fig.25] Le Corbusier, Pietro Maria Bardi e Gino Pollini a bordo do Patris II. Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

inaugurada em 1º de dezembro, com a presença do presidente da república Augustín Pedro Justo e de Victoria Ocampo, então diretora do Teatro Lírico de Buenos Aires. Originalmente, a exposição havia sido concebida pelo Movimento Italiano para a Arquitetura Racional (MIAR), inaugurada em março de 1931, na Galleria d'Arte di Roma, então dirigida por Bardi.⁹⁹

De acordo com Tentori, a Argentina naquele momento despontava como território ideal para uma conexão com a América Latina – e para a busca de novos mercados – devido tanto à numerosa população de origem italiana vivendo no país, quanto pelo fato do engenheiro Luigi Kambo, cujo trabalho na Itália também integrava a exposição, haver projetado obras de infraestrutura em uma das províncias argentinas. Rifkind ressalta que esse movimento de Bardi foi também reflexo de interesses do regime fascista em aproximar-se da comunidade local de imigrantes italianos.¹⁰⁰

Contudo, a década que antecedeu a vinda dessa mostra à América do Sul marcou também a chegada de dois jovens arquitetos ucranianos com formação na Itália: Gregori Warchavchik [fig.26], que em 1923 muda-se para o Brasil, e Wladimir Konstantinowski, o qual troca Berlim por Buenos Aires em 1928, onde adota o nome Wladimiro Acosta [fig.27].

Após breve temporada trabalhando entre São Paulo e Rio de Janeiro, Acosta retornaria a Buenos Aires definitivamente em 1931¹⁰¹, onde desenvolveria o projeto arquitetônico futurístico que ficaria conhecido como *city-block* (arranha-céus em cruz) [fig.28], uma adaptação da ideia corbusieriana de edifícios de planta cruciforme à realidade urbana portenha.

O *city-block* imaginado por Wladimiro Acosta exacerba a busca por luz, sol e racionalidade no uso, projetando um desenho habitacional-urbanístico irrealizável, mas, ao mesmo tempo, necessário para o desenvolvimento estético e projetual do estilo moderno. É uma purificação da cidade, pensada como resposta aos desenvolvimentos caóticos inscritos na história da cidade real. Mas também se pode lê-lo como expressão da forte tensão utópica que marca o momento de início e afirmação das vanguardas.¹⁰² (grifo do autor).

A transferência de Warchavchik para São Paulo, por sua vez, dá-se em função de seu contrato com a Companhia Construtora de Santos, de propriedade do brasileiro Roberto Cochrane Simonsen – líder da burguesia industrial paulista. Em pouco

⁹⁹ TENTORI, op.cit.

¹⁰⁰ RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante and the Architecture of Fascist Italy. The Italians in the Centers of South-American Modernism. 9-11 Abr. 2013. Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. 2013.

¹⁰¹ MODERNA BUENOS AIRES. Arquitectos. Acosta, Wladimiro. Disponível em:<
http://www.modernabuenosaires.org/autores_detalle.php?autorid=5>. Acesso em: 5 jan. 2013.

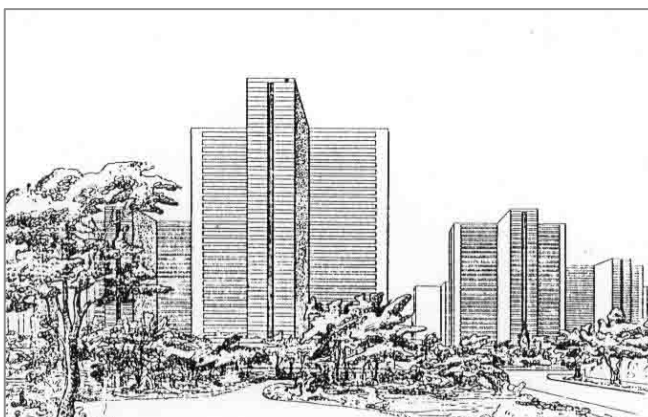
¹⁰² SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



[fig.26] Lucio Costa, Frank Loyd Wright e Gregori Warchavchik na Casa Nordschild. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/829>



[fig.27] Wladimiro Acosta. Fonte: <http://www.alcoleatarrago.com/casas-taller-anonimas-y-cartas-a-giedion-wladimiro-acosta/>



[fig.28] Projeto do city-block integral, de Wladimiro Acosta. Fonte: <http://www.rafaellopezrangel.com/galeria%20buenos%20aires.htm>



[fig.29] Casa Modernista da Rua Santa Cruz, projeto de Gregori Warchavchik. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>

tempo, ele também faria parte do requintado ambiente social do modernismo na cidade, assim como da parcela mais bem-sucedida da comunidade judaica local.¹⁰³

Um importante aspecto levantado por Lira é que Warchavchik, diferentemente de Acosta, não parece ter se envolvido com a arquitetura de vanguarda europeia antes de mudar-se para o Brasil. É, portanto, em grande medida, através do trabalho na Construtora, das leituras de Walter Gropius e Le Corbusier e de discussões nas rodas locais de arte moderna – informadas por livros especializados e periódicos internacionais e pela interlocução com artistas estrangeiros e brasileiros com incursões recentes pela Europa¹⁰⁴ – que Warchavchik amadurece sua visão sobre o assunto. Logo em seguida, em 1925, publicaria o primeiro de seus textos, o manifesto “*Acerca da arquitetura moderna*”, no jornal *Correio da Manhã*.

Em 1927, casa-se com Mina Klabin, filha de um grande industrial do papel. Nesse mesmo ano, Warchavchik estabelece seu próprio escritório e inicia a construção da residência de sua família, na rua Santa Cruz, no bairro da Vila Mariana, considerada a primeira obra brasileira de arquitetura moderna [fig.29]. Longe de atender a todos os postulados da Nova Arquitetura, em face de inúmeras limitações técnicas, a casa é por isso mesmo um testemunho do modernismo possível no Brasil: desviante em relação aos seus referentes internacionais.

As ideias de Warchavchik na imprensa brasileira no final dos anos 1920, seja através da divulgação de suas obras, seja através de entrevistas e artigos de sua autoria, irá repercutir também internacionalmente, em revistas como a italiana *Domus* e a argentina *Nuestra Arquitectura*. Inclusive, o primeiro texto sobre arquitetura moderna brasileira editado no exterior – “*L’Architecture d’aujourd’hui dans L’Amerique du Sud*” – foi escrito por ele, e publicado em 1930 no 3º CIAM, em Bruxelas, quando era delegado brasileiro no congresso, por recomendação de Le Corbusier.

Os artigos de Warchavchik são valiosos também por reportarem as condições e os desafios reais de execução da incipiente arquitetura moderna no país: a legislação estética conservadora, o alto custo de técnicas industriais e de materiais importados¹⁰⁵, a inexistência de mão de obra especializada, a desvalorização cultural e econômica do fazer artesanal e a exploração da força de trabalho. Segundo ele, fren-

¹⁰³ LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹⁰⁴ Ibidem. Este material especializado em arquitetura incluía os *Bauhausbücher*, os autores Le Corbusier, Bruno Taut, Gustav Gull, André Lurçat, Alberto Sartoris, etc; as revistas *L’Esprit Nouveau*, *The Studio*, *Cahiers d’Art*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Das Kunstblatt*, *Noi*, *Cannibale* e *Der Querschnitt*. Entre os visitantes estrangeiros naquele período, estavam John Graz, Lazar Segall (conjunhado de Warchavchik), Blaise Cendrars e Filippo Marinetti; entre os brasileiros com passagens pela Europa, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Victor Brecheret, Villa-Lobos, e muitos outros.

¹⁰⁵ Apesar do desenvolvimento das indústrias de cimento, metalúrgica e siderúrgica no país na década de 1920, à exceção da madeira, quase todo o material de construção era importado (vidros, ferragens, chapas de cobre e de zinco, arames, pregos, moldes de gesso, papéis de parede, tintas, ladrilhos e azulejos, massas para revestimento e impermeabilizações, peças hidráulicas, sanitárias e elétricas, etc).

te a esses obstáculos, o arquiteto de vanguarda na América do Sul deveria acumular as funções de engenheiro, desenhista industrial e mestre de oficina.

Tive eu mesmo que montar as oficinas capazes de executar as janelas, as portas de madeira compensada, os móveis etc., porque a indústria, que, aliás, trabalha muito bem para a arquitetura rotineira, não podia realizar com precisão e o cuidado necessários aquilo que lhe demandava.¹⁰⁶

Desse modo, a responsabilidade completa da obra, incluindo projetos de interiores e instalações – mobiliário, esquadrias, luminárias, maçanetas, corrimões – seria uma característica de suas construções. Principalmente como resposta às já citadas condições adversas no canteiro, o que ironicamente dava um novo sentido ao anseio modernista do “arquiteto integral”¹⁰⁷. Foi assim, por exemplo, na casa da Rua Itápolis (1930), no bairro do Pacaembu, em São Paulo, inaugurada com a pioneira *Exposição de uma casa modernista*; na casa Nordschild (1931), na rua Toneleros, em Copacabana, no Rio de Janeiro, cuja mostra foi visitada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright; e na reforma integral de uma cobertura na avenida Atlântica (1931), propriedade de Manoel Dias, irmão do pintor Cícero Dias, a qual também hospedou uma mostra pública de arquitetura, decoração e design, a *Exposição de um apartamento moderno*, cuja montagem ficou a cargo de Alexandre Altberg. Warchavchik seria, portanto, integrante da geração denominada por Santos de pioneiros do desenho moderno na arquitetura e no design de móveis no Brasil.¹⁰⁸

No Rio de Janeiro, em 1930, Warchavchik, assim como Buddéus, ainda integraria o novo quadro de docentes do curso de arquitetura da ENBA a convite do diretor Lucio Costa, então encarregado da renovação do ensino projetual e técnico da instituição.¹⁰⁹ Em 1932, ambos se tornariam sócios num escritório, tendo como colaboradores Carlos Leão e Affonso Eduardo Reidy, e como estagiários Alcides da Rocha Miranda e Oscar Niemeyer. Em parceria, projetariam residências, edifícios e um pequeno conjunto de habitação popular.

O fim da sociedade, que durou por volta de um ano e meio, foi creditado a várias razões: a escassez de trabalho e a divergência entre Costa e Warchavchik quanto

¹⁰⁶ WARCHAVCHIK apud LIRA, op.cit., p. 248. O arquiteto teria montando nos fundos de sua residência uma marcenaria – chefiada por um mestre moveleiro alemão – para a produção de compensados de madeira, esquadrias, peças de mobiliário e outros itens adotados em seus projetos.

¹⁰⁷ A ideia modernista do “arquiteto integral” relaciona-se à atuação em diferentes linhas de projeto, como resultado de uma formação técnica e humanística ampla para a construção de uma nova sociedade. Esse conceito foi sintetizado pela popular expressão “da colher à cidade”, a qual descreve o profissional capaz de lidar com questões de projeto de diferentes naturezas, desde a concepção de pequenos objetos do cotidiano à escala urbanística.

¹⁰⁸ SANTOS, Maria Cecília. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995.

¹⁰⁹ A reestruturação do ensino da Escola Nacional de Belas Artes foi consequência da reforma educacional instituída no início do governo Vargas. Francisco Campos, chefe do recém-criado Ministério da Saúde e Educação, nomeou Lucio Costa para o cargo de diretor do curso de arquitetura em 1930.

ao grau de adesão aos princípios corbusierianos e, no plano nacional, as consequências do realinhamento político após a Revolução Constitucionalista de 1932.

Não apenas em função de “razões políticas” – Warchavchik, cada vez mais paulista e ainda por cima judeu, não era muito simpático ao varguismo, frequentemente antisemita –, mas também pelas dificuldades de comunicação entre o Rio de Janeiro e São Paulo e o acirramento das rivalidades entre as duas cidades depois do movimento constitucionalista. Além disso, a perda de vitalidade da clientela paulistana desde o início do movimento, em paralelo ao surgimento de uma produção moderna oficial no Rio de Janeiro, logo viria a assinalar um curto-circuito histórico no campo da cultura com a passagem no Brasil de uma vanguarda do capital cafeeiro a outra do Estado Nacional.¹¹⁰

Como explica Lira, essas turbulências contribuíram tanto para a retirada de Warchavchik das trincheiras da vanguarda arquitetônica no Brasil – e para o consequente ocaso de sua carreira – quanto para o triunfo da “Escola Carioca” e de seu reconhecimento em âmbito internacional.

Buenos Aires e São Paulo: a modernidade nas revistas

As cidades, e especialmente as metrópoles sul-americanas que despontavam naquele início de século, como Buenos Aires [fig.30], Rio de Janeiro e São Paulo [fig.31], foram tão determinantes para a reelaboração das tendências vanguardistas internacionais quanto o próprio trânsito de artistas, arquitetos e agitadores culturais que nelas se apoiou. A arquitetura moderna, materialização urbana desses postulados inovadores, seja subvencionada por membros mais arrojados das elites locais ou patrocinada pelo Estado, incrustava a olhos vistos seus primeiros estandartes. Em São Paulo, a casa modernista (1927), de Gregori Warchavchik; em Buenos Aires, o Obelisco (1936), desenhado por Alberto Prebisch; no Rio de Janeiro, o Palácio Gustavo Capanema, prédio do Ministério de Educação e Saúde (1937–1943), obra inspirada em Le Corbusier e orquestrada por Lucio Costa. Na América Latina, cidade, modernidade e arquitetura equacionavam-se de modo particular, como afirma Gorelik:

A ambição mais profunda da arquitetura moderna ratifica não só a visão da cidade americana como produto genuíno da modernidade, mas sobretudo como máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la. Porque na América Latina a cidade, como conceito, foi pensada como o instrumento para se chegar a outra sociedade, precisamente a uma sociedade moderna. O que significa, é claro, que neste continente a modernidade foi um caminho para se chegar ao desenvolvimento, não sua consequência: a modernidade impôs-se como parte de uma política deliberada para

¹¹⁰ LIRA, op.cit., p. 327.



[fig.30] Metrô de Buenos Aires, c. 1938. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Buenos_Aires_Underground#/media/File:Buenos_Aires_-_Subte_-_Interior_coche_1%C3%ADnea_B_1938.jpg



[fig.31] São Paulo, década de 1930. Foto Hildegard Rosenthal. Fonte: <http://secretsaopaulo.com.br/wp-content/uploads/2010/08/Figura11.jpg>

conduzir ao desenvolvimento, e nessa política a cidade foi um objeto privilegiado.¹¹¹

Em *Modernidade Periférica* (2010), Sarlo buscou compreender como os intelectuais argentinos vivenciaram o processo de modernização da cidade de Buenos Aires nos anos 1920 e 1930.¹¹² A incorporação crescente das tecnologias à vida cotidiana ocorreu em paralelo ao surgimento de uma imprensa moderna, que em seus quadros arregimentava inúmeros intelectuais. Isso foi possível graças ao surto imigratório, à ampliação do acesso à escolaridade, à formação de um público leitor e à acelerada expansão do mercado editorial.

Em consequência, tanto o público quanto os periódicos locais se mostraram extremamente sensíveis ao impacto das mudanças sobre os costumes e os estilos de vida na moderna Buenos Aires. Nesse ambiente, a literatura e o jornalismo se confirmaram como espaços privilegiados para as repercussões do moderno no campo intelectual:

As polêmicas e os enfrentamentos estão nas revistas: desde o conflito, realizado das mais diversas maneiras, entre intelectuais de origem tradicional e intelectuais recém-chegados, de origem imigrante, até o debate sobre o lugar da arte e da cultura na sociedade, sua relação, afirmativa ou negativa, com os gostos do público e a funcionalidade ou não funcionalidade da arte em relação às ideologias e à política.¹¹³

Revistas de grande tiragem como *Caras y Caretas* [fig.32], *El Hogar* e *Mundo Argentino* exibiam em seus anúncios utensílios elétricos, rádios, fonógrafos, câmaras fotográficas, projetores e automóveis, dispositivos que em pouco tempo já estariam incorporados ao imaginário coletivo. *Martín Fierro* (1924–1927), principal publicação de vanguarda dos anos 1920¹¹⁴, também espelhou as transformações ocorridas no cotidiano e nos espaços de convivência, mesmo enquanto revista literária, como demonstra este trecho do artigo *La arquitectura y el mueble*, publicado na edição 30–31:

Vamos em direção à pureza da linha, ao verdadeiro valor dos volumes, à geometria aplicada. A riqueza da madeira é uma finalidade pura na construção. Busca-se a comodidade e sobretudo um ambiente diáfano e claro que nos permita respirar e coordenar nossas ideias em lugares adequados.¹¹⁵

¹¹¹ GORELIK, op.cit. p. 49.

¹¹² SARLO, op.cit.

¹¹³ Ibidem, p. 55.

¹¹⁴ Apesar da exaltação do mundo moderno, os *martínfierristas* admitiam o *gaucho* como expressão da nacionalidade e valorizavam a cultura popular. CAPELATO, Maria Helena. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. *Revista de História*, n. 153, 2005. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/19012/21075>. Acesso em: 12 fev. 2013.

¹¹⁵ Sarlo, op.cit., p. 50.

As revistas *Martín Fierro*, *Proa* (1924) e *Sur* [fig.33], fundada por Victoria Ocampo, em 1931, estavam atualizadas com a plástica internacional, manifestando-se em defesa da modernidade no design, na arquitetura e no urbanismo. A modernização da cidade era assim objeto do debate ideológico-estético, sendo celebrada por uns e rechaçada por outros.

Foi um período de incertezas, mas também de certezas muito sólidas, de releituras do passado e de utopias, de choques entre suas representações do futuro e da história nos textos e polêmicas. A cultura de Buenos Aires era tensionada pelo ‘novo’, embora lamentasse o curso irreparável das mudanças.¹¹⁶

Muitos desses conflitos, entretanto, não foram estranhos à capital paulista. Em *Orfeu extático na metrópole* (1992), Sevcenko observa que a experiência da modernização na cidade de São Paulo também teve sua cota de ambivalência, ainda que os periódicos da época realçassem um futuro promissor que parecia se avizinhar:

É em torno de 1919–20 que – refletindo sobre o grande crescimento industrial do período de guerra, as estatísticas do último censo demográfico-econômico, a iminência de se tornar um dos palcos de celebração do Centenário da Independência e o complexo conjunto de reformas urbanas desenvolvido nesse momento – a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura. O Rio de Janeiro e Buenos Aires poderiam ser provisoriamente maiores, mas o compasso do crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais, que seu triunfo sobre as duas rivais mais próximas era inapelável e apontava para destinos ainda mais altos.¹¹⁷

Segundo os tabloides publicitários dos anos 1920, o mercado de artigos luxuosos estabelecido no Centro de São Paulo era um dos principais motores da nova cultura urbana, baseada na ostentação. Como afirma Deaecto, a moda, instigada pelo comércio do supérfluo, e presente na arquitetura, no mobiliário, nos hábitos alimentares e principalmente, nas formas de conduta da sociedade, passa a determinar com ainda mais vigor as preocupações do viver com elegância.¹¹⁸ Daí a participação significativa na economia local de estabelecimentos como armazéns, lojas de aparelhos elétricos, móveis e utensílios domésticos, alfaiatarias e lojas de artigos femininos. No entanto, nem só o comércio, com seus luminosos escritos em língua estrangeira,

¹¹⁶ Ibidem, p. 57.

¹¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 36.

¹¹⁸ DEAECTO, Marisa. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: SENAC SP, 2002.

conferiram à cidade ares de urbe cosmopolita.

Manifestam-se, nesse momento, diferentes formas de sociabilidade, que se configuram nos teatros, cinematógrafos – e, posteriormente, nos cinemas, mas também em locais de consumo como o eram os restaurantes, bares, cafés e tabacarias. Nesse sentido, não parece mera casualidade que Hilário Tácito tenha eleito o champagne como símbolo dessa sociedade recém-saída da “Botocúndia”, mas que se encaminha sem titubeio para o ambiente vicioso da metrópole.¹¹⁹

No âmbito das publicações, e mais especificamente das revistas, o adjetivo “moderno” já integrava o título de periódicos desde o final do século XIX. Nos anos 1910, a revista *A vida moderna* (1907–1919) [fig.34] e a carioca *Fon-fon* (1907–1919) [fig.35] alimentavam-se das dinâmicas sociais típicas dos grandes centros urbanos da época. No setor comercial e industrial, a *Revista do Comércio e Indústria* (1915) refletia a competitividade dos respectivos segmentos; na revista *Rainha do Lar*, a mulher aos poucos desvencilhava-se dos limites do ambiente doméstico, sendo retratada conduzindo automóveis. De acordo com Martins, para além da disseminação de informações e dos costumes modernos, coube também à revista, justamente por seu caráter periódico e ligeiro, a função catalisadora da “alavancagem da alfabetização, da editoração, da produção literária e do parque gráfico” no país.¹²⁰

É *Klaxon*, no entanto, lançada em 1922, que irá divulgar e amadurecer as ideias promovidas pela Semana de Arte Moderna, defendendo o internacionalismo, os novos meios de expressão e o experimentalismo.¹²¹ Em seu rastro, outras publicações serviriam de arena para os embates estéticos e ideológicos da época, como a *Terra roxa e outras terras* (1926) e a *Revista de Antropofagia* (1928–1929). Dentre as publicações de arquitetura da época, registra-se a *Architectura no Brasil* (1921), *A Casa* (1924), *Técnica e Arte* (1928), *Forma* (1930) e *O Lápis* (1931), entre outras, as quais dedicaram-se não apenas ao debates de relevância profissional, mas à documentação das expressões históricas da arquitetura no país e à tradução de artigos de arquitetos estrangeiros, fomentando o diálogo internacional.¹²²

É fundamental destacar ainda o contato intenso entre intelectuais argentinos e brasileiros nesse período, os quais estabeleceram intercâmbios entre os principais circuitos culturais de seus países. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, por exemplo, vincularam-se à vanguarda argentina dos anos 1920 através da revista *Martín Fierro*. Na mesma década, os escritores Monteiro Lobato e

¹¹⁹ Ibidem, p. 85.

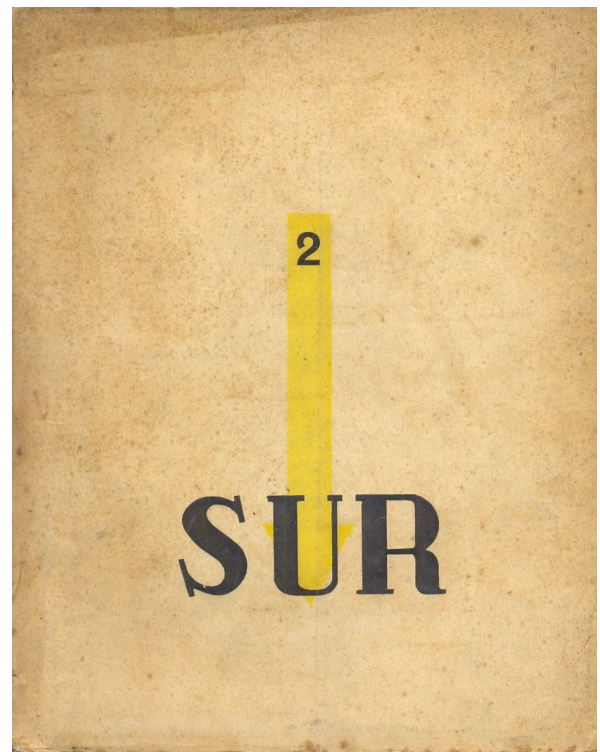
¹²⁰ MARTINS, Ana Luíza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

¹²¹ COHN, Sergio. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo à atualidade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

¹²² LIRA, op.cit.



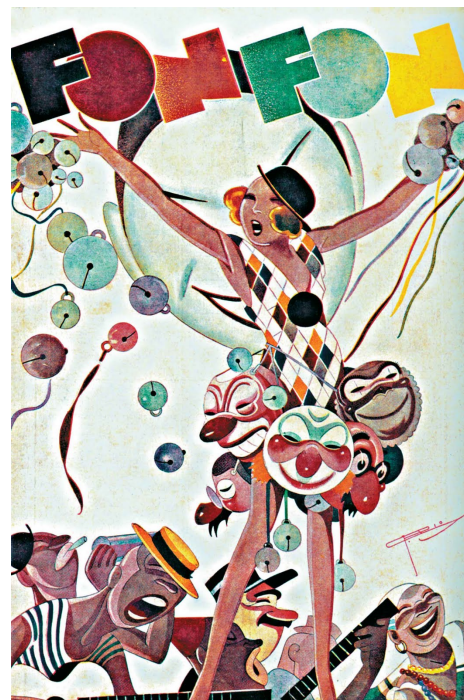
[fig.32] Revista *Caras y Caretas*, 1901. Fonte: http://esaviejaculturafrita.blogspot.com.br/2013_12_26_archive.html



[fig.33] Revista *Sur*, número 2. Fonte: <http://goo.gl/3WtcGH>



[fig.34] Revista *A vida moderna*, de janeiro de 1914. Fonte: <http://revistas-naulitas.floobrasil.terra.com.br/foto17251032.html>



[fig.35] Revista *Fon-Fon*. Fonte: https://josecarlosdebritoeunha.wordpress.com/desiõn-de-revistas/fon-fon/icarlos_07/

Manuel Gálvez empreenderam uma importante colaboração editorial binacional.¹²³

Nos anos 1940, as articulações intelectuais e artísticas entre Argentina e Brasil em torno da consolidação do paradigma moderno – em âmbito regional e internacional – continuariam a ocorrer, e o papel das revistas culturais nesse processo permaneceria central.

A década de 1940: na instável antessala dos anos dourados

Face à conturbada situação sociopolítica da Argentina e do Brasil em meados dos anos 1940, Fausto & Devoto evidenciam a impossibilidade de um (re)arranjo democrático para superar a crise de 1930:

O Brasil encontrou seu ‘remédio’ no regime autoritário de Vargas; a Argentina, primeiro na fraude [eleitoral] e, depois de 1943, na ocupação do poder por um Exército internamente dividido e sem projetos precisos, unidos apenas por aquilo que rejeitavam. Assim, numa perspectiva de mais longo prazo, ambos os países estavam diante de um mesmo problema: encontrar uma solução política para sociedades mais complexas e diversificadas.¹²⁴

Numa breve perspectiva panorâmica, percebe-se que a década de 1940, inaugurada já nos primeiros movimentos da Segunda Guerra (1939–1945), foi pontuada, na Argentina, pelo retrocesso do golpe militar de 1943, com a intervenção nas universidades e a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas. Por outro lado, com o desabastecimento dos mercados em função do conflito, o desenvolvimento industrial foi impulsionado e a Argentina começou a exportar produtos industriais para outros países da América Latina, como o Brasil. A partir de 1944, a figura de Perón torna-se cada vez mais determinante. Eleito presidente pela primeira vez em 1946, amplia o papel do Estado na economia e na sociedade, e é reeleito em 1951.

O Brasil, por sua vez, sob o regime getulista do Estado Novo, aproximou-se dos Estados Unidos nas coalizões internacionais desencadeadas pelo confronto bélico – postura bem diferente da política internacional argentina, que optou pela neutralidade. A coalizão com os países Aliados garantiu ao Brasil investimento norte-americano para a construção da Usina de Volta Redonda. Com o fim da guerra, e sob pressão militar, Vargas deixou o poder. Durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946–1951), as relações com os Estados Unidos se intensificaram. Em 1947, o registro do Partido Comunista Brasileiro foi cassado e o Brasil rompe com a União Soviética. No contexto da Guerra Fria, em 1948, é criada a Organização dos Estados

¹²³ GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

¹²⁴ FAUSTO & DEVOTO, op.cit., p. 271.

Americanos (OEA) e a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos, cujo objetivo seria traçar novas diretrizes para a economia brasileira. Em 1950, Getúlio Vargas triunfaria nas eleições presidenciais.

Em termos comparativos, às vésperas da década de 1950, o crescimento do Brasil seria maior que o da Argentina, “embora as diferentes políticas econômicas do segundo pós-guerra tivessem acentuado ainda mais as discrepâncias entre as duas nações quanto à distribuição interna da riqueza.”¹²⁵

Renovação cultural em Buenos Aires e São Paulo

As temáticas da modernidade continuariam a ser discutidas na Argentina e no Brasil através das revistas especializadas em cultura e artes visuais, as quais já vinham desempenhando papel fundamental na divulgação do movimento moderno desde as primeiras décadas do século XX.

Segundo Gutiérrez, essas publicações – geralmente de precária saúde financeira, curta longevidade e dificuldade de distribuição – realizaram a crítica e a ponderação a respeito de obras (executadas ou apenas idealizadas) e dos postulados modernistas lançados então.¹²⁶ As revistas de arquitetura, em particular, consagraram-se por décadas como instâncias de debates passionais, geralmente conservando uma postura forte e precisa sobre o campo. Princípio distinto da tendência atual, cuja abordagem documental ou publicitária geralmente prevalece.¹²⁷

No contexto argentino, vários estudos evidenciam as artes plásticas e a arquitetura como protagonistas na criação dos títulos que melhor traduziram o ideário modernista da época. *Arturo: revista de artes abstractas* é um desses exemplos. Lançada em Buenos Aires, em 1944, abrigava em sua alma vanguardista um desejo de transformação total, apostando na superação das estruturas burguesas e na consequente união entre arte e vida. Seu primeiro e único número – fato que não oblitera o impacto de sua aparição – foi um empreendimento dos jovens artistas e poetas Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice e Edgar Bayley.

Com capa em xilogravura desenhada por Tomás Maldonado, a edição, além de se contrapor à arte figurativa, reformulou os debates artísticos internacionais através de conexões regionais latino-americanas.¹²⁸ Intenção claramente expressa em seu conteúdo, o qual reunia, entre expoentes das vanguardas local e europeia, o uruguaio Joaquín Torres-García, o mineiro Murilo Mendes e a portuguesa expatri-

¹²⁵ Ibidem, p. 305.

¹²⁶ GUTIÉRREZ, Ramón. Revistas de arquitectura, el nuevo escenario del siglo XXI. *Entrerayas*, Buenos Aires, nov. 2011. Disponível em: <http://entrerayas.com/2011/11/revistas-de-arquitectura-el-nuevo-escenario-del-siglo-xxi/>. Acesso em: 3 jan. 2012.

¹²⁷ SEGAWA, Hugo; CREMA, Adriana; GAVA, Maristela. Revistas de arquitetura, urbanismo, paisagismo e design: a divergência de perspectivas. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 32, n. 3, set./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v32n3/19031.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

¹²⁸ GARCÍA, op.cit.

ada no Brasil, Maria Helena Vieira da Silva.

A revista representa um momento embrionário e aglutinador de ideias em ebulição e, mesmo que o conceito inicial da publicação tenha sido o imaginário abstrato, em suas páginas se resgatou a trajetória do *novo* desde as primeiras décadas do século xx.¹²⁹

García comenta ainda a proximidade da fotógrafa Grete Stern à revista *Arturo*, viabilizando em sua casa uma das primeiras exposições dos artistas do grupo, com os quais compartilhou seus exemplares dos *Bauhausbücher*.

De acordo com Perazzo, todos os grupos das vanguardas argentinas estabeleceram relações com a arquitetura, a poesia e a música.¹³⁰ O grupo *Madi* e o movimento *Perceptismo*, por exemplo, agitaram o campo artístico portenho dos anos 1940 através de seus conceitos de abstração e arte concreta¹³¹ manifestos não só em suas obras e exposições, mas também nas revistas que lançaram. Foi, entretanto, a *Asociación Arte Concreto-Invenición* que mais fortemente estabeleceu laços com o design, e especificamente com sua vertente gráfica. E foi também a partir dessa experiência que Tomás Maldonado deu início ao percurso que o tornaria em pouco tempo um dos principais articuladores do design moderno na América Latina e na Europa, como veremos no Capítulo 4.

Se na Argentina, durante a década de 1940, a arte concreta e o desenho industrial se colocavam como temas centrais, no Brasil, a arquitetura moderna via seu prestígio aumentar, inclusive internacionalmente, com a exposição e o livro *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652-1942*, promovidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1943.

Internamente, o contexto era de rearranjo político com benefícios à economia urbana. Observa-se também a necessidade na época de se definir culturalmente um país que havia superado a República oligárquica (1930) e uma longa ditadura (1937-1945), estímulos que moviam intelectuais e artistas na busca de uma nacionalidade.¹³²

A contribuição da intelectualidade paulistana na dinamização desse processo de modernização cultural, que na década de 1930 teve entre seus feitos a criação da

¹²⁹ Ibidem, p. 29. “La revista representa un momento embrionario y aglutinador de ideas en ebullición y, si bien el concepto primero que guió la publicación fue el imaginario abstracto, en sus páginas recupero un recorrido de **lo nuevo** desde las primeras décadas del siglo XX.”

¹³⁰ PERAZZO, Nelly. Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina. In: MALDONADO, Tomás. Tomás Maldonado: escritos preulmianos. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

¹³¹ Termo empregado por Theo van Doesburg, em 1930, ao definir a arte que abandona aspectos nacionais ou regionais e se afasta completamente da representação da natureza, negando correntes artísticas subjetivistas e líricas e recusando a arte como expressão de sentimentos. O quadro é construído unicamente a partir de elementos plásticos (planos e cores), não apontando para nenhuma outra significação a não ser ele mesmo.

¹³² STUCHI, Fabiana. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

Universidade de São Paulo, foi reforçada por dois novos grandes empreendimentos: a instalação, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (MASP) – fundado por Assis Chateaubriand e dirigido por Pietro Maria Bardi –, e da criação do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, comandado por Francisco Matarazzo Sobrinho.

Segundo Stuchi, esse ambiente cultural, também movimentado pelos Salões de Maio e as exposições da Família Artística Paulista, aos poucos começa se fortalecer, contando, nos anos 1950, com uma elite formada no ensino superior. Uma importante aquisição para o campo da arte e da arquitetura, com profissionais saídos do Instituto Mackenzie (1947) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) (1948), bem como a instauração da primeira Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, responsável por intensificar o diálogo entre a produção artística local e internacional.

Embora a década de 1940 tenha sido palco de renovadas iniciativas culturais, a produção de revistas dedicadas ao campo das artes ainda era bastante irregular. Uma das publicações mais celebradas desse período foi a revista *Clima*, organizada por um grupo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, e que circulou entre 1941 e 1944. Com seções fixas – literatura, artes plásticas, cinema, teatro, economia, direito e ciência – e equipe liderada por Antonio Candido, o periódico trazia densas análises de produtos culturais e colaborou sobremaneira para o amadurecimento da crítica artística, até então realizada por jornalistas sem formação específica.¹³³

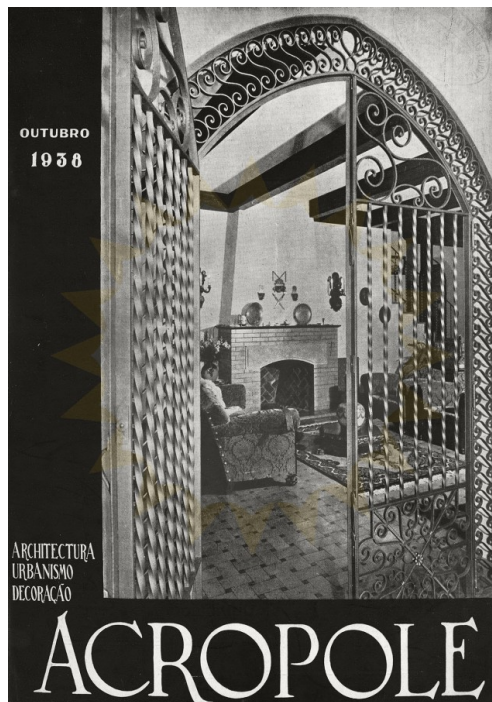
A demanda crescente por revistas especializadas em artes era, inclusive, expressa nos meios de comunicação. O jornalista e crítico literário Geraldo Ferraz, que mais adiante integraria os quadros de *Habitat*, em texto publicado em 1948, defende um movimento editorial que produza mais do que as “mirradas crônicas nos jornais diários”:

Alguém está na obrigação de criar, com vontade, com coragem, a revista de arte que São Paulo precisa, com seus dois museus e suas exposições, e até mesas redondas, quando não com a vinda de elementos de fora, um Leon Degand, um Calder, para contribuírem com os reflexos mais atuais da criação, do debate, da pesquisa, sobre os meios e os artistas.¹³⁴

A dinâmica do campo da arquitetura em São Paulo e o estabelecimento de sua expressão moderna em meados dos anos 1940, por sua vez, fundamentou-se no processo de urbanização em andamento, espelhada pelos edifícios de apartamento, edifícios-conjunto e galerias comerciais, atualizando o paulistano frente aos usos da ci-

¹³³ COHN, op.cit.

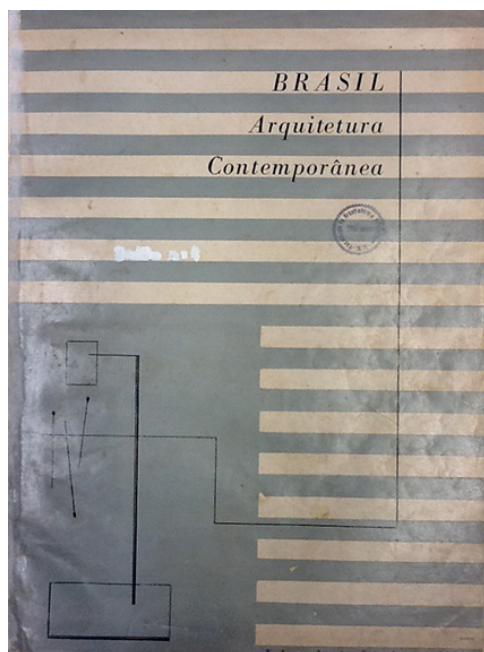
¹³⁴ STUCHI, op.cit., p. 54.



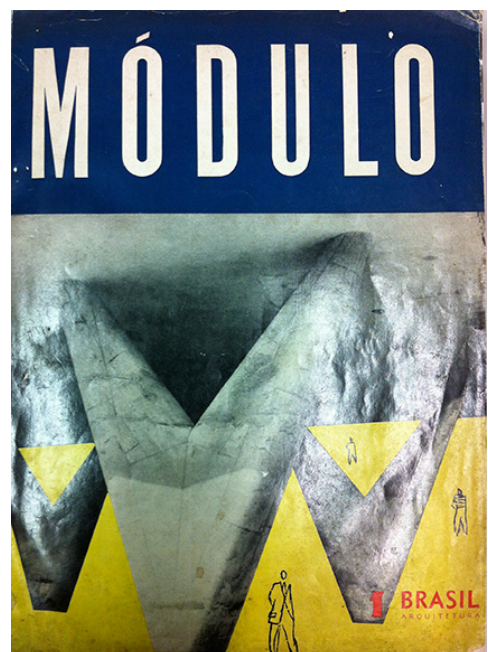
[fig.36] Revista *Acrópole*, de outubro de 1938.
Fonte:
http://esaviejaculturafrita.blogspot.com.br/2013_12_26_archive.html



[fig.37] Revista *AD Arquitetura e Decoração*, número 1, 1953. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.38] Revista *BAC Brasil: Arquitetura contemporânea*, número 1, 1953. Fonte: Biblioteca da FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.39] Revista *Módulo*, número 1, 1955. Fonte: Biblioteca da FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.

dade.¹⁵⁵ É nesse contexto que os arquitetos de São Paulo estabelecem uma forte relação de classe, muitos deles reunindo-se em torno dos princípios da arquitetura moderna, o que, na virada para os anos 1950, dará novo fôlego à produção de revistas especializadas.

Nesse sentido, ainda que já estivessem em circulação as revistas *Acrópole* (1938–1971) [fig.36] e *Arquitetura e Engenharia* (1946–1965), por exemplo, será com o surgimento de publicações como *Habitat*, *AD Arquitetura e Decoração* [fig.37], *Brasil: Arquitetura Contemporânea* [fig.38] e a carioca *Módulo* [fig.39], no início da década de 1950, que se inflamará a discussão sobre a produção arquitetônica moderna e se fomentará a disseminação de ideias a respeito do desenho industrial no país.

Assim, tanto na Argentina quanto no Brasil, as revistas culturais, alimentadas tanto pelas agitações oriundas das cenas artística – em especial a grupos ligados ao concretismo – quanto arquitetônica, desempenharão papel central nesse processo de modernização, incentivado ainda por um contexto econômico que previa uma nova etapa de industrialização nesses países. Vejamos então, nos capítulos que se seguem, como *Habitat* e *Mirante das Artes, &c*, bem como *nueva visión* e *Summa* registraram um dos aspectos desse amplo fenômeno: a introdução do desenho industrial e seu enraizamento nesta parte do continente americano.

¹⁵⁵ DEDECCA, Paula. Aproximações, diferenciações e embates entre a produção do Rio de Janeiro e de São Paulo nas revistas de arquitetura (1945-1960). In: VIII SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL - CIDADE MODERNA E CONTEMPORÂNEA: SÍNTESE E PARADOXO DAS ARTES, 2009, Rio de Janeiro. Caderno de Resumos - VIII Seminário Docomomo Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das Artes, 2009.

CAPÍTULO 2

***Habitat* (1950–1965): paixão raciocinada para a forma**

O italiano entendeu por que diziam que se tratava de um homem exótico. Ele mal o conhecera e já o convidava para mudar-se de país e dirigir um projeto megalomaniaco. Bardi pediu tempo para pensar. Já no dia seguinte, porém, Chateaubriand batia em seu quarto de hotel não com um convite, mas com uma imposição, como se o outro fosse seu empregado:

– *Domani noi andiamo a São Paulo.*

Mas por que São Paulo?, quis saber Bardi. Chateaubriand explicou que uma galeria como a que ele imaginava tinha de estar instalada onde estivesse o dinheiro – e no Brasil o dinheiro estava em São Paulo:

– *Perché a São Paulo c'è il café!*

O dono dos Associados contou que a nova sede de seus jornais na capital paulista estava prestes a ser inaugurada e todo o seu primeiro andar poderia abrigar a galeria:

– Acho bom o senhor levar sua mulher junto, porque, já que ela é arquiteta, ficará responsável pelo projeto de utilização desse andar.

Bardi ainda tentou dizer que, embora tivesse visitado muitos museus em sua vida, nada entedia de museologia – não sabia onde começar e como terminar um museu –, mas Chateaubriand permaneceu irredutível:

– *Mi confido di lei.*

Como resistir àquele homenzinho elétrico que um dia depois de conhecê-lo dizia com toda a convicção que confiava nele? No dia seguinte o *Jagunço* decolava do Rio levando Lina, Pietro Bardi e Assis Chateaubriand com destino à maior e mais polêmica aventura das artes brasileiras: a criação do Museu de Arte de São Paulo.

Fernando Morais. *Chatô: o rei do Brasil* [1994]

O projeto de modernização cultural realizado por Lina e Pietro Maria Bardi¹ [fig.40] no Brasil, a partir de São Paulo, é também consequência das trajetórias pessoais e profissionais de ambos, cuja origem está na Itália. As revistas *Habitat* e *Mirante das Artes,&etc*, criadas respectivamente nas décadas de 1950 e 1960, estão entre os vários empreendimentos no campo da cultura iniciados no país pelo casal. Assim, para se compreender o perfil editorial dessas publicações e, em consequência, o modo como elas abordaram o tema do desenho industrial, faz-se necessário levar em conta as experiências pregressas de seus fundadores. Começaremos, portanto, visitando brevemente o passado de Lina e Bardi na Europa, a fim de identificarmos centelhas que, mais adiante, iluminariam o nascimento dessas duas revistas nos trópicos.

¹ Pietro Maria Bardi nasceu na cidade de La Spezia, no Golfo de Gênova, em 21 de fevereiro de 1900. Casou-se com Gemma Tartarolo, sua primeira esposa, em 1924, ano em que nasceu sua filha Elisa, seguida, em 1928, por Fiorella. Achillina di Enrico Bo nasceu em Roma, em 5 de dezembro de 1914, e casou-se com Bardi, em San Marino, em 1946. Em viagem de lua de mel, chegaram ao Rio de Janeiro em 17 de outubro daquele mesmo ano. Lina faleceu em São Paulo, em 20 de março de 1992, e Bardi em 10 de outubro de 1999, na mesma cidade.

Bardi: no *front* da arte, da arquitetura e da imprensa na Itália fascista

No início do século XX, a Itália era um país periférico em relação ao restante da Europa. Marcada pelas disparidades econômicas e culturais entre o norte desenvolvido e o sul rural, lá a industrialização ocorreu com atraso, impactando fortemente uma sociedade indecisa entre progresso e conservadorismo. Após a Primeira Guerra, o país se viu desestruturado economicamente, com problemas de ordem social, greves e a mobilização de trabalhadores industriais e do campo em torno do anarcosindicalismo e do Partido Comunista.

Em combate às articulações de esquerda, surgiu o Partido Nacional Fascista, fundado por Benito Mussolini, em 1920, o qual, dois anos depois, instalaria na Itália um projeto político autoritário e centralizador, em defesa de um Estado corporativo. Os partidos políticos – à exceção do Fascista – foram extintos e os órgãos de imprensa fechados ou passaram a funcionar sob o controle do Escritório de Imprensa e Propaganda. No campo econômico, visando o estancamento do processo inflacionário, investiu-se na produção industrial e agrícola e em obras públicas.

O regime contou ainda, na esfera da cultura, com o movimento racionalista italiano como aliado. Essa vanguarda artística, integrada por arquitetos que rejeitavam a tradição neoclássica e suas imitações do passado, acabaria por fornecer as novas formas, modernas, adequadas às pretensões revolucionárias do Estado fascista.

Foi também na turbulenta Itália de 1922 – ano em que Mussolini tornou-se primeiro-ministro – que teve início a carreira jornalística² de Bardi, na província de Bérgamo, onde fazia a cobertura de assuntos variados, inclusive da vida artística local. Em 1924, transferiu-se para Milão, tornando-se redator dos jornais *Il Secolo* e *Corrieri della Sera*. Em 1926, começou a atuar como *marchand*³, ao adquirir a Galleria dell'Esame, logo renomeada Galleria Micheli.

No final da década de 1920, inaugurou dois empreendimentos de maior projeção: a Galleria Bardi S/A, em 1928, e no ano seguinte, o jornal de arte *Belvedere*, que em italiano significa “mirante”. Curiosamente, quatro décadas depois, em São Paulo, “Mirante das Artes” seria o nome de uma galeria de arte de sua propriedade e também da última revista que iria fundar e dirigir. Insinua-se aqui um apego nutrido por Bardi, ao longo da vida, à ideia de um ponto de vista superior, privilegiado, de longo alcance, capaz de detectar e comunicar com antecipação tendências e movimentações que se avizinham.

À frente de *Belvedere*, Bardi escreve em tom cordial em relação ao regime fascista. Defende a sindicalização da arte – “a Itália fascista o elimina [o problema da

² Nos primeiros anos como jornalista, Bardi trabalhou para o *Gionalle di Bergamo*, a *Gazetta di Genova*, o *Indipendente*, a *Rivista di Bergamo* e o *Popolo di Bergamo*.

³ Negociante de obras de arte.

arte] por meio da organização sindical, criada para disciplinar e valorizar a atividade dos artistas”⁴ – e faz a cobertura das mostras dos pintores do grupo Novecento⁵. Por outro lado, protesta contra a discriminação burguesa sofrida pelos artistas modernistas e contemporâneos e põe em foco seu maior interesse: a arquitetura, combatendo o academicismo e em favor do racionalismo. Polêmica que ganharia corpo nos confrontos que travou, por escrito, com os arquitetos Marcello Piacentini e Cesare Bazzani, entre outros.

Essa arrojada empreitada jornalística seria ainda calibrada pelo tom irônico característico de seus textos, o qual, décadas depois, ainda permaneceria pulsante em *Habitat* e *Mirante das Artes,&c*:

[...] seu particularíssimo estilo: essencialmente conciso, numa época em que tantos jornalistas (os quais ele ridiculariza) se alongavam com pompa e circunstância; irônico o suficiente para irritar profundamente seus inimigos, mas também divertir seus leitores”.⁶

É nesse período que Bardi cria laços com arquitetos de várias regiões da Itália, dentre eles Giuseppe Terragni, de quem foi um grande entusiasta, Agnoldomenico Pica, Alberto Sartoris e Pier Luigi Nervi, ligados à cultura racionalista.

Em 1930, Bardi deixa Milão para assumir a direção da Galleria D’Arte di Roma, implantada pelo Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes, posição que o faz integrar o círculo de conselheiros mais próximos de Mussolini. Tentori argumenta que Bardi, registrado no Partido Nacional Fascista (PNF) desde 1926, se “chocaria progressivamente com um fascismo sempre menos ‘movimento revolucionário’ e sempre mais ditadura”.⁷

É sob sua direção, em 1931, que a Galleria D’Arte di Roma inaugura a segunda mostra do MIAR, reunindo 150 trabalhos entre projetos, maquetes e fotografias de obras realizadas de acordo com os preceitos racionalistas. A exposição, por sinal, desagradou aos arquitetos acadêmicos e aos reformistas, dentre eles os dirigentes do Sindicato Fascista dos Arquitetos. Um dos principais motivos teria sido o *Tavolo degli Orrori* [Mesa dos Horrores]⁸ [fig.41], cuja autoria é atribuída a Bardi, Giuseppe Pagano e Carlo Belli: uma mesa revestida por uma colagem em estilo dadaísta com exemplos da arquitetura acadêmica misturados a recortes de letreiros e vestimentas

⁴ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 35.

⁵ O Novecento italiano surgiu em Milão em 1922, movimento que reuniu os artistas ligados à Galeria Pesaro, como Anselmo Bucci e Mario Sironi. Desenvolveu-se nos anos 1920 e 1930, com a intenção de representar a arte nacional italiana, e chegou a ser apadrinhado pelo fascismo.

⁶ TENTORI, op.cit., p. 14.

⁷ TENTORI, op.cit., p.102.

⁸ A polêmica mesa foi enviada à exposição de Buenos Aires, em 1933, onde se extraviou.

arcaicos, em resumo, uma miscelânea de referências estéticas e culturais as quais a arquitetura fascista deveria rejeitar.

Em 1933, as atividades da Galleria D'Arte foram encerradas, tanto em função de questões financeiras quanto do enfraquecimento político de Bardi. De toda forma, é evidente nessa experiência sua preocupação em privilegiar, no planejamento de exposições, não apenas as Belas Artes, mas também os chamados “produtos da modernidade”, incluindo-se aí o desenho industrial. Visão a qual se manteria fiel, vinte anos depois, na direção do MASP.

A partir de 1930, em paralelo às atividades na Galleria, Bardi iria exercer a função de redator do jornal *L'Ambrosiano*, defendendo a arquitetura racionalista em inflamados artigos, sendo demitido em 1933, em função de críticas que fez a projetos de interesse da política milanesa. Em 1931, é designado correspondente na Itália da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, para quem escreve “*Un fascista al paese dei soviet*” [Um fascista no país dos soviets], após visita à região. Nesse período, engata também colaborações para o jornal *Il Lavoro Fascista* e o semanário artístico-literário *Quadrivio*.

Em 1933, como já mencionado no Capítulo 1, Bardi funda, em parceria com o escritor Massimo Bontempelli, a revista *Quadrante* [fig.42], em torno da qual inúmeros arquitetos gravitariam como colaboradores. Um brasileiro, o jornalista Mário da Silva Brito, também contribuiria artigos para essa publicação. De acordo com Rifkind, o periódico advogou, como nenhum outro no país, uma arquitetura de Estado representativa dos valores e aspirações do regime fascista, em intensa articulação com o racionalismo italiano.

O círculo de *Quadrante* concebia a missão da revista em termos ousados: definir as características da arquitetura moderna, defender o modernismo contra críticas reacionárias e conservadoras, situar a arquitetura moderna num amplo projeto interdisciplinar de regeneração cultural, e por fim, lutar nacionalmente pela adoção do racionalismo como arquitetura oficial do Estado fascista. Para os racionalistas, e especialmente para os membros de formação politécnica de *Quadrante*, o termo “anticulturalista” combinava o autoproclamado “antielitismo” de Mussolini com as frequentes exortações de Le Corbusier contra a prática da arquitetura “acadêmica”.⁹

O fato de reunir diversos intelectuais introduzidos no ambiente cultural europeu,

⁹ RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante and the Architecture of Fascist Italy. The Italians in the Centers of South-American Modernism. 9-11 Abr. 2013. Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. 2013. “*The Quadrante circle conceived the journal’s mission in bold terms: to define the characteristics of modern architecture, to defend modernism against the criticism of reactionaries and conservatives, to situate modern architecture within a broader interdisciplinary project of cultural palingenesis, and, ultimately, to campaign for Rationalism’s adoption throughout the nation as the official architecture of the fascist state. For the Rationalists, and especially for the polytechnic-trained members of the Quadrante circle, the term “anti-culturalist” combined Mussolini’s self-proclaimed “anti-elitism” with Le Corbusier’s frequent exhortations against the “academic” practice of architecture*”.



[fig.40] Bardi e Lina desembarcando no aeroporto de Congonhas (1947). Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.



[fig.41] Tavolo degli Orrori. Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.



[fig.42] Revista *Quadrante* (1935). Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.



[fig.43] Revista *A – Cultura della Vita* (1945). Fonte: BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008.

sobretudo na França, onde já estavam presentes focos de apoio ao fascismo, fez com que, de início, *Quadrante* recebesse autorização de funcionamento e apoio do Escritório de Imprensa e Propaganda italiano. Segundo Tentori, os editores Bardi e Bontempelli eram vistos pelo regime como “embaixadores oficiosos” da cultura moderna, italiana e fascista no exterior – o primeiro, nas viagens para a União Soviética, para o congresso do 4º CIAM e à Buenos Aires, o segundo, nas viagens para a América do Sul, Escandinávia e Romênia, por exemplo.

Entretanto, a controversa política que a revista travaria ao longo de seus quase quatro anos de existência tanto para a afirmação de “um certo tipo” de fascismo, quanto da arquitetura racionalista, seria frustrada. A partir de 1936, ano em que *Quadrante* parou de circular, o regime substituiria a ideia da revolução fascista pela ideia do império italiano¹⁰, inclusive aliando-se ao nazismo. Na arquitetura, o estilo moderno daria lugar ao estilo imperial e os tradicionalistas assumiriam o controle.

Entre 1936 e 1938, Bardi ainda continuou sua militância pela arquitetura racionalista no jornal *Meridiano de Roma*, até ser impedido pelo regime de registrar a autoria de seus textos: “São os tempos em que eu, tendo saído do partido por acontecimentos que seria longo dizer e que não lhes interessam, cesso a minha atividade polêmica, sou forçado a não assinar textos com meu nome”.¹¹

Mesmo com o início da Segunda Guerra, Bardi permanece atuando no campo jornalístico, em revistas voltadas à arquitetura. De 1938 a 1943, seria responsável pela direção e paginação da revista mensal *Il Vetro*, dando continuidade ao trabalho com diagramação e criação eventual de fotomontagens, ilustrações e caricaturas que já tinha desenvolvido em *Quadrante*. Em 1941, dirigiu a revista *La Vetrina*, ao mesmo tempo em que colaborou, até 1943, com as publicações *Tempo* e *Lo Stile*, esta última editada pelo arquiteto Gio Ponti, um dos mentores de Lina Bo.

Além da intensa atividade jornalística e da articulação de eventos em torno do tema – como as conferências de Le Corbusier, em 1934, em Roma e Milão – Bardi chegou ainda a conceber alguns projetos arquitetônicos. Um deles com Guido Fiorini, em 1935, para um prédio de exposições, e outro, em 1940, com Pier Luigi Nervi, para o Palazzo della Civiltà Italiana, parte integrante do complexo da Exposição Universal de Roma, prevista para ocorrer em 1942, mas nunca realizada.

Logo após o fim do conflito, em 1945, Bardi inaugurou o Studio d’Arte Palma, em Roma. Além de promover exposições e palestras sobre arte, arquitetura e artes gráficas, o espaço contava com uma oficina de restauro e serviço de diagnóstico e atribuição de obras. Ali, em pouco tempo, teria conhecido Lina Bo.

¹⁰ Em 1935, a Itália iniciou sua política expansionista na África, invadindo a Etiópia.

¹¹ TENTORI, op.cit., p. 131.

Lina Bo: arquitetura e reportagem

Filha do casal Enrico e Giovanna Bo, ele, engenheiro, e ela, dona de casa, Lina estudou no Liceu Artístico de Roma. Em 1939, graduou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, onde predominavam as disciplinas histórico-arquitetônicas e a observação dos monumentos antigos. O curso era então dirigido pelos renomados arquitetos acadêmicos Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, os quais tiveram papel determinante na condução do planejamento urbano da cidade durante o regime fascista. Capital da República, importante centro urbano e foco das tensões políticas da época, Roma modernizou-se a partir dos anos 1920, em decorrência de investimentos infraestruturais e simbólicos implementados pelo comando mussoliniano.

Em busca de uma cidade mais aberta política e culturalmente, após a formatura Lina transferiu-se para a industrial Milão. Lá trabalhou no escritório do arquiteto moderno Gio Ponti, paladino da valorização do artesanato italiano e diretor das trienais de Milão. Em 1928, Ponti havia fundado a *Domus* e, em 1941, a *Lo Stile*, revistas que tiveram papel central na promoção do design, do mobiliário e da arquitetura moderna na Itália. Com ele, Lina trabalhou anonimamente, sem assinar, em projetos que envolviam design de utensílios, cadeiras, moda, urbanismo e a organização de trienais. Colaborou também na redação das revistas: “Assim entrei em contato direto com os problemas da profissão”.¹²

Lina chegou a manter um escritório particular em Milão. No entanto, a escassa demanda por projetos em função da guerra fez com que trabalhasse como ilustradora. Entre 1941 e 1943, colaborou com as publicações *Tempo*, *Grazia*, *Vetrina* e *Illustrazione Italiana*. Editou ainda, ao lado de Carlo Pagani, a coleção *Quaderni de Domus*, onde pesquisou sobre artesanato e desenho industrial. Em 1943, durante a ocupação alemã e o colapso do fascismo, Lina – que havia entrado para a Resistência¹³ com o Partido Comunista clandestino – assumiu a direção de *Domus*, em Bérghamo, organizando as edições da revista até a sua suspensão. Mesmo com o fim da guerra em 1945, seu trabalho com o jornalismo especializado em arquitetura persistiu.

Poucos dias após o armistício, junto a um repórter e um fotógrafo, realizei uma reportagem nas zonas tocadas pela guerra. Viajei recolhendo dados em toda a Itália. Sentíamos que era preciso fazer alguma coisa para tirar a arquitetura do pântano. Começamos a pensar, então, sobre uma revista ou um jornal que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos... Levar o problema da arquitetura

¹² BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008, p. 9.

¹³ A Resistência italiana foi um movimento armado de oposição ao fascismo e à ocupação da Itália pela Alemanha nazista.

tura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, das ruas onde deveria caminhar.¹⁴

No ano seguinte, seria lançada a revista *A – Cultura della Vita* [fig.43], impressa em papel jornal e dirigida ao público leigo, resultante da parceria entre Lina, o crítico de arquitetura Bruno Zevi, o arquiteto Carlo Pagani e o escritor Raffaele Carrieri. De curta duração, este seria um periódico politizado nos anos pós-guerra e de reconstrução do país, abordando a arquitetura, a mecanização do lar e até mesmo temas mais delicados para a época, como o planejamento familiar.¹⁵

Em 1945, Lina conhece Bardi, figura pública a quem admirava desde os tempos de adolescente. Existem diferentes versões de como teria se dado esse encontro¹⁶: em Roma, no Studio d'Arte Palma, ou em Milão. O fato é que se casam no ano seguinte, em San Marino, logo após Bardi obter o divórcio de seu primeiro matrimônio. “Pietro era importante, moderno, promovia as artes, era o maior jornalista italiano. Namoramos, casamos. Nesse ano, viagem para a América do Sul, já conhecida por Pietro”.¹⁷

Para ambos, sair da Itália e viver no Brasil, ou na Argentina, significava, naquele momento, a possibilidade de desbravar novos e promissores mercados. Significava deixar para trás um ambiente desfavorável tanto para este jornalista e galeirista cuja trajetória se confundia com a caótica política cultural do regime de Mussolini, quanto para esta jovem arquiteta, cuja prática profissional via poucas perspectivas imediatas numa Itália em ruínas.

Assim, chega ao Brasil, em 17 outubro de 1946, e precisamente à cidade do Rio de Janeiro, a bordo do navio Almirante Jaceguay, este casal de imigrantes detentores de grande capital cultural, munidos de sua coleção de obras de arte e de sua extensa biblioteca. Ele, 14 anos mais velho, cuja carreira fora forjada ao longo de duas décadas na linha de frente de agressivos embates na imprensa italiana, do comércio da arte e das articulações em prol da arquitetura racionalista no período fascista. Ela, aos 32 anos incompletos, comprometida com a arquitetura moderna e sua vocação social, a qual, entretanto, havia praticado mais através dos textos do que da prancheta e do canteiro de obras.

Ao aproximarem-se da costa carioca, viram acenar ao longe o prédio do Ministério da Educação e Saúde, emblema da já internacionalmente conhecida arquitetura brasileira, imagem posteriormente evocada por Lina em várias ocasiões.

¹⁴ BO BARDI, op.cit., 2008, p. 11.

¹⁵ RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹⁶ Ver RUBINO, op.cit., 2002.

¹⁷ BO BARDI, op.cit., 2008, p. 12.

Quando eu aqui cheguei, vi do navio o branco e azul do Ministério da Educação e Saúde, navegando sobre o mar em céu azul-claro. Era começo da tarde, e eu me senti feliz... Porque eu via uma coisa realizada. Na Europa ainda não havia começado a retomada das construções, era necessário primeiro sanar muitas coisas, especialmente as condições econômicas. A maioria dos países estava praticamente na miséria, tinha dificuldades que começavam a aparecer, dificuldades do passado que, como já dissemos, eram os cursos e decursos da história. Mas no Brasil não era assim. Eu conheci os arquitetos importantes brasileiros, Lucio Costa, Niemeyer, uma porção de jovens pintores inteligentes como Portinari, Di Cavalcanti. Era um mundo completamente diferente do que eu estava acostumada.¹⁸

Se ainda em Roma haviam sido encorajados a respeito do Brasil pelo embaixador Pedro de Moraes Barros, no Rio de Janeiro foram recebidos pelo jornalista Mário da Silva Brito, conhecido de Bardi desde a época em que colaborou para *Il Lavoro Fascista* e *Quadrante*. As atividades de exposição do acervo de obras de arte do casal iniciaram-se de imediato. Em novembro, Bardi inaugurou, no salão nobre do prédio do Ministério da Educação e Saúde, a *Exposição de Pintura Italiana Antiga*; em dezembro, no Hotel Copacabana Palace, apresentou a *Exposição de Objetos de Arte para Decoração de Interiores*; e em maio de 1947, retornou ao Ministério com uma nova mostra, a *Exposição de Pintura Italiana Moderna*.

O jornalista e empresário paraibano Assis Chateaubriand teria visitado a primeira das mostras de Bardi no Rio de Janeiro, com o interesse de adquirir alguns dos quadros. Proprietário, entre outros empreendimentos milionários, de uma cadeia de rádio, jornais e revistas, os Diários Associados, Chateaubriand possuía trânsito e influência nas altas rodas da política brasileira, o que lhe garantia acesso até mesmo ao presidente da república. Àquela altura, o magnata acalentava a ideia de criar um grande museu brasileiro – para o qual utilizava o termo “galeria de arte”.

O convite que fez a Bardi para que capitaneasse a direção da “galeria” e à Lina para que assumisse como arquiteta as instalações foram inclusive romanceados, segundo o excerto de abertura deste Capítulo. Muito provavelmente, como apontam Tentori, Rubino e Morais, em função de contatos com alguns brasileiros em posições importantes no circuito político e cultural do país, Bardi, de antemão, teria conhecimento das ambições museológicas de Chateaubriand. Este, por sua vez, também deveria estar bem informado sobre o recém-chegado jornalista e *marchand* italiano e sua esposa arquiteta. As negociações prosseguiram e o projeto se definiu: o museu não funcionaria na capital do país e sim na cidade de São Paulo, ao alcance dos investimentos da poderosa classe empresarial e industrial paulista.

¹⁸ BO BARDI, Lina. Conferência no XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Mariana. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 180.

O mítico e controverso método empregado por Chateaubriand na formação da pinacoteca do MASP — tendo Bardi como seu escudeiro — aproveitava a oferta de obras de arte a preços competitivos no mercado internacional, em função da alquebrada economia europeia do pós-guerra. Para a aquisição dessas obras, contava com o financiamento obtido, geralmente, em decorrência de constrangimentos impingidos a milionários brasileiros. Aqueles que por ventura se negassem a contribuir com o museu tornavam-se alvo de chacota nos jornais de Chateaubriand no dia seguinte. Por outro lado, o recebimento dos valores para o pagamento das obras, sua conversão em moeda estrangeira e o envio de vultosas remessas ao exterior contaram com a ajuda da contabilidade dos Diários Associados e a vista grossa do governo federal.¹⁹

Em 1951, já com o museu em funcionamento e em vista da disputa cada vez mais acirrada pela compra dos quadros com concorrentes internacionais, principalmente os norte-americanos, Chateaubriand publicou, na edição número 2 de *Habitat*, um apelo no sentido de arregimentar novos investidores para sua empreitada:

Dá pena que as autoridades do Brasil não se dêem [*sic*] conta do momento fulminante em que nos achamos para seleccionar alguma coisa, e levar para dentro de nossa pátria. Não dispõem os nossos pobres museus senão de uma medíocre ferramenta, a fim de poder ensinar à juventude o segredo das artes plásticas, artes das quais a Europa e os Estados Unidos e já um pouco o Japão e o México, têm o que o gênio humano produziu ou está produzindo de mais perfeito ou de melhor. [...] É preciso que os brasileiros se convençam de que temos apenas esta última chance. Ou fazemos agora um supremo esforço para ficar com alguma coisa, quando se desfazem as últimas grandes coleções particulares da Europa, ou quando acordamos [*sic*] será tarde.²⁰

Em pouco tempo, a polêmica em torno da criação do acervo do museu tornou-se pauta nos jornais, principalmente entre os desafetos de Chateaubriand, dentro e fora da imprensa, surgindo aí os primeiros críticos da instituição. No dia 2 de outubro de 1947, entretanto, às vésperas de completarem um ano de residência no Brasil, Bardi e Lina protagonizariam, ao lado de Chateaubriand, a inauguração do Museu de Arte de São Paulo [fig.44], no edifício ainda em obras do grupo Diários Associados²¹, na rua Sete de Abril, no centro da capital paulista.

¹⁹ O assédio por parte de Chateaubriand aos empresários brasileiros e as transações comerciais e financeiras com vistas à formação do acervo do MASP são detalhadas por MORAIS, op.cit.

²⁰ CHATEAUBRIAND, Assis. Agora, ou nunca mais. *Habitat*, São Paulo, n. 2., jan. fev. mar. 1951. s. p.

²¹ Na inauguração do MASP, o edifício Guilherme Guinle, projetado pelo arquiteto Jacques Pilon, não estava concluído, mas apenas o andar que hospedava a pinacoteca. O elevador não funcionava e o acesso ao mezanino se dava por uma escada de madeira de pedreiro; para absorver a umidade, caixas de cal foram colocadas entre as paredes e os painéis de fundo dos quadros. TENTORI, op.cit.

O MASP e sua missão educativa

Convicto de que não fazia sentido classificar a arte como antiga ou moderna – ideia defendida em artigos que escreveu para *Belvedere* e inspirada no pensamento do poeta e pintor futurista Ardengo Soffici – Bardi decidiu pelo nome “Museu de Arte”, sem adjetivos. Sua concepção para o MASP em nada tentaria imitar o formato dos tradicionais museus europeus, mas buscaria inspirar-se em instituições norte-americanas como o MoMA, que, em sua visão, compreendiam melhor a função educativa desses aparelhos culturais. No trecho a seguir, é o próprio Bardi que expõe detalhadamente sua abordagem museológica:

Nós queríamos a arte guardada não num velho museu do século XVIII, do jeito que nós todos conhecemos, mas num museu escola de vida, onde as coisas da arte deveriam ser representadas pelo que elas contêm de clássico, ou seja, de verdadeiro, de persuasivo, de moderno, de eterno. Um museu para todo mundo, que interesse a todos, não somente para os especialistas estudiosos e para a distração dos turistas. O extraordinário conjunto de ensinamentos que a arte passada e em desenvolvimento contêm em si mesma deveria chegar a desempenhar um papel preponderante na educação moral de cada cidadão.²²

O “caráter didático” seria então o principal atributo do MASP sob a batuta de Bardi e com o respaldo de Chateaubriand. Qualidade a qual defendia desde os tempos da imprensa italiana, ao criticar novos museus que preferiam repetir os antigos estilos arquitetônicos e formatos curatoriais. “Não podemos esperar reformas desta Europa assim dividida, assim incapaz de gestos audazes e renúncias generosas”²³, observava.

No Brasil, entretanto, com o MASP, uma oportunidade nesse sentido se descortinava. Afinal, o país era ainda terreno pouco explorado no âmbito da atividade museológica, até então restrita a um reduzido número de instituições de perfil celebrativo ou enciclopédico.²⁴ Acrescente-se a isso, o baixo nível educacional da população, as limitadas condições de urbanização das cidades brasileiras e o provincianismo das elites locais, o que, para Bardi e Lina, implicava a necessidade incontornável de construção de repertório e renovação do gosto²⁵.

Sobre esse aspecto, é importante observar que a contribuição para a difusão do gosto moderno sempre esteve no cerne das atividades de ambos desde a Itália. Bardi, em sua (infrutífera) militância pela arquitetura racionalista como estilo oficial

²² Ibidem, p.189.

²³ Ibidem, p.191.

²⁴ JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a história do museu*. Caderno de Diretrizes Museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

²⁵ De acordo com Lionello Venturi, gosto é um “conjunto de preferências no mundo da arte da parte de um artista ou conjunto de artistas”, condensados em um estilo. Ver ANELLI, Renato. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. *Arquitexto*, Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, n. 14, p. 93.

do estado fascista, e Lina, nas páginas das revistas com as quais colaborou, alertando contra a decoração e a arquitetura historicista, repleta de excessos e desconectada da realidade social e tecnológica de então. Nesse sentido, lidar com a renovação do gosto, num ambiente muitas vezes refratário a essas inovações, não seria uma novidade para o casal no Brasil. De acordo com Anelli, “a construção do novo estilo passa pela construção de um novo gosto comum, compatível com a nova época, mas não expressão automática dela”²⁶. Assim, como se verá adiante, a educação do público brasileiro para esse “novo gosto comum”, essa sensibilidade moderna, se manifestaria no museu através de diversos meios. Uma tarefa nem um pouco fácil – como também não havia sido na Itália –, da qual a própria *Habitat* seria testemunha.

No primeiro número da revista, lançado ao final de 1950, três anos após a fundação do MASP, Lina reconfirmaria:

Nos países de cultura em início, desprovidas de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática. É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de S. Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem *preparada*.²⁷ [grifo original.]

Assim, logo após sua inauguração, ainda em 1947, as primeiras iniciativas de cunho pedagógico do museu foram implementadas: a Exposição Didática de História da Arte; o curso de História da Arte para os monitores do MASP; e a Vitrine das Formas [fig.45]. Esta última consistia num setor da área expositiva que separava a mostra permanente das temporárias, e que apresentava o design dos objetos através dos séculos, dentre eles peças artesanais e de desenho industrial. Uma inesperada coleção que causou estranhamento a muitos visitantes, já que alguns dos artefatos exibidos, vinculados a situações de uso cotidiano – como uma máquina de escrever Olivetti ou uma máquina de costura – pareciam corpos estranhos no recinto de um museu.

Em 1948, Lina montou a Exposição de Cadeiras, contemplando a evolução desta peça de mobiliário desde o século XV até os modelos projetados por Le Corbusier. O MASP hospedou também exposições de Flávio de Carvalho, Alexander Calder e Portinari. Ainda naquele ano, German Bazin, diretor do Louvre, e o crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, deram conferências sobre arte contemporânea, ainda que para um público reduzido.

Em 1949, foram criados o Clube Infantil de Arte, para crianças de 5 a 12 anos, e a Escola de Cinema. Em 1950, destacaram-se na programação do museu a exposição de Le Corbusier, o Primeiro Salão de Propaganda e o Curso Livre de Desenho, ministrado pelo arquiteto e pintor italiano Roberto Sambonet, autor do primeiro

²⁶ Ibidem, p. 93.

²⁷ BO BARDI, Lina. Função social dos museus. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950, p. 17.

cartaz do MASP [fig.46]. O ano seguinte contaria com um desfile da coleção do estilista francês Christian Dior, com as exposições de Paul Klee, Lasar Segall e Max Bill, e a mostra de Cartazes Suíços.

Esse período de deslanche do museu seria ainda marcado pela implementação de ousados projetos que o auxiliariam em sua missão educativa e de modernização cultural: a criação da revista *Habitat*, no final de 1950²⁸, do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e da Escola de Propaganda, ambos em 1951²⁹. Nesse contexto, *Habitat* teria como uma de suas principais funções promover as agendas do MASP e de suas escolas, estimulando a formação de público para as exposições e os cursos ofertados, contribuindo para a atualização cultural na cidade.

O sentido de *Habitat*

De acordo com Stuchi, correspondências entre Bardi e Sigfried Gideon, secretário-geral do CIAM, no final da década de 1940, mostram que o projeto inicial de *Habitat* previa o engajamento do arquiteto Oscar Niemeyer, de Eduardo Kneese de Mello, diretor do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do pintor Candido Portinari, de Lina e também de seu colega e conterrâneo, o arquiteto Giancarlo Palanti³⁰, o qual vivia no Brasil desde 1946.³¹ Em um texto da década de 1960, Lina recorda conversas com Niemeyer em torno dessa possível parceria editorial:

Nas andanças pela velha Lapa, pelo velho Rio, com os “velhos amigos” à procura de uma tipografia que pudesse imprimir uma revista de Arquitetura, ponte Rio–São Paulo (como estávamos projetando), [Niemeyer] repetia: “Você chega da Europa, você complica demais”. E o veredicto final dele e dos “velhos amigos”: “Esta aliança Rio–São Paulo não tem sentido, cada um vae (*sic*) ficar no seu lugar”. Assim nasceram duas revistas: *Habitat*, feita por nós em São Paulo (documento de Cultura Brasileira, mesmo no seu português de importação), e *Módulo*, feita por eles no Rio, (importante e primeiro esforço de revista de Arquitetura no Brasil).³²

Ao ser lançada em 1950, apenas Palanti se confirmaria como um dos colaboradores da publicação, ao lado de Lina e Bardi, levando-se em consideração o grupo reunido

²⁸ Circulavam no Brasil, quando nascia *Habitat*, as seguintes revistas especializadas em arquitetura: *Acrópole* (1938–1971) e *Arquitetura e Engenharia* (1946–1965).

²⁹ O IAC (1951–1953) era voltado ao desenho industrial, tendo oferecido cursos de História da Arte, escultura, pintura, desenho artístico, música, dança, fotografia, teatro, cinema, tecelagem e moda. A Escola de Propaganda, primeira da área no Brasil, manteve-se vinculada ao MASP até 1955, quando mudou-se para instalações próprias. Em 1971, mudou o nome para Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), mantido até hoje.

³⁰ Giancarlo Palanti pertenceu à segunda geração de arquitetos racionalistas italianos, formado em Milão em 1929. Tinha experiência em projetos arquitetônicos e urbanísticos e no design de mobiliário e interiores. Colaborou para revistas na Itália e foi professor do Politécnico de Milão (1935–1946). No Brasil, tornou-se sócio dos Bardi no Studio de Arte Palma e integrou o corpo docente do IAC.

³¹ STUCHI, op.cit.

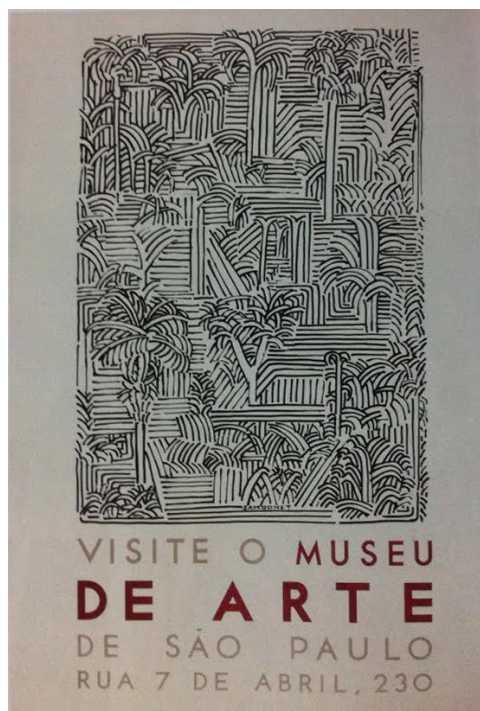
³² STUCHI, op.cit., p. 58.



[fig.44] Bardi e Chateaubriand durante a cerimônia de inauguração do MASP. Fonte: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.



[fig.45] Seção da *Vitrine das Formas*. Fonte: LEON, Ethel. *IAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.



[fig.46] Cartaz *Visite o Museu de Arte de São Paulo*, de Roberto Sambonet (1951). Fonte: MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

na fase embrionária do projeto da revista.

Com amplo interesse na produção das mais diversas áreas da cultura no Brasil, *Habitat* se propunha a divulgar e debater a arquitetura, as artes plásticas, a fotografia, o cinema, a música, o desenho industrial e a publicidade. Segundo Stuchi, *Habitat* atuaria também “como meio de ampliar os limites e alterar o gosto estabelecido, ultrapassando as fronteiras culturais da classe dirigente”³³. Seu discurso de modernidade, baseado nos valores, expectativas e também nas frustrações vividas desde as experiências pregressas de Lina e Bardi na Itália, encontraria na arquitetura seu principal veículo. E isso fica claro no trecho do editorial do primeiro número da revista, o qual seria reafirmado na edição 57, em comemoração ao aniversário de dez anos da publicação:

(“*Habitat*” significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social.)³⁴

A escolha da palavra “habitat” remete ainda ao artigo “*Na Europa a casa do homem ruíu*”, publicado em fevereiro de 1947, na revista *Rio*. Nele, Lina vislumbrava a reconstrução da Itália no pós-guerra em favor da simplicidade e funcionalidade dos objetos e da moradia e afirmava “que a casa é quem a *habita* [grifo meu], é ‘ele mesmo’”. Possivelmente, esta identificação e harmonia entre o ambiente e aquele que o ocupa, entre a construção e quem dela faz uso, também tenha sido válida para a relação estabelecida entre a própria revista e seus fundadores e colaboradores, no momento em que a publicação preparava-se para levar ao público brasileiro sua concepção de vida moderna.

O longo percurso

Habitat, cuja redação também funcionou no prédio dos Diários Associados durante a maior parte de sua existência³⁵, circulou por 14 anos e teve 84 números publicados, entre outubro de 1950 e julho 1965, encerrando suas atividades logo após a instalação do regime militar no país. Ao longo desse período, a liderança do corpo editorial – que reuniu arquitetos, artistas e jornalistas entre seu variado grupo de colaboradores, geralmente integrantes do círculo de amigos do casal Bardi – poucas vezes se alterou.

Do primeiro ao nono número, entre outubro de 1950 e dezembro de 1952, a

³³ STUCHI, op.cit., p. 14.

³⁴ PREFÁCIO. *Habitat*, São Paulo, n.1. out. nov. dez. 1950, p. 1.

³⁵ A partir da edição 66, de 1961, a redação, administração e publicidade da revista passou a funcionar no endereço da gráfica Habitat Editora, na rua dos Lavapés, 540, São Paulo.

revista contou com a direção geral de Lina Bo Bardi. Nas edições 10 a 13, entre janeiro e outubro de 1953, Flávio Motta, ex-diretor do Jornal Artes plásticas, assistente de Bardi no museu e professor do IAC, assumiu temporariamente a posição, ele que era uma dos principais colaboradores da revista. Nos números 14 e 15, durante o primeiro semestre de 1954, Lina retornou, compartilhando o cargo com seu marido.

Foi neste momento que o casal afastou-se definitivamente do comando da equipe editorial de *Habitat*, alegando demandas urgentes do MASP⁵⁶. Em editorial intitulado *Declaração*, publicado no número 15 da revista, eles assim informaram seu desligamento:

Passados já agora quatro anos da fundação desta revista, cujo escopo foi proporcionar ao Brasil uma lide onde os muitos problemas das artes pudessem ser apresentados e debatidos tendo sempre em vista a necessidade indispensável da crítica, os seus diretores e editores podem se comprazer, hoje, com o longo e profícuo caminho percorrido e com o fato de na esteira de *Habitat* terem aparecido tantas outras revistas de arquitetura e arte. Mas qualquer esforço ou labor verdadeiramente apaixonado não pode prosseguir até o infinito, principalmente no campo das artes onde a atividade deveras seria subentende uma polêmica. Ora, *a nossa polêmica não pode perdurar mais, pois teríamos que repetir o que já foi dito e repetido, e acabaríamos nos tornando monótonos*, deixando assim de interessar aos leitores.⁵⁷ [Grifo meu.]

Para além das ocupações com as viagens internacionais do acervo do museu como motivo oficial para o afastamento do casal da condução da revista, o editorial assinado por ambos expressa uma sensação de esgotamento das discussões promovidas ao longo dos quatro anos iniciais da publicação e o risco iminente da monotonia. Sobre esse aspecto, talvez caiba lembrar as ideias de Berman sobre a modernidade como aventura e a modernidade como rotina. Segundo ele, se a aventura modernista – marcada pela eterna construção de caminhos, “não importa aonde levem” – se convertesse em rotina, a modernização se transmutaria numa “sentença de morte para o espírito”⁵⁸. Para os Bardi, desvencilhar-se de *Habitat* pode ter sido, portanto, uma maneira de preservar essa “aventura modernista própria”, transferindo-a a novos desbravadores.

O momento da saída dos fundadores da publicação coincide também com a

⁵⁶ Em função do questionamento da autenticidade das obras do museu por parte de alguns órgãos de imprensa locais, em 1953 a coleção do MASP foi enviada à França para verificação. Após certificação de legitimidade, peças do acervo foram exibidas no Musée de L'Orangerie, em Paris, e depois em outros museus na Europa e nos Estados Unidos, numa turnê que seguiu até 1957. Em entrevista a Fabiana Stuchi, Luiz Hossaka, ex-aluno do IAC e secretário de Bardi no MASP, apresentou, em sua opinião, outros dois motivos que teriam levado o casal Bardi a se afastar da revista: a imposição de um novo projeto gráfico por parte do editor Rodolfo Klein e o forte caráter crítico da publicação, que nem sempre era bem aceito socialmente. Ver STUCHI, op.cit.

⁵⁷ DECLARAÇÃO. *Habitat*, São Paulo, n. 15. mai. jun. 1954, p. 1.

⁵⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 284.

conclusão de sua etapa inaugural. Período no qual foi talhado o caráter de *Habitat* e quando foram postos em evidência temas considerados prioritários no campo da arte e da arquitetura no Brasil naquele momento.

Acreditamos que os quinze volumes da *Habitat* contém em si todo um panorama bem como a perspectiva de bom movimento artístico brasileiro entendido sob o ponto de vista da avaliação dos seus artífices; procuramos defender as verdadeiras personalidades que operam no supradito panorama; diferenciamos sempre a arte da mundanidade; jamais incensamos qualquer indivíduo que, sem cultura e sem ideias, tenha tratado dos problemas da arte como assunto de botequim; nunca comparticipamos de excessivos otimismo sobre a grandeza de certos arquitetos elevados a monumentos nacionais; jamais outorgamos diplomas a artistas após quinze lições; e assim por diante.³⁹

Ainda neste mesmo texto, o então editor Rodolfo Klein assegurava a preservação da herança deixada pelos fundadores: “*Habitat*, não sofrerá de solução de continuidade: prosseguirá independente como tem sido, com sua crítica sempre construtiva e seu apoio aos reais valores nos vários setores onde atua e penetra”⁴⁰. Vale ressaltar que, a partir da edição 46, publicada em janeiro de 1958, Bardi retornaria como colaborador esporádico.

Na edição 17, o cargo de diretor geral é extinto e *Habitat* passa a funcionar sob o gerenciamento de diretores de seção. O arquiteto carioca Abelardo de Souza, veterano colaborador da revista, professor na FAU USP e sócio de um escritório em São Paulo com os arquitetos Hélio Duarte e Zenon Lotufo, ficou à frente da direção de arquitetura durante as edições 16 a 24, ou seja, entre maio de 1954 e outubro de 1955. A direção de artes plásticas foi confiada a José Geraldo Vieira desde a edição 16 e, entre os números 19 e 21, Ruggero Jacobbi chefio a direção de teatro e Maria de Lourdes Teixeira, a de literatura.

A partir da edição 25 [fig.47], lançada em dezembro de 1955, até o fechamento da revista, dez anos depois, a direção de arquitetura – a qual o tema do desenho industrial estava vinculado – foi ocupada pelo escritor, jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz. Integrante do movimento modernista brasileiro, Ferraz havia sido secretário da *Revista de Antropofagia* e fundador dos periódicos *Correio da Tarde* e *Vanguarda Socialista*.⁴¹

Ainda nessa ocasião, ao ser publicado seu 25º número⁴², *Habitat* comemorou

³⁹ DECLARAÇÃO. *Habitat*, São Paulo, n. 15. mai. jun. 1954, p. 1.

⁴⁰ Ibidem, p.1.

⁴¹ MERLLI, Giovanna; CAPPELLO, Maria Beatriz. Geraldo Ferraz na revista *Habitat*: a discussão político-social. *Horizonte Científico*. Universidade Federal de Uberlândia, Vol. 5, n. 2, 2011.

⁴² Também a partir do número 25, os cargos de diretor responsável e redator-chefe de *Habitat* foram acumulados por Geraldo Serra. De acordo com Stuchi, entretanto, Serra aparecia no expediente como diretor responsável já que Rodolfo

seis anos de existência, passando a circular mensalmente. Em seu editorial, um “novo” programa de trabalho era apresentado, com foco na arquitetura, no urbanismo e nas artes, além de demonstrar um claro entusiasmo com a perspectiva de uma etapa de desenvolvimento e industrialização no país, aventada com a chegada de Juscelino Kubitschek à Presidência da República naquele mesmo ano.

Inspira-nos a certeza de que, desta maneira, estaremos dando novo impulso e maior objetividade à aspiração do equipamento urbano, atenta à dinâmica de um progresso que já deixa de ser adstrito ao plano da subsistência, para alçar-se a uma industrialização habilitada a dispensar importações onerosas de instrumentos de trabalho, proporcionando-nos breve, a possibilidade de um surto de autossuficiência, o grande espaço econômico, do sul do nosso hemisfério.⁴³

Na edição 57, ao completar dez anos em circulação, a revista confirmava sua busca, apesar dos inúmeros desafios, em “espelhar a vitalidade esplêndida dos que trabalham e se sentem inspirados por estabilizar em formas e instituições, em iniciativas de ideias, a arte brasileira”⁴⁴:

Se o papel de pioneiros ainda deve ser evocado, inauguramos a segunda parte do século XX no Brasil com uma publicação que não possuía público, acústica e compreensão. Hoje, essas condicionantes já se fazem sentir; entretanto dificuldades econômicas e financeiras, no processo de crescimento do país, apresentaram-se com um cortejo de obstáculos, aos quais nos sobrepomos sempre, cuidando do futuro que emerge destas semeaduras.⁴⁵

Publicada em julho de 1965, a última edição de *Habitat* [fig.48], entretanto, se mostraria abatida pelas dificuldades e obstáculos que continuaram a se impor. Se no cenário político Brasília e o país sucumbiam ao regime militar, no campo da arquitetura e do desenho industrial as notícias não eram melhores. Na capa, a revista anunciava a saída de cena de grandes mestres: *De luto a arquitetura mundial: desaparecem Rino Levi e Le Corbusier*⁴⁶. E em seu último editorial lia-se: *Falta de perspectiva profissional*⁴⁷, em referência à insatisfação de alunos da FAU USP diante das poucas oportunidades para o desenvolvimento da carreira. Lamentava-se a reduzida participação de arquitetos na construção de prédios na cidade, a ausência de um plano piloto urbanístico em São Paulo e a não regulamentação da profissão. “No

Klein, proprietário da Habitat Editora e agora redator da revista, era impossibilitado pela legislação brasileira de assumir a posição oficialmente por ser estrangeiro.

⁴³ 6º ANO. *Habitat*, São Paulo, n. 25. dez. 1955, p. 1.

⁴⁴ HABITAT, ano décimo. *Habitat*, São Paulo, n. 57. nov. dez. 1959, p. 1.

⁴⁵ Ibidem, p.1.

⁴⁶ FERRAZ, Geraldo. De luto a arquitetura mundial: desaparecem Rino Levi e Le Corbusier. *Habitat*, São Paulo, n. 84. jul. ago. set. out. nov. dez. 1965, p. 17-8.

⁴⁷ FALTA de perspectiva profissional. *Habitat*, São Paulo, n. 84. jul. ago. set. out. nov. dez. 1965, p. 14.

Plano Nacional de Habitação, o concurso de arquitetos que deveria ser o máximo possível, foi irrisório e no campo da produção industrial, no Brasil que é o maior produtor de café, não existe cafeteira com desenho nacional”⁴⁸, observava *Habitat*.

A área do desenho industrial, problematizada, nesse caso, a partir de uma crise no mercado de trabalho dos arquitetos, lidava com entraves como a compra de projetos concebidos no exterior: “a indústria também não os utiliza [os arquitetos] na racionalização da produção ou na melhora da aparência dos seus produtos e prefere pagar ‘royalties’ a desenhos vindos de outras partes”⁴⁹.

A revista despedia-se. Era evidente seu raquitismo editorial (matérias em tom burocrático), gráfico (formato reduzido e diagramação engessada) e comercial (uso de calhaus⁵⁰ da Gráfica Habitat e reduzida quantidade de anúncios pagos) se comparada ao vigor dos primeiros anos. O ciclo de *Habitat* havia se consumado, ficando ainda irrealizadas muitas das expectativas que, 14 anos atrás, haviam alimentado seu surgimento.

A forma gráfica de *Habitat*

A publicação teve periodicidade variada, alternando temporadas de circulação trimestral, bimestral e mensal.⁵¹ Sua distribuição também oscilou ao longo dos anos, embora mantivesse representação no Rio de Janeiro e, eventualmente, em outros pontos do país, como Salvador, Porto Alegre, Recife e Belo Horizonte, o que ampliava seu alcance a outras regiões. No exterior, *Habitat* contou com representantes na Argentina, no Uruguai, em Portugal e nos Estados Unidos. Em atenção ao público leitor internacional, a revista publicou, mesmo com frequência irregular, pequenos resumos em inglês de suas principais matérias.

O aspecto gráfico de *Habitat* é um tema rico e complexo, merecedor de estudos específicos, e que ultrapassa os limites desta pesquisa. De modo geral, entretanto, pode-se afirmar que a revista adotou, até o início da década de 1960, recursos típicos do *layout* modernista, como páginas arejadas por generosas áreas em branco, a valorização da fotografia, muitas vezes utilizada em grandes formatos e o uso da fonte tipográfica Futura. Embora a autoria do projeto gráfico não conste no expediente da revista, é visível, nesta fase inicial a influência estética de *Domus*, uma das publicações para as quais Lina colaborou ainda na Itália.

Suas dimensões originais, 23 cm x 31,5 cm (formato fechado), foram reduzidas em junho de 1963, na edição 72 [fig.49], passando para 21CM x 28,5 cm, ocorrendo aí

⁴⁸ Ibidem, p. 14.

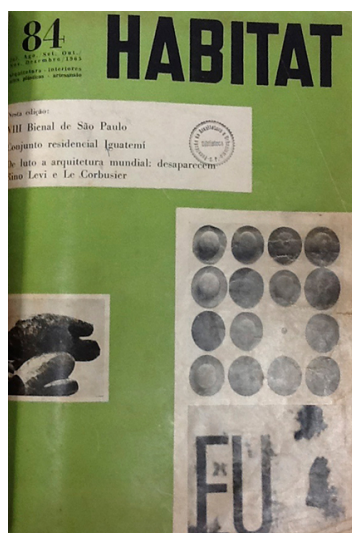
⁴⁹ Ibidem, p. 14.

⁵⁰ No jargão jornalístico, calhaus é um anúncio do próprio periódico usado para ocupar espaço publicitário ou de texto não utilizado conforme previsão.

⁵¹ A periodicidade da *Habitat* comportou-se da seguinte forma: edições 1 a 13, trimestrais; 14 a 25, bimestrais; 25 a 39, mensais; 40 a 63, bimestral; e 64 a 84, trimestral.



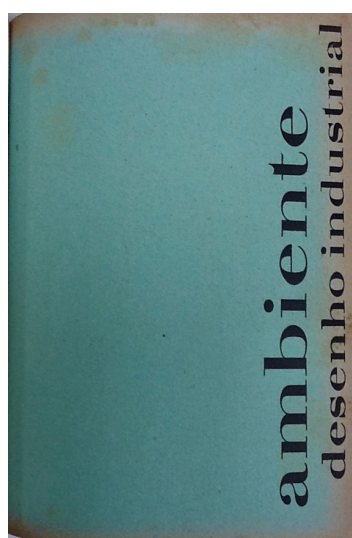
[fig.47] *Habitat* N° 25. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.48] *Habitat* N° 84. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.49] *Habitat* N° 84. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.50] Abertura da seção *Ambiente desenho industrial*. *Habitat* N° 79. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.



[fig.51] Anúncio Móveis Bloch. *Habitat* N° 2. Fonte: Biblioteca do MASP.

também reformulação na diagramação interna. O miolo era impresso em preto e branco, salvo raras exceções – inicialmente usava-se o papel couché, substituído em seguida por papel *offset* e, nas últimas edições, o papel jornal. A capa era composta, geralmente, a partir de um fundo colorido de cor chapada, sobre o qual eram aplicadas fotos de pinturas, esculturas ou ilustrações. Outra característica gráfica da revista era o uso de papéis especiais no expediente, nos resumos em inglês e na demarcação de conteúdo específico, como em aberturas das seções [fig.50], por exemplo.

Entre seus anunciantes [fig.51] figuravam empresas como General Motors, Antártica, Eternit, Air France, Elevadores Atlas, Tintas Sherwin Williams, além de bancos e indústrias de equipamentos e materiais de construção. O setor de decoração incluía lojas de tecidos, antiquários e serviços afins. Dentre os fabricantes de móveis modernos constavam, entre outros, Móveis Zanine, Branco e Preto, Móveis Teperman, Joaquim Tenreiro e Ambiente, este último um dos poucos a seguir como anunciante da revista até sua última edição.

Batizada como “*Habitat – Revista das artes no Brasil*”, seu subtítulo seria ajustado periodicamente, sinalizando aos leitores afinações ocorridas na abordagem editorial da publicação, em decorrência da seleção de novos temas em destaque.

No caso específico do termo “desenho industrial”, este seria incorporado ao subtítulo de *Habitat* em duas épocas distintas. A primeira, ao longo das edições 14 a 24, onde lia-se, no topo da página do editorial, “Revista de cultura contemporânea, dedicada à arquitetura, pintura, escultura, *desenho industrial* e artes visuais” [grifo meu]. Foi assim entre janeiro de 1954 e dezembro de 1955, período marcado pela despedida do casal Bardi da direção da revista e pela gerência de Abelardo de Souza na seção de arquitetura. Esse foi também o momento posterior ao encerramento das atividades do IAC, fato que, pelo visto, não desencorajou a inclusão do termo *desenho industrial* à descrição da publicação, embora, curiosamente, nesse mesmo período, a publicação de matérias relativas ao tema tenha sido inexistente.

Dez anos depois, entre março de 1964 e julho de 1965, nas edições 76 a 84, ciclo final de *Habitat*, o subtítulo da publicação diria, também na página do editorial, “Revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, decoração interna, paisagismo, ambiente, mosaico e *desenho industrial*” [grifo meu]. Nessa época, meados da década de 1960, o campo do desenho industrial no país já se apresentava mais organizado e articulado, através de iniciativas de natureza educacional e profissional. Assim, pode-se compreender a incorporação do termo ao subtítulo de *Habitat*, nesse período, também como reflexo desse novo momento da atividade no Brasil.

Cronologicamente, observa-se a concentração de matérias e artigos relacionados ao desenho industrial em *Habitat* entre as edições 1 a 15, publicadas entre 1950 e

1954; entre as edições 46 e 58, publicadas entre 1958 e 1960; e entre as edições 69 a 81, publicadas entre 1962 e 1964. Os principais traços da comunicação promovida pela revista a respeito desse tema são comentados a seguir.

O escrito fundacional: Max Bill e a beleza como função

Publicado na edição número 2 de *Habitat*, de janeiro/fevereiro/março de 1951, o ensaio *Beleza provinda da função e beleza como função*⁵² [fig.52], do artista concreto, arquiteto e designer Max Bill, inaugura – e estabelece as coordenadas para – a reflexão sobre a problemática do desenho industrial na revista. Um dos principais teóricos e propagadores na Alemanha do conceito da *gute form*, ou boa forma⁵³, Bill apresenta nesse texto as noções estéticas que deveriam balizar a concepção e a produção dos objetos industrializados nas sociedades modernas, o papel do desenhista industrial nesse contexto e como deveria se dar a formação técnica e cultural desse novo profissional. Essas ideias iriam ecoar nos números seguintes de *Habitat* – a qual, naquele momento, dedicava-se a divulgar o início das atividades do IAC.

Nesse sentido, observa-se, naquele momento, a ascendência intelectual de Max Bill sobre a revista nas questões contemporâneas da forma, reflexo da ampla aceitação de suas ideias, inclusive pelo casal Bardi⁵⁴ e, conseqüentemente, pelo MASP. Internacionalmente reconhecido, Bill recebeu, em 1951, o Grande Prêmio de escultura da Bienal de Arte de São Paulo e o Grande Prêmio da Bienal de Veneza. A abertura de sua exposição retrospectiva no MASP, que vinha sendo articulada desde 1949, foi planejada para coincidir com a própria inauguração do IAC, onde posteriormente viria a proferir uma palestra, em visita ao Brasil. Vale ressaltar que esses fatos foram determinantes para a inscrição da arte concreta no panorama latino-americano, dada a importância de Bill nessa vertente artística.

Max Bill era ainda o ex-aluno da Bauhaus que então se preparava para liderar o projeto educacional da Hochschule für Gestaltung (HfG-Ulm)⁵⁵, na cidade de Ulm, no sul da Alemanha, uma espécie de atualização da pioneira escola surgida no

⁵² Acreditamos que este artigo seja baseado na conferência *beauty as function and based on function*, proferida por Max Bill, em 1948, na Werkbund suíça. SPITZ, René. *hfg ulm: the view behind the foreground*. Stuttgart, London: Axel Menges, 2002.

⁵³ A *gute form* ou boa forma foi um conceito central do neofuncionalismo na Alemanha, a partir dos anos 1950. Rechaçava o mau design e estava em oposição a modismos com fins comerciais. Dizia respeito a “uma forma simples, funcional e com material adequado, de validade atemporal e alto valor de uso, longa vida útil, boa compreensibilidade, processamento e tecnologia, adaptação ergonômica e sustentabilidade ecológica”. SCHNEIDER, Beat. *Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Blucher, 2010, p. 114.

⁵⁴ Pietro Maria Bardi e Max Bill conheceram-se no I Congresso de Reconstrução, em Milão, em 1945. GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill. Bill em São Paulo em 1951. *Revista USP*, São Paulo, n.79, set. nov. 2008.

⁵⁵ Também conhecida no Brasil como Escola Superior da Forma ou Escola de Ulm e na Argentina como Escuela Superior de Diseño de Ulm.

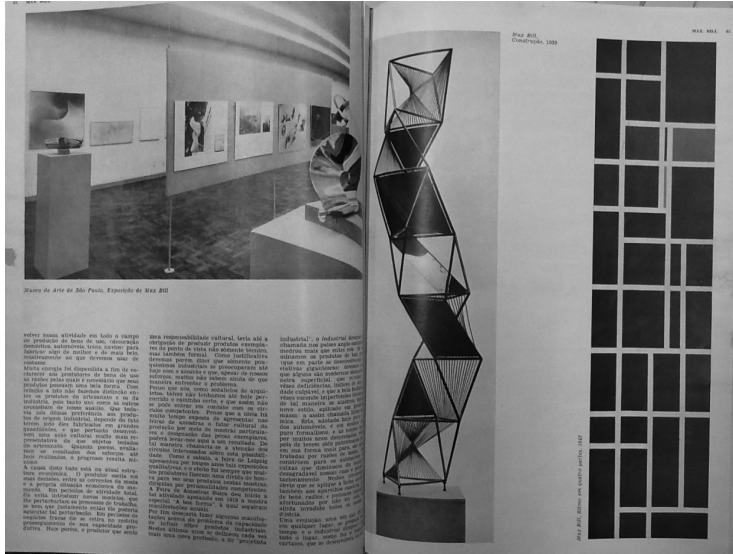


Exposição de Oscar Niemeyer, entre outros grupos de obras de arte do São Paulo.

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

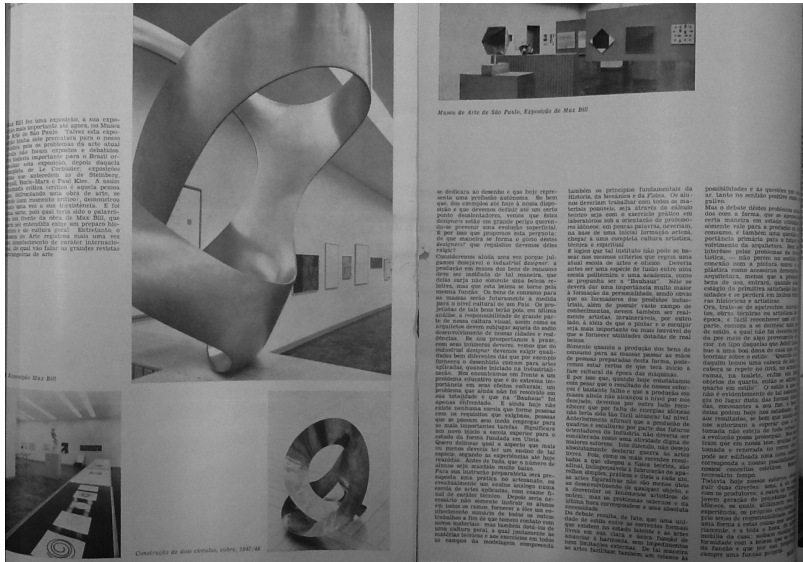


Exposição de Oscar Niemeyer, entre outros grupos de obras de arte do São Paulo.

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz



Exposição de Oscar Niemeyer, entre outros grupos de obras de arte do São Paulo.

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

Uma grande luz
brilha como luz

[fig.52] Artigo Beleza provinda da função e beleza como função. Habitat N° 2. Fonte: Biblioteca do MASP.

primeiro pós-guerra, em Weimar. Portanto, não é por acaso que um escrito seu, publicado logo na segunda edição de *Habitat*, figure como *pièce de résistance* a respeito da forma e do desenho industrial, o qual, em seu primeiro parágrafo, assumia de modo irrevogável: “nós temos o dever de fabricar produtos úteis, com material adequado, facilmente substituíveis, recorrendo aos meios melhores de que dispomos e cumprindo responsabilidades sociais”⁵⁶. Discurso que encontrava ressonância na ideia da arquitetura de função artisticamente social defendida por Lina e Bardi no primeiro editorial da revista, e no próprio IAC.

De acordo com Bill, novas formas “surtem por toda a parte e não do puro senso de responsabilidade em relação ao futuro consumidor”⁵⁷. Para ele, no entanto, a consideração aos aspectos sociais deveria estar na base da concepção estética dos objetos. E nesse sentido, não se deveria buscar atribuir a eles a “beleza em conformidade ao gosto da época”. Ao contrário, inspirado no racionalismo da engenharia e no conceito de “beleza de conformidade à razão”, proposto por Henry van de Velde, Bill daria um passo adiante, defendendo a “beleza entendida como função”: “Para nós já é óbvio que não se trata mais de desenvolver a beleza partindo somente da função; nós concebemos a beleza como unida à função, se é que também ela é uma função”⁵⁸.

Ao abordar aos problemas contemporâneos da forma, Bill não poupou nem mesmo a figura do desenhista industrial, o qual, em sua perspectiva, também carregava uma parcela de responsabilidade desse estado de coisas.

Nestes últimos anos se delineou cada vez mais uma nova profissão, a do “projetista industrial”, o *industrial designer*, como é chamada nos países anglo-saxônicos, onde medrou mais que entre nós. Se nós examinamos os produtos de tais projetistas (que em parte se desenvolveram em iniciativas gigantescas) devemos constatar que alguns são modernos somente de maneira superficial, que revelam muitas vezes deficiências, índices de uma leviandade culpável, e que a bela fachada muitas vezes esconde imperfeições técnicas.⁵⁹

Também seria criticado por Bill o *styling*⁶⁰ norte-americano – estética industrial caracterizada pelo emprego de formas aerodinâmicas –, símbolo da “beleza em conformidade com o gosto da época”, funcionando como estímulo ao consumo.

De tal maneira se alastrou também um novo estilo, aplicado em produções de massa:

⁵⁶ BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. *Habitat*, São Paulo, n. 2. jan. fev. mar. 1951, p. 61.

⁵⁷ Ibidem, p. 61.

⁵⁸ Ibidem, p. 61.

⁵⁹ Ibidem, p. 62.

⁶⁰ O vitrinista francês emigrado para os Estados Unidos, Raymond Loewy, foi pioneiro do *styling*. Ele estilizava os produtos a partir de linhas aerodinâmicas, dando a eles aparência de novos e bonitos, estimulando assim as vendas. SCHNEIDER, op.cit.

a assim chamada linha aerodinâmica. Esta, adotada hoje para o chassis dos automóveis, é em muitos casos um puro formalismo, e as noções que foram por muitos anos desprezadas, mesmo depois de terem sido patenteadas por Jaray em sua forma mais pura, são agora desfrutadas por razões de moda. Assim se constroem para os automóveis enormes caixas que diminuem da maneira mais desagradável nossas ruas e pontos de estacionamento. Nestas circunstâncias é óbvio que se aplique a linha aerodinâmica também aos aparelhos caseiros, carrinhos de bebê, rádios, e podemos considerar-nos afortunados por não ter esta epidemia ainda invadido todos os ramos da indústria.⁶¹

A importância do desenhista industrial na adoção da abordagem da “beleza entendida como função”, entretanto, não era desconsiderada por Bill. Ao contrário, caberia a esse profissional promover essa atualização estética a qual não estaria a serviço da moda e do consumo desenfreado.

Consideremos ainda uma vez porque julgamos desejável o *industrial designer*: a produção em massa dos bens de consumo deve ser moldada de tal maneira, que delas surja não somente uma beleza relativa, mas que esta beleza se torne pela mesma função. Os bens de consumo para as massas serão futuramente a medida para o nível cultural de um País. Os projetistas de tais bens terão pois, em última análise, a responsabilidade de grande parte de nossa cultura visual, assim como os arquitetos devem julgar aquela do sadio desenvolvimento de nossas cidades e residências.⁶²

Essa responsabilidade do desenhista industrial – contribuir para a melhora do padrão de vida da população ao promover o acesso democratizado aos bens de consumo de alta qualidade estético-funcional – surgiria como tema ainda mais pertinente e renovado por ocasião da construção de Brasília, no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em 1959, no Brasil. Evento repercutido por *Habitat* e que será comentado mais adiante.

Para Bill, no entanto, era necessário antes superar o “problema educativo”, visto que, segundo ele, não havia, em qualquer parte, escolas capazes de formar pessoal capacitado para a atuação na indústria com o domínio dessa abordagem estética. E assim, a HfG–Ulm surgia como uma esperança. De acordo com Bill, a preparação do desenhista industrial deveria abarcar a prática artesanal, o contato com os novos materiais, os conhecimentos sobre modelagem, história, mecânica, física, cálculo, além de atividades laboratoriais. “Em poucas palavras, na base de uma inicial formação artezã [*sic*], chegar a uma completa cultura artística, técnica e espiritual”⁶³, resumiu. Em sua conclusão, Bill reafirmou seus compromissos nesse sentido.

⁶¹ Ibidem, p. 62.

⁶² Ibidem, p. 64.

⁶³ Ibidem, p. 64.

Todavia hoje nossos esforços devem seguir duas direções: uma, a de colaborar com os produtores; a outra de formar uma jovem geração de projetistas industriais idôneos, os quais, utilizando sua própria experiência, os próprios conceitos, o próprio senso de responsabilidade saibam dar uma forma a estas coisas que usamos diariamente, e a toda hora, do alfinete à mobília da casa; saibam moldar de conformidade com a beleza que se desprende da função e que por sua própria beleza cumpre uma função própria.⁶⁴

Anexo a este ensaio publicado em cinco páginas e ilustrado por imagens de esculturas e quadros concebidos pelo autor, uma ressentida e irônica nota – bem ao estilo da lavra bardiana – foi acrescentada pela revista, a respeito da recente exposição de Bill no MASP⁶⁵ e da mínima repercussão do evento na imprensa brasileira:

Talvez esta exposição tenha sido prematura para o nosso público, pois os problemas da arte atuais ainda não foram expostos e debatidos. (...) A assim chamada crítica (crítico é aquela pessoa que, defrontando uma obra de arte, se sente num momento crítico), demonstrou mais uma vez a sua inexistência. E foi uma sorte, pois qual teria sido o palavrório em frente da obra de Max Bill, que para ser entendida exige um preparo histórico e cultural geral. Entretanto, o Museu de Arte registrou mais uma vez um acontecimento de caráter internacional, do qual vão falar as grandes revistas estrangeiras de arte.⁶⁶

Apesar dos esforços do museu em apresentar experiências atuais no âmbito das artes e do design no cenário internacional, a fraca ressonância entre os frequentadores da instituição naquele momento fazia com que essa tarefa assumisse, por vezes, tons de árdua catequese cultural, como demonstrado no trecho acima. O processo de construção do gosto moderno empreendido pelo MASP esbarrava então na limitada capacidade de fruição das obras por parte não só do público como também da crítica, que segundo a revista, era “inexistente”⁶⁷. Sem falar no boicote às ações do museu por parte dos jornais concorrentes dos Diários Associados, os quais não se engajavam nesse tipo de divulgação. Restaria, portanto, ao MASP, aguardar o reconhecimento de sua atuação por parte da imprensa especializada internacional. É interessante notar, nesse sentido, que o papel da revista na divulgação das ações do museu e na difusão do gosto moderno se dava tanto pela via da entusiasmada promoção institucional

⁶⁴ Ibidem, p. 64.

⁶⁵ Foram apresentadas mais de sessenta obras e trinta fotografias, plantas arquitetônicas e desenhos. Ver GARCÍA, op.cit..

⁶⁶ Ibidem, p. 65.

⁶⁷ Segundo Wollner, “para se ter ideia de como era o interesse cultural dos críticos de arte da época, nenhuma nota, análise ou comentário foi publicado nos jornais sobre a exposição deste antigo aluno da Bauhaus e um dos artistas mais influentes da nova geração”. Ver WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 53.

quanto pela amarga exposição de seus insucessos. A aventura de modernização nos trópicos não aconteceria livre de solavancos, e os desabafos, como visto, também estariam presentes desde os primeiros números de *Habitat*.

O IAC e o ensino do desenho industrial

Inequivocamente, o acontecimento que introduziu o tema do desenho industrial aos leitores de *Habitat* foi a criação e o funcionamento do IAC, como já observado. Na primeira edição da revista, no artigo *A função social dos museus*, Lina anunciava: “Para completar o caráter didático do Museu de Arte, foi criado o Instituto de Arte Contemporânea, que se dedicará particularmente ao desenho industrial e às artes aplicadas”⁶⁸. Nesse mesmo número, na espirituosa coluna coletiva *Crônicas* – reunião de pequenas notas e depoimentos, redigidos em tom irônico e crítico pela equipe da revista, sob a alcunha “Alencastro” – foi transcrito o panfleto de divulgação do curso. Ali eram enunciados os benefícios dos quais São Paulo desfrutaria a partir da atuação de profissionais formados pelo IAC.

Nas casas tomarão naturalmente seu lugar os móveis simples, cômodos, proporcionados, isto é; os móveis estudados e desenhados; nas vitrinas ver-se-ão objetos que adornam e se pensará que sua origem está no bom desenho, executado por alguém que estudou, compreendeu, percebeu; sobre as paredes veremos cartazes agradáveis, vivos, expressivos; e assim a própria rua, sala de recepção da cidade, terá seus aspectos melhorados.⁶⁹

A nota é entusiástica, afinal, não só a própria *Habitat* acaba de dar início a sua missão, mas a nova escola do MASP também se prepara para entrar em funcionamento. É preciso convencer a respeito da importância de se formar pessoal capacitado para atuar no crescente setor industrial, especialmente em São Paulo, em sintonia com os preceitos modernistas defendidos internacionalmente. É preciso, também, arregimentar candidatos para o preenchimento das vagas do curso. Na segunda edição da revista, de janeiro/fevereiro/março de 1951, a mesma seção insistiria no tema, publicando a nota *Desenho Industrial*.

Está se fazendo em São Paulo uma experiência de um certo interesse para o assim chamado desenho industrial, termo aliás errado para a indicação do gosto e da contemporaneidade da forma dos produtos manufaturados e fabricados em série. A experiência têm [*sic*] como centro o Museu de Arte, e mais especificamente o Instituto de Arte Contemporânea, escola experimental onde 25 alunos frequentam cursos de desenho, de estudos dos materiais, técnicos, a fim de formar uma mentalidade, ou me-

⁶⁸ BO BARDI, op.cit., 1950, p. 17.

⁶⁹ DESENHO industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950, p. 94-5.

lhor, uma paixão raciocinada para a forma. Estes alunos, embora procedentes de escolas de arte ou arquitetura, recomeçam ex-novo, devem esquecer quanto aprenderam e considerá-lo como experiência negativa; isto porque, na maioria dos casos o ensino teve seus epicentros nas imitações de modelos antigos, no culto dos professores que desconhecem os novos mestres. Uma escola de desenho industrial que está em início, não pode prescindir da realidade do Bauhaus e do afamado Instituto de Chicago, para mencionar só dois fatores decisivos. Temos certeza do resultado deste Instituto ser grande benefício numa cidade onde há viva ansiedade para iniciar um novo ciclo de história artística.⁷⁰

Em mais esta aposta do museu no sentido de promover uma educação com vistas à modernização local, a revista abraça a causa do desenho industrial desde seu primeiro número, comprometendo-se a acompanhar os desenvolvimentos da área no país: “precisa-se lançar as bases para um novo espírito, para o novo clima, e é neste sentido que se está trabalhando. *Habitat* sentir-se-á satisfeita em anotar e divulgar todos os esforços informados por este intuito”⁷¹.

Divulgado o curso – cujas inscrições ocorreram ao longo do ano de 1950, passando a funcionar em 1º de março de 1951 – enfatizou-se a abordagem de ensino inspirada em duas reconhecidas instituições internacionais, o Institute of Design de Chicago, fundado em 1937 por Lazlo Moholy-Nagy, e a própria Bauhaus. Na mesma medida, continuou-se a explicar a atividade do desenho industrial e como atuava o “artesão do século xx”. Na terceira edição de *Habitat*, de abril/maio/junho de 1951, esses tópicos foram contemplados na matéria intitulada *Instituto de Arte Contemporânea* [fig.53]:

A palavra Desenho – na atividade do Desenho Industrial – não significa apenas o ato físico de desenhar – significa pelo contrário um conjunto de atividades, principiando pelo estudo do problema a ser resolvido – atividade crítica e analítica, e terminando pelo projeto da solução técnico-artística. O desenhista industrial é responsável pelo projeto de todos os objetos – utensílios, móveis, etc, que nos cercam – que são produzidos industrialmente e que forma o ambiente em que vivemos diariamente, seja em casa, na rua ou no local de trabalho. Não é portanto um exagero afirmar que *o desenhista industrial é uma das personalidades mais importantes da vida moderna*, porquanto é de sua capacidade e formação que depende todo o aspecto físico de nossa civilização.⁷² [grifo meu.]

O protagonismo desse profissional no desenvolvimento das sociedades industrializadas – e por consequência, no Brasil, que então vivenciava esse processo com intensidade, principalmente em São Paulo – é, assim, enfaticamente ressaltado pela revis-

⁷⁰ DESENHO industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 2. jan. fev. mar. 1951.

⁷¹ DESENHO industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950, p. 94-5.

⁷² INSTITUTO de arte contemporânea. *Habitat*, São Paulo, n. 3. abr. mai. jun. 1951, p. 62.

ta, atitude também presente no já mencionado artigo escrito por Max Bill.

Importa lembrar ainda uma outra componente cultural vinculada a essa ideia: o movimento de arte concreta que, nos anos 1950, “teve o poder de modificar o comportamento dos artistas, fazendo-os participar de projetos a serviço de necessidades comunitárias, transformando-os em designers”⁷³. Alunos do IAC como Maurício Nogueira Lima, Antônio Maluf, Emilie Chamie e Alexandre Wollner, por exemplo, foram alguns dos participantes desse movimento, os quais viriam a se tornar pioneiros no campo do design moderno no país.⁷⁴

Para além do detalhamento das disciplinas e da matriz curricular do IAC, chama a atenção a realçada afinidade entre o desenhista industrial e o arquiteto, o que reflete não apenas a visão dos fundadores do curso e da revista em relação à ideia da arquitetura total, mas favorece ainda a compreensão da natureza desse novo profissional, seja por parte dos leitores leigos ou daqueles ligados à área projetual. As credenciais da arquitetura, uma área consagrada no país, eram, portanto, utilizadas de forma a tornar o desenho industrial um pouco mais familiar – e talvez menos ameaçador, em termos de disputa de mercado.

E, de fato, nesse sentido o desenhista industrial é um arquiteto: ele não projeta prédios, mas projeta rádios, automóveis, geladeiras, etc. – com o mesmo respeito pelos materiais, pela função e pela técnica, como aquele que o arquiteto emprega em seus projetos. E é justamente isso que o IAC visa: – a formação de desenhistas industriais com a mentalidade de arquitetos.⁷⁵

Em dezembro daquele mesmo ano, na primeira edição da revista argentina *nueva visión*, dirigida por Tomás Maldonado, seria publicado o texto *Diseño Industrial en São Paulo*, assinado por Pietro Maria Bardi. Essa seria uma forma de dar visibilidade ao curso, e ao MASP, no país vizinho, já visitado por Bardi décadas atrás. *Habitat*, por sua vez, anunciaria em sua sexta edição, de janeiro/fevereiro/março de 1952, na seção *Crônicas*, o surgimento da revista portenha, sem deixar de mencionar o artigo ali publicado de autoria do diretor do Museu de Arte a respeito do IAC.

Apareceu em Buenos Aires uma nova revista de cultura visual dirigida por Tomás Maldonado. Vai ser publicada cada três meses e por nosso lado auguramos que encontre grande número de leitores no Brasil. O sumário do primeiro número é testemunho do interesse para com os problemas das artes visuais de hoje; compreende vários ensaios, entre os quais se destacam um de autoria de Ernesto N. Rogers sobre a Unidade de Max Bill, outros de Cesar Jannello, Julio Pizzatti, Tomás Maldonado, Juan C.

⁷³ WOLLNER, op.cit., 2003, p. 59.

⁷⁴ LEON, Ethel; MONTORÉ, Marcello. Brasil. In: FERNÁNDEZ, Silvia. BONSIEPE, Gui. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008.

⁷⁵ Ibidem, p. 62.

Paz, Edgar Bayley, além dum artigo inédito de P. M. Bardi sobre o desenho industrial em São Paulo e quanto vem sendo realizado no sentido de conquistar o gosto das massas.⁷⁶

Em 1953, entretanto, apenas dois anos após o início de seu funcionamento, o IAC encerrou suas atividades. De acordo com Leon, diferentemente do que ocorreu com o Institute of Design de Chicago, patrocinado pelo meio empresarial, a escola do MASP não contou com o necessário respaldo e investimento do setor industrial paulista, o que acabou contribuindo para a sua extinção.⁷⁷ Contudo, o fim do IAC não excluiu das páginas de *Habitat* o tema da necessidade de implantação do ensino do desenho industrial moderno no país. Ainda na edição de outubro/novembro/dezembro de 1952, por exemplo, no artigo *Artesanato e indústria*, refletiu-se sobre o papel desses dois modos de produção na sociedade contemporânea, insistindo na importância da promoção da educação específica na área do desenho industrial.

Na América do Norte, centro do industrialismo moderno de que consiste a indústria de hoje, o problema está encaminhado para uma solução: a iniciativa das escolas, museus, universidades, para exercitar e acostumar a mente ao desenho das *formas belas enquanto úteis, e úteis porque belas*; esta iniciativa em pleno desenvolvimento.⁷⁸ [grifo meu.]

Além de, mais uma vez, fazer referências à Bauhaus e a posteriores experiências de ensino semelhantes nos Estados Unidos, o texto remete, de forma indireta, e especialmente no trecho grifado, às teorias do escritor e artista britânico John Ruskin. Defensor da união da arte e do trabalho a serviço da sociedade, Ruskin havia inspirado o movimento reformista inglês Arts & Crafts, na segunda metade do século XIX, sendo valorizado também, mais adiante, por modernistas como Walter Gropius.

Em sua conclusão, o artigo defende, novamente, a criação de uma instituição de ensino no Brasil, de enfoque modernista, responsável pela formação de profissionais habilitados a articular conhecimentos técnicos e estéticos, como parte essencial da estratégia de desenvolvimento industrial do país.⁷⁹

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,

⁷⁶ MALDONADO. *Habitat*, São Paulo, n. 6. jan. fev. mar. 1952, p. 83.

⁷⁷ LEON, Ethel. *IAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.

⁷⁸ ARTESANATO e indústria. *Habitat*, São Paulo, n. 9. out. nov. dez. 1952, p. 86.

⁷⁹ Essa demanda apareceria ainda no editorial da edição 33 de *Habitat*, publicada em agosto de 1956. Ver AS ARTES do desenho. *Habitat*, São Paulo, n. 33. ago. 1956, p. 1.

madeira, bronze, barro. Transferir as formas que dignificaram os grandes materiais do passado, significa traí-las. E continuando pelo caminho antigo, não será possível encontrar o novo. Desde tempo estamos repetindo: não formando, a própria indústria, seus novos artistas, não conseguirá basear-se sobre alicerces firmes e apropriados.⁸⁰

Em foco: apresentando os antecedentes históricos

Além de dedicar-se às questões contemporâneas do desenho industrial, *Habitat* também vasculhou sua história, investigando estilos do passado. Dentre os conteúdos publicados sob esse viés, destaca-se aqui a matéria *São Paulo e o “art nouveau”*, publicada na edição 10, de janeiro/fevereiro/março de 1953. Temos aqui um dossiê de 15 páginas, fartamente ilustrado com imagens da arquitetura, do mobiliário, de objetos decorativos e utilitários, além de impressos como caricaturas, anúncios publicitários e de moda relacionados ao Art Nouveau, no Brasil e em outros países. A autoria é de Flávio Motta, professor de História da Arte do IAC e que então ocupava a direção de *Habitat* por conta da já mencionada ausência dos Bardi.

De acordo com Motta, o assunto vinha à tona em função do desamparo que sofriam as poucas construções em estilo Art Nouveau ainda existentes em São Paulo, tendo em vista que, à época, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁸¹ ocupava-se apenas da preservação e do estudo dos monumentos barroco-coloniais. Como gancho para o desenvolvimento do tema, Motta escolheu a Vila Penteado, que então funcionava como sede da FAU USP, e ainda conservava muitas das características formais do estilo. No dossiê, fotografias e desenhos das áreas externas e internas do palacete, construído pelo arquiteto sueco Carlos Ekman, em 1902, por encomenda do Conde Antônio Álvares Penteado, eram acompanhados de comentários que detalhavam elementos da fachada, dos ambientes internos, e dos trabalhos de marcenaria, serralharia e pintura.

Motta contextualizou o estilo – que no Brasil também ficou conhecido na época como “floreal” –, apresentando suas origens na Europa, seus precursores, como Victor Horta e Henri van de Velde, e o papel das exposições internacionais em sua difusão. Contudo, a importância do Art Nouveau na sociedade paulista do início do século XX não seria menosprezada em seu texto.

O “art nouveau” representava então, mais um gesto de clarividência e confiança. Acompanharia a valorização do café no seu roteiro, desde o vale do Paraíba, até Ribeirão Preto, nas residências das fazendas, nos coretos dos jardins públicos, nas esta-

⁸⁰ Ibidem, p. 86.

⁸¹ O arquiteto Lúcio Costa foi diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) do SPHAN, desde sua criação, em 1937, até 1972, quando aposentou-se. As relações entre a arquitetura do período colonial brasileiro e a arquitetura moderna definidas por ele orientaram, em grande medida, a atuação do SPHAN. Ver WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ções de estradas de ferro, nos quartéis e nos grupos escolares. O “modern style” ou o “new style” – como também era conhecido – representava, a última palavra, o coroamento espiritual na vida daquela gente que se enriquecia com o café e se iniciava na vida industrial.⁸²

Além de Ekman, os arquitetos Ramos de Azevedo e Victor Dubugras também se notabilizaram pelas construções Art Nouveau na cidade. Dentre os artesãos que dominaram o estilo, Motta cita Antonio Chiocca e Adolfo Borione, destacando a proficiência do Liceu de Artes e Ofícios como centro de irradiação do Art Nouveau em São Paulo.

Qualquer artífice ou mestre de valor que chegava do estrangeiro, era conquistado para o Liceu. Fizemos boas peças. Basta dizer que obtivemos, segundo o diploma que está na parede, o primeiro prêmio, medalha de ouro na Exposição Universal de St. Louis, em 1904, com umas vitrinas giratórias estilo “art nouveau”.⁸³

Na conclusão desse documento, Motta lamenta mais uma vez o descaso para com o Art Nouveau, que outrora havia sido a marca visual de uma época de progresso encabeçada pela elite cafeeira paulista. Sendo um estilo importado e ornamental, parece ter ficado à margem da proteção do SPHAN, então liderado por Lúcio Costa, em favor do barroco-colonial tido como antepassado legítimo da moderna arquitetura brasileira.

Apesar dos benefícios que trouxe, com a rebelião às formas superadas, com o incentivo às artes aplicadas, como coroamento de um instante de progresso e prosperidade, ele acabaria esquecido e superado, porque deixaria à margem um dos imperativos fundamentais da vida moderna: a sujeição à forma de caráter impessoal que a máquina impôs às artes aplicadas.⁸⁴

Outro conteúdo que viria somar aos textos publicados por *Habitat* voltados ao esclarecimento da gênese da profissão é de autoria do historiador da arte italiano Enrico Crispolti. Lá são apresentados paralelos entre artesanato e desenho industrial, entre obra única e produção seriada e estandardizada, entre estética e funcionalidade, para, a partir daí, discorrer sobre os desdobramentos da produção industrializada na Europa, do século XVIII às primeiras décadas do século XX.

Publicado em dois excertos, nas edições número 50 e 51, ocupando dez páginas no total, o material é parte do livro de Crispolti, também lançado em 1958, *Premesse storiche dell'industrial design*. Incluindo várias imagens ilustrativas, o texto fun-

⁸² MOTTA, Flávio. São Paulo e o “art nouveau”. *Habitat*, São Paulo, n. 10. jan. fev. mar. 1953, p. 6.

⁸³ Ibidem, p. 6.

⁸⁴ Ibidem, p. 8.

ciona, em *Habitat*, como uma introdução à história do design europeu, estruturada de acordo com a narrativa consagrada por Nikolaus Pevsner: da crise do artesanato na Europa no século XIX à Bauhaus, passando por William Morris, pelo Art Nouveau e pela Wiener Werkstätte⁸⁵.

Esta mesma edição de *Habitat*, de novembro/dezembro de 1958, teria sua veia historiográfica enfatizada com a publicação de uma homenagem [fig.54] ao arquiteto e designer belga Henry van de Velde, falecido no ano anterior. Em um perfil de quatro páginas⁸⁶, ilustrado com imagens de seus trabalhos em pintura, arquitetura, mobiliário e utensílios para o lar, relatava-se o início de sua formação na Academia da Antuérpia. Ali, por influência do pensamento dos líderes do Arts & Crafts, Ruskin e Morris, desenvolveu interesse pelo campo projetual:

A produção daqueles anos, de Van de Velde, de alta qualidade artística, deixavam entrever um grande futuro para o jovem pintor. Mas ele escolheu outro rumo: a leitura de John Ruskin e William Morris convenceram-no da necessidade de purificar o mundo das forças que se originam no feio, e nisto encontrou sua grande missão. Van de Velde havia compreendido que devia criar, não no campo da pintura, novos ambientes para os homens – móveis, objetos, roupas, interiores.⁸⁷

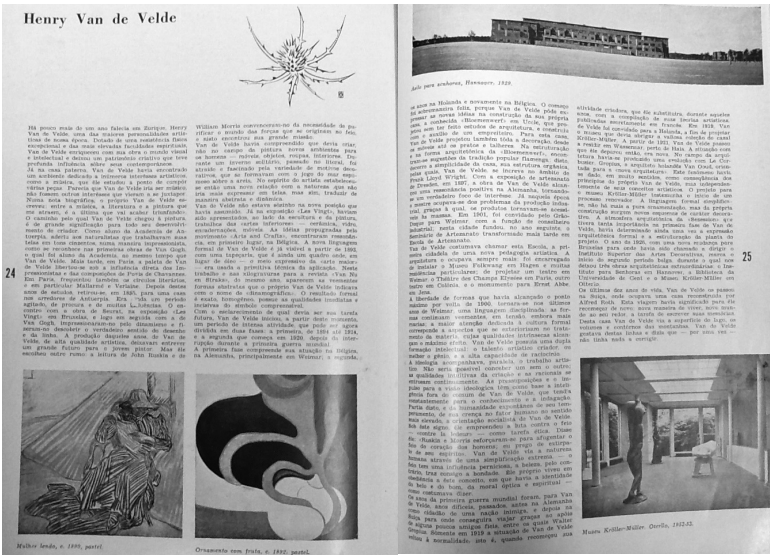
Um dos trechos mais relevantes desse material, no entanto, apesar do tom exageradamente elogioso, é uma breve reflexão a respeito da filosofia estética do arquiteto. Tais ideias constituiriam o pilar de sua prática profissional tanto no âmbito do projeto em arquitetura e interiores quanto no do ensino das artes aplicadas, influenciando ainda Walter Gropius e Max Bill, entre outros.

Van de Velde possuía uma dupla formação intelectual: o talento artístico criador, ou melhor, o gênio, e a alta capacidade de raciocínio. A ideologia acompanhava, paralela, o trabalho artístico. Não seria possível conceber um sem o outro: as qualidades intuitivas da criação e as racionais se entrosam continuamente. As pressuposições e o impulso para a visão ideológica têm como base a inteligência fora do comum de Van de Velde, que tendia constantemente para o conhecimento e a indagação. Partia disto, e da humanidade espontânea do seu temperamento, de sua crença no fator humano no sentido mais elevado, a orientação socialista de Van de Velde. Sob este signo, ele empreendeu a luta contra o feio – “contre la ledeur” – como tarefa ética. Disse ele: “Ruskin e Morris esforçaram-se para afugentar o feio do coração dos homens; eu prego de extirpá-lo de seu espírito”. Van de Velde via a natureza humana através de uma simplificação extrema – o feio tem uma influência perniciosa, a beleza, pelo contrário, traz consigo a bondade. Ele próprio viveu em obediência a este conceito,

⁸⁵ A Wiener Werkstätte [Oficina Vienaense] foi uma cooperativa de artes e ofícios criada em 1903, como consequência do movimento artístico de Secessão. Sua linguagem formal caracterizava-se pelos ângulos retos e linhas de traçado rígido. Teve entre seus principais artistas Koloman Moser e Josef Hoffman. Ver SCHNEIDER, op.cit.

⁸⁶ HENRY van de Velde. *Habitat*, São Paulo, n. 51. nov. dez. 1958, p. 24-7.

⁸⁷ Ibidem, p. 24.



em que havia a identidade do belo e do bom, da moral óptica e espiritual – como costumava dizer.⁸⁸

Preocupado com a qualidade estética dos produtos industrializados acessíveis às massas, Henri van de Velde, membro da Deutscher Werkbund, fundou, em 1901, na cidade de Weimar, na Alemanha, a Escola de Artes e Ofícios, a qual, segundo ele, seria “a primeira cidadela de uma nova pedagogia artística”⁸⁹. Depois da Primeira Guerra, a instituição acabaria incorporada à Academia de Belas Artes de Weimar, nascendo assim a Bauhaus, dirigida por Walter Gropius, amigo de Van de Velde e por ele recomendado para o cargo. Este perfil de *Habitat*, portanto, além de celebrar o arquiteto, não deixa de reconhecê-lo como herdeiro intelectual dos arautos do Arts & Crafts e como alguém que teria aberto o caminho para a renovação no ensino da arte e da técnica na Alemanha e, em consequência, para a própria Bauhaus. Linhagem da qual, pelo que mostram os textos publicados em *Habitat*, buscavam aproximação a própria revista e o IAC.

Projeto e objeto: da vitrine à cadeira

O escopo da investigação de *Habitat* no âmbito do desenho industrial compreendeu ainda os projetos e objetos resultantes dessa atividade. Assim, receberam destaque nas matérias e artigos publicados em seus primeiros números, o design de vitrines, as quais, no ambiente urbano, representavam uma oportunidade de contato mais próximo entre os artefatos postos à venda e os transeuntes.

Na edição número 5, de outubro/novembro/dezembro de 1951, o desenhista gráfico polonês Leopoldo Haar, integrante do ateliê de propaganda da empresa italiana Olivetti em São Paulo e professor do IAC, alertava: “as banais, impróprias e sobrecarregadas vitrinas dos últimos 50 anos, hoje cedem lugar às conquistas da arte, da ciência, da psicologia, etc. – exigências estéticas do homem que usa geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill”⁹⁰.

De acordo com Lina, as vitrines se caracterizariam ainda como um dos elementos identitários de uma cidade.

As vitrinas são o espelho imediato, a denúncia rápida da personalidade duma cidade, e não somente da personalidade, como do caráter mais profundo. A vitrina é o “meio” para vender o produto, é algo muito apegado ao dinheiro, é uma luva de veludo que sob a aparência decorativa e indiferente esconde as garras complicadas de cálculos de “custos”, “margens”, “lucros”, colunas de cifras frias.⁹¹

⁸⁸ Ibidem, p. 25.

⁸⁹ Ibidem, p. 25.

⁹⁰ HAAR, Leopold. Plásticas novas. *Habitat*, São Paulo, n. 5. out. nov. dez. 1951, p. 57.

⁹¹ BO BARDI, Lina. Vitrinas. *Habitat*, São Paulo, n. 5. out. nov. dez. 1951, p. 60.

Esta edição de *Habitat*, portanto, comenta a paisagem urbana como espaço de atuação do arquiteto e do desenhista industrial, a partir das ideias de Haar e Lina a respeito do projeto contemporâneo de vitrines, tema o qual tanto ela quanto Bardi já vinham discutindo desde a Itália, em suas colaborações para a revista *Vetrina*. Naquele país, a propósito, o projeto de lojas e vitrines comerciais era pensado, desde os anos 1930, por nomes como Edoardo Persico, Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti.⁹² Considerando os aspectos técnicos da concepção desses espaços em favor de vitrines mais eficientes e atualizadas esteticamente, Haar recomendava:

Psicologicamente apresentado, o produto que figura na vitrina, acentua e justifica a própria vitrina. O uso da madeira, do vidro, de metais leves, a aplicação de vários “patterns”, a mistura de materiais e contrastes para o fim puramente decorativo, o uso apropriado e feliz dos mais importantes fatores como a luz, resultam num ambiente onde o produto surge e automaticamente vende-se sozinho.⁹³

Além das preocupações de natureza projetual, enfatizou-se também o papel das vitrines na orientação do gosto moderno à população, visto que elas constituíam um cenário de alto poder persuasivo no que se referia à disseminação de referenciais estéticos. Alarmada com as combinações aleatórias de estilos arcaicos nas vitrines de São Paulo naquele início dos anos 1950, Lina reforçava a necessidade de se modernizar não só o objeto utilitário em si, mas o entorno no qual eles seriam expostos aos possíveis compradores.

As multidões de manequins, a elegância reduzida a capitoné e braço (sic) de papel, denunciam desta forma o gosto mesquinho, de pequeno burguês, burguês e “nouveau riche”, alimentando vícios antigos e velhos hábitos, com uma força quase invencível pela violenta capacidade de contato imediato e difusão pública da vitrina, não comparável ao trabalho persuasivo dos artigos, das salas de exposições, dos livros, que devem ser procuradas. As vitrines da cidade podem destruir anos de trabalho feitos no sentido de corrigir e dirigir o gosto.⁹⁴

Por sua vez, artefatos como eletrodomésticos e utensílios para o lar, geralmente de procedência estrangeira, foram mostrados na revista, tanto em matérias fotográficas, quanto em artigos discutindo seus aspectos formais e funcionais. Em *Novas formas e novas utilidades* [fig.55], matéria publicada na edição 79, de setembro/outubro de 1964, os leitores puderam conhecer alguns objetos utilitários fabricados na Alemanha. Além de remeter à relação entre desenho industrial e formação

⁹² ANELLI, op.cit.

⁹³ HAAR, op.cit., p57.

⁹⁴ BO BARDI, Lina. Vitrinas. *Habitat*, São Paulo, n. 5. out. nov. dez. 1951, p. 60.

do gosto moderno, o texto não deixa de mencionar o problema da cópia de produtos importados por parte da indústria brasileira. Questão que estaria no centro dos debates sobre o desenho industrial no país nos anos 1960, constando na pauta de *Habitat* em outras ocasiões.

Desde a série de copos, passando pelo ferro de engomar, a batedeira de bolo, até móveis necessários ao guarnecimento de uma casa ou de um escritório, o bom gosto, a funcionalidade e a praticidade, convidam a uma nova maneira de viver, notadamente nos países onde a aura de progresso, de modernização, já atingiu alto grau. No Brasil, em grandes faixas urbanas, o povo já aceita como parte integrante de suas vidas, tais objetos e tais utilidades. Oxalá assim continue, sem se esquecerem, contudo, que somente a boa forma é que vale, pois a contrafação e o conceito do moderno a qualquer preço, não poderá, nunca, prevalecer.⁹⁵

Várias eram as razões que levavam à cópia e comercialização do produto industrializado estrangeiro por parte do empresariado brasileiro em detrimento da melhoria de seu equivalente nacional. Como visto no Capítulo 1, a cópia era uma prática corrente no país desde o surgimento das primeiras indústrias, as quais muitas delas maquiavam sua produção a partir dos similares importados. Por outro lado, tendo, ao longo de sua história, desempenhado o papel de exportador de *commodities* e de consumidor dos manufaturados estrangeiros, o Brasil pouco incentivou o desenvolvimento de sua indústria e de uma cultura empresarial inovadora.

Mais adiante, quando a industrialização se colocou como uma prioridade econômica no país, a ausência de capital interno adequado implicou a aquisição de empréstimos no exterior, facilitados mediante a importação de equipamentos e tecnologia estrangeiros.⁹⁶ Ou seja, o conhecimento tecnológico de ponta permanecia sob o controle do investidor, sendo transferidas para cá operações de baixa complexidade, como montagem e acabamentos. Somam-se a isso os riscos financeiros envolvidos no desenvolvimento do projeto do produto nacional (criação de matrizes e testes com protótipos em tempo hábil para competir comercialmente com outros países⁹⁷), diante dos quais o caminho da cópia parecia menos imprevisível.

Sob esse aspecto, de acordo com o arquiteto João Carlos Cauduro, em entrevista a Braga, até grandes indústrias brasileiras, nos anos 1960, tinham que considerar aspectos artesanais na produção: “Havia falta de uma oferta diversificada e adequada de ferragens e peças, o que obrigava, em certas ocasiões, a projetar até parafusos apropriados ao produto em desenvolvimento. E isso encarecia o processo produtivo”⁹⁸. De acordo com Wollner, a ausência de uma cultura empresarial para inves-

⁹⁵ NOVAS formas e novas utilidades. *Habitat*, São Paulo, n. 79. set. out. 1964, p. 51.

⁹⁶ FURTADO, op.cit.

⁹⁷ BRAGA, op.cit.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 97.

timentos em pesquisas de produtos no Brasil também era um obstáculo, associada ainda à eventual inabilidade de negociação dos próprios desenhistas industriais.

Em 1959, trabalhamos para a indústria de embalagens industriais Ibesa. Inicialmente, abordamos o programa de identidade visual da empresa e de um de seus produtos: as geladeiras Gelomatic. Sempre que possível, discutíamos sobre a viabilidade de desenhar as geladeiras produzidas pela indústria. Bergmiller assumiu o projeto. Foi desenvolvida uma linha de sete modelos retilíneos, que visavam inclusive a economia na produção industrial com o uso de ferramentas preexistentes. Por dificuldades com a incompreensão dos empresários e pouca experiência do *fominform*, o projeto não foi adiante.⁹⁹

Na área de mobiliário, no entanto, a adaptação ao projeto moderno foi menos problemática, setor bastante acompanhado pela revista *Habitat*. Dos artigos publicados a respeito, o texto *A habitação, o móvel e a vida*, escrito por Robert Miocque, cumpriria a função de dissertar, de forma bastante didática, sobre o convívio entre o homem e o móvel no ambiente doméstico.

As construções humanas não passam de um reflexo das obras da natureza. Elas se edificam com o auxílio de materiais e de processos semelhantes. O mesmo se dá com o móvel, que apresenta um dos aspectos mais típicos de uma construção humana, seguindo os princípios celulares tão constantes no universo. Fatalmente, o homem deverá imprimir a esse objeto, junto ao qual vive constantemente, esses princípios celulares que estão na base das construções animais e pelos quais as abelhas se esmeram nas aplicações que chegam quase à perfeição. O contato permanente dos homens com o móvel explica a sua ambição de lhe proporcionar dimensões e formas harmoniosas, um equilíbrio, uma simetria, relações de volumes e cores dentro do que, muitas vezes, se manifestam num alto grau os dados da estética.¹⁰⁰

Miocque — que em 1960 publicaria o livro *Cidades Experimentais* — prossegue neste artigo comunicando o leitor sobre noções ergonômicas, funcionais e estéticas relacionada à construção e à anatomia dos móveis.

A ossatura dos móveis e, principalmente, das cadeiras, deve ser realizada com a preocupação de manter o corpo na posição mais saudável para nosso organismo de vertebrado. O móvel não deve levar a nenhuma posição desgraciosa, nem ser obstáculo às funções essenciais do corpo (circulação do sangue, respiração, etc.). Assim, o móvel humanizado atinge seu objetivo funcional. É então que ele encontra o equilíbrio funcional à sua beleza e pode tornar-se um objeto de arte com o concurso do artista. O aspecto decorativo do móvel deve fazer pensar na expressão de uma fisionomia... de

⁹⁹ WOLLNER, op.cit., p. 127.

¹⁰⁰ MIOCQUE, Robert. A habitação, o móvel e a vida. *Habitat*, São Paulo, n. 46. jan. fev. 1958, p. 27.

uma fisionomia alegre, simpática e bela. Mas, tais qualidades não podem pertencer a uma fisionomia dependente de um corpo desproporcionado. O arranjo de ornamento sobre os móveis não pode jamais chegar a corrigir as falhas de gosto nas formas nem a feiura nas proporções dos volumes.¹⁰¹

O tema do mobiliário esteve em pauta na *Habitat* desde sua primeira edição, quando um dos objetos tidos como mais intrigantes para designers e arquitetos, a cadeira, concentrou a atenção de dois artigos. Em *Frei Lodoli e a cadeira*¹⁰², fez-se menção ao pensamento do religioso italiano Carlo Lodoli (1690–1761), cujas ideias sobre a produção artesanal teriam inspirado a arquitetura racional. No texto seguinte, *Móveis novos*, os antecedentes do fabrico do mobiliário moderno no país foram observados no contexto da produção arquitetônica no Brasil a partir dos anos 1930.

Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos, ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com uma prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se com tempo suficiente, no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato o é o arquiteto, e não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro, como muitos acreditam.¹⁰³

Em seguida, foi destacada a iniciativa pioneira do Studio de Arte Palma, criado por Lina Bo e Giancarlo Palanti, cujo período de funcionamento deu-se entre 1948 e 1950. Segundo *Habitat*, o ateliê teria introduzido o desenho de arquitetura de interiores no país “com uma compreensão absolutamente contemporânea”, ou seja, aliando princípios modernistas às condições climáticas e materiais locais.

O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou ali criar tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas), adaptados ao clima e à terra, eliminando estofamento exagerado e usando o mais possível, os tecidos e o couro distendido, estofa baixo e delgado.¹⁰⁴

Na edição 46, de janeiro/fevereiro de 1958, onde havia sido publicado o já referido artigo de Miocque, *Habitat* insistiria no tema do desenvolvimento do mobiliário moderno no país com o texto *Problemas da arquitetura de interiores*. Nele, reforçava-se o pioneirismo do Studio de Arte Palma, ressaltando que sua experiência havia

¹⁰¹ Ibidem, p. 27.

¹⁰² FREI Lodoli e a cadeira. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950.

¹⁰³ MÓVEIS novos. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950, p. 53.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 53.

sido bem sucedida, tendo em vista inclusive as cópias feitas de muitas das peças criadas pelo Studio e da venda dessas imitações para várias partes do país. *Habitat* reconhecia ainda que, na cidade de São Paulo, em finais da década de 1950, existiam “pelo menos meia dúzia de indústrias de onde saem móveis cujo nível merece consideração”¹⁰⁵. Por fim, uma outra passagem desse artigo antecipa a reflexão a respeito da “arquitetura de interiores” em Brasília, tema que figuraria, como será mencionado a seguir, na edição 58, de 1960, enquanto um dos assuntos tratados no Congresso Internacional de Críticos de Arte.

Mas um país que tem a coragem de construir até uma nova capital onde antes havia só deserto, deverá enfrentar quanto antes um problema completamente novo, justamente no campo da arquitetura de interiores. (...) como solucionar a arquitetura dos interiores desses edifícios grandiosos, destinados a colher a presidência do Conselho, os centros culturais, e mesmo as residências, pois tudo é construído pelo Estado? (...) Uma cidade e por conseguinte, a sua arquitetura, não vive somente do fato externo, da aparência exterior, da harmonia entre as massas e os vazios. A cidade, e tanto mais uma capital, viverá muito em função de seus interiores.¹⁰⁶

Colocava-se em evidência, portanto, a necessidade de ser projetar mobiliário e interiores em consonância com o espírito arquitetônico moderno da nova capital, o que, em tese, deveria significar oportunidades para os profissionais do desenho industrial.

Ao contrário dos projetos de móveis, detalhados com certa frequência nas páginas de *Habitat*, apenas um projeto de identidade visual teve seu memorial publicado pela revista. Tratou-se do elogiado sistema desenvolvido pelo designer Ruben Martins para a Casa Almeida Irmãos [fig.56], revendedor de roupas e tecidos finos para casa.¹⁰⁷ O documento relata todo o processo de construção gráfica da marca, bem como sua aplicação em embalagens e papéis administrativos, sendo um dos raros materiais a informar em detalhes, aos leitores da revista, as implicações de um projeto dessa natureza.

O desenho industrial e a cidade nova

No final da década de 1950, um importante evento envolvendo intelectuais de várias áreas acabaria tornando-se fonte de textos relevantes sobre o papel do desenho industrial no país, os quais *Habitat* não desconsideraria. Trata-se do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, batizado de *A Cidade Nova – Síntese das Artes*, ocorrido em setembro de 1959, em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. O

¹⁰⁵ PROBLEMAS da arquitetura de interiores. *Habitat*, São Paulo, n. 46. jan. fev. 1958, p. 30.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 30.

¹⁰⁷ MARTINS, Rubem. Estudos de marcas e logotipos. *Habitat*, São Paulo, n. 73. set. out. nov. 1963, p. 67-70.

evento resultou de uma iniciativa da delegação brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), liderada por Mário Pedrosa, pioneiro da crítica de arte moderna no Brasil.

A intenção do congresso era discutir a “cidade nova” – “construída de alto a baixo, em uma totalidade, para os homens”¹⁰⁸ –, cujo exemplo naquele instante seria Brasília, a partir do tema da síntese das artes¹⁰⁹. O debate se daria num momento particularmente estimulante, visto que, por um lado, vivia-se a grande expectativa em torno da construção da nova capital do país, e, por outro, buscava-se soluções para os problemas da arquitetura e da cidade em função do enfraquecimento das tendências racionalistas na Europa.

Habitat publicou as teses defendidas no congresso da AICA. Dentre elas, no entanto, quatro iriam abordar de forma mais explícita o desenho industrial dentro da problemática da síntese das artes. De autoria do crítico Mário Barata, o texto *Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova*, publicado na edição 57 de *Habitat*, de novembro/dezembro de 1959, discutiria dois dos papéis fundamentais atribuídos ao “*industrial-design*” no contexto da cidade nova: a formação do gosto e o (não) lugar do artesanato no cenário urbano moderno.

Sobre o primeiro aspecto, Barata ressalta que nessa cidade, cuja configuração do urbanismo e da arquitetura estavam sob o “controle dos arquitetos”, e cuja criação de espaços convenientes e confortáveis para seus futuros habitantes deveria ser efetuada, o projeto do equipamento ambiental e do mobiliário significaria uma “oportunidade para que se melhore o padrão coletivo de gosto e da civilização material, no país, a partir da futura capital”. Ou seja, Brasília poderia tornar-se instrumento para se promover a tão almejada reforma no gosto da população, irradiando sua influência moderna e modernizante enquanto núcleo político do país.

Mais adiante, Barata defende: “o ideal é que na cidade nova só pudesse existir um equipamento novo, como concepção, realização e função”¹¹⁰, para então detalhar como a presença do artesanato deveria se processar nessa cidade projetada tendo em vista “condições estéticas perfeitas”.

É verdade que produtos de artesanato ou do passado podem criar pela sua beleza e suas relações de significado, fatores de enriquecimento da vida humana que não se podem desprezar numa totalidade moderna. Eles seriam submetidos, porém, a um critério de adequação que lhes desse a posição exata dentro do dinamismo ambiental que

¹⁰⁸ BARATA, Mário. Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova. *Habitat*, São Paulo, n. 57, nov. dez. 1959, p. 19.

¹⁰⁹ A ideia de síntese das artes, oriunda do pensamento de Le Corbusier, estabelece que “as obras de arte [pintura e escultura] devem estar presentes no espaço da arquitetura e da cidade em uma relação de mútua interferência”. Ver GONSALES, Célia. Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica. *Arquitextos*, ano 12, Mai. 2012. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4351> >. Acesso em: 17. mar. 2014.

¹¹⁰ BARATA, op.cit., p. 19.

cerca o homem.¹¹¹

Na perspectiva de Barata, fica evidente que essa cidade nova, racional — que com Brasília ganhava concretude — deveria começar do zero, culturalmente asséptica, modernamente esterilizada, onde a convivência com artefatos portadores de referências históricas ou da tradição seria cuidadosamente supervisionada.

O pintor e crítico de arte italiano Gillo Dorfles, que em 1963 publicaria o livro *Introduzione al Disegno Industriale*, foi o relator geral do tema das artes industriais no Congresso. Em seu texto *As artes industriais na cidade nova*, publicado por *Habitat* na edição 58, de janeiro/fevereiro de 1960, Dorfles também insiste na correlação entre formação e modernização do gosto e o objeto industrial.

Sou de opinião — e muitas vezes o afirmei — que a estética industrial tem hoje papel de primeiro plano na formação do gosto de um povo. É preciso ir mais além: os objetos industriais são quase os únicos que estejam ao alcance das camadas mais vastas da população. É por isso que cabe a estes últimos, mais do que aos quadros e às estátuas, a tarefa de influenciar o gosto do cidadão e de formar um “estilo” novo.¹¹²

Em seguida, Dorfles dedica-se a esboçar brevemente algumas das principais características das artes industriais naquele momento: a influência recíproca entre objeto de arte e objeto industrial; a liberdade formal do objeto industrial; o fator positivo da obsolescência dos objetos; o elemento simbólico-informativo do objeto industrial; a mutualidade formal do objeto industrial; e a importância da estreita colaboração entre arquitetura e artes industriais.

Embora Dorfles não aprofunde a discussão desses seis aspectos, temos aqui um conjunto de ideias já bem dissonantes do pensamento de Max Bill, o qual era predominante no contexto do neofuncionalismo dez anos atrás. À essa altura, entretanto, Bill já havia deixado a HfG-Ulm em função de discordâncias a respeito da orientação pedagógica da instituição, a qual, de acordo com professores como Tomás Maldonado e Otl Aicher, deveria apoiar-se em princípios de base científica e não artística. Para estes jovens docentes, de acordo com a análise de García, a ideia da forma como articuladora da função e da beleza, advogada por Bill, já não atendia aos desafios inerentes à produção de objetos industriais num mundo capitalista, e por isso o modelo ulmiano deveria ser repensado.¹¹³

Assim, Dorfles defende, por exemplo, que “A relação entre a forma e a função de um objeto é hoje apenas parcial. Há, nos nossos dias, liberdade formal suficiente

¹¹¹ Ibidem, p. 19.

¹¹² DORFLES, Gillo. As artes industriais na cidade nova. *Habitat*, São Paulo, n. 58, jan. fev. 1960, p. 5.

¹¹³ GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

para permitir ao desenhista criar uma obra não só técnica mas artística”¹¹⁴. Ele também considera positiva certa rapidez de envelhecimento dos objetos, no sentido de promover a “invenção de formas novas”, atualizando o produto, e com isso mantendo o interesse dos consumidores. Ou seja, mesmo em colocações breves, é possível perceber na fala de Dorfler a manifestação de proposições distintas às pregadas pela *gute form* em relação ao desenho industrial.

A urgente questão da ordenação dos fluxos e deslocamentos na cidade moderna também não passou despercebida pelos congressistas. Um dos fundadores e professor da HfG-Ulm desde 1954, Otl Aicher abordou a linguagem visual nas cidades em seu texto *A cidade nova e seu grafado de sinalização*, também publicado na edição 58 de *Habitat*, ressaltando a importância de investimentos em projetos de sinalização, da regulamentação de anúncios no ambiente urbano e do desenvolvimento da sinalização do tráfego.

A cidade não é um sistema social completo e restrito como, por exemplo, uma fábrica onde o comportamento de cada um é fixado de antemão. O traço básico de uma cidade é a variedade de suprimento – a oportunidade de escolha. As diversas unidades que a compõem têm, entre si, apenas ligeiros contatos daí a necessidade de um esforço especial no sentido da comunicação.¹¹⁵

Esta mesma edição de *Habitat* publicou ainda o escrito de Tomás Maldonado, então membro da direção colegiada da HfG-Ulm¹¹⁶, que como já mencionado se reorientava para a cientificidade e a metodologia. Em sua tese apresentada no congresso da AICA, *A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas*, levantou a questão da crise no ensino da educação artística. Para ele, as academias de belas-artes, as escolas de artes aplicadas e os museus de arte haviam entrado em crise desde o advento dos movimentos artísticos modernos, do declínio do artesanato e da separação cada vez mais profunda entre a “arte dos museus e a ‘arte’ do homem do povo”. De acordo com Maldonado, as soluções aventadas até então para a atualização dessas entidades se mostraram ineficazes.

A solução não pode consistir em suprimir instituições, nem apenas em “modernizar” as suas fachadas. Não é bastante abrir as portas ao abstracionismo e ao informalismo para a educação artística conseguir sanar suas dificuldades atuais. A crise é de estrutura e não somente de orientação.¹¹⁷

¹¹⁴ Ibidem, p. 5.

¹¹⁵ AICHER, Otl. A cidade nova e seu grafado de sinalização. *Habitat*, São Paulo, n. 58. jan. fev. 1960, p. 5.

¹¹⁶ Tomás Maldonado integrou a direção colegiada da HfG-Ulm de 1956 a 1959, ao lado de Otl Aicher e Hanno Kesting. Ver SOUZA, Pedro. *Esdi: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

¹¹⁷ MALDONADO, Tomás. A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas. *Habitat*, São Paulo, n. 58. jan. fev. 1960, p. 6.

Em sua perspectiva, os métodos científicos como a Semiótica e a Teoria da Informação, por exemplo, poderiam contribuir significativamente nessa questão.

A educação artística terá que usar todos os recursos científicos e tecnológicos da nossa civilização, sem ajuda do que, nenhuma solução será possível. No terreno pedagógico, as escolas de “design” (com os seus setores: Comunicação e Produto) são, por enquanto, as únicas aptas a enfrentar a nova tarefa. Nelas devemos depositar todas as esperanças.¹¹⁸

Como reflexo dessas ideias, além das disciplinas acima mencionadas, a cibernética, a ergonomia e cursos sobre epistemologia da ciência foram alguns dos novos conteúdos introduzidos no currículo da HfG–Ulm.

A propósito, a participação dos ulmianos Aicher e Maldonado no congresso da AICA foi apenas uma das atividades por eles desenvolvidas no Brasil naquele ano. Ambos ainda ministraram um curso de Comunicação Visual, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM–RJ), nos meses de agosto e setembro de 1959¹¹⁹, o qual viria a contribuir para a ideia de uma escola de desenho industrial na cidade, a ser concretizada anos depois com a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

À serviço da Olivetti

Uma indústria em particular apareceu com destaque em matérias da *Habitat*: a companhia italiana de máquinas de datilografar e calculadoras Olivetti. A empresa iniciou suas operações no Brasil no final dos anos 1950, quando construiu uma fábrica na cidade de Guarulhos. Para planejar a arquitetura de interiores de seus novos escritórios, na região do Anhangabaú, em São Paulo, contratou os arquitetos Giancarlo Palanti – que ao lado de Lina Bo, no final da década de 1940, havia fundado o Studio de Arte Palma – e Henrique Mindlin. *Habitat*, na edição 49, de julho/agosto de 1958, dedicou ao projeto uma detalhada e apologética matéria de capa [fig.57] assinada por Pietro Maria Bardi. Ao longo de 12 páginas, o texto era acompanhado por plantas, fotografias de vários ambientes, desenhos técnicos de peças de mobiliário e divisórias das salas, além de imagens de cartazes publicitários da empresa.

Os laços de amizade entre Bardi, Palanti e a Olivetti datavam desde os anos 1930 na Itália e, nos primeiros parágrafos, o jornalista tratou de deixar claras essas longevas relações. Assim, a matéria celebra a chegada da companhia ao mercado brasileiro e realça o talento arquitetônico de Palanti.

¹¹⁸ Ibidem, p. 6.

¹¹⁹ NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

O arquiteto Palanti tem desenhado, especialmente para este fim, uma série de móveis para os vários usos, segundo a sua própria linha, uma linha que nasce como consequência do antigo slogan de Sullivan, às vezes por demais esquecido: “Form follows function” (A forma segue a função). Se os arquitetos soubessem restringir seu trabalho à essas palavras, tudo correria melhor. [...] Esses escritórios constituem talvez a melhor arquitetura de interiores feita no Brasil nestes últimos anos, em virtude da simplicidade com que cada problema foi solucionado. Publicar estas instalações é para nós grata satisfação, também por ter-nos dado uma oportunidade de falar de um dos mais sérios e preparados arquitetos de nossa época.¹²⁰

Possíveis impactos econômicos em função dos empreendimentos da empresa italiana no Brasil, cuja força também estava associada ao incremento na área do desenho industrial, não deixaram de ser apontados por Bardi.

A Olivetti no Brasil, como entidade produtora, além de contribuir ao progresso industrial e econômico de uma maneira sem dúvida benéfica, representa um passo decisivo na atualização, neste país, do desenho industrial ainda por demais deixado de lado ou então reproduzido de onde quer que seja.¹²¹

De acordo com Bardi, a “meticulosa atenção à criação das formas” típica da companhia, cujo direcionamento estético nos âmbitos da arquitetura, do desenho industrial e gráfico era preocupação constante do presidente Adriano Olivetti¹²², constituía a identidade da empresa e era um dos fatores de sustentação para seu posicionamento no mercado internacional.

Ao lado da perfeição das famosas máquinas de escrever e de calcular, conseguidas graças a uma organização que pode ser tomada para modelo em qualquer parte do mundo, o eng. Olivetti cuidou também do elemento visual, o que hoje é designado com a palavra genérica de *industrial design*; foi este um dos fatores que levaram à expansão e à aceitação do produto em todos os países.¹²³

Bardi também não deixou de mencionar a presença de um dos modelos das máquinas Olivetti, desenhado por Marcelo Nizolli, na polêmica Vitrine das Formas, con-

¹²⁰ BARDI, Pietro Maria. Uma arquitetura de interiores para a Olivetti. *Habitat*, São Paulo, n. 49. jul. ago. 1958, p. 3-4.

¹²¹ *Ibidem*, p. 3.

¹²² Sobre o empresário italiano, Anelli comenta: “Adriano Olivetti investe no design dos seus produtos, reestruturando a linha de produção de suas fábricas; contrata os melhores arquitetos para os projetos das suas instalações produtivas e de suporte social aos seus operários; em duas ocasiões encomenda planos urbanísticos para a cidade de Ivrea onde se localiza suas principais instalações e chega a investir na elaboração de planos de desenvolvimento regionais para o Vale d’Aosta. A formulação original do paradigma do design – da colher à cidade – encontra nesse importante empresário um adepto que a instrumentaliza para uma concepção social de vida comunitária”. ANELLI, op.cit., p. 105.

¹²³ *Ibidem*, p. 3.

cebida pelo MASP, episódio já aqui comentado. E como era frequente em seus textos, houve ainda espaço para uma alfinetada, desta vez direcionada ao MoMA.

Alguns anos atrás nós próprios tínhamos exposto a nova máquina “Lexikon” na “Vitrina das formas” do Museu de Arte de São Paulo, como exemplo do surgir de uma “obra” maravilhosa; para o registro da história, isto deu-se vários meses antes que a máquina de escrever fosse apresentada também nas salas do Museu de Arte Moderna de Nova York, ao qual ocorreu a mesma ideia sem saber naturalmente da nossa iniciativa.¹²⁴

Na edição seguinte de *Habitat*, de setembro/outubro de 1958, uma matéria de quatro páginas repercutiria novamente a Olivetti, dessa vez em função de uma exposição sobre a empresa hospedada no MAM-RJ. Palanti, Mindlin e Bramante Buffoni – pintor responsável pelos painéis dos escritórios da Olivetti em São Paulo – foram encarregados do projeto expográfico e, os textos, de autoria de Bardi. De acordo com *Habitat*, a mostra “fez o observador penetrar num problema de arte através da criação de formas de objetos utilitários”¹²⁵.

O importante é que o público teve contato com um dos problemas básicos da arte contemporânea, através da Olivetti que é certamente uma organização que no campo do “industrial design” conseguiu um nível de primeira ordem. Num dos próprios painéis da exposição podia-se ler a seguinte justificação: “Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre a arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados pela Olivetti não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora”.¹²⁶

É, portanto, inegável a extrema dedicação de *Habitat* em dar visibilidade à Olivetti. Fundamentada no real porte e na experiência internacional dessa empresa no segmento do desenho industrial e, principalmente, nas já referidas relações de amizade, *Habitat* promoveu com afinco as iniciativas de instalação daquela indústria no Brasil. Por sua vez, na década seguinte, a Olivetti seria um dos principais anunciantes da revista *Mirante das Artes,&c* a ser fundada por Bardi em 1967.

Mostras e premiações

Além de divulgar eventos relacionados ao desenho industrial na seção *Crônicas*, *Habitat* deu espaço, em matérias, a exposições, premiações e concursos. Uma mostra

¹²⁴ Ibidem, p. 3.

¹²⁵ DESENHO Industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 50. set. out. 1958, p. 22.

¹²⁶ Ibidem, p. 22.

de projetos de mobiliário e desenho de interiores concebidos pelo estúdio argentino *harpa*, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, foi relatada na edição 76, de março/abril de 1964.¹²⁷ Esta é essencialmente uma matéria fotográfica. O enxuto texto introdutório é de autoria do próprio estúdio, ficando assim pendente um comentário mais elaborado da publicação a respeito dessa exposição.

Outro evento num país vizinho que esteve na pauta de *Habitat* foi a 1ª Bienal Internacional de Artes Aplicadas de Punta del Este, no Uruguai, a qual concedeu o grande prêmio ao paisagista brasileiro Roberto Burle Marx.¹²⁸

No número 76 de *Habitat* foi também divulgado o resultado do Prêmio Roberto Simonsen, por ocasião do concurso promovido pela VI Feira de Utilidades Domésticas (UD), em São Paulo.¹²⁹ A peça vencedora foi uma poltrona desmontável desenhada por Norman Westwater e Michel Arnault para a indústria Mobília Contemporânea, pioneira em séries de móveis modulados no país. Além de duas imagens da cadeira, publicou-se uma descrição técnica e o laudo do júri, contemplando os aspectos construtivos, funcionais e estéticos do móvel. Na edição 79, de setembro/outubro de 1964, divulgou-se os classificados no concurso *Em busca da boa forma*, que premiaria os melhores projetos para um cinzeiro, promovido pelo jornal O Estado de S. Paulo.¹³⁰

Na edição seguinte, incomodada com a qualidade gráfica de alguns rótulos de produtos de consumo, *Habitat* chega a sugerir a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), em um editorial bastante inflamado, a criação de um inusitado concurso:

De fato, apreciaríamos que a Associação Brasileira de Desenho Industrial, de que nos dão notícia, fizesse um concurso sobre o rótulo feio, o rótulo horroroso, ou que melhor designação pudesse encontrar. Mas que fizesse essa demonstração com vontade crítica, de não perdoar ninguém nem ter complacências. Teríamos com esse concurso, por certo, em sua negatividade, prestado um serviço talvez transcendental, mas por certo muito produtivo, ao desenho industrial, à gráfica publicitária.¹³¹

Outra proposta feita pela revista em seu editorial de agosto de 1956 é a criação de um salão, sob a tutela da Comissão Nacional de Belas Artes, “que prestigie, com au-

¹²⁷ HARPA. Exposição de móveis contemporâneos no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964, p. 33-7.

¹²⁸ FERRAZ, Geraldo. Bienal de Punta del Este. *Habitat*, São Paulo, n. 81. jan. fev. 1965, p. 42.

¹²⁹ PRÊMIO Roberto Simonsen. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964, p. 51. O prêmio foi criado por sugestão do arquiteto Lúcio Grinover, que em 1963 se tornaria o primeiro presidente da ABDI. Esta instituição ficaria responsável pela montagem do júri das edições do Prêmio Roberto Simonsen de 1964 a 1970. Ver BRAGA, op.cit.

¹³⁰ BOA forma em desenho industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 79. set. out. 1964, p. 46-8. A comissão julgadora do concurso foi composta pelo neuropediatra Antônio Branco Lefèvre, pelo desenhista industrial Décio Pignatari e pelo jornalista José Luiz Paes Nunes.

¹³¹ MENSAGEM e crítica. *Habitat*, São Paulo, n. 80. nov. dez. 1964, p. 22.

tonomia e amplitude, abrangendo artes gráficas, industriais e estamparia, o esforço dos artistas”¹³². Citando a carência, no país, de escolas primárias, secundárias e superiores informadas pelo desenho, “que é básico, indiscutivelmente, na formação técnica do homem do nosso tempo”¹³³, o editorial evocava ainda as experiências da Werkbund, da Bauhaus, da HfG–ulm e da escola técnica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹³⁴.

A profissão no Brasil no início da década de 1960

Em 1958, a profissionalização do desenho industrial no país ganhou reforço com a fundação do *forminform*, em São Paulo. O primeiro escritório de desenho industrial “sem a presença de arquitetos”¹³⁵ reunia os artistas plásticos Geraldo de Barros e Ruben Martins, ambos também com experiência em desenho de mobiliário, o publicitário e administrador Walter Macedo, e Alexandre Wollner, recém-chegado de sua graduação na HfG. Nesse mesmo período, outros escritórios também nasceriam na cidade, de acordo com o próprio Wollner:

No final da década de 50, começaram a surgir em São Paulo alguns escritórios de design com a intenção de seguir o modelo do *forminform*: Maurício Nogueira Lima inaugurou um escritório onde atendia especialmente as feiras industriais de Caio de Alcântara Machado; João Carlos Cauduro, depois de um estágio na Itália e outro com Ruben Martins no *forminform* (após minha saída), abriu seu escritório associado a Ludovico Martino; Willys de Castro, pintor concreto independente (que não pertenceu ao movimento Ruptura), autodidata em comunicação visual, criou alguns signos principalmente para galerias de arte e embalagens para tintas Cil. Vale lembrar ainda a importância do pintor português radicado no Brasil Fernando Lemos, que nessa época começava a atuar também como designer. Maurício, Ludovico e eu havíamos sido colegas no IAC; no entanto, deve-se salientar o quanto era difícil seguir aquele modelo, pois o enfoque do *forminform* era estruturado programaticamente em projetos mais consistentes do que a produção de signos isolados.¹³⁶

Já no Rio de Janeiro, em 1960, surge o MNP (Magalhães + Noronha + Pontual), o qual se tornaria um dos mais importantes escritórios de programação visual do país, reunindo inicialmente o artista plástico Aloisio Magalhães, o arquiteto Artur Lício Pontual e o administrador Luis Fernando Noronha. Com a desvinculação de seus dois sócios em 1963, Aloisio passa a liderar o escritório sozinho, rebatizando-o de

¹³² AS ARTES do desenho. *Habitat*, São Paulo, n. 33. ago. 1956, p. 1.

¹³³ *Ibidem*, p. 1.

¹³⁴ Em 1953, em visita ao Rio de Janeiro, Max Bill sugere a criação de uma escola de design na futura sede do MAM, projetada pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy. O museu articulou-se nesse sentido, mas a ausência de um parceiro que financiasse o curso impossibilitou sua realização. Ver NIEMEYER, op.cit.

¹³⁵ BRAGA, op.cit., p. 37.

¹³⁶ WOLLNER, op.cit., p. 131.

AMPVDI (Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial), em 1966.¹⁵⁷ Embora rejeitasse a transplantação de ideias importadas, Aloisio reconhecia o léxico construtivo e os métodos da HfG-Ulm, buscando utilizá-los em seus projetos de identidade visual em adequação à realidade industrial local.¹⁵⁸

O início da década de 1960, entretanto, também seria marcado pela institucionalização da atividade no âmbito do ensino e da representação de classe. Em 1962, o curso de arquitetura da FAU USP inclui uma sequência de disciplinas de desenho industrial em sua matriz curricular, em decorrência de uma reforma liderada pelo arquiteto e professor Vilanova Artigas. No ano seguinte, no Rio de Janeiro, a ESDI, buscando adotar uma filosofia semelhante à da HfG-Ulm, entra em funcionamento, sendo ali inaugurado o primeiro curso inteiramente dedicado à área, em nível superior, no Brasil.¹⁵⁹ Também em 1963, é criada, em São Paulo, a ABDI, com o objetivo de difundir a atividade nacionalmente e promover a interação entre os profissionais da área.

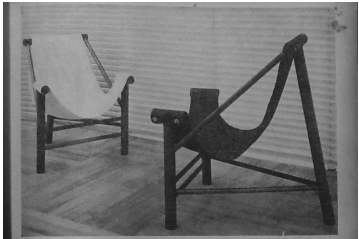
Em 1964, três artigos sintomáticos [figs.58a,b,c] desse novo momento da atividade no país seriam publicados em *Habitat*. Seus autores, os arquitetos João Carlos Cauduro e Lúcio Grinover e o poeta concretista Décio Pignatari, estavam entre os protagonistas desta cena. Cauduro e Grinover eram professores da FAU USP de disciplinas da sequência de desenho industrial. Além disso, os três fizeram parte do grupo de fundadores da ABDI, sendo que Grinover foi nomeado o primeiro presidente da instituição e Pignatari, o diretor de informação. Este, por sua vez, também integraria o corpo docente da ESDI.

Tendo em vista a necessidade de conscientizar o empresariado sobre o desenho industrial e assim estimular sua ampliação no mercado de trabalho, a ABDI articulou várias iniciativas de divulgação. De acordo com Braga, promoveu palestras; apoiou exposições e concursos, como o Prêmio Roberto Simonsen; organizou, em 1964, o I Seminário de Ensino de Desenho Industrial, em conjunto com a FAU USP, a ESDI e a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Publicou, neste mesmo ano, também com a FIESP, o livro *Desenho industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*, resultado de um evento de divulgação da profissão para empresários com apoio do Fórum Roberto Simonsen; e criou a revista *Produto e*

¹⁵⁷ LEITE, João. *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

¹⁵⁸ STOLARSKI, André. A identidade visual toma corpo. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

¹⁵⁹ Após tentativas de fundação de uma escola de desenho industrial inspirada no modelo da HfG-Ulm no MAM-RJ e no Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara, a ESDI foi formalmente criada em 25 de dezembro de 1962. Tinha como base um currículo elaborado por Tomás Maldonado, a partir do qual trabalharam os designers Alexandre Wollner, Aloisio Magalhães, Karl Heinz Bergmiller e Orlando Luiz Souza Costa, aos quais se juntaram em seguida Flávio de Aquino e Euryalo Cannabrava. A instituição foi inaugurada pelo então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, em 10 junho de 1963, no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, onde funciona até hoje. Ver BRAGA, op.cit. e NIEMEYER, op.cit.



Palmas tripé, em madeira torneada, com tecido dissolvido, removível (Studio Paulo, 1983).

Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil

por João Carlos Cauduro

Existe um grupo de especialistas do Rio de Janeiro, por volta de 1980, a reformulação das relações do ensino com a indústria do país. A partir daí, a indústria do desenho industrial no Brasil começa a se desenvolver. O primeiro passo foi a criação do curso de Desenho Industrial na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1983. Este curso foi o primeiro do gênero no Brasil e teve como objetivo formar profissionais capazes de atuar na indústria, seja como designers ou como gestores de projetos.

Atualmente, o curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.



Serviço postal da Habitat, casa para revendedores de correspondência.

Desenho industrial

por Lúcio Grinover

O "Primeiro Número Simoes", o primeiro número da revista de Desenho Industrial, foi publicado em 1983. Este número trouxe artigos sobre a origem e o desenvolvimento do desenho industrial no Brasil, bem como sobre a importância do design para a indústria e para a sociedade. O número também trouxe uma série de ilustrações e fotografias de projetos de design realizados por profissionais brasileiros.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O desenhista industrial

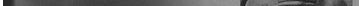
por Popovici

O desenhista industrial é um profissional que atua na indústria, seja como designer ou como gestor de projetos. Ele é responsável por criar projetos de design que atendam às necessidades da indústria e da sociedade. O desenhista industrial também é responsável por coordenar a produção dos projetos e por garantir a qualidade dos resultados. O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.



Dácio Trambolim: work-portrait, com um faldão de ondas e ventos soprando. Arquitetos: Dácio Trambolim e Carlos Cauduro, 1981.



O desenhista industrial

por Popovici

O desenhista industrial é um profissional que atua na indústria, seja como designer ou como gestor de projetos. Ele é responsável por criar projetos de design que atendam às necessidades da indústria e da sociedade. O desenhista industrial também é responsável por coordenar a produção dos projetos e por garantir a qualidade dos resultados. O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

O curso de Desenho Industrial no Brasil é formado por profissionais que atuam em diversas áreas, como design de produtos, design de interiores, design de moda, design de comunicação, design de serviços, design de ambientes, design de sistemas, design de processos, design de gestão, design de marketing, design de vendas, design de atendimento ao cliente, design de logística, design de distribuição, design de transporte, design de armazenagem, design de manuseio, design de embalagem, design de identificação, design de segurança, design de saúde, design de bem-estar, design de qualidade, design de sustentabilidade, design de inovação, design de futuro, design de sonhos, design de vida.

[fig.58a] Páginas iniciais do artigo *Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil*, de João Carlos Cauduro. *Habitat* N° 76. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.

[fig.58b] Páginas iniciais do artigo *Desenho Industrial*, de Lúcio Grinover. *Habitat* N° 76. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.

[fig.58c] Páginas iniciais do artigo *O desenhista industrial*, de Décio Pignatari. *Habitat* N° 77. Fonte: Biblioteca FAU/USP. Reprodução: P. Amorim.

*Linguagem*¹⁴⁰, que teve três números lançados entre 1965 e 1966, e outras duas edições especiais em 1977.¹⁴¹

Habitat, por sua vez, cedeu espaço de suas páginas a ABDI, ao veicular artigos assinados por Cauduro, Grinover e Pignatari, nas edições 76 e 77. Segundo Braga, tais textos também foram publicados no livro e na revista acima mencionados e baseavam-se nas conferências por eles proferidas.¹⁴²

Em *Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil*, Cauduro esboça uma revisão histórica da atividade no país, para assim contextualizar o surgimento da ABDI. Estabelece como marco inicial a reformulação das relações da cultura com a indústria, empreendida, nos anos 1930, por arquitetos comandados por Lúcio Costa, no Rio de Janeiro. Menciona ainda pioneiros como Warchavchik, Flávio de Carvalho, Rino Levi e Vilanova Artigas. Dos anos 1940, cita experiências no âmbito do desenhos de móveis em madeira recortada e compensada, realizadas por Zanine Caldas e pelo Studio de Arte Palma; e no campo gráfico, a atuação da sucursal da agência de publicidade Raymond Loewy Associates, que criou marcas para as indústrias Pignatari, utensílios de alumínio para a Rochedo e a linha de móveis Brafor. No âmbito do ensino, faz referência ao MASP e ao IAC, e observa que no final da década de 1950, “alguns escritórios e alguns profissionais liberais surgem no mercado, em São Paulo e no Rio de Janeiro, já com uma nova consciência da profissão de desenhista industrial”¹⁴³.

Dentre as realizações mais recentes, Cauduro cita as experiências de ensino na FAU USP e na ESDI; a participação do Brasil, em junho de 1963, no III Congresso Internacional de Desenho Industrial, em Paris, promovido pelo International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)¹⁴⁴; e por fim, a fundação da ABDI, em agosto de 1963¹⁴⁵. Deste modo, estava apresentada uma espécie de árvore genealógica dessa entidade de classe, cujos cinco objetivos também foram ali expostos. Em síntese: congregar os profissionais da área, favorecer o desenvolvimento e a qualificação da

¹⁴⁰ DIAS, Dora; BRAGA, Marcos. A revista Produto e Linguagem: o pioneirismo e a arte gráfica de Fernando Lemos. In: 10º Congresso Brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em Design, P&D 2012, São Luis, 2012. Anais São Luis, Universidade Federal do Maranhão, 2012.

¹⁴¹ Para detalhes da atuação da ABDI, ver BRAGA, op.cit.

¹⁴² Ainda segundo Braga, em depoimento a este trabalho, “como na época eram raros os textos em português sobre o design, o esforço dessas palestras gerou uma quantidade considerável de textos que serviu durante um tempo como referências conceituais para eles na ABDI e para os empresários com quem tinham contato”.

¹⁴³ CAUDURO, João. Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964, p. 50.

¹⁴⁴ Motivados pela visita do então presidente do ICSID a São Paulo, Misha Black, em maio de 1963, quando voltava da Argentina para a Europa, os quatro professores da sequência de disciplinas de desenho industrial da FAU USP, Abraão Sanovitz, João Carlos Cauduro, João Rodolfo Stroeter e Lúcio Grinover, participaram do congresso da entidade em Paris. Nessa viagem, tiveram ainda um encontro com Tomás Maldonado. Na volta ao Brasil, junto a outros profissionais, fundaram a ABDI. Ver BRAGA, op.cit.

¹⁴⁵ Neste artigo publicado em *Habitat*, Cauduro informa que a fundação da ABDI ocorreu em agosto de 1963. De acordo com Braga, a primeira ata de reunião da entidade tem data de 10 de setembro de 1963. Ver BRAGA, op.cit.

profissão, divulgar as atividades dos sócios, assessorá-los juridicamente e trabalhar no sentido do reconhecimento e regulamentação da profissão. Em sua conclusão, Cauduro acenava para o futuro: “O que foi realizado até agora no desenho industrial, constitui em verdade, a base que nos dá condições para doravante empreendermos aquelas tarefas que a sociedade brasileira, através de sua realidade industrial, espera de nós”¹⁴⁶.

Nesta mesma edição de *Habitat*, de março/abril de 1964, também foi publicado o artigo *Desenho industrial*, assinado por Lúcio Grinover. Docente da disciplina de desenho industrial da FAU USP e presidente da ABDI (de 1963 a 1968), Grinover foi também o primeiro no Brasil a defender uma tese de Livre Docência tendo o desenho industrial como tema: *As implicações da ciência e do pensamento lógico no desenho industrial*.¹⁴⁷ No texto publicado em *Habitat*, numa linha distinta porém complementar a de Cauduro, Grinover enfatizou o papel do desenho industrial na sociedade e expôs uma definição da atividade:

O termo “Desenho Industrial”, tradução do inglês “Industrial Design” traz consigo uma grande série de equívocos, que devemos eliminar da maneira a mais definitiva e absoluta. Desenho Industrial não é desenho técnico. Desenho Industrial não é decoração. Desenho Industrial não é embelezamento do produto. Desenho Industrial não é “Arte Aplicada”. Desenho Industrial é o planejamento Técnico-Formal do produto; isto é, o projeto de objetos destinados à produção em série, visando a qualidade dos mesmos, dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual ele atua.¹⁴⁸

Grinover também ressalta que a atuação do desenhista industrial deveria pressupor seu envolvimento em todas as etapas do processo, “tanto nas origens, como no desenvolvimento, concretização, produção e circulação do produto”¹⁴⁹. Além disso, caberia a esse profissional uma importante função de mediação.

O desenhista industrial, quer como indivíduo isolado, quer como integrante de uma equipe, é um técnico de natureza toda especial, atua efetivamente como mediador entre a indústria e o mercado consumidor, entre as exigências da produção e as necessidades práticas e culturais do consumidor.¹⁵⁰

A questão da formação do gosto também não seria esquecida por Grinover, que reconheceria no desenho industrial a função de educação das massas: “hoje o objeto

¹⁴⁶ CAUDURO, op.cit., p. 50.

¹⁴⁷ BRAGA, op.cit.

¹⁴⁸ GRINOVER, Lúcio. *Desenho industrial*. *Habitat*, São Paulo, n. 76, mar. abr. 1964, p. 52.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 52.

industrial é considerado como resposta às necessidades atuais e contemporâneas da funcionalidade e da economia, bem como àquelas do gosto e da cultura”¹⁵¹.

E por fim, conclui com uma menção que alinhava as componentes técnicas e éticas que dão lastro à profissão:

o D.I. intervém diretamente no mundo da produção introduzindo a consciência segura de sua tarefa, fruto de uma posição correta e honesta, baseada no perfeito conhecimento da realidade e à luz dos valores éticos preconizados para a nossa civilização.¹⁵²

Na edição seguinte, número 77, de maio/junho de 1964, *Habitat* dá continuidade à exposição de ideias sobre o desenho industrial publicando mais um artigo de um dos membros da diretoria da ABDI, o professor de Teoria da Informação da ESDI Décio Pignatari. O texto se inicia com alguns parágrafos anteriormente publicados no escrito de Grinover¹⁵³ e em seguida faz um resumo histórico da atividade, mencionando alguns de seus principais personagens e instituições internacionais.

Mais adiante, entretanto, Pignatari introduz ideias atualizadas em relação ao desenho industrial e à sua pedagogia, como o operacionalismo científico¹⁵⁴ de Tomás Maldonado e a crítica à boa forma de Rayner Banham, em favor de uma estética transitória para os produtos de consumo em massa. De acordo com Pignatari, a sociedade industrial nos anos 1960 cedia terreno à sociedade da informação, e o desenho industrial não poderia deixar de levar em conta essa importante mudança.

A máquina, em nosso século, principalmente a cadeia de montagem de Ford e, agora, com a produção automatizada, tem muito mais analogia com o sistema nervoso (comandos, mensagens, performances operacionais) do que com o sistema muscular, e maravilha nosso tempo, não tanto pela variedade como pela quantidade de seus produtos. Hoje, mais do que para o objeto, para a coisa, volta-se para a relação entre as coisas, para a relação entre os objetos. Falar em relação, falar em sistema nervoso, é falar em linguagem. Entramos na era da linguagem, na era do código, na era dos signos.¹⁵⁵

Para ele, seria possível se pensar nesses termos tanto a realidade da prática profissional quanto do ensino da atividade. Em 1965, por exemplo, Pignatari proporia uma reformulação curricular na ESDI, alegando que se “o desenhista industrial estava

¹⁵¹ Ibidem, p. 54.

¹⁵² Ibidem, p. 54.

¹⁵³ De acordo com Braga, a primeira definição da profissão do desenho industrial publicada pela ABDI é de autoria de Décio Pignatari, que ocupava o cargo de diretor de informação da entidade. Ver Braga, op.cit..

¹⁵⁴ Em 1955, Décio Pignatari visita a HfG-Ulm, onde estabelece contato com Tomás Maldonado. A ideia de operacionalismo científico diz respeito a um “enquadramento rigorosamente técnico do desenhista industrial excluída em definitivo qualquer indagação de ordem estética”. Ver PIGNATARI, Décio. O desenhista industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 77. mai. jun. 1964, p. 41.

¹⁵⁵ PIGNATARI, op.cit., p. 41.

voltado para a produção em série, sua formação não poderia continuar a ser artesanal”¹⁵⁶, e nesse sentido, dentre outras mudanças, defenderia a introdução dos computadores no ensino do design. Outro interessante e inusitado ponto levantado por Pignatari – visto no conjunto dos artigos publicados por *Habitat* até então – é a ideia da antropofagia, tão cara aos primeiros modernistas do país, como caminho na busca por um desenho industrial autenticamente brasileiro.

Foi o grande poeta Oswald de Andrade quem, há 35 anos, lançou a “antropofagia”, como a filosofia e a sociologia – melhor ainda – como a antropologia cultural mais adequada à civilização brasileira, antropofagia que caracterizaria o pragmatismo brasileiro, um pragmatismo latino e nativo, mas não isolacionista, ao contrário: internacional, aberto para o mundo. Em defesa da criação de valores nacionais próprios de validade internacional, com gabarito de exportação, através de deglutição e assimilação do que é útil no produto estrangeiro (seja objeto, *know-how* ou outra informação) e devolução ao mercado mundial de produto nacional de qualidade, ou linguagem (diríamos) própria.¹⁵⁷

Em sua perspectiva, essa poderia ainda ser a chave para se estancar a ampla prática da cópia de artefatos industrializados de origem estrangeira – ou não – vigente no país.

[...] podemos afirmar que o desenhista industrial no Brasil já fará muito se começar por rejeitar e combater energicamente a cópia, o plágio, a imitação e a deturpação do produto estrangeiro. Como já dissemos, sua atitude deve ser crítica, antropofágica, a bem da profundidade de sua atuação.¹⁵⁸

Segundo Pignatari, esta função crítica seria de competência específica do desenhista industrial. Ele deveria lutar por autonomia, visto que a sua atuação nos “departamentos de estilo” das indústrias era bastante limitada, já que eram desenhados ali apenas partes ou detalhes de um objeto, geralmente importado. Para romper com esse modelo, seria vital despertar a consciência do empresariado da necessidade de seus serviços em todas as etapas do projeto. Divulgar-se através de revistas especializadas era uma forma de trabalhar em favor dessa conscientização do desenho industrial, e nesse sentido *Habitat* demonstrou-se um parceiro solícito.

Antes de tudo, uma aliada

Reconhecida como uma das mais importantes revistas culturais com foco na arquitetura que já circularam no país, é impossível não reconhecer o envolvimento mui-

¹⁵⁶ BRAGA, op.cit., p. 59-60.

¹⁵⁷ Ibidem, 42.

¹⁵⁸ Ibidem, 41-2.

tas vezes intenso de *Habitat* nas questões do desenho industrial ao longo de sua existência.

Como parte, em seus primeiros anos, do projeto cultural encabeçado pelo MASP, ao qual também foi vinculado o IAC, a revista desde o início atuou no sentido de esclarecer a respeito dessa nova atividade projetual. Suas edições inaugurais preocuparam-se em definir o desenho industrial e em evidenciar a relevância do papel desse novo profissional na sociedade brasileira, que então preparava-se para experimentar um surto de industrialização no país.

Enquanto porta-voz do MASP e do IAC, entretanto, *Habitat* não limitou-se a divulgar as ações dessas instituições, fundamentando o tema do desenho industrial a partir de conteúdos que discutiam as teorias em voga na época – a *gute form* de Max Bill, no início dos anos 1950, o operacionalismo científico de Tomás Maldonado, a partir da década de 1960, e mesmo as elucubrações de Décio Pignatari, um pouco mais adiante. Artigos e matérias levantando informações históricas a respeito da prática do desenho industrial, tanto internacionalmente quanto no Brasil, também fariam parte do manancial educativo que a revista formularia a respeito do assunto ao longo dos anos.

O desenvolvimento da atividade no país também seria acompanhado de perto por *Habitat*, principalmente no segmento da produção de mobiliário. A demanda por instituições de ensino especializadas na área ou questões centrais à ampliação do mercado de trabalho, como o problema das cópias e do pagamento de *royalties* por projetos importados, também tiveram espaço na revista. Em relação ao viés cultural, *Habitat* colocaria em evidência a tarefa do desenho industrial na disseminação do gosto moderno, dada sua capacidade, a princípio, de democratizar o acesso a bens de consumo de qualidade funcional e estética.

Três tópicos, entretanto, emergem aqui como centrais na cobertura da revista sobre o tema: a implantação do IAC, gatilho para a militância editorial de *Habitat* em torno do desenho industrial no início dos anos 1950, para a qual talvez não tenha havido similar no Brasil naquele momento; o Congresso da AICA, onde registrou-se não só uma discussão internacional sobre o desenho industrial no contexto da construção de Brasília, como também o ocaso da teoria da boa forma em favor da ascensão de ideias como o operacionalismo científico e o design orientado pela semiótica e a teoria da informação; e a institucionalização da atividade, especialmente a de natureza classista, personificada no início da década de 1960 pela ABDI, entidade que encontraria acolhimento nas páginas de *Habitat* através da publicação de artigos assinados por seus diretores.

Nesse sentido, vale observar que o foco da revista, no que diz respeito ao desenho industrial segundo as matérias e artigos analisados, esteve concentrado no ce-

nário paulistano. Não foi publicada, por exemplo, uma matéria sobre a fundação da ESDI. Também não houve, em *Habitat*, um redator que assumisse a cobertura e a reflexão sobre o tema, pelo menos publicamente e por um período significativo. Para além dos textos assinados por Lina Bo Bardi nos primeiros números da publicação, os escritos mais extensos e/ou opinativos a respeito do desenho industrial eram de colaboradores esporádicos ou mesmo de uma única ocasião. Assim, a postura da revista sobre esse assunto transpareceria menos pela voz de integrantes da própria equipe, como por exemplo o diretor de arquitetura Geraldo Ferraz, que por uma curadoria de textos recolhidos de diferentes autores, brasileiros e estrangeiros, ao sabor dos acontecimentos.

No espectro dessa cobertura desenvolvida ao longo de 14 anos, em maior ou menor intensidade, é possível caracterizar de dois modos a contribuição de *Habitat*. No primeiro momento, devido à instalação do IAC, a revista teve o papel ativo de apresentar, conceituar e expor os fundamentos teóricos do desenho industrial, o qual era praticado informalmente no Brasil, até então, por arquitetos imigrantes e artesãos. Tudo era novo. O conceito e a atividade projetual em si eram importados e a revista – capitaneada por Lina e Bardi – sistematizou essas informações, preparando o terreno para um campo que, ainda jovem, tentava se estruturar, por exemplo, a partir da criação de uma escola, o IAC.

O segundo momento viria pouco mais de uma década depois, já próximo ao final da trajetória de *Habitat*. Ali a revista não mais atuava como protagonista, mas servia como uma das plataformas disponíveis aos então oficiais representantes do desenho industrial no país, os quais falavam em nome de uma entidade de classe, a ABDI. Naquele instante, o ensino em nível superior especializado na área era uma realidade e escritórios e profissionais autônomos buscavam espaço no mercado de trabalho. Esses novos agentes continuariam a elaborar e divulgar na sociedade as ideias que davam fundamento à prática e à pertinência do desenho industrial no Brasil e *Habitat* seria uma aliada nesses esforços até seu último número.

CAPÍTULO 3

Mirante das Artes,&tc (1967–1968): uma revista anormal

Recife, 12 de dezembro de 1966

Caro Bardi

Recebi seus dois últimos bilhetes.

As assinaturas da revista tiveram grande receptividade, não as mando junto a esta porque quero enviá-las juntamente com o dinheiro.

Estou ansiosa [*sic*] para conversarmos e espero que venha a Recife dia 24 como segundo soube será “afinal” a “inauguração” do museu.

[...] Você fala em colocar a revista nas livrarias, acho que não haverá dificuldade assim como se mandar inscrições e pormos uma nota no jornal dizendo onde encontrá-las. Creio que a revista terá muitos adeptos. É evidente que poderemos mandar coisas interessantes para sua revista, mas você não é muito claro no que quer, quando não por abreviar demais o assunto como por dificultar a C A L I G R A F I A.

[...] Recebeu nosso cartão de Natal? No seu último bilhete você diz: me faça uma reportagem sobre os ??? Não entendi. Diga de novo pois acho que você botou italiano no meio!!!?

M Carmem

Carta de Maria Carmem de Queiroz Bastos a Pietro Maria Bardi

Em 23 de dezembro de 1966, foi fundado em Olinda, Pernambuco, o Museu de Arte Contemporânea (MAC). A instituição ocupou um prédio construído em 1765, na rua 13 de maio, onde, no período colonial, havia funcionado a Cadeia Eclesiástica. Naquele ano de 1966, entretanto, a edificação foi tombada pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN¹) e passou a integrar o novo projeto cultural de Assis Chateaubriand: a criação de museus regionais. De acordo com matéria publicada no primeiro número da revista *Mirante das Artes,&tc.*, de janeiro/fevereiro de 1967,

[...] o sr. Assis Chateaubriand, ainda não contente em ter criado o Museu de Arte de São Paulo está, agora, ativamente na criação de museus regionais, isto é, dotando o Brasil de organismos que possam levar para regiões distantes do eixo São Paulo-Rio a semente da cultura da arte nas suas formas mais concretas e positivas: acervo e divulgação didática.²

¹ O SPHAN, fundado oficialmente em 1937, teve seu nome alterado para DPHAN em 1946, sendo transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1970.

² MUSEUS regionais de Chateaubriand. *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

O museu ao qual a artista plástica recifense Maria Carmem se refere, na carta³ que abre este capítulo, é o MAC, em cuja criação esteve envolvida, ao lado de Pietro Maria Bardi. A revista com a qual se dispõe a colaborar é a *Mirante das Artes,&etc*, último periódico a ser dirigido por Bardi e que seria lançado em breve.

Interlúdio periodístico

Tendo em vista o intervalo de aproximadamente treze anos entre o afastamento do casal Bardi da direção da revista *Habitat*, em 1954, e o surgimento de *Mirante das Artes,&etc*, em 1967, faz-se necessário registrar alguns fatos importantes.

O ano de 1957, por exemplo, foi particularmente atribulado para o MASP. Por conta da ampliação do acervo e de suas atividades didáticas, a instituição passou a necessitar de maior espaço físico. Assim, no mês de dezembro, Assis Chateaubriand e Annie Álvares Penteado⁴ estabeleceram um convênio entre o Museu de Arte e a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Segundo esse acordo, a Fundação abrigaria as escolas do museu, e o acervo do MASP seria integrado ao conjunto de obras de arte que havia pertencido à família Penteado.⁵ Divergências administrativas, entretanto, em poucos meses levaram a cabo o convênio, “o que ocasionou o retorno do museu à antiga sede, agora desprovido de sua parte pedagógica”⁶. Foi nessa época que Lina deu início ao anteprojeto da nova sede do MASP, no local do antigo Belvedere Trianon, na Avenida Paulista, o qual seria inaugurado em 1968.

Ainda em 1957, o MASP se envolveria em um outro grave episódio. Parte de seu acervo foi salvo pelo governo de Juscelino Kubitschek de um sequestro judicial autorizado pela Justiça norte-americana, em decorrência de uma dívida de seis milhões de dólares contraída por Chateaubriand e Bardi em aquisições em galerias nos Estados Unidos.⁷

Lina, por sua vez, em 1958, transferiu-se para o Nordeste, para fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB). Lá também seria coordenadora da página dominical do *Diário de Notícias*, jornal pertencente ao grupo Diários Associados, onde propôs discussões sobre arquitetura e cultura popular ao meio intelectual baiano.⁸ Essa intensa experiência num Brasil nordestino seria interrompida com o

³ Documento pertencente ao acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁴ Annie Álvares Penteado era viúva do empresário e cafeicultor Armando Álvares Penteado. Parte da fortuna do casal foi destinada à criação da FAAP, em 1947.

⁵ MOTTA, Renata. *Ação cultural do Museu de Arte de São Paulo: 1947–1957*. XXIV Colóquio CBHA. São Paulo, 2006.

⁶ LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o MASP em seus primeiros 20 anos*. VII Encontro de História da Arte. UNICAMP. 2011, p. 264.

⁷ MASP é público, diz Gilberto Chateaubriand. *Estadão*. Cultura. Mai. 2006. Disponível em:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,masp-e-publico-diz-gilberto-chateaubriand,20060529p6015>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

⁸ RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947–1968*. Tese de doutorado. Departamento de Antropologia. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: SP, 2002.

golpe militar de abril de 1964, a qual, três anos depois, de volta a São Paulo, ela recordaria na edição número 6 de *Mirante das Artes,&etc*, em seu conhecido texto *Cinco anos entre os “Branços”*.

O início da década de 1960, por sua vez, deu ensejo a mais um baque para o MASP. Chateaubriand, seu fundador e principal articulador financeiro, sofreu um derrame cerebral, ficando paralítico, condição que o limitou severamente na gerência de seus negócios, com impactos no museu. Viria a falecer em abril de 1968, antes da inauguração do novo prédio na Avenida Paulista, sendo o editorial do número 8 de *Mirante das Artes,&etc* a ele dedicado:

Assis Chateaubriand morreu. E com ele morreu toda uma época, num instante em que o Brasil que tanto amou e engrandeceu, atravessa horas difíceis. Esta edição de “Mirante das Arts,&etc.” já estava no prelo quando sustamos a página de editorial para registrar um adeus condigno ao Amigo com o qual vivemos e trabalhamos por mais de vinte anos para consecução deste sério empreendimento que é o Museu de Arte de São Paulo: dessas duas décadas, doze anos foram vividos num ritmo agitado de lutas, permeadas de voos, de carinhosas brigas, de festas, mas também de alegrias; oito anos foram vividos na bonança de conversas com um Spartaco ferido que se recusava a morrer, continuando a combater, a orientar, a decidir, impondo sua “privação”.⁹

Foi, portanto, em meio a esse agitado cenário que, em 1966, Bardi deu início, em paralelo a suas atividades como diretor do MASP, a uma polêmica sociedade: a galeria Mirante das Artes, em parceria com o pintor e *marchand* italiano Giuseppe Baccaro. Atuando como galerista em São Paulo desde 1962, Baccaro criou a Casa de Leilões em 1965, com participação relevante no mercado. Além disso, trouxe de volta ao circuito comercial obras de artistas modernistas brasileiros como Antonio Gomi-de, Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Anita Malfati, pintores que estavam então esquecidos, em dificuldades financeiras e sem controle sobre sua produção.¹⁰

A galeria Mirante das Artes funcionou, até 1989, na rua Estados Unidos, número 1494, no bairro Jardim América, e, de acordo com Bueno, “era um escritório de arte, um ponto para comercialização da produção estocada. Para a agitação cultural – necessária para a promoção do acervo – recorria à estrutura do Museu de onde [Bardi] era diretor”¹¹. De acordo com esse sistema, artistas exibidos no MASP teriam

⁹ BARDI, Pietro Maria. Assis Chateaubriand. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 8, mar. abr. 1968, p. 5.

¹⁰ Depoimento da galerista Mônica Filgueiras de Almeida para Maria Lúcia Bueno: “Quando comecei a trabalhar com Baccaro, os modernistas não eram mais proprietários de sua produção; ela já se encontrava toda na mão dos *marchands*. Na casa de Baccaro já estava estocada toda a história da arte brasileira (moderna). Sabia-se que estava lidando com uma produção cultural e histórica importante. Essas pessoas tinham uma formação cultural muito sofisticada e trabalhavam com obras de artistas completamente desconhecidos: como o acervo de Gomide e de Ismael Nery, que Baccaro juntou e que, até então, ninguém tinha conhecimento deles”. BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. 2005, p. 396.

¹¹ BUENO, op.cit., p. 396.

suas obras comercializadas na galeria Mirante, o que despertou críticas contra Bardi.

A sociedade desfez-se ainda em 1966. Baccaro montou logo em seguida a galeria Art Art e, em 1970, rompendo com seu passado como *marchand*, mudou-se para Pernambuco, onde fundou a Casa das Crianças de Olinda.¹² Bardi, contudo, prosseguiria com o empreendimento comercial, instituindo também, em setembro de 1966, a Mirante das Artes Editora LTDA¹³, para a publicação de catálogos e livros de arte e, em 1967, a revista *Mirante das Artes, &c.*

Importa salientar que os dois anos de circulação da revista (1967–1968) ocorreram durante o governo do Marechal Costa e Silva, época marcada pelo endurecimento do regime militar e a repressão implacável aos opositores da ditadura. De acordo com Freitas, a atividade cultural no Brasil naquele momento desenvolvia-se numa circunstância peculiar:

Justamente nesse período, o Estado, sobretudo o Estado autoritário, foi responsável, como já se convencionou dizer, por uma eficaz modernização conservadora no país – expressão que tenta resumir duas importantes faces ideológicas do poder: de um lado a consolidação do antigo projeto de industrialização do Brasil – a modernização (que inclui também, entre outras coisas, a ampliação do setor de serviços, a urbanização e a padronização de certos hábitos, inclusive os de consumo) –, e de outro, sob o aspecto conservador, uma gradativa e por fim violenta intolerância às ações e às idéias [*sic*] opositoras de qualquer espécie. Tanto numa perspectiva quanto noutra, as esferas de produção cultural, sobretudo as massivas, avançavam ao centro das questões políticas, econômicas e ideológicas, conquistando espaços e pressões de toda sorte.¹⁴

Na década de 1960, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o Cinema Novo, por exemplo, vicejavam num contexto de censura e ânimos acirrados. De acordo com Melo, a cena cultural da época era vasta e multifacetada, embora a arte construtiva dos anos 1950 continuasse a influenciar o design.

Além da incorporação do apuro formal alcançado pelo movimento, muitos artistas acabaram tendo uma dupla atuação nos campos da arte e do design. Emergiu uma nova geração de artistas que retomou a figuração e adotou a arte pop como referência, justamente a arte pop, próxima por natureza da sintaxe do design. Essa vertente também contou com artistas que atuaram como designers bissextos.¹⁵

¹² GIUSEPPE Baccaro. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=13554&cd_idioma=28555&cd_item=1>. Acesso em: 2 fev. 2013.

¹³ JUCESP Online. Disponível em:

<https://www.jucesponline.sp.gov.br/Pre_Visualiza.aspx?nire=35206118642&idproduto=>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

¹⁴ FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões e debates*, Curitiba, v. 40, n. 0. UFPR. 2004, p. 61.

¹⁵ MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 34.

Com a ampliação e diversificação do cenário artístico no país, bem como o aumento de público, expandiu-se também o campo editorial. Nesse sentido, ainda segundo Freitas, observa-se que nesses dez anos o mercado brasileiro de revistas quase dobrou, passando de 104,8 para 193,7 milhões de exemplares.¹⁶ Títulos voltados às artes plásticas também passaram a circular mais amplamente ou foram popularizados através de fascículos, como a coleção *Gênios da Pintura*, editada pela Abril Cultural entre 1967 e 1972, sob a supervisão de Bardi. Revistas especializadas como *Forma*, *Arte: hoje*, *GAM*, *Malasartes* e *Arte Vogue* também estavam entre os periódicos de curta longevidade publicados então.

Importa registrar ainda que, por outro lado, a censura vigente na época provocou o fechamento de inúmeros impressos editoriais. Em 1965, por exemplo, no segmento das revistas de arquitetura, pararam de circular *Habitat*, *Arquitetura e Engenharia* e *Módulo*, esta última dirigida por Oscar Niemeyer, cuja redação foi invadida e saqueada por agentes policiais. *Mirante das Artes,&tc*, por sua vez, também se manifestaria em relação à ditadura desde seu primeiro editorial:

Parece – porém é difícil afirmar categoricamente – que o país passa por um momento de pessimismo e descontentamento. Seria errado negá-lo. Mas ninguém pode dizer que a alma brasileira, ao longo de nossa história, tenha brilhado em constante euforia. Ao contrário. Na picada incerta em busca das conquistas de nosso país, uma após outras, entremeadas de problemas complicados, fomos postos à prova duramente.¹⁷

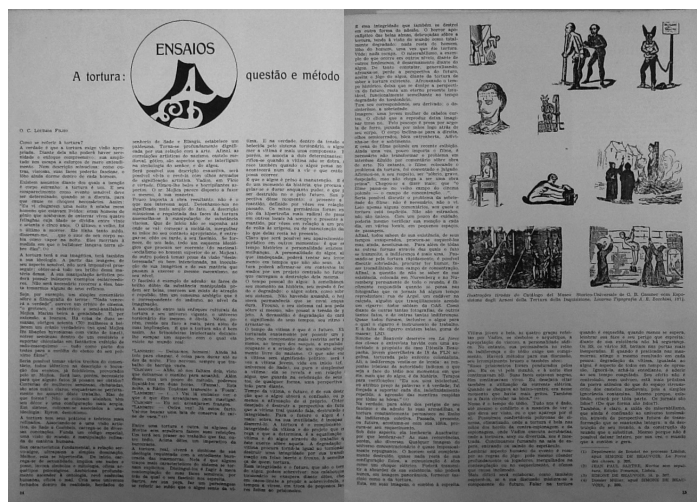
Posicionando-se criticamente, de forma mais ou menos explícita, a revista publicaria, por exemplo, na edição 2, um poema de Bertold Brecht onde um general é desafiado; na edição 4, o ensaio *A tortura: questão e método* [fig.59], de O. C. Louzada Filho; e na edição 6, a capa de *Mirante das Artes,&tc* [fig.60] estamparia uma charge de Millor Fernandes, onde um militar, diante de um cachorro que late, furta a bandeira nacional brasileira em direção a um precipício.

Levando em conta tanto o contexto político no país quanto o universo imediato de atuação de Bardi, assim Rubino expõe sua impressão sobre a revista:

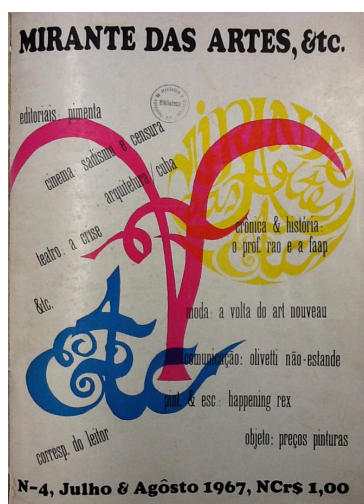
A *Mirante das Artes* estaria para o MASP da paulista como a *Habitat* estava para o MASP da 7 de abril, não fosse, em primeiro lugar, a já consagração de um museu que não precisava mais se explicar permanentemente; e, em segundo, o fato de sua escrita, como todo o resto, já não mais ocorrer em um período democrático. Assim, ao lado de crônicas provocativas ao estilo de Alencastro, da defesa e elogio ao projeto arquitetônico de Lina para o MASP, os temas são a ausência de liberdade de expressão, o perí-

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ MIRANTE das Artes,&tc. São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 7.



[fig.59] Artigo *A tortura: questão e método*, de Décio Pignatari. *Mirante das Artes, &c* N° 04. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.



[fig.60] Capa de *Mirante das Artes, &c* N° 04. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.

odo de desencantamento por que passava o país.¹⁸

Uma ressalva, entretanto, merece ser feita quanto a esse comentário. Seria equivocado compreender *Mirante das Artes,&tc* como “a revista do museu”, assim como foi a *Habitat* em suas primeiras quinze edições. E também limitado taxá-la como “a revista da galeria”. (Nesse sentido, o peso do complemento “,&tc” no nome da publicação se sobressai, pois denota a variedade de assuntos ali abordados para além das artes plásticas.)

Ainda enfatizando a presença do MASP no repertório temático da revista, Lobão aponta a centralidade da figura de Bardi no periódico:

O enfoque maior nessa publicação, especificamente, se dá pelo fato de ser uma publicação sob inteira edição de Bardi. A *Mirante*, podemos dizer, é uma espécie de espelho do pensamento de Bardi no momento, bem como de seu museu; desde seus editoriais e reportagens, até a escolha dos assuntos, temas e colaboradores. Abrangendo todas as artes, com sessões [*sic*] de poesia, arquitetura, discussão de museus, música, teatro, cinema, artes plásticas e escultura, ainda tratava de discussões polêmicas do universo da arte. Os editoriais de Bardi são bastante pessoais e diretos, permitindo um aprofundamento do seu discurso e pensamento.¹⁹

Embora o MASP aparecesse com frequência na pauta da revista — o programa arquitetônico do novo prédio projetado por Lina, a fase final de sua construção, o aniversário de vinte anos do museu e a inauguração da nova sede foram ali amplamente documentados — *Mirante das Artes,&tc* era vinculada à galeria mantida por Bardi, e isso não pode ser desconsiderado. Sua função de divulgação era complementar às operações comerciais realizadas no estabelecimento da rua Estados Unidos, veiculando conteúdos relacionados a temas como colecionismo, artesanato brasileiro e estrangeiro, os quais também integravam o acervo da galeria, além da promoção dos artistas por ela representados e de suas publicações. Esse modelo “galeria + publicação” inclusive já havia sido experimentado por Bardi no final da década de 1920, em Milão, com a Galleria Bardi e o jornal de arte *Belvedere* (termo que em italiano significa “mirante”, como já mencionado no Capítulo 2). Ou seja, a revista surge também como parte de seus interesses como negociante de arte.

Por outro lado, o fato da revista levar o nome da galeria poupava o MASP de possíveis desgastes decorrentes da linha de confronto que seu diretor travaria a bordo da publicação, proporcionando o conveniente distanciamento para que pudesse discutir na revista, no tom que preferisse, sobre os temas que lhe conviessem. Em *Mirante das Artes,&tc*, Bardi atacaria continuamente a FAAP, em função de questões

¹⁸ RUBINO, op.cit., p. 99.

¹⁹ LOBÃO, op.cit, p. 258-9.

remanescentes do rompimento do referido convênio com o museu²⁰, e a Bienal de Arte de São Paulo²¹, criada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), ambos presididos pelo industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo. Não seria exagero portanto afirmar que temos aqui uma revista conduzida não só pelo diretor do MASP, nem apenas pelo experiente *marchand*, mas por um Bardi, mais do que nunca, com uma agenda própria, mais ampla, constituída por demandas diversas e não de uma única instituição.

A plataforma editorial

Mirante das Artes,&tc acumulou um total de 12 edições bimestrais. Geraldo do Nascimento Serra, que havia sido diretor responsável de *Habitat* e era gerente da galeria Mirante das Artes, constava no expediente da revista como diretor responsável e superintendente. Bardi aparecia como diretor. O endereço da redação, administração e publicidade da revista era o mesmo do da galeria.

A Agência Europeia de Distribuição prestou serviço para a *Mirante das Artes,&tc* durante suas seis primeiras edições, com representações em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas a partir da edição 7 esse dado deixa de constar no expediente. Não fica claro quais cidades ou regiões do país tinham acesso ao periódico. De toda forma, tanto a carta de Maria Carmem quanto a ficha de assinantes publicada no primeiro número da revista demonstram que a circulação não pretendia restringir-se ao Sudeste. Inclusive o próprio editorial de inauguração de *Mirante das Artes,&tc* expressa o interesse em estimular uma articulação cultural em integração com outras localidades, não concentrando-se apenas nas principais capitais. Discurso que também se alinhava ao já mencionado projeto dos museus regionais de Chateaubriand.

Anunciam que o Brasil voltará a ser o “país dos cadillacs” (como dizia o Silveira Sampaio). E argumentam: São Paulo e Rio não estão bastante decorados com mercedes e impalas, novas boates e boliches? [...] Mas as metrópoles são ilhas e o bem-estar de uma classe não tem relação alguma com o bem-estar de milhões.

[...]

Mas é tempo, agora, de sermos todos mais amplos, tentar focalizar o Brasil-cultura em termos de nação. E de nos organizarmos, quase — porque não? — na base de um

²⁰ Segundo a revista, com o fim do acordo entre as duas instituições (MASP e FAAP), as obras do acervo pertencente a FAAP haviam “desaparecido”, surgindo posteriormente em coleções de particulares, amigos da viúva Annie Penteado. Ver FAAP Solução do enigma da pinacoteca desaparecida. *Mirante das Artes,&tc*. São Paulo, n. 4, jul. ago. 1967, p. 9-11.

²¹ Bardi criticava o modelo das bienais e trienais desde a Itália. Em *Mirante das Artes,&tc*, os constantes ataques questionariam a prestação de contas do evento, visto que recebia investimentos governamentais; o processo de seleção dos trabalhos e a relevância das obras escolhidas; e o próprio formato da Bienal, considerada cópia importada de um padrão de exposição ultrapassado. Ver O FENÔMENO Bienal. *Mirante das Artes,&tc*. São Paulo, n. 5, set. out. 1967, p. 12-15. Vale ressaltar que o clima de rivalidade entre os dois museus, o MASP e o MAM-SP, data desde o surgimento das duas instituições.

plano de ação, bem estruturado, dando a cada qual sua função, exigindo responsabilidade. Afinal, gente de cultura objetiva aqui, como em qualquer país do mundo, a sistematização para divulgar, criar e nutrir uma formação cultural que possibilite amanhã, a existência de gerações conscientes de seu papel, posto que mais assentadas sobre uma base de tradição – que até agora nunca soubemos dar valor e respeitar, como “background” histórico, social, político – . Somente cientes desses valores nos respeitaremos e ousaremos falar alto. Em coisas de arte também. Em teatro, como artes plásticas, cinema, sobre tudo. Teremos, então, passado a fase “da imitação”. Talvez seja a fase pós-protesto. Mas o importante terá sido superar o nosso gigantesco estágio de oportunismo e improvisação. E não será este o trabalho desta geração?²²

Através de correspondências disponíveis na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, identificamos ainda que a Fundação Calouste Gulbenkian, o Consulado Geral do Brasil em Houston e a biblioteca da Nelson Art Gallery no Kansas tinham conhecimento da revista, o que denota o interesse de Bardi em divulgá-la internacionalmente.

No primeiro ano da *Mirante das Artes,&tc*, o serviço de impressão ficou a cargo da Tipografia Edanee SA. Nesse período, a revista variou entre um máximo de 64 páginas na edição 2 e um mínimo de 40 páginas na edição 6. No início de 1968, época em que houve redução no número de anunciantes, a Gráfica São José assumiu a impressão, mantendo-se fixas 32 páginas por edição. Demais configurações permaneceram constantes: formato fechado 23,7 cm x 32,4 cm, impressão a cores apenas nas primeira e quarta capas, em papel couché, e miolo em preto e branco, em papel *offset*. Encartes especiais, como no número 3 (publicação de texto inédito de Oswald de Andrade, *O Santeiro do Mangue*) e no número 6 (*Cinco anos entre os “Branços” – O Museu de Arte Moderna na Bahia*), foram impressos em papel *offset* colorido.

O projeto gráfico da revista [fig.61], de autoria de Lina Bo²³, era caracterizado pelo uso de um *grid*²⁴ de três colunas para os textos mais extensos – ou seja, em todo o miolo da publicação – e um outro de quatro colunas para seções de notas publicadas nas primeiras e últimas páginas. Predominavam a tipografia serifada, com uso frequente de fotografia e a inserção de pequenas ilustrações e charges em meio às matérias. A diagramação buscava o máximo aproveitamento de informações na página, poucas vezes se permitindo áreas de respiro mais generosas. Era, portanto, um projeto gráfico convencional, sem grandes inovações estéticas e, provavelmente, de

²² MIRANTE das Artes,&tc. São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 7.

²³ INSTITUTO Lina Bo e P. M. Bardi. Linha do tempo – Lina Bo Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp>. Acesso em: 5 jan. 2014.

²⁴ Matriz de linhas verticais e horizontais que divide a página em colunas e intervalos e orienta o posicionamento de imagens e texto de modo a criar uma coerência visual. Ver HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*. São Paulo: Rosari, 2007.



[fig.61] Exemplos de seção em três colunas (página à esquerda e ao centro, *Mirante das Artes, etc* N° 02) e de seção em quatro colunas (página à direita, *Mirante das Artes, etc* N° 05). Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.



[fig.62] Estudos de capa para *Mirante das Artes, etc*, de autoria de Lina Bo Bardi. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/obra_lina.asp?Pagina=8&categoria=



[fig.63] Logo para *Mirante das Artes, etc*, de autoria de Wesley Duke Lee. Fonte: BARDI, Pietro M.. *Profile of the New Brazilian art*. Livraria Kosmos: Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, 1970.

baixo custo de produção.

Nos arquivos do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi existem dois estudos de capas [fig.62] para a *Mirante das Artes,&etc* feitos por Lina. A capa da primeira edição [fig.2] e o logotipo da revista²⁵ [fig.63], entretanto, são de autoria do pintor Wesley Duke Lee²⁶, o qual utilizou uma forma circular como base para inscrever o nome da publicação em letras manuscritas. O processo de concepção do logotipo foi detalhado na revista:

Nasceu [o logotipo] espontaneamente, como consequência de uma série de fatos: 1 – a simpatia para com as letras desenhadas (de cardápio nas tábuas negras dos restaurantes populares, dos anúncios de fitas, dos pichadores políticos de paredes, das historietas em quadrinhos, das assinaturas “pintadas” dos analfabetos e assim por diante); 2 – da idiossincrasia que temos por tudo o que é ordem excessiva como o tirar o milionésimo grão de poeira dos objetos como se a poeira não tivesse o direito de presença; 3 – a admiração (com nossas reservas intrínsecas) pela escola de Ulm, sob sua neve branca, branca, branca; 4 – o penchant à Hogarth e ao Art-Nouveau; 5 – uma tremenda simpatia à arte islâmica, mãe do abstracionismo; e (finalmente) 6 – o gosto ao hermetismo, à enigmática, ao prazer de chegar-se a descobrir paulatinamente ao invés de imediatamente.²⁷ [grifo meu].

Na contramão da tendência concretista que à época ganhava adeptos no campo gráfico brasileiro, *Mirante das Artes,&etc* evidenciou em seu logotipo sua personalidade dissonante e caótica, ao abraçar a caligrafia, o decorativismo e o Art Nouveau. Nesse sentido, é importante lembrar que na segunda metade da década de 1960, a HfG-ulm enfrentava uma crise que levaria a sua dissolução em 1968²⁸ e, no Brasil, a corrente funcionalista ulmiana perdia espaço dentro da ESDI diante da “multiplicação de tendências do pensamento sobre o design brasileiro”²⁹. Diferentemente da militância de *Habitat* nos anos 1950 em prol do funcionalismo, Bardi e sua *Mirante das Artes,&etc*, no final da década de 1960, se posicionariam criticamente em relação a essas duas escolas e à proposição de design que elas defendiam, como é perceptível no trecho grifado acima.

²⁵ No topo das capa de *Mirante das Artes,&etc* era aplicado um logotipo composto por letras em caixa-alta, com hastes grossas e serfas arredondadas, na cor preta. Entretanto, a versão que regia a identidade visual da revista foi a criada por Wesley Duke Lee, já descrita acima, e que aparecia tanto na capa quanto nas páginas internas.

²⁶ À época, Wesley Duke Lee integrava o polêmico Grupo REX, do qual faziam parte ainda Geraldo de Barros e Nelson Leirner. Com o objetivo de questionar o circuito comercial da arte, o grupo fundou a REX Gallery & Sons e o jornal REX Time. Segundo a crítica de arte e pesquisadora Aracy Amaral, em depoimento a este trabalho, Wesley Duke Lee foi um dos artistas protegidos por Bardi na época.

²⁷ NOSSO Logotipo. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 18.

²⁸ A escola encerrou suas atividades em 1968 devido à interrupção de suporte financeiro, quando o parlamento do estado de Baden-Württemberg votou a favor do fechamento da instituição. MALDONADO, Tomás. *Tomás Maldonado: in conversation with/en conversación con María Amalia García*. Fundación Cisneros: New York, 2010.

²⁹ BRAGA, Marcos. *ABDI e APDINS-RJ: História das associações pioneiras de design do Brasil*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011, p. 66.

A revista, contudo, seria julgada por suas escolhas gráficas e responderia a isso com sarcasmo e humor em muitas ocasiões. Por exemplo, em cartas fictícias publicadas na seção Correspondência com o Leitor:

Favor tirar os redondinhos nos ângulos do expediente, pois não se usa mais...

São Paulo. W. D. L.

Envie-nos a Lei que proíbe o livre exercício do arredondamento dos cantinhos; mudaremos em obediência à Lei. Não uma Lei estética, pois gosamos [sic] da liberdade da anarquia estética.

[...]

Sou quase analfabeto (desculpe a caligrafia), mas gosto de gráfica e de revistas bonitas. Acho o M. das A. confuso, sem páginas equilibradas entre o branco e o preto.

Batatais, SP. Simão Bocaina

*De fato a nossa revista é uma revista polêmica, contra o bonito dos semi-alfabetizados. Se o sr. encontrar em alguma banca de jornais, ou mesmo em livrarias, de sua cidade um número de Temps Modernes de Sartre ficará horrorizado. Utiliza papel de baixa qualidade. Mas acontece que Sartre não escreve para gente de seu nível cultural.*⁵⁰ (grifo original.)

Ou numa (falsa) carta anônima publicada no último editorial da revista, onde um “leitor” enumerava uma série de sugestões para a reformulação do periódico:

2. A paginação deve absolutamente sofrer uma reforma completa; toda aquela matéria maciça, sem títulos brilhantes, espaços brancos, não é paginação: devem se inspirar na revista “GAM” que consegue se apresentar com uma roupagem cheia de encanto, sobretudo porque oferece páginas e mais páginas coloridas. Em São Paulo temos muitos gráficos premiados na Suíça e na Alemanha, que poderiam muito bem bolar uma toalete perfumada para a matéria.⁵¹

A respeito dos colaboradores de *Mirante das Artes,&tc*, apenas na edição inaugural foi veiculada uma seção chamada “Contribuintes do N. 1 de M. das A.”. Ali cada nome era acompanhado por uma breve apresentação, a maioria delas temperadas pela verve irônica de Bardi:

WESLEY DUKE LEE, pintor e gráfico (autor da capa e do logotipo de M. das A.; prepara exposição para M. das A.). [...] TELESFORO FOSCO, pseudônimo de um antigo puxasaco [sic] agora revoltado contra o seu passado. [...] FLÁVIO DE CARVALHO, pintor, arquiteto e sociólogo (lançador da indumentária tropical que nunca teve aceitação devido ao atraso dos Tropicais). [...] ALEXANDRE WOLLNER, desenhista industrial e gráfico (estudou no MASP e na Escola de Ulm, um dos melho-

⁵⁰ PROBLEMAS tipográficos. *Mirante das Artes,&tc*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967, p. 57.

⁵¹ *Mirante das Artes,&tc*, São Paulo, n. 12, nov. dez. 1968, p. 5.

Também a esse respeito, não se pode deixar de registrar a ocorrência de pseudônimos na revista – recurso empregado em *Habitat* nas crônicas de Alencastro, por exemplo. Alcinhas como Telesforo Fosco, Carolina, M.-H. Devisate, Caterina De-neuve, Laurindo Mole e outros servirão de máscara para textos provocadores e combativos, direcionados ao mais diversos alvos.

A partir da edição 2, de março/abril de 1967, os nomes dos colaboradores de *Mirante das Artes,&etc* apareceriam ao lado de seus respectivos trabalhos, fossem eles textos ou imagens, e não mais reunidos num expediente. Vale ressaltar que da equipe inicial de 45 contribuintes, Lina Bo, Mário Chamie, Aracy Amaral, Caciporé Torres, Hector de Sábia e Maria Helena Chartuni produziram material para várias edições da revista.

De acordo com Fernandes Júnior, “seu conteúdo estava sintonizado com a explosão da cultura de massa no Brasil”⁵³, abordando não apenas arte e mercado, mas promovendo críticas e comentários sobre televisão, design, arquitetura, moda, publicidade, música e fotografia. Para efetuar essa cobertura de grande abrangência, *Mirante das Artes,&etc* estabeleceu as seguintes seções fixas: &etc (notas sobre assuntos diversos), Arquitetura, Problemas de comunicação, Publicidade & Cultura, Crônica & História, Ensaios, Poesia & Ficção, Balanços, O estado dos Estados, Pintura & Escultura, Vida de Museus, Moda & Problemas, Ôlho da Fotografia, Música, Sétima Arte, Teatro, Os objetos e o Colecionador, Perguntas & Respostas e Correspondência com o Leitor. Da edição 2 em diante, essas seções seriam identificadas visualmente por um elemento gráfico desenhado a partir do logotipo concebido por Duke Lee.

O principal patrocinador de *Mirante das Artes,&etc* foi a Olivetti – indústria com a qual Bardi tinha proximidade, como observado no capítulo anterior – e que ocupou a quarta capa da revista em todas as suas 12 edições. No periódico também anunciaram empresas como Ultragás, Rhodianyl, Lanover, Antarctica, Esso, Philips, Pirelli, Ford, Banco Industrial de Campina Grande, Fotoptica, Duratex, bem como as feiras promovidas pela Alcântara Machado, dentre elas a UD, editoras, livrarias e papelarias, cursos de idiomas, lojas de materiais de construção e revestimentos, fabricantes de molduras, indústrias de mobiliário clássico (Málaga, Furniture) e moderno (L’atelier, Arrendamento, Móveis Contemporânea, Securit, Projeto e Herman Miller/Móveis Teperman), antiquários, lojas de prataria, casas de leilões e galerias de arte – principalmente a própria *Mirante das Artes* –, dentre outros, além de pequenos anunciantes na coluna Classificados.

⁵² CONTRIBUINTES do N. 1 de M. das A.. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 53.

⁵³ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Revistas – papéis efêmeros. *Íconica*. 23 abr. 2013. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/revistas-papeis-efemerios/>>. Acesso em: 12 ago. 2013.



[fig.64] Anunciantes em *Mirante das Artes, &c.* Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.



[fig.65] Artigo *Metro3 em atividade*. *Mirante das Artes, &c.*, N° 2. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.

Em termos visuais, é oportuno registrar que os anúncios refletiram na revista as diferentes tendências estéticas oferecidas ao gosto dos consumidores. Muitas vezes, inclusive numa mesma página, era possível encontrar situações onde um reclame de um fabricante de móveis coloniais e clássicos de inspiração francesa ou inglesa disputava a atenção do leitor com um anúncio da Mobília Contemporânea, cuja identidade visual havia sido elaborada pelo artista concreto Willys de Castro, ou com um anúncio da malharia Lanover, concebido pelo escritório de programação visual de Alexandre Wollner⁵⁴ [fig.64]. Nesse sentido, embora fosse um veterano crítico da decoração de gosto historicista, Bardi admitiu em *Mirante das Artes,&etc* anunciantes modernos e tradicionalistas, o que, para além de favorecer a saúde financeira de sua revista, fez com que a pluralidade estivesse presente não só nas páginas editoriais, pela variedade de assuntos, como também nas comerciais, pelas distintas orientações estéticas apresentadas.

O desenho industrial em meio a alfinetadas

Não havia um setor específico dedicado ao desenho industrial em *Mirante das Artes,&etc*. Assim, os conteúdos relacionados a esse tema emergiram em diferentes seções e matérias ao longo de praticamente todas as edições. Aspecto que não deixa de ser significativo, visto que naqueles dois anos não seria comum encontrar revistas que abordassem esse tema com regularidade e frequência.

Dentre os profissionais então atuantes, *Mirante das Artes,&etc* apresentou um perfil da agência Metro 3 [fig.65], fundada em 1962 pelos artistas gráficos Francese Petit e José Zaragoza, a qual operava no setor da comunicação visual. Segundo a revista: “A Metro 3 deixou, há muito tempo de ser um simples estúdio para transformar-se num verdadeiro laboratório de pesquisas, algo como ‘Bauhaus’ brasileira”⁵⁵. A elogiosa matéria mostrava o portfolio da Metro 3 e enumerava seus principais clientes e prêmios recebidos. Destacava-se em uma das páginas, uma série de logotipos projetados pelo escritório, todos seguindo os preceitos racionalistas e de simplificação da forma, trazendo a seguinte legenda: “a fantasia casada com a realidade da comunicação, o *divertissement* e o rigor da funcionalidade”⁵⁶. Importa observar que a Metro 3 foi responsável pelo *layout* da capa daquela edição de *Mirante das Artes,&etc* e que um de seus clientes, a montadora Ford, veiculou um anúncio naquele número da revista, insinuando-se aí uma troca de favores entre a publica-

⁵⁴ Este escritório desenvolveu campanhas publicitárias para serem veiculadas em jornais e revistas. A equipe era formada por Geraldo de Barros, Décio Pignatari, Francelisio Barra e o próprio Wollner. Segundo ele, a maioria dos clientes era do segmento de móveis de escritório, na época os principais interessados no design contemporâneo. Ver WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

⁵⁵ METRO 3 em atividade. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967, p. 33.

⁵⁶ Ibidem.

ção e a agência.³⁷

Mirante das Artes,&etc publicou um artigo escrito por Bardi a respeito do artista gráfico Eugênio Hirsch³⁸, e divulgou projetos concebidos por Willys de Castro e Hércules Barsotti³⁹ (estamparia para a Rhodia); pela Forminform⁴⁰ (embalagem do bombom Barbarela desenvolvida por Ruben Martins, Carlos Montoro e Emilie Chamie para a Falchi); por Livio Levi⁴¹ (modelos de luminárias apresentadas na IX Feira de Utilidades Domésticas); bem como de projetos da Olivetti (computador e *stands* para feiras), entre outros. É interessante observar que integrantes da revista e alguns desses designers e empresas mencionados mantinham relações pessoais e comerciais. O escritor Mário Chamie, por exemplo, casado com a designer Emilie Chamie, ex-aluna do IAC, era colaborador fixo de *Mirante das Artes,&etc* e, à época, trabalhava para a Olivetti, que por sua vez contratou Wesley Duke Lee para desenvolver o projeto de um *stand*. Percebe-se, portanto, a permeabilidade da revista a essas conexões sociais.

Curiosamente, a matéria que mais especificamente abordou investimentos concretos na área do desenho industrial dizia respeito a outro país, o Japão:

Já que não se fala de desenho industrial no Brasil, vamos falar de desenho industrial no Japão. O termo “desenho industrial”, em seu sentido original, é compreendido como referência à técnica de tratamento estético dispensada a um produto manufaturado, seja mecanicamente seja manualmente. A necessidade do desenho industrial neste sentido, veio a ser reconhecida amplamente no Japão após 1945, quando a Segunda Guerra Mundial alcançou padrões internacionais, em grande parte devido ao papel de liderança desempenhado pelo governo, particularmente em conexão à promoção da exportação.⁴²

Após apresentar um conceito para o termo, como Bardi costumava fazer em seus textos em *Habitat*, informava-se que, para obter um melhor desempenho nas exportações, o governo japonês havia implementado uma série de medidas para sofisticar a qualidade do desenho industrial praticado por suas indústrias. Tais medidas, que incluíam legislação, criação de instituições de comércio exterior, de escolas especializadas e programas de aperfeiçoamento no exterior, foram detalhadas ao longo do texto, mas em nenhum momento Brasil e Japão são colocados em perspectiva sobre

³⁷ O que torna-se ainda mais claro se levarmos em conta a forte objeção da revista ao léxico construtivo.

³⁸ BARDI, Pietro Maria. Hirsch: fugitivo do Brasil, malgré soi. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 7, jan. fev. 1968, p. 14-5.

³⁹ WILLYS e Barsotti & o Art Nouveau. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 4, jul. ago. 1967, p. 35.

⁴⁰ TELA, Tobias. Barbarela é o bom-bom da Forminform. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 8, mar. abr. 1968, p. 20-1.

⁴¹ LEVI, Livio. Dois aparelhos de iluminação. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1969, p. 22. O arquiteto Livio Levi, assinando com as siglas do IAB e da ABDI, publicou ainda o seguinte artigo na revista: LEVI, Livio. O “significado”. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 19.

⁴² O INDUSTRIAL-DESIGN no Japão. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1968, p. 21-2.

esse assunto, a não ser na primeira e jocosa linha que abre a matéria.

O tema do desenho industrial também apareceu associado a algumas discussões levantadas pelo periódico. Na primeira edição da revista, a crítica de arte Aracy Amaral questionava: “Pintar – para quê?” [fig.66]. Diante dos graves problemas enfrentados pela sociedade brasileira, a autora indagava: o que os artistas “podem fazer de positivo, que implique numa participação social, dentro da arte?” Seria a mudança rumo ao desenho industrial uma solução para o artista que encontrava cada vez menos apoio para o desenvolvimento de sua vocação no país?

Oportunidades atraentes nesse sentido dariam margem ao aproveitamento e captação da energia de uma geração meio-perdida de artistas. Evidentemente, não nos referimos ao que, naturalmente, se encaminham para a publicidade sem complexos, mas conscientes da funcionalidade de seu trabalho, para o (ia dizer: “para o desenho industrial”, mas no Brasil seria ainda utópico referir-nos a ele, posto que a esmagadora maioria das nossas empresas não estão estruturadas de forma a permitir sua presença entre nós – infelizmente, ainda somos improvisadores ou importadores de desenho industrial).⁴³

De acordo com Amaral, o papel social do desenhista industrial representaria, a princípio, uma possibilidade de engajamento para o jovem artista, visto que seu futuro “é vago, pelas circunstâncias de transição por que passa aquilo que até agora se convencionou denominar ‘arte’”⁴⁴. A própria autora, entretanto, aponta a frágil inserção do desenho industrial no meio empresarial brasileiro naquele momento como um impedimento a esse ajuste de rota. Ao repercutir a questão com um grupo formado pelo pintor e arquiteto Samuel Szpiegel, o escultor Caciporé Torres, o publicitário Alex Perissinoto, o pintor e gravador Antônio Henrique Amaral, a pintora Teresa Nazar e o desenhista industrial Alexandre Wollner, este último defenderia:

Para começar, a arte me interessa como pesquisa. Se deixei a pintura industrial foi porque desejava um diálogo não com 10, mas com mil, ou um milhão de pessoas, entre outras razões. Hoje tenho profissionalmente a satisfação de olhar para trás e ver o pioneirismo do meu trabalho, bem como a forma didática de meu sistema de trabalho. Porque reconheço que a cultura, do ponto de vista das artes visuais, no Brasil, está ainda como a literatura de cordel para um europeu de nível universitário. Isto é, na fase rústica (isso também no teatro, cinema, shows). *Não existe ainda o desenho industrial no Brasil. Há o campo, a floresta. É preciso, contudo, mesmo, começar a derrubar as árvores.*⁴⁵ [Grifo meu.]

Manifesta-se, portanto, nesse artigo, o diagnóstico do desenho industrial como um

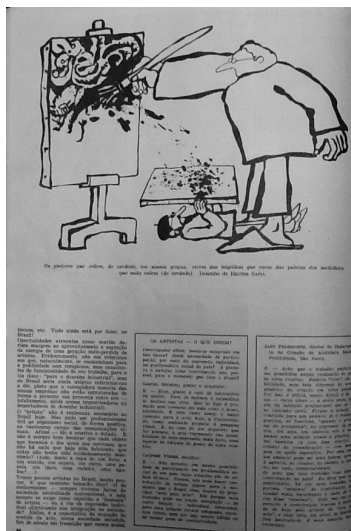
⁴³ AMARAL, Aracy. Pintar – para quê? *Mirante das Artes, etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 36.

⁴⁴ Ibidem, p. 36.

⁴⁵ Ibidem, p. 37.



[fig.66] Artigo *Pintura — para quê?*. *Mirante das Artes, &tc*, N° 1. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.



[fig.67] Artigo *Ulm à nossa moda*. *Mirante das Artes, &tc*, N° 1. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.



Confissões de Artistas. Foto de Paulo na Grande e pequena.



Museu vazio em RGS. Foto de Paulo na Grande e pequena.

projeto ainda pendente ou parcialmente realizado no país às vésperas da década de 1970. Mesmo considerando as iniciativas de institucionalização ocorridas até o momento, como a ESDI e a ABDI, e a crescente atividade de profissionais autônomos e de escritórios na área, as falas acima conferiram à assimilação ao meio industrial o caráter de chancela da presença da profissão no Brasil. E diante do imprevisto e da importação, segundo Amaral, e da “fase rústica”, segundo Wollner, afirmava-se: “Não existe ainda o desenho industrial no Brasil. Há o campo, a floresta. É preciso, contudo, mesmo, começar a derrubar as árvores”. Sentença que, por sinal, quarenta anos depois, causaria arrepios a muitos designers preocupados com o desenvolvimento sustentável.

ESDI e HFG–ULM na berlinda

Outro aspecto que fica evidente, nas primeiras edições de *Mirante das Artes,&etc.*, é o posicionamento questionador e irônico em relação a HFG–Ulm e a ESDI. No artigo *Ulm à nossa moda* [fig.67], de autoria do crítico de arte Pedro Manuel Gismondi, é relatada a malsucedida experiência de instalação de um suposto Instituto Superior de Desenho Industrial na cidade de Ribeirão Preto⁴⁶, no estado de São Paulo. Após enumerar uma série de desventuras nesse processo, Gismondi conclui:

Os objetos, a arte e a cultura que podemos consumir devem estar de acordo com nossas possibilidades reais e quanto mais profundo este acordo for, tanto maior e verdadeira será nossa cultura, diferenciada da europeia; tropical e subdesenvolvida mas nossa. Este é o aspecto positivo da Escola de Ribeirão Preto.⁴⁷

Difícil não perceber embutida aí uma crítica à adoção do modelo ulmiano de ensino do desenho industrial por parte da ESDI, a qual baseou-se nessa referência europeia para atuar na realidade brasileira.

Nesta mesma edição de *Mirante das Artes,&etc.*, dois breves comentários ainda lançariam alfinetadas à escola alemã. Na matéria *Goiânia comemora 33 anos*, a imagem de um conjunto de reproduções de impressos locais, como marcas e pequenos anúncios populares, receberia a legenda “Situação da gráfica na cidade de Goiânia: ainda não sabem de Ulm”⁴⁸. Em *O melhor de '66*, uma espécie de lista das melhores produções em diversos campos da cultura naquele ano, segundo a revista, aclamaria na categoria melhor logotipo: “Mirante das Artes (mesmo sabendo que não agrada à *linha dura* internacionalista)”⁴⁹.

⁴⁶ Em depoimento a este trabalho, os professores e pesquisadores Marcos Braga e Auresnede Pires Stephan não recordaram qualquer registro a respeito dessa instituição.

⁴⁷ GISMONDI, Pedro. Ulm à nossa moda. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 33.

⁴⁸ GOIÂNIA comemora 33 anos. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 30.

⁴⁹ O MELHOR de '66. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 27.

De forma mais direta, na edição 2, de março/abril de 1967, uma curtíssima entrevista de apenas duas perguntas a Flávio de Aquino, então diretor da ESDI⁵⁰, questionaria a validade da aplicação do modelo ulmiano de ensino do desenho industrial na escola fluminense. Aquino assim respondeu:

É evidente que não se poderia levar ao pé da letra os postulados de Ulm, visto que a realidade alemã é inteiramente diferente da realidade brasileira. Ulm exige uma indústria altamente desenvolvida e profissionais armados de sólidos conhecimentos técnicos e científicos que vão desde a teoria da informação até a investigação operacional. A precariedade do conhecimento das ciências exatas por parte dos alunos impede que se aborde, em nível superior, disciplinas tão complexas. A exiguidade de nossa indústria, em comparação com a alemã, exigia também modificações na filosofia pedagógica. Acrescentem-se ainda as dificuldades de impor-se ao industrial uma profissão desconhecida entre nós e os percalços burocráticos de uma escola estatal. O problema assim se resumia: como realizar uma escola de desenho industrial num país subdesenvolvido?⁵¹

Aquino informa ainda que no congresso do ICSID do ano anterior, em Viena, essa discussão foi levantada, “sugerindo-se que os países subdesenvolvidos preferissem a quantidade, a produção em massa, ao requintado acabamento europeu ou americano”⁵². Segundo ele, a ESDI estaria promovendo a adaptação de seus métodos e programas de ensino, sendo ainda muito cedo para se aferir resultados.

No número 5 de *Mirante das Artes,&etc*, de setembro/outubro de 1967, dois dos alvos prediletos da revista – a ESDI e a Bienal de Arte de São Paulo – convergiriam numa mesma polêmica: o resultado do concurso de cartazes para a nona edição daquele evento. Assim o fato foi comentado:

Ao prof. Groebel [*sic*] Weyne, da Escola Superior de Desenho Industrial da Guanabara, foi atribuído o primeiro prêmio no Concurso para o cartaz da IX Bienal. *O cartaz é uma homenagem a [Josef] Albers, com ideias muito batidas ao tempo de Bauhaus. Estamos condenando a importação da mercadoria artística atrasada.* O veterano Quirino Campofiorito, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, disse ao repórter: “Foi um recorde de participantes. Infelizmente não em qualidade. O cartaz deveria ser uma mensagem daquilo que vai marcar a próxima Bienal, de vanguarda acima de tudo. Mas o cartaz vencedor não vai refletir isso. Nem os demais concorrentes tinham esse caráter”.⁵³ (Grifo meu.)

A nova marca do Banco do Brasil, cujo resultado do concurso foi repercutido na edi-

⁵⁰ Nesse mesmo ano, Carmen Portinho, ex-diretora-executiva adjunta do MAM-RJ, assumiria a direção da ESDI.

⁵¹ FLÁVIO de Aquino fala de Ulm. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967, p. 35.

⁵² Ibidem.

⁵³ O CARTAZ da IX Bienal. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 5, set. out. 1967, p. 28.

ção 12, de novembro/dezembro de 1968⁵⁴, e de autoria de Dircio Guilhon, José Milton Ferrari e Humberto Bonetti, também era de inspiração concretista e foi classificada como “pobreza estética”. Por fim, para concluir a análise desse aspecto, um último exemplo é o trecho abaixo, que diz respeito à nota de falecimento de Ruben Martins, texto onde a vertente suíça-alemã de design também é recriminada:

Rubens [*sic*] vinha da pintura, um artista com tirocínio sério, muito próprio da gente da província que foge das facilidades dos sucessos do jornal. Depois constatando que a arte deve ser operação de utilidade teve uma crise, passando a dedicar-se ao desenho industrial. *Sua gráfica não surgiu no rastro daquelas suíçadas que no Brasil tem um certo sabor de neve em flocos, aos 40 graus do trópico: estrutura-se na simplificação que serve para comunicar elementarmente.*⁵⁵ [Grifo meu.]

De acordo com os excertos acima, o posicionamento de *Mirante das Artes,&tc* é claro: a reprodução de modelos importados, e especificamente o proposto pela HfG–Ulm, valorizando a racionalização das formas, era condenado tanto no âmbito do ensino do desenho industrial, como do de projeto. Além de remeter a propostas tidas, àquela altura, como superadas – “ideias muito batidas ao tempo da Bauhaus” –, a revista apontava como inadequada a incorporação dessa abordagem estrangeira no país – “suíçadas que no Brasil tem um certo sabor de neve em flocos, aos 40 graus do trópico”. É interessante observar que, nos anos 1950, como foi visto no capítulo anterior, o próprio casal Bardi e o MASP foram grandes divulgadores dessa tendência no Brasil, sendo o IAC um dos veículos para sua disseminação, ao apresentar-se como uma escola sob a influência da Bauhaus. No anos 1960, entretanto, justamente quando a orientação funcionalista se instala no âmbito do ensino e do projeto no país, os interesses são outros. Em sua identidade visual, a *Mirante das Artes,&tc* flerta com o Art Nouveau, inclusive o estilo é tema de algumas matérias publicadas na revista⁵⁶ e de uma exposição na própria galeria Mirante. Por outro lado, não se chega a defender com nitidez um novo caminho.

Sabe-se que em seu projeto para o Museu de Arte Popular da Bahia, Lina idealizou as Oficinas do Unhão, “um centro de pesquisas, um conjunto de oficinas para acompanhar a ‘conversão’ do pré-artesanato nordestino em indústria, visando o desenvolvimento do país”⁵⁷, como ela mesma relatou em *Mirante das Artes,&tc*. “Insistimos na identidade objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folclórico-

⁵⁴ *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 12, nov. dez. 1968, p. 24.

⁵⁵ O DESIGNER Rubens Martins. *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1968, p. 22.

⁵⁶ ART Nouveau: difícil. *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 7, jan. fev. 1968, p. 23; AULER, Hugo. Art Nouveau e seus reflexos na aristocracia brasileira. *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 10, jul. ago. 1968, p. 10.

⁵⁷ BO BARDI, Lina. Museu de Arte Popular na Bahia de todos os Santos. *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 6, nov. dez. 1967, p. 23.

coreográfica”⁵⁸, explicava.

Essas menções constam no dossiê *Cinco anos entre os “Branços”*, cujo original datilografado [fig.68] pode ser consultado no acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. (A propósito, também nesse extenso dossiê, na legenda de uma foto em que aparecem, sentados conversando, Juracy Magalhães, Wilson Lins, Odorico Tavares, Ciccillo Matarazzo e Lina, lê-se “Lina Bo procura expor o problema artesanato-desenho industrial. O assunto não empolga: estão dormindo”⁵⁹.) Contudo, para além dessas colocações, a revista não faz ou mostra-se afiliada a uma outra proposta. Percebe-se, nas ideias de Lina, a visão de um desenho industrial orientado ou inspirado em expressões autênticas da cultura popular brasileira, que ela denominava “pré-artisanato”. Mas nem de perto *Mirante das Artes,&tc* elaborou uma argumentação nesse sentido, da mesma forma e com a mesma assiduidade com que se mostrou refratária ao design de base concretista. Nesse sentido, a contribuição da revista para o debate em torno do desenho industrial no Brasil naquele momento repousa muito mais sobre aquilo que rejeitou do que em uma postura propositiva. O que, por sua vez, também não desmerece seu papel nessa discussão.

Em seu último e galhofeiro editorial, *Mirante das Artes,&tc* anunciou que, atendendo a pedidos, voltaria reformulada no ano seguinte, em estilo almanaque, com nova periodicidade e aspecto gráfico:

Uma revista anormal, retardada em determinado sentido em relação aos tempos como “Mirante”, deve obedecer a uma estratégia. Visto que os exércitos shillerianos continuam a invadir o terreno da cultura, conquistando as posições mais entrenchadas, e considerando que é honesto defender as últimas posições que romanticamente nos são bem caras para ver-se tudo-tudo não seja engulido [*sic*] pelo avacalhamento; pensando nisto é necessário usar-se de estratégia. Nossa estratégia será a de concentrar esforços em um almanaque o qual será publicado de quando em quando, como na literatura de cordel, apresentando-se com fatos para serem comentados.⁶⁰

Mirante das Artes,&tc em versão almanaque, contudo, nunca chegou a ser publicada. A revista deixaria de circular nessa exata 12ª edição, de novembro/dezembro de 1968, quando teriam início no Brasil os chamados *Anos de Chumbo*. Trazia na capa [fig.69] uma foto onde o prefeito Faria Lima, a rainha Elizabeth II e Pietro Maria Bardi, ambos de costas, observavam um quadro, durante a inauguração da sede do MASP na Avenida Paulista.

⁵⁸ BO BARDI, Lina. Cinco anos entre os “Branços” — O Museu de Arte Moderna da Bahia. *Mirante das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 6, nov. dez. 1967, p. 1.

⁵⁹ Ibidem, p. 18.

⁶⁰ MIRANTE *das Artes,&tc.*, São Paulo, n. 12, nov. dez. 1968, p. 5.

Vocação para o embate

O perfil de *Mirante das Artes,&etc*, portanto, pelo que foi levantado, é distinto do de *Habitat*. E isso reforça a necessidade de levá-la em consideração ao se investigar o conjunto das empreitadas editoriais do casal Bardi no Brasil. Ainda que conservasse, inclusive em grau bem mais acentuado, a inflexão crítica e irônica dos primeiros números de *Habitat*, *Mirante das Artes,&etc* não atuou como “a revista do museu” e nem pôs em prática um projeto educativo em nome da modernização cultural no país tendo na arquitetura seu ponta-de-lança, como fez sua antecessora. *Mirante das Artes,&etc* era produto de uma ação comercial situada no disputado e conflituoso meio das artes plásticas, conduzida por um de seus mais importantes nomes. Para além dos embates ali sustentados, a revista refletia um momento de diversificação cultural, de crises e questionamentos.

O tema do desenho industrial, por exemplo, foi incidental, nada programático e acessado de uma perspectiva do cotidiano: a marca, o cartaz, a embalagem de bombons, o computador, o *stand*. Enquanto em *Habitat*, uma espécie de pedagogia acerca do tema foi identificada em vários momentos, principalmente em suas edições iniciais, motivada pela criação do IAC. Desse modo, se durante os anos 1950 e início dos 1960 *Habitat* atuou no sentido de semear, educar, definir, estimular, promover, no final dessa década, *Mirante das Artes,&etc* encontrou sentido em pôr em cheque, contestar, confundir, incomodar, sair do tom.

Tendo em vista essa jornada de quase duas décadas – as quais foram decisivas para a transição de um Brasil arcaico para um Brasil moderno – Bardi e Lina, de diferentes formas, exerceram o papel de importantes agentes nesse processo, muitas vezes pautando as coordenadas dessa renovação cultural do país. As revistas que criaram, dirigiram, redigiram e, no caso de *Habitat*, passaram adiante, acompanharam praticamente todo esse período, circulando numa época em que o impresso editorial tinha enorme influência na formação de opinião e de um estilo de vida moderno, principalmente nas grandes cidades. Independentemente da variação no grau de profundidade e frequência com que abordaram e discutiram o tema, tanto *Habitat* quanto *Mirante das Artes,&etc* contribuíram inquestionavelmente para a conscientização a respeito do desenho industrial em sua época, e principalmente por terem feito isso de maneiras tão diferentes.

CAPÍTULO 4

nueva visión (1951–1957): da síntese das artes ao desenho industrial

*nv*¹ tiene un propósito ambicioso en un dominio limitado: busca propiciar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad.

[...]

nv difunde los esfuerzos teóricos y prácticos encaminados a equiparar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes; a superar la distinción convencional entre “bellas artes” y “artes aplicadas”; a vincular a los artistas a la producción en serie.

Por lo tanto, *nv* es, al mismo tiempo, la revista de los diseñadores industriales, de los ingenieros, de los cineastas, de los artistas gráficos, de todos aquellos que directa o indirectamente, colaboran en la tarea de lograr una nueva cultura visual.²

Trecho do editorial do primeiro número de *nueva visión* [1951].

O desenvolvimento da vanguarda artística europeia foi duramente afetado pelo advento da Segunda Guerra e de experiências como o fascismo e o nazismo. Nesse contexto, inúmeros pintores, escritores, músicos, cineastas, filósofos e cientistas, de diversas nacionalidades, emigraram para o continente americano, fugindo de perseguições raciais e políticas. Cenário que, como já vimos, promoveu, por exemplo, a vinda do casal Bardi para o Brasil no final dos anos 1940.

Para os jovens intelectuais argentinos, o contato com artistas estrangeiros foi uma fonte inesgotável de estímulos e, por vezes, uma espinhosa relação. “Eles nos contaram as experiências hediondas que viveram, suas ilusões frustradas, suas utopias não cumpridas. Era difícil conciliar isso tudo com nossas juvenis exigências de esperança em um futuro melhor”³, comentou a respeito Tomás Maldonado, em entrevista ao jornalista e professor Giacinto Di Pietrantonio. Esses intercâmbios, entretanto, alimentariam as ebulições culturais já em curso no país desde as primeiras

¹ Em várias ocasiões a revista refere-se a si mesma como “*nv*”, abreviação que também constava em suas capas.

² “*nv* tem um propósito ambicioso em um domínio limitado: busca propiciar a síntese de todas as artes visuais em um sentido de objetividade e funcionalidade. *nv* divulga esforços teóricos e práticos para equiparar a vida cotidiana com formas saudáveis e eficientes; para superar a distinção convencional entre ‘artes plásticas’ e ‘arte aplicada’; para conectar artistas à produção em massa. Portanto, *nv* é, ao mesmo tempo, a revista dos desenhistas industriais, dos engenheiros, dos cineastas, dos artistas gráficos, de todos aqueles que, direta ou indiretamente, ajudam na tarefa de construir uma nova cultura visual”. NUEVA visión, Buenos Aires, n.1, dez. 1951, p.2.

³ “Nos comunicaron sus experiencias atroces, sus ilusiones frustradas, sus utopías borradas. Era difícil armonizar todo esto con nuestras exigencias juveniles de esperanza en un futuro mejor”. MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997, p. 121.

décadas daquele século. Aqui Maldonado detalha essas ricas interações:

“[...] A través deles tivemos a primeira información directa sobre os movimento de vanguardia, sobre o significado do cubismo, do futurismo, do dadaísmo, do construtivismo, do abstraccionismo. A través deles recebemos a contribuição inovadora da arquitetura moderna. De dentro das danificadas malas de papelão daqueles homens em fuga saíam milagrosamente documentos que nos fascinavam e a partir dos quais fomos capazes de obter informações valiosas sobre as mutações radicais que ocorreram na Europa, entre as guerras e mesmo antes. Documentos amarelados recolhidos em Berlim, Colônia, Paris, Madrid, Budapeste, Praga, Moscou, Milão. Eram em geral manifestos, folhetos, livros, revistas, catálogos, que muitas vezes serviram como argumentos e contra-argumentos em nossa busca febril por uma nova maneira de entender a prática artística.”⁴

O campo da pintura, portanto, foi contaminado pelas ideias disseminadas a partir desses encontros entre argentinos e imigrantes, fossem eles residentes ou estivessem apenas de passagem. Manifestações como o grupo *Madi*⁵ ou o movimento *Perceptismo* são alguns dos exemplos de reuniões de artistas que exploraram os conceitos da abstração e da arte concreta vindos da Europa. E foi nesse circuito que também transitou Tomás Maldonado⁶, figura central na divulgação do concretismo na Argentina e, posteriormente, do desenho industrial, o qual, em 1951, fundaria a revista *nueva visión*.

Maldonado: arte concreta e atividade editorial

Aluno da Academia Nacional de Arte de Buenos Aires no final dos anos 1930 – período político conturbado no país e que ficou conhecido como a *Década Infame*, como já mencionamos no Capítulo 1 –, Maldonado logo aproximou-se das ideias vanguardistas no campo da pintura. Em 1941, aos 19 anos, junto aos colegas Alfredo Hlito, Claudio Girola e Jorge Brito, assinaria o primeiro de seus escritos polêmicos, movido pelas inquietações do grupo em favor de uma renovação nas artes visuais, o beligerante *Manifiesto de cuatro jóvenes*:

⁴ “[...] De ellos hemos tenido las primeras informaciones directas sobre los movimientos de vanguardia, sobre el significado del cubismo, del futurismo, del dadaísmo, del constructivismo, del abstractismo. A través de ellos hemos podido recibir la contribución innovativa de la arquitectura moderna. De sus deterioradas valijas de cartón de hombres en fuga, salían milagrosamente documentos que nos fascinaban y de los cuales estábamos en condiciones de obtener informaciones preciosas sobre mutaciones radicales que se habían producido en Europa entre las dos guerras y aún antes, documentos ya amarillentos, recogidos en Berlín, Colonia, París, Madrid, Budapest, Praga, Moscú, Milán. Se trataba por lo común de manifiestos, panfletos, libros, revistas, catálogos que servían a menudo como argumentos o contraargumentos en nuestra búsqueda febril de un nuevo modo de entender la práctica artística”. Ibidem, p. 121.

⁵ Os principais integrantes do grupo Madi eram, em sua maioria, estrangeiros, como Rhod Rothfuss, Uricchio e Arden Quin, Gyula Kosice, Martín Blasko, Esteban Eitler e Sandú Darié. PERAZZO, Nelly. Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina. In: MALDONADO, op.cit., 1997.

⁶ Tomás Maldonado nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 25 de abril de 1922. Atualmente reside na Itália.

[...] También acusamos todos os pintores de vanguardia da última geração por trair as preocupações dos seus primeiros dias, por aceitar hoje, complacentes, cadeiras e cátedras, por estrangular, em suma, as ilusões de uma juventude, talvez demasiado crédula, que neles teve fé. E caso ainda exista algum artista não corrompido de todo, saiba que a juventude o espera para ajudá-lo a romper todos os limites.⁷

Em 1944, é publicado o único número da revista *Arturo* [fig.70]. De acordo com Perazzo, para ali foram canalizadas energias criativas de jovens ávidos por novidades, contribuindo para a afirmação da não-figuração construtiva no país.⁸ Em colaboração com esse expressivo e vibrante conjunto de poetas e artistas, Maldonado projetou a capa da publicação, inspirada na abstração expressionista, e a pintora Lidy Prati, sua então esposa, foi autora das vinhetas das páginas internas, na linha concreta.

Em 1945, os grupos vanguardistas organizaram exposições importantes em Buenos Aires e, nesse mesmo ano, foi fundada a *Asociación Arte Concreto-Invención* (AACI) [fig.71], que contou com a adesão de um grande número de artistas. Dela faria parte Maldonado, seu irmão, o poeta Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Manuel Espinosa, Lidy Prati, Ennio Iommi, Claudio Girola, Alberto Molenberg e Juan Mele, entre outros. Além de promover mostras, a *Asociación* publicou uma revista homônima [fig.72] em agosto e em dezembro de 1946. Segundo Perazzo, eram repletas de artigos apaixonados e violentos, como forma de divulgar as ideias desses artistas. No segundo número da publicação, foi reproduzido o *Manifiesto Invencionista* (fig.72), onde estavam delineadas as ideias fundamentais da AACI: a ruptura com a figuração e a afirmação dos valores do concretismo.

[...] A arte representativa [que imita a natureza] mostra “realidades” estáticas, abstratamente cristalizadas. Porque toda a arte representativa era abstrata. Só por causa de um mal-entendido idealista se passou a chamar abstratas as experiências estéticas não representativas. Na verdade, através dessas experiências, conscientemente ou não, se caminhou no sentido oposto ao da pintura, como fica claro. A batalha travada pela arte chamada abstrata é, no fundo, a batalha pela invenção concreta.⁹

⁷ “[...] acusamos también a todos los pintores vanguardistas de la pasada generación por haber traicionado las inquietudes de sus primeras épocas, de aceptar hoy complacientes los sillones y las cátedras, de estrangular, en suma, las ilusiones de una juventud, quizás demasiado crédula, que tuvo fe en ellos. Y si hay todavía alguno no del todo manchado, sepa que la juventud espera al artista de conducta insobornable para ayudarlo a quebrar todos los límites”. BRITO, Jorge; GIROLA, Claudio; HLITO, Alfredo; MALDONADO, Tomás. Manifiesto de cuatro jóvenes. In: MALDONADO, op.cit., 1997, p. 33.

⁸ PERAZZO, op.cit.

⁹ “[...] El arte representativo muestra ‘realidades’ estáticas, abstractamente cristalizadas. Porque todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo a causa de un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, por medio de estas experiencias, conscientemente o no, se ha marchado en un sentido opuesto al de la pintura, lo demuestra de una manera irrefutable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en fondo, la batalla por la invención concreta”. MANIFIESTO Invencionista. In: MALDONADO, op.cit., 1997, p. 39.



[fig.70] Revista *Arturo*. Fonte: http://res.cloudinary.com/bombmagazine/image/upload/v1412026895/kosice_2_1000_body.jpg



[fig.72] Revista *Arte Concreto-Invencción*, N° 1. Fonte: MALDONADO, Tomás. *Tomás Maldonado: in conversation with = en conversación con María Amália García*. New York: Fundación Cisneros, 2010.



[fig.71] Artistas do grupo *Asociación Arte Concreto-Invencción* (da esquerda para a direita, de pé: Enio Iommi, Simón Contreras, Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Primaldo Mónaco, Manuel Espinosa, Antonio Caraduñe, Edgar Bayley, Obdulio Landi, e Jorge Souza. Sentados: Claudio Girola, Alberto Molenberg, Oscar Nuñez e Lidy Prati). Fonte: http://bp0.blogger.com/_JypgarMZ8k/RiutDyKI5XI/AAAAAAAAAGk/cdQjju-JS-Y/s1600-h/grupo+arte+concreto.jpg

De acordo com Perazzo, a arte concreta, na visão dos invencionistas, seria a superação dialética da arte abstrata, pois ao contrário de abstrair ela inventaria novas realidades.

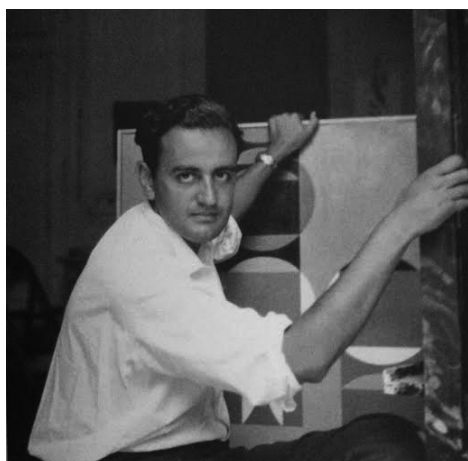
O ano de 1948 foi decisivo para as atividades da *Asociación Arte Concreto-Invención*, principalmente por conta da exposição *Nuevas Realidades*, sediada na galeria Van Riel, onde reuniram-se artistas de todas as orientações dentro da não-figuração e onde também foram expostas fotografias de exemplares da arquitetura moderna italiana. Fez parte desse grupo, por exemplo, o arquiteto milanês Ernesto Rogers¹⁰, que nesta ocasião proferiu a conferência *Ubicación del arte concreto* (Lugar da arte concreta). Na Itália, Rogers havia trabalhado em *Quadrante*, com Pietro Maria Bardi, e editado a revista *Domus* entre 1946 e 1947. Acredita-se que foi através dele que Maldonado estabeleceu contato com Max Bill, o que culminou em sua primeira viagem à Europa ainda em 1948. Jornada que foi acompanhada com ansiedade, mesmo que à distância, pelos jovens artistas e arquitetos que então o rodeavam em Buenos Aires.

Circulando pela Itália, Suíça, França e Alemanha, Maldonado [fig.73] também conheceu pessoalmente Henry van de Velde, Bruno Munari, Gillo Dorfles, Max Huber, Georges Vantongerloo, Richard P. Lhose, Friedel Vordemberge-Gildewart. Esses importantes arquitetos, designers e artistas concretos iriam, no conjunto dessa experiência, renovar o entendimento de Maldonado sobre o ato artístico, levando-o a um interesse cada vez maior pela ampliação do espaço da forma a outros territórios além da pintura. Tal desejo de fundir as artes a um todo maior implicou em manter-se em contato com a arquitetura, o urbanismo, o desenho industrial e a tipografia.

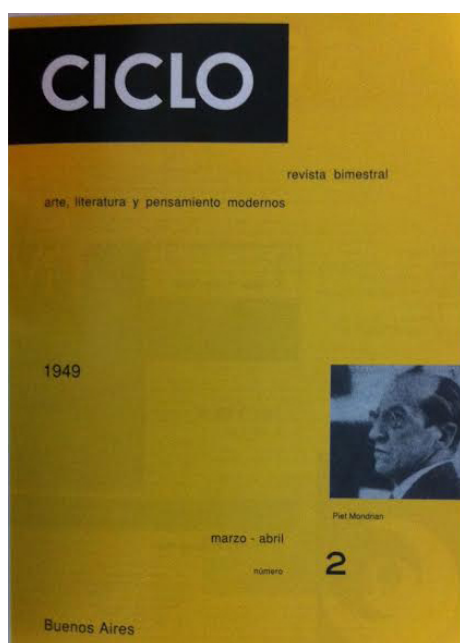
Em seu retorno à Argentina, Maldonado assumiu a diagramação da revista *Ciclo* [fig.74], dedicada à arte, literatura e pensamento modernos, dirigida pelo psicanalista Enrique Pichon Rivière, pelo crítico de arte Aldo Pellegrini e pelo poeta Elías Piterbarg. As duas únicas edições foram publicadas em 1948 e 1949 e marcaram a transição de Maldonado para o campo da arquitetura e da comunicação visual. O segundo número da revista, por sinal, foi o que apresentou maiores inovações gráficas, dentre elas o emprego da fonte sem serifa por ele trazida da Europa, como detalha Carlos Méndez Mosquera:

Os tipos eram uma família de fontes – *el etrusco* [sem serifa] – enraizada nas características mais puras da *groteske* suíço-alemã, inexistente no país, e que depois tiveram

¹⁰ A principal atividade de Ernesto Rogers na Argentina foi como docente de Teoria da Arquitetura no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Tucumán, a partir de maio de 1948. DEAMBROSIS, Federico. *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina*. Buenos Aires: Infinito, 2011.



[fig.73] Tomás Maldonado (1953). Fuente: MALDONADO, Tomás. *Tomás Maldonado: in conversation with = en conversación con María Amalia García*. New York: Fundación Cisneros, 2010.



[fig.74] Revista *Ciclo*. Fuente: MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.



[fig.75] Revista *Cea 2*. Fuente: MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

de ser completados com importação direta da Nebiolo [fundidora de tipos italiana].¹¹

A composição tipográfica, concebida por Maldonado e Hlito, era disposta na página de forma rigorosa e controlada, incorporando ao plano gráfico os princípios modernos de universalidade, síntese e legibilidade.¹² Credita-se ainda a essa edição de *Ciclo* a primeira tradução para o espanhol de textos de Moholy-Nagy, André Breton, Piet Mondrian e Max Bill.¹³

Em 1949, Maldonado participaria da diagramação e elaboração de textos para o número 2 do *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Cea 2 [fig.75], cujo comitê de redação era formado por Juan Manuel Borthagaray, Gerardo Clusellas, Carlos Méndez Mosquera e Pino Sivioli. Lançado em outubro, o impresso difundiria o escrito *Diseño Industrial e Sociedad*, de autoria de Maldonado e considerado o primeiro artigo sobre desenho industrial publicado na Argentina.

[...] O desenho industrial parte do princípio de que todas as formas criadas pelo homem têm a mesma dignidade. O fato de uma forma ser destinada a desempenhar uma função mais especificamente artística do que outras não invalida a certeza desse princípio. Na verdade, uma pintura tem uma função distinta da de uma colher, mas a forma da colher é também um fenômeno da cultura.

[...] No futuro, a arte há de deixar de inspirar-se continuamente em si mesma, e há de abandonar para sempre o circuito estéril a que a hoje está submetida, porque assim, e só assim, libertando-se deste jugo, poderá recuperar sua função social.

[...] Tal como imaginamos, o artista do futuro deve olhar para novos horizontes de criação, entrando no mundo da produção em série de objetos, objetos de uso cotidiano e popular, que, em última análise, constituem a realidade mais imediata do homem moderno.¹⁴

Nesse momento, portanto, os problemas relacionados ao universo pictórico começam a ceder espaço a novos temas que se tornariam centrais da atuação de Maldo-

¹¹ “Los plomos eran una familia tipográfica – el etrusco – enraizada dentro de los más puros rasgos del grotesque suizo-alemán, inexistente en el país y que después hubo que completar con una importación directa de Nebiolo”. MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos. Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina. *Summa*, Buenos Aires, n.15, fev. 1969, p. 86.

¹² DEVALLE, Verónica. Un nuevo planteo conceptual sobre la tipografía. Maldonado y la revista nueva visión. *Questión*, Buenos Aires, vol.1, n. 11, invierno 2006. Disponível em: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/221>>. Acesso em: 17 abr. 2011.

¹³ MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos. Introducción. In: MALDONADO, op.cit., 1997.

¹⁴ “El diseño industrial parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen la misma dignidad. El hecho de que alguna forma esté destinada a realizar una función más específicamente artística que otras, no invalida la certeza de este principio. En realidad, una pintura realiza una función distinta de una cuchara, pero la forma cuchara también es un fenómeno de cultura. [...] En el futuro, el arte ha de dejar de inspirar-se continuamente en sí mismo, y ha de abandonar de una vez para siempre el circuito esterilizante al que hoy se halla sometido, porque de esta manera, y solamente de esta manera, liberándose de este yugo, puede recuperar su función social. [...] Tal como nosotros lo imaginamos, el artista del futuro ha de mirar a nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de la producción de objetos en serie, objetos de uso cotidiano y popular, que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre moderno”. MALDONADO, op.cit., 1997, p. 64-5.

nado enquanto artista concreto, designer e educador, como ele mesmo explica:

Este é um texto importante no meu desenvolvimento, porque nele se encontra, de forma embrionária, um argumento que vai dominar todo o meu itinerário teórico posterior: o papel que o desenho industrial, juntamente com a arquitetura e urbanismo, deve assumir como fator de requalificação do nosso meio ambiente. É precisamente para apoiar esta ideia que, com um grupo de amigos, fundo em 1951 a revista *Nueva Visión*, uma publicação que teve, naquela época, uma influência considerável na Argentina, e da qual durante quatro anos fui diretor.¹⁵

O projeto *nueva visión*

Em 1951, dois importantes empreendimentos seriam colocados em prática por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito e Carlos Méndez Mosquera: a criação de *axis organización de publicidad integral*, primeiro estúdio argentino de desenho industrial e comunicação visual, e a fundação da revista *nueva visión*. Ambos, assim como outros grupos argentinos como *oam* (*organización de arquitectura moderna*) e *harpa*, eram escritos com “fanático e estrito minuscúlo tipográfico”¹⁶, segundo conta Méndez Mosquera.

Apesar de ter desenvolvido alguns projetos relevantes – como um *stand* nas Galerías Pacífico, para a apresentação de uma máquina de datilografar de fabricação nacional, ou o material gráfico para uma mostra do escultor Sesostri Vitullo, encomendado por Ignacio Pirovano –, a proposta de comunicação visual moderna do estúdio não encontrou acolhimento no ambiente argentino e encerrou suas atividades em 1953.¹⁷ *nueva visión*, entretanto, seria publicada, não sem esforço, vale ressaltar, até 1957, alcançando nove números.

A edição inaugural da revista, dirigida por Maldonado, foi produzida em sua casa, na avenida Santa Fé, e publicada – com 20 páginas impressas em papel couché brilho – em dezembro de 1951. Méndez Mosquera, amigo de Maldonado desde 1947, quando era estudante do curso de arquitetura da Universidade de Buenos Aires, assumiu a secretaria da publicação, e Hlito, colega na Academia de Belas Artes, era o responsável pela diagramação.

A revista surge no vácuo das experiências de publicações como *Ciclo* e *Boletín del Cea*, refletindo ainda a interação, no circuito cultural portenho, de jovens arquitetos modernos e de artistas concretos. Desde seu subtítulo – “revista de cultura vi-

¹⁵ “Se trata de un texto importante en mi desarrollo, porque en él de halla, germinalmente, un argumento que dominará todo mi itinerario teórico posterior: el rol que el diseño industrial, junto a la arquitectura y el urbanismo, debería asumir como factor de recualificación de nuestro entorno. Es precisamente para sostener esta idea que, con un grupo de amigos, fundo en 1951 la revista *Nueva Visión*, publicación que tuvo, en aquel tiempo, una considerable influencia en la Argentina, y de la cual, durante cuatro años fui director”. MALDONADO, Tomás. *Tomás Maldonado: in conversation with = en conversación con María Amália García*. New York: Fundación Cisneros, 2010. p. 109-110.

¹⁶ MÉNDEZ MOSQUERA, op.cit., 1997, p. 10.

¹⁷ DEAMBROSIS, op.cit.

sual” – expressava um projeto editorial amplo o suficiente para debater questões relacionadas às manifestações artísticas de vanguarda, passando pela arte concreta, pela arquitetura e pelo desenho industrial. De acordo com Lucena, o nome da publicação remete ao termo cunhado por Moholy-Nagy e que diz respeito à invenção de novos objetos artísticos e de relações entre o homem, seus sentidos, suas percepções e o mundo que o cerca.¹⁸ Inscrita a partir desses referentes, segundo Devalle, em *nueva visión*:

[...] encontramos una nova concepción do espaço, uma problematização daquilo que hoje consideraríamos linguagem visual (ali chamada de “cultura visual”) e a inquietante pergunta pela *forma transformada em sentido*. Por esses motivos, a consideramos o primeiro discurso habilitante do Design na Argentina.¹⁹

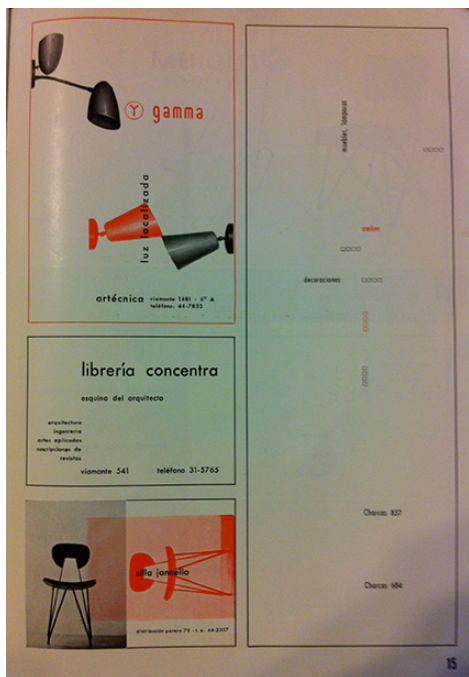
Dentre as empresas que prestaram apoio à revista como anunciantes [fig.76], estavam oficinas e lojas de mobiliário moderno (*aim*, Silla Jannello, Atelier Decoraciones, Interieur, Comte, *harpa*), fábricas de material de construção (Ameriplastes, Polledo), de luminárias (*gamma*, Ilum, Dobila), de máquinas de lavar (Kenig, Cazzaniga y Cía) e de gravadores de som (Apel). Também anunciaram em *nueva visión* companhias de seguros, galerias de arte, gráficas, óticas e fabricantes de bebidas. Além desses, livrarias, editoras, revistas culturais argentinas e estrangeiras – inclusive *Habitat* – e a própria *axis e editorial nueva visión*²⁰. Vale salientar que os *layouts* da maioria dos anúncios seguiam a orientação minimalista, geométrica e eram essencialmente tipográficos (com destaque para as fontes não serifadas), o que conferia harmonia visual entre o conteúdo editorial e comercial da publicação.

Os representantes da revista em outras localidades, por sua vez, refletiam as amizades e contatos mantidos por Maldonado dentro e fora da Argentina: César Jannello em Mendoza, Ricardo Muratorio Posse em Tucumán, Lanfranco Bombelli Tiravanti em Paris, Max Huber em Milão, Hans Platschek em Montevideu e o artista gráfico Tomás Santa Rosa no Rio de Janeiro – o qual foi membro do júri da primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951.

¹⁸ LUCENA, Daniela. Arte concreto y *Nueva Visión*: una lectura en clave política. *Aurora*, n.10. 2011. Disponível em: <www.pucsp.br/revistaaurora>. Acesso em: 11 jan. 2012.

¹⁹ “En ella encontramos una nueva concepción del espacio, una problematización de aquello que hoy consideraríamos lenguaje visual (llamado allí “cultura visual”) y la inquietante pregunta por la forma hecha sentido. Por estos motivos, desde nuestro trabajo, es considerada el primer discurso habilitante del Diseño en la Argentina”. DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 252.

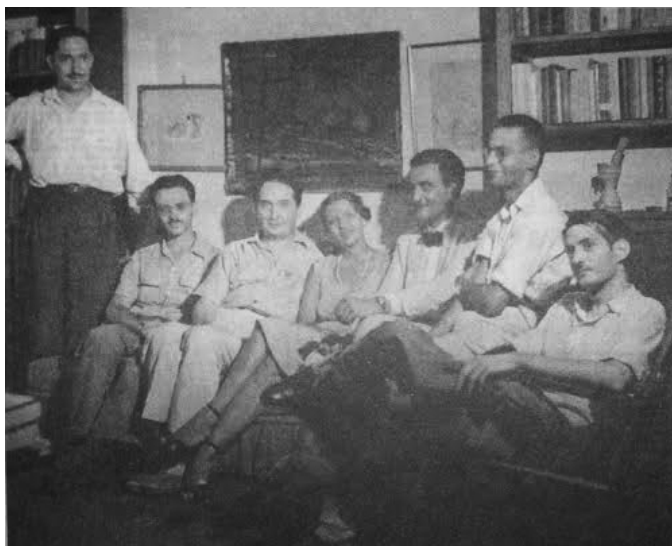
²⁰ *editorial nueva visión*, criada em 1955, foi fundada e financiada por Jorge Grisetti, membro da OAM e redator de *nueva visión*. No ano anterior, Carlos Méndez Mosquera, integrado ao estúdio *harpa*, havia fundado Ediciones Infinito. Ambas as casas editoriais, juntamente com a revista *nueva visión*, exerceram papel central na difusão dos principais autores da cultura visual moderna em língua espanhola.



[fig.76] Alguns dos anunciantes de *nueva visión*.
Fonte: CeDInCI. Reprodução: P. Amorim.



[fig.77] Revista *nueva visión*, N° 1, 1953.
Fonte: CeDInCI. Reprodução: P. Amorim.



[fig.78] Estúdio de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, 1951. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Agrapham Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Prati, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa. Fonte: GARCÍA, Maria Amália. *El arte abstracto: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2011.

Diseño industrial y otras cosas más

A capa [fig.77] do primeiro número de *nueva visión*, concebida por Alfredo Hlito, era o testemunho gráfico da alma da publicação. Sobriedade e racionalidade davam as coordenadas para a articulação de áreas retangulares nas cores branco, preto e verde, as quais abarcavam as informações de texto, compostas em tipos condensados e sem serifas, seguindo o ordenamento de eixos verticais. “A gráfica da revista, ligeiramente expressionista, tem a personalidade de Alfredo Hlito e meus balbuceios como designer gráfico”²¹, comentou certa vez Méndez Mosquera.

A foto de uma conversa entre Max Bill, Henri van de Velde e Alvar Aalto aparece em destaque, nomeados pelo periódico como os “três pioneiros da síntese das artes visuais”. Ressaltam-se ainda chamadas para textos sobre Max Bill e o arquiteto Antoni Bonet, além dos escritos dos colaboradores César Jannello, Pietro Maria Bardi, Júlio Pizzelli, Juan C. Paz, Edgar Bayley e do próprio Tomás Maldonado. No topo do *layout*, desponta um dos fotogramas do brasileiro Geraldo de Barros.

O “propósito ambicioso” de *nueva visión*, de “propiciar a síntese de todas as artes visuais em um sentido de objetividade e funcionalidade” – como proclamado em seu primeiro editorial, cujos trechos abrem este Capítulo – transparece, portanto, nesta pauta multifária. Nela constaram menções a Walter Gropius, a Moholy-Nagy, à música dodecafônica de Schönberg e ao artista neoplasticista Georges Vantongerloo. Arquitetura, pintura, desenho industrial e música de viés vanguardista ganhavam um espaço comum para divulgação e debate, pondo em prática a função que a revista escolheu para si: “*nv* é, ao mesmo tempo, a revista dos desenhistas industriais, dos engenheiros, dos cineastas, dos artistas gráficos, de todos aqueles que, direta ou indiretamente, ajudam na tarefa de construir uma nova cultura visual”.

Também chama a atenção neste primeiro número de *nueva visión* as várias informações relacionadas a então dinâmica cena cultural no Brasil, e em especial, ao setor relacionado à arte concreta e ao seu principal expoente internacional naquele momento, Max Bill. Logo na segunda página da revista, na seção *Notas y Comentarios*, registra-se a realização da exposição retrospectiva de Bill no MASP – cuja inexpressiva repercussão local foi lamentada por *Habitat*, como visto no Capítulo 2 – e a presença de uma de suas obras na Bienal de Arte de São Paulo.

No Museu de Arte de São Paulo, dirigido por P. M. Bardi, foi realizada uma grande exposição da obra de Max Bill. Pela primeira vez, um país sul-americano tem tido a oportunidade de conhecer a múltipla atividade criadora deste grande artista. Max

²¹ “La gráfica de la revista, ligeramente expresionista, tiene la impronta de Alfredo Hlito y mis balbuceos como diseñador gráfico”. MÉNDEZ MOSQUERA, op.cit., 1997, p. 12.

Bill, pintor, escultor, arquiteto, gráfico, designer, é um dos principais promotores da síntese das artes visuais modernas, cuja propagação e aprofundamento é um dos propósitos fundamentais desta revista. De sua parte, a Bienal de São Paulo incorporou uma escultura importante de Bill, que ainda estava na cidade, ao *stand* suíço do pavilhão de representações estrangeiras.²²

Para além de informar sobre esses acontecimentos no país vizinho, nesta pequena nota *nueva visión* reafirma sua militância em prol da síntese das artes e deixa explícita sua reverência a Max Bill, cuja obra e pensamento serão continuamente explorados pela publicação.

Sobre esse aspecto também é interessante mencionar o intercâmbio cultural estabelecido entre artistas argentinos e brasileiros em função das movimentações em torno da arte concreta, que no Brasil se dava de forma bastante intensa tendo em vista as iniciativas do MASP e da Bienal. Assim enfatiza García:

Para a investida moderna portenha o que acontecia no Brasil era assombroso e contrastava categoricamente com o panorama local. As possibilidades de intercâmbio com a cena brasileira resultavam extremamente atrativas para os argentinos. Da mesma forma que para Bill, o Brasil também se constituía no imaginário dos argentinos como o lugar de referência para levar a cabo um programa moderno na América Latina. O contraste entre ambos os panoramas era evidente. Essa rede internacional de arte concreta estava tensionada por conjunturas nacionais: enquanto no Brasil as propostas concretistas ganhavam em extensão e em possibilidades de execução, os argentinos acompanhavam esse processo através das revistas.²⁵

Como exemplo desse contato, no início de 1951, Maldonado e sua esposa Lidy Prati viajam para o Brasil, onde encontram-se com personagens centrais do concretismo no país, como Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa, além do crítico de arte Mário Pedrosa [fig.78] – o qual contribuiria posteriormente artigos para *nueva visión*. Nessa ocasião, Maldonado ainda proferiu uma palestra num evento internacional de ensino musical e artístico, em Teresópolis, no Rio de Janeiro, promovido pelo compositor Hans Koellreuter. Tanto o grupo de concretistas brasileiros quanto a conferência de Maldonado foram noticiados nesse primeiro número de *nueva visión*, evidenciando não só o interesse da revista em

²² “En el Museo de Arte de Sao Paulo, dirigido por P. M. Bardi, se ha realizado una importante exposición de la obra de Max Bill. Por primera vez un país sudamericano ha tenido la oportunidad de conocer la múltiple actividad creadora de este gran artista. Max Bill, pintor, escultor, arquitecto, gráfico, diseñador, es uno de los más destacados propiciadores de la síntesis de las artes visuales modernas, cuya difusión y profundización constituye uno de los propósitos fundamentales de esta revista. Por su parte, la Bienal de São Paulo ha incorporado una importante escultura de Bill, que todavía estaba en esa ciudad, al “stand” suizo de su pabellón de representaciones extranjeras”. NUEVA visión, Buenos Aires, n.1, dez. 1951, p.2.

²⁵ GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill. Bill em São Paulo em 1951. *Revista USP*, São Paulo, n.79, set. nov. 2008, p. 204.

acompanhar de perto esse circuito artístico no Brasil, como também de registrar a interação dos argentinos nessa cena.

O artigo que pela primeira vez aborda o tema do desenho industrial em *nueva visión* também é relacionado ao Brasil. O texto *Diseño industrial en São Paulo* [fig. 79], de Pietro Maria Bardi, acompanhado de uma foto da *Vitrina das Formas*, comunica aos leitores da revista sobre a instalação do Instituto de Arte Contemporânea no MASP, descrevendo a estrutura do curso e sua função de “forjar uma mentalidade, um fervor racional pela ‘boa forma’”²⁴. Além de repetir características do IAC ressaltadas na divulgação feita no Brasil, em especial em *Habitat*, como a inspiração na Bauhaus e na Escola de Chicago, o texto fala não só dos esforços no sentido de promover o desenho industrial na cidade, como também no de modernizar a publicidade, segundo iniciativas como o *I Salão de Propaganda*, promovido pelo MASP em 1950:

O dia que em São Paulo consigamos que os designers de propaganda participem do verdadeiro sentido do “novo”, teremos dado um grande passo. O “affiche” [cartaz] da mostra causou grande impacto: nunca se tinha pensado aqui sobre a possibilidade “abstrata” deste tipo de trabalho. Ao mesmo tempo, o Museu organizou vários concursos de “affiches” e os prêmios foram destinados de forma controversa, para advertir de uma vez por todas aos designers de publicidade que não há contradição entre a sua tarefa e a especificamente artística.²⁵

Ao utilizar termos como “boa forma” e abordar a interação da arte com outros campos, como a publicidade, esse escrito mostra-se bastante alinhado aos ideais defendidos por *nueva visión*. No fim das contas, entretanto, ele acaba envergando um tom mais próximo ao de um *release* de assessoria de imprensa do Museu – o que certamente foi proposital – do que de um artigo reflexivo ou teórico sobre o desenho industrial.

Por fim, o texto de Bardi insiste ainda no otimismo típico das primeiras notas de divulgação do IAC publicadas em *Habitat*, descrevendo São Paulo como uma cidade distinta das europeias, “sem tradições específicas de gosto e pronta a aceitar com entusiasmo as iniciativas audazes”²⁶. Em pouco tempo, entretanto, a cidade frustraria em parte essas expectativas, mostrando diferentes graus de aceitação/resistência a essas inovações. De todo modo, embora em ambos os países a ideia

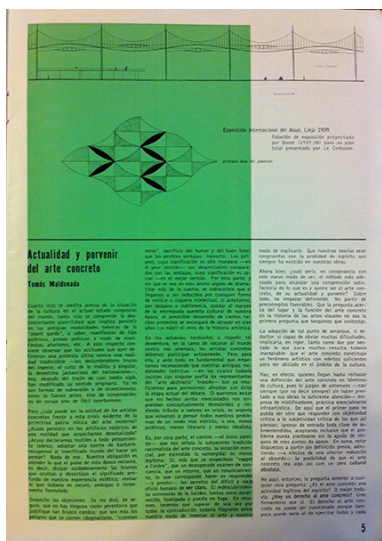
²⁴ “con el fin de forjarse una mentalidad, un fervor racional por la ‘buena forma’”. BARDI, Pietro M.. *Diseño industrial en São Paulo. nueva visión*, Buenos Aires, n.1, dez. 1951, p. 9.

²⁵ “El día en que en São Paulo logremos que los diseñadores de propaganda participen del auténtico sentido de lo “nuevo”, habremos dado un gran paso. El ‘affiche’ [cartaz] de la muestra fue un verdadero impacto: nunca se había pensado aquí en la posibilidad ‘abstracta’ de este tipo de trabajos. Al mismo tiempo, el Museo organizó varios concursos de ‘affiches’ y los premios fueron destinados polémicamente, para advertir de una vez para siempre a los diseñadores publicitarios que no hay contradicción entre su tarea y la específicamente artística”. Ibidem, p. 9.

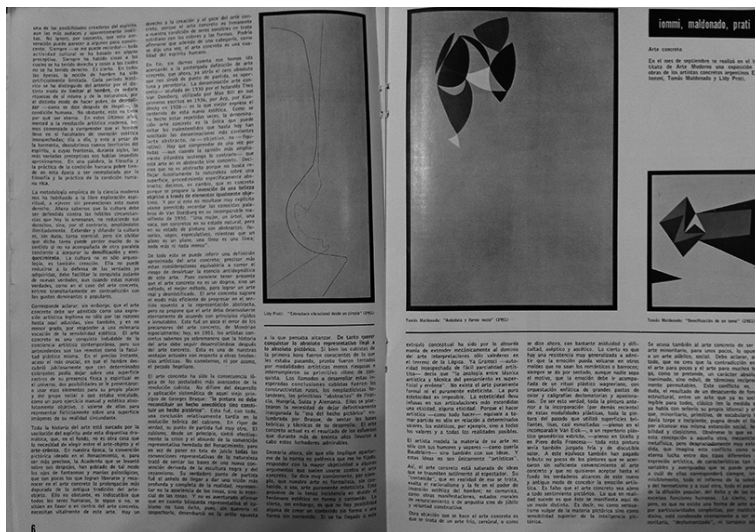
²⁶ “no tiene tradiciones específicas de gusto y está pronta a aceptar con entusiasmo las iniciativas audaces”. Ibidem, p. 11.



[fig.79] Revista *nueva visión*, N° 1, 1953. Fonte: CeDInCI. Reprodução: P. Amorim.



[fig.80] Páginas iniciais do artigo *Actualidad y porvenir del arte concreto*. Revista *nueva visión*, N° 1. Fonte: CeDInCI. Reprodução: P. Amorim.



do desenho industrial estivesse em germinação, o Brasil, e o MASP, sairiam na frente ao tentar propor a institucionalização do ensino dessa nova atividade profissional a partir da fundação do IAC. E *nueva visión* esteve atenta a isso, colaborando inclusive para essa divulgação no ambiente hispano-americano.

Tomás Maldonado, por sua vez, publicaria nesta edição, além de um texto em homenagem ao aniversário de 65 anos do artista Georges Vantongerloo, o detalhado artigo *Actualidad y porvenir del arte concreto* [fig.80]. Escrito que certamente é constituinte da medula estético-ideológica da publicação e que esclarece o sentido, as origens e as implicações da arte concreta, bem como sua relação com a ciência. É bom lembrar que a essa pregação Maldonado já se dedicava há longa data, a qual remetia, apenas para citar um exemplo, ao *Manifiesto Invencionista*. No excerto abaixo, o autor discute historicamente a adequação do termo “arte concreta” em relação a outras designações:

A denominação arte concreta – cunhada em 1930 pelo holandês Theo van Doesburg, utilizada por Max Bill em seus primeiros escritos em 1936, por Arp, Kandinsky, em 1938 – é a que melhor expressa o conteúdo desta nova estética. Como foi observado várias vezes, o nome de arte concreta é o único que pode evitar mal-entendidos que até agora têm promovido as denominações mais comuns. (Arte abstrata, não-objetiva, não-figurativa). É preciso entender de uma vez por todas – embora a opinião generalizada defenda o oposto – que esta arte não é abstrata, mas concreta. Dizemos que não é abstrata, pois não busca refletir enganosamente a natureza sobre uma superfície, procedimento especificamente abstrato; dizemos, no entanto, que é concreta porque se propõe à invenção de uma beleza objetiva através de elementos igualmente objetivos. E se isso não parece muito claro, permita-me lembrar as famosas palavras de Van Doesburg em seu incomparável manifesto de 1930. “Uma mulher, uma árvore, uma vaca, são concretos em seu estado natural, mas em seu estado de pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, enquanto que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nada mais, nada menos”.²⁷

Observemos que no trecho acima o nome de Max Bill volta a aparecer. Além de figurar na capa da revista e em outras notas já comentadas aqui, o mestre concretista

²⁷ “La denominación arte concreto – acuñada en 1930 por el holandés Theo Van Doesburg, utilizada por Max Bill en sus primeros escritos en 1936, por Arp, Kandinsky, en 1938 – es la que mejor expresa el contenido de esta nueva estética. Como se ha hecho notar repetidas veces, la denominación arte concreto es la única que puede evitar los malentendidos que hasta hoy han suscitado las denominaciones más corrientes. (Arte abstracto, no-objetivo, no-figurativo). Hay que comprender de una vez por todas – aun cuando la opinión más ampliamente difundida sostenga lo contrario – que este arte no es abstracto sino concreto. Decimos que no es abstracto porque no busca reflejar ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento específicamente abstracto; decimos, en cambio, que es concreto porque se propone la invención de una belleza objetiva a través de elementos igualmente objetivos. Y por si esto no resultase muy explícito séame permitido recordar las conocidas palabras de Van Doesburg en su incomparable manifiesto de 1930. ‘Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos, mientras que un plano es un plano, una línea es una línea; nada más ni nada menos.’” MALDONADO, Tomás. *Actualidad y porvenir del arte concreto. nueva visión*, Buenos Aires, n.1, dez. 1951, p. 6.

suíço é também objeto do artigo de autoria de Ernesto Rogers, *Unidad de Max Bill*. No texto, dentre outros aspectos, a componente racional de suas criações é enfatizada:

É possível encontrar nas formas desenhadas pelo artista, das mais simples e às mais complexas, um modelo, um esquema matemático. Por exemplo, se descobrirá a seção áurea em uma de suas claras composições tipográficas, a série de Fibonacci em algumas de suas pinturas, a equação da faixa de Moebius em uma de suas esculturas, do mesmo modo que a relação entre as proporções estáticas e as proporções estética em todas as suas obras arquitetônicas.²⁸

Para uma publicação cuja proposta era discutir a forma no contexto da síntese das artes, o trecho acima é bastante emblemático ao enunciar os diferentes campos de atuação deste múltiplo artista que, à época, parecia encarnar a própria definição do “homem moderno”. *nueva visión*, em seus números subsequentes, ainda voltaria a referir-se a Bill e divulgar seus textos, e tendo em vista as edições de *Habitat* lançadas nesta mesma época, ali também identificamos um comportamento semelhante, como apontado no Capítulo 2. A diferença no modo como essas duas revistas acessaram a figura de Max Bill é que, em *Habitat*, sua voz foi canalizada com mais força em associação ao desenho industrial – principalmente por conta do IAC –, e da arquitetura, e em *nueva visión*, primeiramente pela mão da arte concreta e depois pelo desenho industrial, devido à fundação da HFG-Ulm, como se verá a seguir.

Um dado curioso que Deambrosis traz a esse respeito é que, ao contrário da quantidade expressiva de escritos de e sobre Max Bill publicada na Argentina na década de 1950, as revistas europeias pouco se interessaram em discutir sua produção, o que ficou restrito basicamente aos periódicos de língua alemã.²⁹

Por outro lado, de acordo com García, Tomás Maldonado foi o maior difusor de Max Bill na Argentina, a ele dedicando artigos – o primeiro em 1946, publicado na edição número um de *Arte Concreto-Invencción* – e um livro, em 1955, lançado pelo *editorial nueva visión*.

Ambos tiveram um forte compromisso com a causa concretista e suas buscas concatenavam-se em vários pontos: a concentração na tradição abstrato-construtiva, a definição dos problemas da arte concreta, a necessidade de pensar a totalidade do entorno

²⁸ “Podréis encontrar en las formas concebidas por este artista, en las más simples como en las más complejas, un modelo, un esquema matemático. Así, por ejemplo, descubriréis la sección áurea en una de sus claras composiciones tipográficas, la serie de Fibonacci en algunas de sus pinturas, la ecuación de Moëbius en una de sus esculturas, del mismo modo que la relación entre las proporciones estáticas y las proporciones estéticas en todas sus obras arquitectónicas”. ROGERS, Ernesto. *Unidad de Max Bill*. *nueva visión*, Buenos Aires, n.1, dez. 1951, p. 12.

²⁹ DEAMBROSIS, op.cit.

humano, o interesse pela ciência, enfim, um conjunto de afinidades estéticas e intelectuais que ideologicamente os unia.⁵⁰

Desde 1949, Maldonado e Bill mantinham uma correspondência constante — escrita em letras minúsculas seguindo a tradição bauhausiana inaugurada por Herbert Bayer. Bill enviava a Maldonado todos os textos que redigia e os catálogos das exposições das quais fazia parte.⁵¹ Essa parceria criativa se tornou mais próxima com a integração de Maldonado ao corpo docente da HfG-Ulm e durou até a metade dos anos 1950, quando discordaram irremediavelmente sobre a condução pedagógica e projetual da instituição no que dizia respeito ao desenho industrial.

Novas (múltiplas) visões

A edição seguinte de *nueva visión*, números 2/3 [fig. 81], seria lançada pouco mais de um ano depois, em janeiro de 1953, dessa vez com 40 páginas, o que constituiria a média da publicação para as demais edições. Trazia agora, complementando a denominação “revista de cultura visual”, um subtítulo mais específico “*artes/arquitectura/diseño industrial/tipografía*”. A redação passava a funcionar num pequeno prédio, hoje demolido, na rua Cerrito, 1371, em Buenos Aires, espaço que funcionava como laboratório, *showroom* e sala de reuniões. Além disso, novos membros haviam sido incorporados: os arquitetos Juan Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg e Jorge Grisetti, todos integrantes da OAM. Méndez Mosquera, recém-casado, desvinculou-se para dedicar-se a atividades de melhor remuneração, embora mantivesse contato com o grupo.⁵² O nome de Alfredo Hlito não aparece no expediente deste número, retornando na quinta edição.

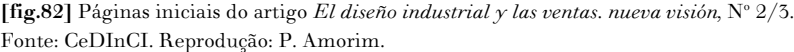
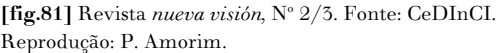
O fato é que este número duplo de *nueva visión* foi alvo de uma reforma gráfica desencadeada por uma crítica de Max Bill, feita por carta a Maldonado, datada de janeiro de 1952: “*nv* me provocou um grande prazer. é a revista que faltava. o que não gosto é a paginação: muito complicada, muito ‘arte decorativa’ e muito pouco elementar”⁵³. Em atenção ao “ascetismo gráfico maxbilliano”, como definiu Méndez Mosquera, o novo projeto de capa de *nueva visión* excluiu o uso de imagens e inspirou-se em publicações suíças como *Moderne Schweizer Architektur*, do próprio Bill, *Allianz*, *Konkrete Kunst* e outras. Sobre um fundo de cor uniforme, neste

⁵⁰ “*Ambos tenían un fuerte compromiso con la causa concretista y sus búsquedas se concatenaban en varios puntos: la concentración en la tradición abstracto-constructiva, la definición de los problemas del arte concreto, la necesidad de pensar la totalidad del entorno humano, el interés en la ciencia, en fin, un conjunto de afinidades estético-intelectuales que los hermanaba ideológicamente*”. GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, p. 124.

⁵¹ Ibidem.

⁵² DEAMBROSIS, op.cit.

⁵³ “*nv me produjo un gran placer. es la revista que faltaba. Lo que no me gusta es la puesta en página: es demasiado complicada, demasiado ‘arte decorativo’ y demasiado poco elemental*”. GARCÍA, op.cit., 2011, p. 146.



caso laranja, finas faixas verticais pretas e brancas conduziam o alinhamento das sintéticas informações verbais do cabeçalho e do sumário, padrão que se repetiria nas edições subsequentes. Toda a revista passou a ser composta com a família tipográfica Futura, à exceção de alguns anúncios.

Dentre os artigos ali publicados, destaca-se o texto de George Nelson – chefe de design da empresa de mobiliário Herman Miller entre as décadas de 1940 e 1970 –, com o título *El diseño industrial y las ventas* [O desenho industrial e as vendas] [fig.82]. Discutindo o papel do desenhista industrial a partir da realidade da economia norte-americana, Nelson reconhece que a contribuição desse profissional concentrava-se, na maioria dos casos, em maquiagem produtos com vistas à obtenção de lucro do fabricante. Prática relacionada ao *styling*, tão condenado pela teoria da *gute form*.

A maioria dos fabricantes e designers aceitaram que a função principal do desenho industrial era a criação do aumento nas vendas. Na verdade, este é um aspecto transitório e superficial em sua atividade, muito menos importante do que sua participação na tarefa de reconstruir uma sociedade sacudida pela explosão de uma nova tecnologia.⁵⁴

Nelson informa que, nos Estados Unidos, os primeiros desenhistas industriais surgiram entre profissionais ligados ao comércio e à propaganda, os quais perceberam que um produto poderia vender mais se submetido a uma série de tratamentos de beleza. Essa atuação cosmética com foco no ganho financeiro era, em sua opinião, limitada, devendo o designer buscar inserir-se nas demais instâncias da dinâmica industrial no sentido de potencializar sua interferência no processo de concepção e melhoramento dos produtos. Demanda que, em meados da década de 1960, também seria feita por Lucio Grinover e Décio Pignatari nos textos publicados em *Habitat*, como visto no Capítulo 2.

Se o desenhista industrial deve exercer uma influência genuinamente construtiva, precisa ocupar uma posição na qual ele possa atuar em ampla escala; mas o fabricante não pedirá por isso e nem o designer tomará as medidas necessárias para tal, até que tome consciência do enorme valor social de sua profissão.⁵⁵

⁵⁴ “La mayoría de los fabricantes y diseñadores supusieron que la función primordial del diseño industrial era la creación de un aumento en las ventas. En verdad, éste es un aspecto transitorio e superficial de la actividad del diseñador; mucho menos importante que su participación en la tarea de reconstruir una sociedad sacudida por la explosión de una nueva tecnología”. NELSON, George. El diseño industrial e las ventas. *nueva visión*, Buenos Aires, n. 2/3, jan. 1953, p. 19.

⁵⁵ “Si el diseñador debe ejercer una influencia genuinamente constructiva, tiene que ocupar una posición en la cual pueda actuar en amplia escala; pero el fabricante no se la pedirá ni el diseñador adoptará las providencias necesarias para conseguirla hasta tanto no tome conciencia del enorme valor social de su profesión”. Ibidem, p. 20.

Segundo Nelson, tal situação só seria equalizada a partir de uma mudança “dentro da profissão”, com a formação de “um grupo amplo em contato com os aspectos mais universais e duradouros de seu trabalho e não com o resultado imediato das contas da fábrica”⁵⁶.

Ganha relevo na reflexão de Nelson o papel social do desenhista industrial. Termos e ideias como “profissão”, “formação de um grupo” e “inserção nas etapas do sistema produtivo”, denotam uma visão bastante pragmática e madura da atividade naquele país, e que só apareceria em *Habitat*, por exemplo, dez anos depois. Essa discussão na revista brasileira, àquela altura, se concentrou, por sua vez, na questão da boa forma e da educação das massas para o gosto moderno, uma abordagem, de certo modo, mais idealizada e intelectualizada. Do ponto de vista de *Habitat*, o desenho industrial no Brasil naquele instante era uma promessa, um caminho para o desenvolvimento. Enquanto nos Estados Unidos, como deixava entrever *nueva visión* ao publicar esse texto, já era uma realidade com muitos benefícios e também problemas, os quais deveriam ser amplamente discutidos. É interessante notar, portanto, como esse periódico argentino abriga essa polêmica em sua pauta, diversificando seus enfoques a respeito do desenho industrial, num ano em que, coincidentemente, encerrariam suas atividades iniciativas pioneiras em relação ao design moderno na Argentina e no Brasil, o estúdio *axis* e o IAC.

A quarta edição de *nueva visión* também seria publicada em 1953. Walter Gropius, que recentemente havia completado 70 anos, foi lembrado pela revista, a qual publicou o discurso proferido pelo arquiteto por ocasião de homenagem recebida na Escola de Chicago e também um texto laudatório assinado por Mies van der Rohe.

O desenho industrial nos Estados Unidos continuou em pauta, com uma matéria sobre a mostra de produtos *Good Design*, realizada no MART de Chicago, na época o maior centro de exposições do mundo, em parceria com o MoMA.⁵⁷ O objetivo do evento, criado em 1950, era influenciar o público, orientando seu senso de escolha, a partir de uma curadoria de objetos que seguia os critérios de atração visual, função, elaboração e preço. De acordo com os organizadores da exposição, o selo *Good Design* atribuído aos produtos selecionados – o qual, diferentemente da noção europeia da “boa forma”, deveria levar em conta também o bom desempenho comercial –, seria um meio distintivo para reconhecer a produção industrial do país que conseguia alcançar “a integração da estética, da economia e da função através da boa forma, do bom design”.⁵⁸

⁵⁶ “un grupo más amplio que está más en contacto con los aspectos universales y duraderos de su trabajo que con el resultado inmediato en las cuentas de la fábrica”. Ibidem, p. 24.

⁵⁷ BUEN diseño en el MART de Chicago. *nueva visión*, Buenos Aires, n.4, 1953, p. 3-6.

⁵⁸ “la integración de la estética, la economía y la función a través de la buena forma, del “buen diseño”. Ibidem, p. 3.

O texto *Educación y creación*, por sua vez, segue outra linha, sendo o primeiro material de autoria de Max Bill publicado em *nueva visión*. Partindo do argumento de que a publicidade seria um dos principais responsáveis pela deturpação do gosto no mundo contemporâneo e capitalista³⁹, Bill anuncia a criação da Hochschule für Gestaltung, única instituição de ensino capaz de lidar com esse problema. Opinião também por ele expressada em artigo publicado em *Habitat*, como já visto.

A escola, segundo Bill, se alinharia a outros que anteriormente travaram a batalha da educação para o gosto, como Ruskin, Morris e Van de Velde, ou entidades como a Escola de Artes e Ofícios de Weimar, a Werkbund e a Bauhaus.

A escola é a continuação da Bauhaus (Weimar-Dessau-Berlin). Inclui em seus programas tópicos que não tinham, vinte ou trinta anos atrás, a importância atual. A base da educação oferecida pela escola é uma formação profissional complementada pela cultura geral que exige o nosso tempo.⁴⁰

Ganham espaço, desse modo, nesta quarta edição da revista, duas distintas vertentes do desenho industrial. Uma onde a componente comercial é determinante (o *Good Design* norte-americano) e outra onde a educação para a boa forma, tanto dos profissionais da área quanto dos consumidores, contribuiria para a ampla assimilação de um gosto moderno prescritivo. Atitude que, independentemente de sua filiação a qualquer uma dessas vertentes, demonstra certa flexibilidade na linha editorial de *nueva visión*.

O quinto número da revista foi o último publicado em 1953, no qual o ex-aluno da Bauhaus e artista construtivo Xanti Schwinsky foi objeto de vários artigos. Um anúncio do livro sobre Max Bill, de autoria de Maldonado, também foi ali veiculado, bem como uma nota sobre o prêmio conferido a uma das obras de Alfredo Hlito na segunda Bienal de Arte de São Paulo. A essa altura, reintegrado ao comitê de redação de *nueva visión*, Hlito contribuía regularmente com escritos sobre as artes plásticas.

No sumário desta edição destaca-se ainda a matéria *Dos exposiciones en el Museo de Arte de Nueva York*. Além da análise de alguns objetos, o texto realizou uma comparação entre modelos de automóveis europeus e norte-americanos. O que, segundo Devalle, “põe em evidência – novamente – os limites que a universalidade

³⁹ Nesta mesma edição, Maldonado alertaria sobre a responsabilidade social dos comunicadores visuais no artigo *Problemas actuales de la comunicación*.

⁴⁰ “La escuela es la continuación del Bauhaus (Weimar-Dessau-Berlin). Incluye en sus programas tópicos que no tenían hace veinte o treinta años la importancia que revisten actualmente. La base de la educación impartida por la escuela es una formación profesional completada por la cultura general que reclama nuestra época”. BILL, Max. *Educación y creación. nueva visión*, Buenos Aires, n.4, 1953, p. 8.

funcionalista encontra em um mercado de gostos e demandas modeladas local e culturalmente”⁴¹.

Por fim, o texto *Sobre algunas interferencias entre los artes*, de Gillo Dorfles, faz uma crítica à ideia de síntese das artes, proposição que continuaria a defender inclusive no congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte, em 1959, no Brasil, em escrito republicado por *Habitat*, como já visto no Capítulo 2.

Gestaltung/diseño/design

Os três números subsequentes de *nueva visión* foram lançados em 1955. A sexta edição da revista trazia uma nota informando a nomeação de Maldonado como membro do corpo docente da HfG-Ulm. O argentino ficaria à frente do Curso Fundamental, além de atuar como professor de Comunicação Visual, no departamento de Criação Visual (*Visuelle Gestaltung*).

Publicou-se também o artigo *As relações entre ciência e arte*, de Mário Pedrosa, bem como uma nota a respeito do início das obras de construção do MAM-RJ, de autoria do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, ilustrada por uma maquete do projeto. O pequeno texto explicou brevemente o programa do edifício e ainda ressaltou a diferença entre um museu de arte e um museu de arte moderna, cuja função seria a de reunir “elementos de uma experiência em curso, de um processo criador em atividade, abrindo caminho ao futuro, examinando e criticando seus próprios resultados”⁴².

No âmbito do desenho industrial, o móvel contemporâneo norte-americano e finlandês ganhou destaque na matéria *Diseños recientes de muebles: Nelson y Tapiovaara*. Ilustrado com imagens de cadeiras e mesas modulares assim como dos elementos constitutivos das peças quando desmontadas, o texto abordou ainda as peculiaridades do processo de trabalho dos designers George Nelson e Ilmari Tapiovaara. Este último, por sinal, visitaria a Argentina em 1963 e em 1968 para ministrar um curso de curta duração e participar de um seminário.

Outro artigo importante nesse segmento dedicou especial atenção ao design oriental: *El diseñador industrial en Japón*, de Kosuyo Sokoi. Temos aqui um breve porém elucidativo panorama histórico do desenvolvimento da atividade naquele país. O escrito relata, portanto, a criação de escolas superiores e faculdades no início do século XX, o papel das feiras industriais, o impacto das crises econômicas e de guerras, bem como a influência recebida do Ocidente, através das vanguardas euro-

⁴¹ “que pone en evidencia – nuevamente – los límites que la universalidad funcionalista encuentra en un mercado de gustos y demandas modeladas local e culturalmente”. DEVALLE, op.cit., 2009, p. 267.

⁴² “elementos de una experiencia en curso, de un proceso creador en actividad y abre un camino hacia lo futuro, examinando y criticando sus propios resultados”. EL MUSEO de Arte Moderna de Río de Janeiro. *nueva visión*, Buenos Aires, n.6, 1955, p. 34.

peias e da Bauhaus. É interessante observar como também lá iniciativas de fomento ao desenho industrial sofreram com a falta de apoio e engajamento do meio empresarial. No final dos anos 1930, por exemplo, um grupo de designers e arquitetos propôs a unificação da arte industrial e da arquitetura, dedicando-se a fabricação de móveis e objetos para a casa. As causas do fracasso dessa iniciativa foram atribuídas

à desconsideração total da indústria no que diz respeito às atividades relacionadas ao design. No entanto, este grupo chamado “Ki-no-me” publicou revistas, realizou exposições, cursos e conferências de arte industrial, e foi um dos primeiros a enfrentar seriamente o problema da decoração de interiores na arquitetura japonesa, que seguia vacilante entre os estilos oriental e ocidental.⁴³

Depois da Segunda Guerra, novos cursos em institutos técnicos e universidades são criados, sendo fundada em 1952 a *Japan Industrial Designer Association* (JIDA), primeira entidade de classe no país, criada para defender os interesses daqueles profissionais. Ilustram o artigo produtos como um ventilador, uma máquina de costura e uma valise de couro. Numa pequena matéria vinculada, divulga-se a realização de uma exposição de produtos de fabricação japonesa no Canadá, os quais não eram confeccionados em países ocidentais como móveis e utensílios de copa e cozinha. Recordamos ainda que, no final da década de 1960, *Mirante das Artes*,⁴⁴ também abordaria o desenho industrial no Japão, embora sob um enfoque distinto, voltado à questões de exportação de produtos.

Esta edição de *nueva visión* ainda faria menção à *Feria de América*, exposição continental ocorrida na Argentina entre janeiro e abril de 1954, na cidade de Mendoza, cujo principal objetivo era incentivar a produção regional e as relações comerciais e internacionais do país.⁴⁴ Dirigido por Iván Bacsinszky, o evento foi planejado pelos arquitetos Cesar Janello e Gerardo Clusellas e o conceito gráfico foi desenvolvido por Tomás Maldonado. Segundo alguns autores, a realização dessa feira representou uma importante iniciativa governamental de cunho modernista naquele país, visto que o regime peronista até então não compactuava com esse ideário.⁴⁵ Essa postura contribuiu para um certo distanciamento entre Argentina e Brasil – o qual então projetava o modelo de desenvolvimento industrial e vanguarda cultural na América do Sul – e que, no campo da arte, refletiu, por exemplo, na ausência de ar-

⁴³ “la total despreocupación de la industria con respecto a todas las actividades relacionadas con el diseño. A pesar de todo, este grupo denominado Ki-no-me publicó revistas, realizó exposiciones, cursos y conferencias de arte industrial, y fue uno de los primeros en plantear seriamente el problema de la decoración interior en la arquitectura japonesa, que todavía seguía vacilando entre los estilos oriental y occidental”. SOKOI, Kosuyo. El diseñador industrial en Japón. *nueva visión*, Buenos Aires, n.6, 1955, p. 36.

⁴⁴ QUIROGA, Wustavo. *Feria de America: Vanguarda invisible*. Mendoza: Fundación del Interior, 2012.

⁴⁵ GARCÍA, op.cit., 2011; FERNÁNDEZ, Silvia. Políticas e design na Feira da América. In: QUIROGA, op.cit..

tistas argentinos na primeira Bienal de São Paulo por falta de apoio de seus governantes.

Com a criação do certame internacional Feira da América, Mendoza e o país quiseram participar nesta disposição progressista e mostrar-se como agentes potenciais no plano da indústria e da economia, e da cultura. E embora a crise que a Argentina atravessava se agravou [*sic*] e levou, em 1955, à queda de Perón nas mãos das forças armadas, no imaginário popular nacional aparecia o peronismo, o progresso e a felicidade como uma realidade possível. A Feira da América foi a representação desse estado de ânimo.⁴⁶

O sétimo número de *nueva visión* é publicado depois do golpe militar conhecido como *Revolución Libertadora*, o qual derrubou Juan Domingo Perón em setembro de 1955, liderado pelo general Eduardo Lonardi. A revista se posicionaria em relação ao fato, através de um comunicado encartado na publicação, mostrando-se resoluta no sentido de dar continuidade à sua missão cultural:

De fato, esta revista sinalizou, em oposição aos modos mentais de submissão e de conformismo, os caminhos da liberdade de espírito. Para incentivar o exercício e a composição de novas formas, concebidas em função do pensamento e da arte contemporâneos, entendíamos defender, em meio às dificuldades opostas a toda publicação livre, os requisitos básicos para a sobrevivência da cultura.

[...]

Com esta consciência prosseguiremos, nas novas condições imperantes em nosso país, o esforço cultural que esta revista atesta.⁴⁷

A produção local do móvel moderno é discutida no artigo *Aspectos del diseño argentino: sillas y sillones*, de Horacio Baliero, o qual é acompanhado por imagens de peças emblemáticas desenhadas por Antoni Bonet, César Janello, Amâncio Williams e pelo próprio Baliero. Denuncia-se, neste escrito, uma “invasão” de cópias de móveis funcionais estrangeiros no mercado e recomenda-se que os desenhistas industriais locais concentrem-se no desenvolvimento de protótipos, ao contrário de conceber peças únicas, no sentido de facilitar a produção industrial e, conseqüentemente, au-

⁴⁶ JORAJURIA, Roxana. Quando indústria, vanguarda e otimismo fizeram parte de um programa nacional. In: QUIROGA, op.cit., p. 272.

⁴⁷ “De hecho, esta revista señaló, en oposición a los modos mentales de sumisión y de conformismo, los caminos de la libertad del espíritu. Al incitar al ejercicio y la plasmación de nuevas formas, concebidas en función del pensamiento y el arte contemporáneos, entendíamos defender, en medio de las dificultades opuestas a toda publicación libre, los requisitos básicos para la subsistencia de la cultura. [...] Con esta conciencia nos aprestamos a proseguir, en las nuevas condiciones imperantes en nuestro país, el esfuerzo cultural que esta revista testimonia”. NUEVA visión, Buenos Aires, n.7, 1955, s/p.

xiliar “a formação de uma consciência do móvel autenticamente moderno no país”.⁴⁸

Nesta mesma edição de *nueva visión* é publicado um extenso material explorando a vasta obra de Moholy-Nagy em diversas áreas, incluindo uma breve reflexão sobre o papel do design moderno diante dos problemas da sociedade contemporânea. No entanto, o tema HfG-ULM também atua como protagonista deste número da publicação, visto que agora ela já se encontrava em funcionamento.

Em seu texto *La Escuela Superior de Diseño de Ulm. Primera etapa*, Max Bill explica que a escola surge em respostas às demandas da industrialização, da baixa qualidade dos produtos e da consequente decadência cultural. A metodologia adotada pela instituição, por sua vez, se basearia na teoria da boa forma e na arte concreta.

Em *La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño*, Maldonado observa o vínculo da HfG-Ulm com a Bauhaus, salientando que a nova escola continuava a tradição espiritual de sua antecessora, embora, ao mesmo tempo, a superasse. Segundo ele, pontos de vista que eram pertinentes no primeiro entre guerras em meados dos anos 1950 já não eram mais válidos, sendo os problemas da produção industrial distintos nesses dois momentos. Isso fazia com que a HfG-Ulm assumisse o papel de “continuadora crítica”⁴⁹, nos termos de Maldonado, da prática bauhausiana. Argumento que, por sinal, só tenderia a cristalizar-se com o tempo, causando, mais adiante, a saída de Bill da liderança da instituição, como já dito.

Um outro traço enfatizado por Maldonado é a valorização da função social da profissão naquele ambiente de ensino:

a *Escuela Superior de Diseño* faz sua a tese de que o artista, mesmo trabalhando para a produção em série, tem que defender sempre seus deveres para com a sociedade. Em nenhuma circunstância seus deveres para com a indústria poderão ser opostos a seus deveres para com a sociedade.⁵⁰

A esse respeito, Devalle comenta que a HfG-Ulm representaria uma espécie de “local de resistência cultural” na contramão das tendências do capitalismo industrialista e do investimento indiscriminado de dispositivos de venda, os quais vislumbravam no desenho industrial um fator de aumento do valor simbólico de mercadori-

⁴⁸ “a la formación de una conciencia de mueble auténticamente moderna”. BALIERO, Horacio. Aspectos del diseño argentino: sillas y sillones. *nueva visión*, Buenos Aires, n.7, 1955, p. 40.

⁴⁹ “Tradición de la cual nosotros nos considerábamos continuadores; pero continuadores críticos”. MALDONADO, op.cit., 2010, p. 125.

⁵⁰ “[...] la “Escuela Superior de Diseño” hace suya la tesis de que el artista, aun trabajando para la producción en serie, tiene que defender siempre sus deberes para con la sociedad. En ninguna circunstancia sus deberes para con la industria podrán ser opuestos a sus deberes para con la sociedad”. MALDONADO, Tomás. La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño. *nueva visión*, Buenos Aires, n.7, 1955, p. 6.

as.⁵¹ Fenômeno bastante discutido em textos publicados por *nueva visión*, como notado.

Finalmente, em *La Escuela Superior de Diseño*, Eugenio Gomringer descreve a implementação da escola, seus aspectos infraestrutural, institucional, pedagógico e financeiro. Os três textos são complementados por imagens dos prédios e dos alunos e professores trabalhando nos estúdios e salas de aula.

É importante ressaltar que, a essa altura, Maldonado já havia se transferido para Ulm, passando a dirigir *nueva visión* a partir de lá. Um último e importante elemento, contudo, a ser registrado sobre esse conjunto de escritos é a inclusão de uma nota onde Maldonado comenta sobre o sentido dos termos *Gestaltung/diseño/design*, justificando a escolha do termo *diseño* para denominar esse campo e essa atividade profissional em espanhol:

Escuela Superior de Diseño não é, certamente, uma tradução muito precisa de *Hochschule für Gestaltung*. Em países de língua inglesa se dispõe da palavra *design* para traduzir várias das acepções possíveis do alemão *Gestaltung*: criação, formação, estruturação, mapeamento, delineação, desenho, configuração, desenvolvimento, realização, organização, aproveitamento, confecção, (*Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*, Rudolf J. Slaby e Rudolf Grossmann).

Em espanhol, infelizmente, não temos essa possibilidade.⁵² No entanto, por falta de algo melhor, a revista *nv* adotará a palavra *diseño*, mas dando-lhe um novo significado, o significado de *Gestaltung* ou *design*.⁵³

A propósito, tanto em *Habitat* quanto em *Mirante das Artes,&tc* o desconforto em relação ao termo “desenho industrial” também ocorreu, o que fez com que várias vezes, por exemplo, Bardi preferisse utilizar “*industrial design*”.

A oitava edição de *nueva visión*, também publicada em 1955, concentrou-se na problemática arquitetônica. Já o nono e último número da revista, lançado em 1957, trouxe uma matéria sobre a já avançada etapa de construção do MAM-RJ e publicou ainda o sintomático texto *Algunos problemas del diseño*, de Francisco Bullrich. Esse artigo discorre sobre o impacto do capitalismo na produção, no comércio e no consumo de bens. Discutindo longamente sobre como a relação entre a forma, a função

⁵¹ DEVALLE, op.cit., 2009.

⁵² Situação que também ocorre na língua portuguesa, onde acabou predominando o uso do termo *design*.

⁵³ “*Escuela Superior de Diseño no es, por cierto, una traducción muy exacta de Hochschule für Gestaltung. En los países de habla inglesa se dispone de la palabra design para traducir no pocas de las acepciones posibles de la alemana Gestaltung: creación, formación, estructuración, trazado, delineación, dibujo, configuración, desarrollo, desenvolvimiento, realización, organización, aprovechamiento, confección, (“Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache”, Rudolf J. Slaby y Rudolf Grossmann). En español, por desgracia, carecemos de esta posibilidad. No obstante, a falta de otra mejor, la revista nv adoptará la palabra diseño, aunque dándole un nuevo sentido, precisamente el sentido de Gestaltung o design.*”

MALDONADO, Tomás. La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño. *nueva visión*, Buenos Aires, n.7, 1955, p. 5.

e a técnica de confecção de um objeto é afetada pelas condições históricas de produção (artesanal e industrial), Bullrich constata:

Desde fins do século passado, só um grupo muito reduzido de homens souberam criar formas benéficas. A grande maioria dos designers têm praticado e praticam o oportunismo mais descarado. Como diz George Nelson, estes profissionais “perdem tanto tempo pensando no público que sobra pouco tempo para pensar no produto”. Ou seja, não enxergam o usuário e sim o comprador do produto, de modo que o resultado é um formalismo convencional, que se concretiza no aerodinamismo de objetos imóveis e em algumas outras deformações que pululam especialmente no chamado design americano.⁵⁴

Enfim, o *styling* havia predominado. Ou como observou Devalle, “as ‘formas benéficas’ seguiam sendo eclipsadas pela produção de formas vendáveis”⁵⁵. Os princípios da *gute form* e a integração criativa proposta pela arte concreta e a síntese das artes mostraram-se ineficazes frente ao desafio da forma industrial contemporânea. A própria HfG–Ulm refletiria essa crise, revendo seus pressupostos e ajustando-os rumo ao operacionalismo científico.

Diante desse conflituoso contexto, Bullrich advogava que apenas novas condições históricas seriam capazes de promover as mudanças necessárias para o desenvolvimento pleno do princípio de unidade de forma, função e técnica. Novas condições históricas que implicavam uma mudança de atitude do homem diante da produção e do consumo de objetos:

É evidente que a atitude dos homens frente aos objetos que produzem e utilizam é um aspecto importante da cultura. E é inquestionável que essa atitude desempenha um papel importante na definição da forma de tais objetos. Os homens vêm abandonando há um século e meio a abordagem artesanal, que identifica a noção de arte com um determinado sistema de produção (hoje superado), e ainda não adaptaram uma atitude coerente com as coordenadas industriais. Estamos passando por uma profunda crise, que se expressa na defesa retrógrada de valores convencionais, na contínua aparição de “novidades” e numa apatia geral.

O homem ainda não encontrou a sua localização na complexa teia de problemas criados pela mecanização e estamos à beira de uma revolução não menos importante do que a que produziu como resultado as invenções mecânicas dos séculos XVIII e XIX. Ninguém duvida de que a introdução de mecanismos de automação nos processos de produção trará consequências importantes. Quanto tempo isso vai levar e que novas

⁵⁴ “Desde fines del siglo pasado, sólo un grupo muy reducido de hombres han sabido crear formas sanas. La gran mayoría de los ‘designers’ han practicado el oportunismo más descarado. Al decir de George Nelson, estos diseñadores ‘pierden tanto tiempo pensando en el público que les queda poco tiempo para pensar en el producto’. Es decir, no ven en aquél al usuario, sino al comprador del producto, de modo que el resultado es un formalismo convencional, que se concreta en el aerodinamismo de objetos inmóviles y en algunas otras deformaciones que pululan especialmente en el llamado diseño americano”.

BULLRICH, Francisco. Algunos problemas del diseño. *nueva visión*, Buenos Aires, n.9, 1957, p. 22.

⁵⁵ DEVALLE, op.cit., 2009, p. 281.

incógnitas se apresentarão é uma questão a ser debatida, mas já se pode afirmar que uma nova atitude do indivíduo frente aos objetos será necessária.⁵⁶

Diante desse alerta enunciado por Bullrich há quase 60 anos, verifica-se que a “nova atitude” dos homens frente aos objetos – da colher à cidade, incluindo os aspectos humanos e ambientais – continua pendente, cada vez mais complexa e impondo-se com urgência.

Da arte à indústria

Após investigar a trajetória de *nueva visión*, Devalle ressalta que, para além de uma leitura pelo viés arquitetônico, segundo o qual a revista é bastante conhecida,

o que *nv* vem a articular e discutir pela primeira vez em nosso país é, em geral, a relação entre a produção (de arte) e de intervenção no mundo e, mais especificamente, o alcance de um novo tipo de arte cujo principal objetivo será o de modificar as formas de percepção de uma nova etapa necessária da sociedade para a criação de um novo homem.⁵⁷

É através da chave da síntese das artes e da arte concreta que a revista planeja sua intervenção cultural, e a partir desses fundamentos também o desenho industrial é apresentado e discutido. Aspectos como a função social desse profissional e temas como a produção de mobiliário moderno na Argentina e, claro, a HfG-Ulm, serão constantemente abordados.

nueva visión ainda traz à baila experiências distintas, como relatos sobre o desenvolvimento do desenho industrial nos Estados Unidos. O que expressa um interesse em observar a questão, e as polêmicas em torno dela, sob diferentes pontos de vista. Inclusive o momento em que a noção de síntese das artes e a arte concreta perdem força como instrumentos para se pensar a sociedade industrial é justamente o instante em que a publicação encerra sua carreira.

⁵⁶ “Es evidente que la actitud de los hombres frente a los objetos que producen y usan constituye un aspecto importante de la cultura. Y que esa actitud desempeña un papel importantísimo en la definición de las formas de dichos objetos es indudable. Los hombres vienen abandonando desde hace un siglo y medio la actitud artesanal, que identifica la noción arte con un determinado sistema de producción (hoy superado), y aún no han adaptado una actitud coherente con las coordenadas industriales. Estamos atravesando una crisis profunda, que se expresa por la defensa retrógrada de valores convencionales, por la continua aparición de “novedades” y por una apatía general. El hombre no ha encontrado aún su ubicación en la compleja trama de problemas creados por el maquinismo y ya estamos a las puertas de una revolución de no menor importancia que la que se produjo como resultado de las invenciones mecánicas de los siglos XVIII y XIX. Nadie puede abrigar en el presente ninguna duda con respecto a la importancia de las consecuencias que provocará la introducción de los servomecanismos en los procesos de producción. Cuánto tiempo tardará en desarrollarse el cambio y qué nuevos incógnitos se presentarán, es materia de discusión, pero lo que desde ya podemos afirmar es que una nueva actitud del individuo frente a los objetos se hará necesaria”. BULLRICH, op.cit., p. 23.

⁵⁷ “En realidad, aquello que viene a enunciar y discutir *nv* por primera vez en nuestro territorio es, en términos generales, la relación entre producción (del arte) e intervención en el mundo y, más acotadamente, los alcances de un nuevo tipo de arte cuyo propósito central será la modificación de las formas perceptivas como etapa necesaria para la creación de un nuevo hombre y una nueva sociedad”. DEVALLE, op.cit., 2009, p. 282.

Não deixa de ser interessante observar também que os seis anos de circulação de *nueva visión* testemunharam a transição de Tomás Maldonado de líder de uma cena artística vanguardista periférica – a qual tinha inicialmente o Brasil como uma de suas referências – para um dos protagonistas internacionais do pensamento moderno a refletir sobre os problemas da industrialização. E tal percurso, é preciso lembrar, não se deu sem o questionamento, a revisão e a rejeição das crenças que, um dia, ajudaram a fundar *nueva visión*.

Assim, se a abertura deste Capítulo foi conduzida pelo editorial de inauguração da revista, onde a bandeira da síntese das artes era hasteada, nada mais coerente do que encerrá-lo com o trecho de uma conferência ministrada por Maldonado em Bruxelas, em 1958, onde ele defendia um novo e distinto ponto de vista, o qual sinalizava para uma vindoura independência do campo do desenho industrial:

O fator estético é apenas um dos muitos que tem de ter em conta o desenhista industrial. Mas não é nem o principal nem o dominante. Junto a ele estão os fatores produtivos, construtivos, econômicos e também o simbólico. O desenho industrial não é uma arte, e o designer não é um artista.⁵⁸

⁵⁸ “El factor estético es solamente uno de los muchos que ha de tener en cuenta el diseñador industrial. Pero no es el principal ni el que predomina. Junto a él están los factores productivos, constructivos, económicos y quizá también el simbólico. El diseño industrial no es un arte, y el diseñador no es un artista”. GARCÍA, op.cit., 2011, p. 237.

CAPÍTULO 5

Summa (1963–1969): nuevas formas para tiempos nuevos

No me acuerdo quien dijo: – La llaman ‘La Blanca’!

Porque era el ascetismo, digamos, la perfección

llevada a lo posible en la tapa.¹

Lala Méndez Mosquera [2013]

Summa foi lançada em abril de 1963. A capa [fig.83] em fundo branco trazia o nome da publicação impresso na vertical em Helvetica Bold, ocupando quase toda a altura do papel. No canto superior direito, o número 1, indicativo da edição, e no inferior, o subtítulo: *Revista de arquitectura, tecnología y diseño*, composto em Futura. Esse *layout* de capa, tributário do Estilo Tipográfico Internacional², perduraria até o nono número do periódico [fig.84], com variação apenas na cor das informações de texto. Diante de tal contenção e racionalidade gráfica, seus leitores acabariam referindo-se à revista como “*La Blanca*”, segundo nos conta Lala Méndez Mosquera³ [fig.85], diretora da publicação por 26 anos.

É importante lembrar que a chegada de *Summa* ocorreu num momento onde o desenho industrial na Argentina já havia dado passos importantes rumo à institucionalização acadêmica e classista, bem como à ampliação da prática profissional tanto nos quadros da indústria quanto da publicidade.

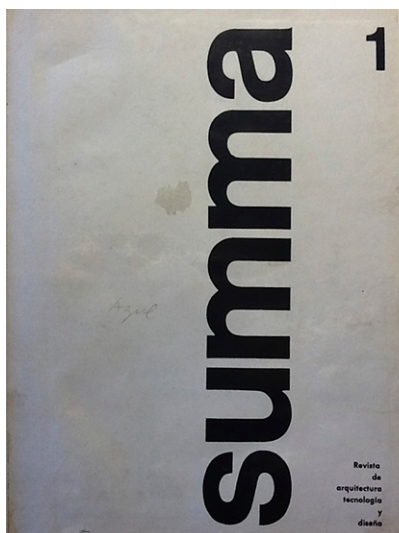
Em 1953, por exemplo, o arquiteto Carlos Méndez Mosquera⁴ [fig.86] – que havia integrado a revista *nueva visión* e o estúdio *axis* ao lado de Tomás Maldonado e Alfredo Hlito – funda Cícero Publicidad. Nesse mesmo ano, os arquitetos Jorge Ferrari Hardoy, Eduardo Aubone, José Rey Pastor e Leonardo Aizenberg criam o estúdio *harpa*, especializado em mobiliário contemporâneo. Méndez Mosquera, após

¹ “Não me lembro quem disse: – Referem-se a ela como ‘*La Blanca*’! Porque era o ascetismo, digamos, a perfeição levada ao possível na capa”. Depoimento de Lala Méndez Mosquera a este trabalho.

² Com origem na Suíça e na Alemanha, nos anos 1950, o Estilo Tipográfico Internacional transferiu para o campo gráfico os princípios da *gute form*. Prezava a clareza e a objetividade na comunicação visual, fazendo uso de recursos como *grids* matemáticos, composições assimétricas e tipografia neutra e funcional.

³ Adolfina (Lala) Vilcinkas Méndez Mosquera nasceu em 5 de maio de 1950, em Buenos Aires, cidade onde vive até hoje.

⁴ Carlos Méndez Mosquera nasceu em 13 de dezembro de 1929, em Buenos Aires, e faleceu nesta mesma cidade, em 3 de outubro de 2009.



[fig.83] Revista *Summa*, N° 1, 1963.
Fonte: SCA. Reprodução: P. Amorim.



[fig.84] Revista *Summa*, N° 9, 1967.
Fonte: SCA. Reprodução: P. Amorim.



[fig.85] Lala Méndez Mosquera (2015).
Fonte: Acervo pessoal.



[fig.86] Carlos Méndez Mosquera.
Fonte:
<http://www.lanacion.com.ar/1185911-fallecio-carlos-a-mendez-mosquera>

retornar de sua primeira viagem à Europa, num rito educacional semelhante ao de Maldonado em 1948, incorpora-se à *harpa*, e juntos fundam *ediciones infinito*, em 1954. A editora, como mencionado no Capítulo 4, teria grande importância na disseminação do pensamento moderno sobre arquitetura e desenho industrial em língua espanhola naquele período.

Como parte do processo de renovação acadêmica no país, a disciplina *Visión*, elaborada a partir dos ensinamentos de Moholy-Nagy na Bauhaus e na Escola de Chicago, é introduzida no curso de arquitetura da UBA em 1956. Também neste ano, é fundado o Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), o qual abriria caminho para o surgimento do Centro de Investigación de Diseño Industrial (CIDI)⁵, em 1962. O Instituto Torcuato Di Tella⁶, que contaria com um departamento interno de comunicação visual, surge em 1958.

Nesse mesmo ano, é criado o departamento de desenho industrial na Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Iniciativa reproduzida em 1960 na Universidad Nacional de La Plata (UNLP), onde o curso dividia-se nas habilitações desenho industrial e comunicação visual. Mais adiante, em 1963, a Universidad del Litoral também promoveria formação nesta área. A Asociación Diseñadores Industriales Argentinos (ADIA) é fundada em 1962, sendo reconhecida como membro do ICSID em 1965, título que já havia sido conferido ao INTI e ao CIDI. Em função disso, a Argentina se tornaria o primeiro país latino-americano internacionalmente reconhecido como produtor de design.⁷

A consolidação do desenho industrial na Argentina estava, portanto, profundamente relacionada a articulações como as acima mencionadas. Favorecidas, segundo De Ponti & Gaudio, pela política econômica de substituição de importações e pela expansão da indústria local, que tinha entre seus principais representantes o grupo SIAM Di Tella⁸ e ATMA⁹.

Integraram-se experiências dos estúdios de publicidade; de projetistas formados em institutos e cursos que promoviam o design; de desenhistas e ilustradores com experi-

⁵ O INTI foi criado como um organismo autárquico, dependente do Ministerio de Comercio e Industria de la Nación, com o objetivo de fomentar a investigação sobre processos e usos de matérias-primas de origem nacional, incentivando o desenvolvimento da indústria, em cooperação com universidades e institutos de investigação já existentes. O CIDI foi um dos vários centros criados pelo INTI e o primeiro dedicado à promoção estatal do design na América Latina. DE PONTI, Javier. *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado*. Rosario: Prohistoria, 2012.

⁶ O Instituto Torcuato Di Tella foi um projeto cultural e científico criado pela Fundación Di Tella.

⁷ CIDI Centro de Investigación de Diseño Industrial. *Summa*, Buenos Aires, n. 15, dez, 1969.

⁸ Com origem em uma fábrica de máquinas amassadoras de pão, fundada por Torcuato Di Tella, o grupo SIAM Di Tella, no final da década de 1950, era uma das maiores empresas do mundo e fabricava vários eletrodomésticos, como geladeiras, ventiladores e ferros de passar, além de automóveis, motocicletas, tubos industriais e motores de aviões. DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

⁹ Empresa argentina de eletrodomésticos fundada nos anos 1930.

ência na área editorial e daqueles formados dentro da indústria. No processo de institucionalização do desenho industrial, foram as agências, cujos clientes eram empresas competentes com necessidade de comunicação de massa, as que consolidaram o ofício dos novos designers gráficos, e foi por meio das universidades e do CIDI que houve um interesse do Estado pela atividade.¹⁰

Assim, diferentemente do contexto da década anterior, a partir dos anos 1960, delineia-se uma separação e especialização nas áreas de desenho industrial e comunicação visual na Argentina. Onde, com frequência, o “*diseño gráfico*”¹¹ apareceria como um serviço e um complemento do “*diseño industrial*”, segundo aponta Devalle¹².

Além disso, internacionalmente, Tomás Maldonado operava como um dos principais elos de intercâmbio entre a Europa e a Argentina, com reflexos em países vizinhos como o Brasil. Isso se dava, por um lado, devido à posição que ocupava no corpo docente e diretivo da HfG-Ulm, à atuação no ICSID e à colaboração com a Olivetti, e, por outro, às relações de amizade mantidas com ex-colegas de *nueva visión* e mesmo os contatos que iria estabelecer com o CIDI.

Assim, levando em conta todo esse cenário de interconexões, verifica-se que *Summa* será concebida num contexto bastante diferente daquele no qual emergiu a desbravadora *nueva visión* doze anos atrás. O desenho industrial, como afirmava Méndez Mosquera no editorial do segundo número de *Summa*, encontrava-se num período mais maduro, e a própria revista, de certo modo, seria uma consequência dessa evolução.

Arquitetura tipográfica

Carlos Méndez Mosquera e sua então esposa, Lala Méndez Mosquera, ambos arquitetos formados pela UBA, eram entusiastas da tipografia. O próprio nome da agência que fundaram, Cícero Publicidad, homenageava a unidade de medida tipográfica

¹⁰ “Se integraron experiencias de los estudios de publicidad; de proyectistas formados en los institutos y cátedras que promovían el diseño; de dibujantes e ilustradores con experiencia en el ámbito editorial y de aquellos formados dentro de la industria. En el proceso de institucionalización del diseño, fueron las agencias cuyos clientes eran empresas competentes con necesidad de comunicación masiva las que consolidaron el oficio de los nuevos diseñadores gráficos, y fue por medio de las universidades y el CIDI que existió un interés del Estado por la actividad de diseño”. DE PONTI, Javier; GAUDIO, Alejandra. Argentina 1940–1983. In: FERNÁNDEZ, Silvia; BONSIEPE, Gui. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008, p.33.

¹¹ De acordo com Carlos Méndez Mosquera, entre o final dos anos 1940 e 1950, não existe “*diseño gráfico*” na Argentina e sim “arte publicitário”. A definição de “*diseño gráfico*” surge a partir da arquitetura, do desenho industrial e da pintura moderna. MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos. Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina. *Summa*, Buenos Aires, n. 15, fev. 1969.

¹² DEVALLE, Verónica. El inicio de Diseño en la Argentina de la mano de las políticas desarrollistas. ESOCITE 2010. Disponível em: http://www.esocite2010.escyt.org/sesion_ampliada.php?id_Sesion=386. Acesso em: 17 abr. 2011.

cícero, do sistema criado por François-Ambroise Didot, no final do século XVIII.¹³ De acordo com Lala, os limitados recursos gráficos disponíveis em Buenos Aires nos anos 1950 eram um desafio à prática de uma comunicação visual moderna. Caminho tortuoso que, no entanto, acabou por contribuir para o surgimento de *Summa* mais adiante:

Nós que estávamos em Cícero Publicidad queríamos fazer os anúncios com tipografia *etrusca* [sem serifa]. Tempos depois, encontramos uma pequena gráfica que tinha os tipos de uma *etrusca*, mas as recortávamos de *Bauen+Wohnen* [revista alemã de arquitetura], letra por letra, e montávamos [o *layout*]... Fazíamos isso para que a tipografia estivesse atualizada, como manda o design gráfico, muito estrito. Usávamos a *etrusca* ou Akzidenz Grotesk, Bodoni, Garamond, que são uma maravilha, todo o estudo por trás de cada tipografia dessas é uma maravilha. Tudo isso levou a que eu me dedicasse à parte gráfica da agência. Trabalhamos juntos também, mas ele [Carlos] dedicou-se a dirigir a empresa, que há medida que o tempo passava ia bastante bem. Então chegou o dia em que, dez anos depois de trabalhar em Cícero, apareceu *Summa*. E depois do primeiro número, foi como um acontecimento que deixou uma marca na história do *diseño gráfico* aqui.¹⁴

No momento em que a revista nasce, Méndez Mosquera estava envolvido com as atividades publicitária e editorial em Cícero e Ediciones Infinito, além da prática docente nas faculdades de arquitetura da Universidad del Litoral e da UBA. Nessas instituições, ministrou aulas de tipografia e design gráfico na matéria *Visión*, a qual concebeu em conjunto com os colegas Gastón Breyer, César Janello, José Alberto Le Pera, Samuel Oliver e Rafael Onetto. Em 1963, se tornaria diretor de Agens, empresa de publicidade pertencente ao grupo SIAM Di Tella.

Engajado de tal modo com o tema e tendo em vista os pouquíssimos periódicos voltados à arquitetura então disponíveis no país, Carlos Méndez Mosquera decidiu fundar a revista *Summa*, com sede na rua Lavalle, número 543, na capital federal. Integraram a redação José Alberto Le Pera, José M. Marchetti, Ernesto L. Milsztejn e Lala – responsável pela diagramação da revista, com a assistência de

¹³ CONVERSACIONES Carlos Alberto Méndez Mosquera. *Revista de Arquitectura*. Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires. n. 234. Out. 2009. Disponível em: http://www.socearq.org/cms/wp-content/uploads/2009/11/098-106-mendez-mosquera-hp_maquetacion-3.pdf. Acesso em: 27 fev. 2013.

¹⁴ “Nosotros que estamos en Cícero Publicidad queríamos hacer los avisos con tipografía *etrusca*. Después, tiempos después encontramos una imprenta por ahí que tenía los plomos todavía de una *etrusca*, pero las recortábamos de *Bauen+Wohnen*, letra por letra y armamos... Hacíamos eso para que la tipografía estuviera al día, porque el diseño tipográfico, vos sabes bien, lo manda, como manda el diseño gráfico y la tipografía, es muy estricto. En la agencia hacíamos eso todo con la *etrusca* o la *Akzidenz Grotesk*, todas esas maravillosas, y Bodoni y Garamond, así que son una maravilla de diseño todo, todo el estudio que hay detrás de cada tipografía de esas es una maravilla. Entonces, todo eso llevo a que yo me dedicara a la parte gráfica de la agencia. Trabajamos un poco junto también, pero él se dedicó a armar la empresa, y se fue armando la empresa a medida que pasaba el tiempo bastante bien, y entonces llegó el día en que diez años después de trabajar en Cícero, había aparecido *Summa*. Y después del primer número que fue como un hecho que dejó una señal ahí, en la historia del diseño gráfico acá”. Depoimento de Lala Méndez Mosquera a este trabalho.

Sara Torossian.

Com formato fechado 23 cm x 30 cm, os quinze números iniciais de *Summa* foram impressos pela gráfica Parada Obiol. A primeira edição saiu com 172 páginas. Esse número flutuaria, chegando a uma média de 90 páginas entre as edições 11 e 15. No miolo, em preto e branco, composto na fonte Futura em papel couché brilho, utilizava-se um *grid* de duas colunas para matérias e artigos, com variação de quatro colunas para seções de notas curtas como *Noticias*, *Cartas a la redacción*, *Noticias biográficas*, *Comentarios bibliográficos* e *Revista de revistas*. Essas duas últimas seções traziam a resenha de livros recém-lançados e revistas internacionais especializados em arquitetura e design. Nos três primeiros números, *Summa* publicou resumos em inglês e francês de seus principais artigos.

A revista apresentava e criticava projetos arquitetônicos e urbanísticos, ilustrados por plantas e fotografias das edificações e de seus interiores, fossem eles residenciais, comerciais ou industriais. Os conteúdos específicos de desenho industrial, embora ocupassem menos espaço na publicação, incluíam desde artigos teóricos, à apresentação de peças de mobiliário de designers argentinos, passando por projetos na área de comunicação visual e publicidade, até descrições técnicas de objetos de fabricação industrial, como um aparelho de som ou uma máquina de cortar presunto. Alguns textos eram republicações de revistas estrangeiras, dentre elas *Ulm*, periódico da escola alemã editado por Maldonado. O que configura mais um exemplo da cultivada proximidade entre os líderes da publicação argentina e o célebre continente.

Vale destacar que as diversas seções de notas de *Summa* divulgaram eventos como seminários, exposições, concursos, cursos e premiações, nacionais e estrangeiros, com especial atenção para as atividades promovidas pelo CIDI na Argentina, bem como edições da Conferência de Design de Aspen e os congressos do ICSID, então principais eventos internacionais na área.

Dentre as empresas que anunciaram em *Summa* constavam fábricas de materiais de construção (Acindar, Iggam, Hulytego, Kocourek, Bratina, Dutecnica, Cita, Fiplasto, Flamia, Termeco, Magnus, Sima, Modernfold, Phonex, Castelar, etc), de automóveis e autopeças (Kaiser, Fate), de aparelhos eletrônicos (ATMA, Aurora, SIAM, Olivetti Argentina), de lojas de decoração (Six, Herman Miller, *harpa*, Interieur Forma, Exedra, Modulor, Droll, Norhaus), de companhia de seguros, de papelerias e lojas de desenho técnico, periódicos, agências de publicidade, além de *ediciones infinito* e *editorial nueva visión*, entre outros. De acordo com Lala, a maioria dos anunciantes [fig.87] eram clientes de Cícero Publicidad, o que ajudava, em certa medida, a viabilizar a revista: “Carlos tentava convencer a clientela a apoiar a ar-



[fig.87] Alguns dos anunciantes de SUMMA: *harpa*, SIAM, *Cicero Publicidad*, Herman Miller, Acindar e Six. Fonte: coleção particular. Reprodução: P. Amorim.

quitetura, o design, a gráfica, a cultura”¹⁵.

Mas as dificuldades em manter uma publicação logo se impuseram, e *Summa* não conseguiu, de início, circular com periodicidade definida, produzindo edições em intervalos irregulares. Segundo Lala,

[*Summa*] começou a competir com o trabalho, porque fazíamos tudo depois do expediente ou durante, inclusive. Em Cícero, eram feitos todos os anúncios, conteúdos, toda a diagramação. Mas em dois anos saíram apenas quatro números. E depois do primeiro, o segundo número foi mais difícil, o terceiro, muito mais difícil e o quarto foi feito quase sem Carlos, e Le Pera ia colaborando menos, pois não tinha muito tempo.¹⁶

A quinta edição de *Summa*, publicada em julho de 1966, foi, portanto, decisiva para a continuidade do projeto. Neste momento, Lala torna-se diretora de redação e Carlos passa à função de editor:

Na [número] cinco, fui com a revista para outro escritório, na [rua] Viamonte com San Martín, fisicamente à parte. Porque [*Summa*] já vinha languidescendo, já estava por desaparecer. Tinha que pegá-la ou deixá-la morrer. Então, decidi levá-la e comencei a trabalhar com [Jorge] Grisetti e também Leonardo Aizenberg, um dos membros de *harpa*. Foi uma mudança importante, pois era como um resgate. E então teve início um longo e difícil caminho.¹⁷

De acordo com Lala, em paralelo à *Summa* surgiram importantes lojas de decoração e de iluminação em Buenos Aires, várias delas de propriedade de amigos, os quais se alinhavam numa atitude moderna frente à arquitetura e o desenho industrial e que iam crescendo juntos, a despeito dos obstáculos.

Passamos por tempos difíceis também na parte econômica da revista, porque ela nunca durou muito autossustentada. Muitas vezes, isso era trabalho meu, fui buscar aportes que por sorte, suponho, se reuniam. Então nós íamos seguindo, e cada vez mais os arquitetos, éramos todos muito jovens, iam crescendo. A conexão com todos eles se mantinha. Demos espaço aos arquitetos para mostrarem suas coisas em *Summa*, e eles

¹⁵ “Carlos trabajaba en convencer a los clientes de que había que apoyar la arquitectura y el diseño, la gráfica y todo y la cultura y ponerse al día”. Depoimento de Lala Méndez Mosquera a este trabalho.

¹⁶ “[*Summa*] empezó a competir con el trabajo, porque lo hacíamos todo después de hora, o durante inclusive el trabajo. En Cícero, se hacían todos los avisos y contenidos, toda la diagramación. Pero en dos años salieran cuatro números solamente, y después del primer ya el segundo ya fue más difícil y el tercer ya fue mucho más difícil y el cuarto ya fue hecho casi sin Carlos y Le Pera ya colaborando menos, tampoco tenía mucho tiempo”. Depoimento de Lala Méndez Mosquera a este trabalho.

¹⁷ “En la cinco, que yo fue con la revista a otra oficina, me fue a Viamonte y San Martín, físicamente a parte. Porque ya se venía languideciendo, ya se estaba por desaparecer. Había que tomarla o déjala morir. Entonces yo decidí llevármela y empecé a trabajar con Grisetti y también Leonardo Aizenberg, que fue uno de los de harpa. Entonces, fue un cambio importante porque era como un salvataje. Y empezó un largo y difícil camino, porque fue muy difícil”. Depoimento de Lala Méndez Mosquera a este trabalho.

vinham com seus rolos debaixo do braço.¹⁸

Apesar das adversidades, *Summa* circulou por 29 anos.¹⁹ Suas quinze primeiras edições, conjunto que é analisado neste trabalho²⁰, foram publicadas com periodicidade instável. A partir de 1969, com o 16º número, a revista torna-se mensal, chegando a um total de 300 edições, em 1992. Também foram lançados títulos simultâneos, como *Summarios*, *Summa Universitaria*, *Summa Colección Temática* e *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, os quais colaboraram, juntamente com a revista principal, para a difusão e a compreensão da arquitetura e do desenho industrial na Argentina e na América Latina. Em 1993, contudo, sem fôlego financeiro, *Summa* seria descontinuada.

El buen diseño

Em seu primeiro editorial, a revista ressaltava a intenção de mostrar a produção regional nos campos da “*arquitectura, tecnología y diseño*”: “*Summa* acredita firmemente na existência de uma América Latina pensante e construtora, de uma América Latina que tem e terá cada vez mais um papel decisivo na convivência global”²¹. Desse modo, sem excluir o interesse por projetos oriundos de outros continentes, a revista deixava claro seu papel de informar sobre a atuação de profissionais da área técnica que “constroem um mundo futuro” na Argentina e em países vizinhos.

Outro aspecto dessa fase inicial a ser destacado é que, dentre os articulistas reunidos nessa primeira edição, encontravam-se antigos colaboradores de *nueva visión*, como Francisco Bullrich e Alfredo Hlito, situação que se repetiria em outros

¹⁸ “*Entramos en épocas difíciles también de la parte económica de la revista, porque nunca duró mucho auto sustentada. Muchas veces salí a buscar, eso era trabajo mío, buscar los aportes de que por suerte, supongo, se juntaban. Entonces seguíamos, y cada vez entonces se iban los arquitectos, que éramos todos jovencitos, iban creciendo. Entonces la conexión con todos ellos se mantenía. Le dimos lugar a los arquitectos, a que mostrar a sus cosas en Summa. Y venían con sus rollos debajo del brazo*”. Depoimento de Lala Méndez Mosquera a este trabalho.

¹⁹ A arquiteta argentina Mariela Burgio Brisiguelli, colecionadora de *Summa* desde à época de sua graduação, comentou sobre a revista em depoimento a este trabalho: “*Cuando nosotros la comprábamos, esperábamos que saliera el nuevo número... y la comprábamos enseguida. Así era el gran interés que teníamos en ella. Por que era una publicación nueva, no había otra igual en esa época, salvo Nuestra Arquitectura, pero Summa siempre fue de mejor calidad e impresión. Las revistas sino eran importadas, la francesa L'Architecture d'Aujourd'hui y otra inglesa. Así que como estudiantes era esa la que buscábamos por que eran ejemplos nuestros, de diseños actuales y reales para nuestra geografía. Los estudiantes la amábamos y creo que también los profesores nuestros, la tenían como consulta. Así que en resumen esta era de gran utilidad y muy al alcance nuestro. Por eso era la publicación elegida de referencia*”.

²⁰ De acordo com Corti, a partir de 1968, com o afastamento de Carlos Méndez Mosquera da revista, *Summa* irá concentrar-se cada vez mais nos temas da arquitetura nacional, como habitação, planejamento urbano, industrialização da construção, patrimônio histórico, etc. CORTI, Laura. Discursos del diseño: la revista Summa y el desarrollo de campo disciplinar del diseño gráfico en la Argentina (1963–1993). *Seminário de crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. n. 178. set. 2012. Disponível em: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0178.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2012.

²¹ “*Summa cree firmemente en la existencia de una Latinoamérica pensante e constructora, de una Latinoamérica que juega e jugará aun más un papel decisivo en la convivencia mundial*”. MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos. Introducción. *Summa*, Buenos Aires, n. 1, 1963, p. 11.

números de *Summa*. No entanto, é na nota *Buenos Aires abre suas vidrieras al buen diseño* [Buenos Aires abre suas vitrines ao bom design] [fig.88] que será feita uma menção explícita à revista pioneira, a qual, de acordo com *Summa*, teria iniciado a educação para o “*buen diseño*”²² na cidade:

A ocorrência de objetos de bom design, de objetos selecionados, em Buenos Aires, não possui causas acidentais, mas é sim um processo lógico de consolidação, um processo cultural. Deve ser lembrado o trabalho realizado pela revista *Nueva Visión* para mostrar ao público uma importante seleção de objetos de bom design, de artigos sobre o assunto, etc.²³

Esse pequeno texto – acompanhado de fotos onde cidadãos portenhos observavam amistosamente peças de design escandinavo expostas em vitrines – apresenta o tema do “*buen diseño*” como algo que desfrutava de grande interesse por parte do público local, o que seria resultado de um processo iniciado na década anterior e para o qual *nueva visión* foi de grande importância. Segundo *Summa*, caberia aos industriais do país aproveitar esse impulso, e o potencial de mercado aí existente, e “observar o desenho de seus produtos, até agora em sua maioria de duvidoso resultado”²⁴.

Assim, se a primeira edição da revista abordou o tema do desenho industrial sob o prisma do interesse popular, o segundo número, lançado em outubro de 1963, trataria de apresentar o estado da arte da atividade no país, num contexto que chamou de “eclosão do desenho industrial” na Argentina. Em seu editorial, demandava: “*Es necesario crear nuevas formas para tiempos nuevos*”.

Para tal, uma seleção de artigos foi reunida, acompanhada de fotografias de diversos objetos e de linhas de montagem, retratando modalidades nas quais o desenho industrial vinha ali se desenvolvendo. O primeiro desses escritos, *Diseño industrial, Argentina 1963* [fig.89], com tradução para o inglês e o francês, enumerava diversas iniciativas na área, com destaque para a atuação do INTI na divulgação do desenho industrial, instituição dirigida naquele momento por Basílio Uribe. Registrou-se, por exemplo, a *Exposición Internacional de Diseño Industrial*, promovida em maio daquele ano pelo CIDI/INTI, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. A mostra, primeira desse tipo no país, durou um mês e atraiu 45 mil pessoas, segundo

²² O campo do “buen diseño” [“bom design”] na Argentina foi alimentado pela ideologia da *gute form* alemã, pelo movimento *Good Design* norte-americano, pela corrente do design escandinavo e pela vertente do *Bel Design* italiano, todos de caráter modernista, desenvolvidos a partir dos anos 1950. CRISPIANI, Alejandro. Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del arte concreto al diseño para la periferia. *Seminário de crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. n. 74. dez. 1995. Disponível em: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2011.

²³ “*La aparición de objetos de buen diseño, de objetos seleccionados, en Buenos Aires, no obedece a causas fortuitas sino que más bien es un proceso lógico de asentamiento, un proceso cultural. Debe recordarse la labor realizada por la revista Nueva Visión para mostrar al público una importante selección de objetos de buen diseño, de artículos sobre el mismo tema, etc.*”.

BUENOS Aires abre suas vidreiras al buen diseño. *Summa*, Buenos Aires, n. 1, 1963, p. 60.

²⁴ “*verificar los diseños de sus productos, hasta ahora en su mayoría de muy dudoso resultado*”. Ibidem, p. 60.



[fig.88] Artigo *Buenos Aires abre sus vidreiras al buen diseño*, SUMMA N° 1.
Fonte: Biblioteca FADU UBA.



[fig.89] Artigo *Diseño industrial, Argentina 1963*. SUMMA, N° 2.
Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.

a revista, onde foram exibidas peças de mobiliário, utensílios de cozinha, objetos de decoração e eletrodomésticos fabricados dentro e fora da Argentina.

A revista publicou ainda resenhas dos cursos ministrados por Misha Black²⁵, renomado designer britânico e membro do ICSID, e do designer de móveis finlandês Ilmari Tapiovaara, promovidos pelo INTI também naquele ano. Essas experiências, além de incluírem atividades educativas voltadas ao aspecto técnico-projetual, esclareceram a respeito da definição do que seria desenho industrial, do papel desses profissionais, da formação em nível superior na área e especializações, da participação do desenhista industrial nas equipes de design das fábricas, e ainda sobre aspectos como mercados, gosto do público e estilo, sobre a organização de estúdios e de entidades profissionais. Esses cursos constituíram ações pedagógicas independentes do circuito acadêmico formal, os quais colaboraram no preparo dos profissionais locais através do contato com experientes desenhistas industriais estrangeiros, eventos que seriam sucedidos por outras iniciativas semelhantes.

Foram publicadas também as conferências de Leonardo Aizenberg, *Aspectos del diseño*, e de José Rey Pastor, *Diseño de muebles contemporáneos argentinos*, proferidas por ocasião da exposição do estúdio *harpa* no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em dezembro de 1962, a qual havia inclusive sido noticiada por *Habitat*, como já comentado no Capítulo 2. De acordo com Corti, vale registrar que, no artigo de Aizenberg, onde o processo de design de uma cadeira é detalhado, são utilizadas, além de fotografias de peças de mobiliário compondo ambientes, ilustrações de tipologias desse móvel. O que confere um tom didático à classificação que é feita dos diferentes modelos de cadeiras comentados ali.²⁶

Concluiu esta sequência de artigos, um texto de Frank Memelsdorff, chefe do departamento de desenho industrial do grupo SIAM. Neste escrito, ele afirmava que as indústrias argentinas estariam encerrando uma etapa inicial de estruturação — formação das primeiras gerações de empresários, licenciamento ou cópia de modelos estrangeiros, concentração de energia e capital para a fabricação seriada, crescimento urbano e formação de mercado de massa —, para adentrarem um segundo momento, onde importantes decisões de design deveriam ser tomadas, tendo em vista inclusive o mercado comum latino-americano.

Summa ainda publicou neste número a descrição técnica de dois produtos desenvolvidos por empresas nacionais, um ferro de passar e sua embalagem de papelão correspondente, da SIAM, e um aparelho de calefação à gás, da ATMA. Na seção *Notícias*, notas variadas informaram a respeito da Conferência Internacional de De-

²⁵ De passagem pelo Brasil, após esse curso, Misha Black conhece os professores de desenho industrial da FAU USP e os incentiva a participar da conferência do ICSID daquele ano, em Paris, fato já mencionado no Capítulo 2.

²⁶ CORTI, op.cit.

sign de Aspen e do terceiro congresso do ICSID, ocorrido em Paris, ambos eventos realizados em junho daquele ano; divulgou-se ainda a chamada para o primeiro concurso de desenho industrial realizado no país, promovido pelo INTI, contemplando artigos de uso doméstico e de escritório.

Numa outra nota, *Summa* levantou o tema da criação de novos cursos de desenho industrial na Argentina:

Acreditamos firmemente na virtude de se concentrar esforços na construção de um forte, sério e único centro de desenho industrial, que nos permita formar excelentes designers e melhores professores. Que isso sirva de sincera advertência àqueles determinados em criar pequenos centros, os quais, sem apoio financeiro generoso, poderão sucumbir no meio do caminho ou serem desvirtuados.²⁷

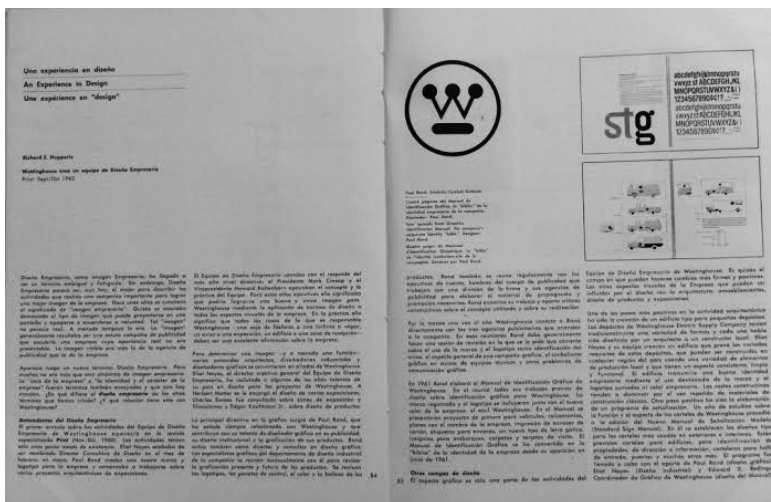
A revista mencionou ainda que Tomás Maldonado estaria assessorando o INTI na criação de uma escola especializada. Por fim, foram elencados os cursos de desenho industrial então em funcionamento na Argentina nas universidades de La Plata, del Litoral e Nacional de Cuyo.

Esta edição de *Summa*, portanto, tentou cobrir distintas frentes relacionadas ao desenho industrial no país, de certo modo traçando um panorama do setor e identificado protagonistas em segmentos específicos – INTI/CIDI, SIAM, universidades, órgãos de representação internacionais. Esse mapeamento foi importante não apenas por ter dado visibilidade e nitidez a articulações nesse campo – as quais talvez ainda não tivessem sido compiladas pela imprensa especializada local de uma maneira sistemática – bem como por ter estabelecido um ponto de referência para a cobertura que faria sobre o tema a partir dali. Não são publicados nesse instante inflamados escritos teóricos defendendo uma ideologia específica para o desenho industrial, e sim relatos embasados na realidade da prática profissional, com vínculos em instituições governamentais e universidades, a qual deve ser fortalecida.

Diseño empresario

A terceira edição de *Summa*, publicada em junho de 1964, destacaria, por sua vez, o sistema de identidade corporativa organizado por Eliot Noyes para a indústria norteamericana Westinghouse, trabalho ao qual a revista se referia como “*diseño empresario*”. A matéria [fig.90] de seis páginas, republicação de um artigo da revista *Print*, de setembro/outubro de 1962, detalhava toda a abrangência desse intrincado

²⁷ “Creemos firmemente en la virtud de concentrar los esfuerzos en la creación de un potente, serio y único centro de diseño industrial, que nos permita formar excelentes diseñadores y mejores maestros. Va ello como sincera advertencia a quienes están empeñados en crear pequeños centros que sin un sostén económico generoso, podrían quedar relegados a mitad de trayectoria o desvirtuados”. ENSEÑANZA del diseño industrial en la Argentina. Noticias. *Summa*, Buenos Aires, n. 1, 1963, p. 132.



[fig.90] Artigo *Diseño empresarial*. *SUMMA*, N° 5.
 Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.

projeto no qual colaboraram Paul Rand, Herbert Matter, Charles Eames e Edgar Kaufmann.

Foram reproduzidas páginas do manual de identidade visual da empresa, bem como exemplos da aplicação de suas diretrizes na papelaria oficial, em anúncios publicitários, em *stands* de feiras comerciais, em produtos eletrônicos e na arquitetura das fábricas. O texto alertava, entretanto, que projetos dessa natureza não eram mudanças que aconteciam “do dia para noite”, e que o “*diseño empresario*” deveria ser incorporado à linha de conduta da corporação. A matéria, portanto, atuava tanto no sentido de expor soluções de nível internacional a grandes empresas locais que cada vez mais apresentavam demandas complexas de comunicação visual, quanto na divulgação de um tipo de serviço que as próprias agências e escritórios de “*diseño gráfico*” no país capacitavam-se, ou deveriam se capacitar, para oferecer. Os interlocutores da revista continuavam sendo, portanto, os agentes do mercado.

Ainda fazendo referência a outra empresa tida como exemplar na condução de sua imagem corporativa, no desenvolvimento de produtos e na responsabilidade social – *Summa* citou a Olivetti e seu novo modelo de calculadora elétrica. De fato, já na primeira edição foram feitos comentários, inclusive críticos²⁸, sobre os equipamentos dessa empresa, a qual, desde 1959, contava com Tomás Maldonado, a partir da HfG-Ulm, como um de seus consultores para projetos de máquinas de datilografar e calculadoras. Nos quinze primeiros números de *Summa*, a Olivetti seria tema constante de artigos: a construção de sua fábrica sucursal na cidade de Merlo, na província de Buenos Aires; o projeto de um *showroom* na capital federal, criado pela arquiteta italiana Gae Aulenti; além do lançamento de novos modelos de máquinas. Percebe-se, que, de modo semelhante ao que ocorria no Brasil, e mais especificamente no que foi possível observar em *Habitat e Mirante das Artes,&etc*, a Olivetti era retratada por *Summa* como paradigma de atuação no campo do desenho industrial e da arquitetura, figurando como referência para as indústrias locais.²⁹ A empresa, por sua vez, também integrou a carteira de anunciantes dessa publicação, assim como das revistas brasileiras. Ou seja, no plano regional sul-americano, a multinacional italiana buscou inclusive articular-se com revistas especializadas, as quais, em contrapartida, colaboraram em sua divulgação.

A quarta edição de *Summa*, de dezembro de 1964, direcionou o foco para a arquitetura no México e no Brasil. Os projetos para o vestuário do São Paulo Futebol Clube, de autoria de João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, foram objeto de artigos, as-

²⁸ Neste texto, Carlos Méndez Mosquera apontou que alguns modelos de máquinas de datilografar da Olivetti apresentavam reformulações nas carrocerias sem inovações tecnológicas internas que as justificassem. MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos. Olivetti: dos nuevos diseños. *Summa*, Buenos Aires, n. 1, 1963.

²⁹ DE PONTI, op.cit.

sim como a etapa de urbanização do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Quanto ao tema desenho industrial, *Summa* restringiu-se a apresentar o trabalho do arquiteto Mauricio Monte, da Gai (Galeria de Artesanato de Interiores). Ao explanar sobre a produção industrializada de artefatos no Brasil, Monte apontou a cópia de produtos estrangeiros como um dos principais entraves nesse campo:

O desenvolvimento da arquitetura moderna no nosso país foi acompanhado por um desenvolvimento paralelo no design de móveis, tecidos, tapetes, etc; mas o imenso campo dos objetos de uso diário, entre os quais a vida do homem acontece, foi esquecido. O resultado é a proliferação de cópias de soluções estrangeiras que se difundiram profusamente, relegando o mau gosto às novas gerações ou, pior, uma incompreensão e uma resistência à busca de novas soluções.⁵⁰

Dentre as peças que ilustravam tais páginas, constavam utensílios de mesa, luminárias e objetos de decoração, em materiais como madeira e metal. Esse, entretanto, seria o único artigo, nas quinze primeiras edições de *Summa*, a apresentar exemplares da produção de designers brasileiros. O que demonstra o pouco interesse – ou acesso – ao que era desenvolvido nesse sentido no país vizinho.

Ajuste de rota

A quinta edição da revista, de julho de 1966, como já observado, é o número em que Lala Méndez Mosquera assume a direção geral da publicação. Em seu primeiro editorial, ela defendia a integração e comunicação entre as diversas áreas projetuais e salientava o compromisso de *Summa* em atuar nessa perspectiva:

Os arquitetos, projetistas, engenheiros, gráfico, físicos, economistas, matemáticos, etc., não podem mais trabalhar isoladamente, como também não podem os administradores, os operários, os profissionais liberais, os cientistas, os governantes. Propomos trabalhar com este tipo de comunicação; dar não só informações crítico-seletivas, mas também mostrar as questões localizadas em sua trama real, vinculadas a outras disciplinas, cientificamente compreendidas, e abertas ao futuro.⁵¹

Nesse sentido, de acordo com a análise de Corti, a chegada de Lala à direção da re-

⁵⁰ “El desarrollo de la arquitectura moderna en nuestro país se vio acompañado por un desarrollo paralelo de diseños de muebles, telas, alfombras, etc; pero el inmenso campo de todos aquellos objetos de uso diario entre los cuales transcurre la vida del hombre fue dejado de lado. El resultado fue la proliferación de una cantidad de copias de soluciones extranjeras que se difundieron profusamente, creando en las nuevas generaciones un sedimento de mal gusto o, lo que es aún peor, una incompreensión y una resistencia a la búsqueda de nuevas soluciones”. MONTE, Mauricio. Diseño de objetos de uso cotidiano. *Summa*, Buenos Aires, n. 4, 1964, p. 83.

⁵¹ “Los arquitectos, diseñadores, ingenieros, gráficos, físicos, economistas, matemáticos, etc., no pueden ya seguir trabajando aisladamente, como no pueden hacerlo tampoco los administradores, los obreros, los profesionales, los científicos, los hombres de gobierno. Nos proponemos trabajar con este tipo de comunicación; dar no sólo información crítico-seletiva, sino también mostrar los temas ubicados en su trama real, ligados con las otras disciplinas, científicamente comprendidos, y abiertos al futuro”. MÉNDEZ MOSQUERA, Lala. Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 5, jul. 1966, p. 17.

vista coincide com um interesse maior da publicação por novos debates de alcance internacional, como “o problema do meio ambiente humano, a busca de cientificidade nos processos produtivos, a revolução tecnológica e seu impacto nas distintas esferas das práticas sociais, a cultura de massa e os meios de comunicação, entre outros”³².

Esta edição ainda veiculou uma nota encartada – assinada por “*El editor*”, ou seja, Carlos Méndez Mosquera – a qual lamentava os atos de violência que se seguiram ao golpe militar perpetrado em junho daquele ano e as intervenções nas Universidades Nacionais. Em particular, à truculenta invasão por parte das forças policiais a cinco faculdades da Universidade de Buenos Aires, dentre elas a de arquitetura, em 29 de julho de 1966, com a intenção de oprimir atividades dos centros estudantis. Nessa ocasião, professores e estudantes – dentre eles o próprio Carlos Méndez Mosquera, docente da FAU UBA – foram retirados dos prédios das instituições de ensino e levados para detenção a golpes de cassetete, fato que se tornou conhecido como *La Noche de los Bastones Largos*³³ [A Noite dos Cassetetes].

Em destaque na pauta do desenho industrial dessa edição, *Summa* publicaria uma síntese da proposta de cooperação internacional *Década Mundial del Diseño Científico 1965–1975*, concebida pelo arquiteto norte-americano Buckminster Fuller, onde todas as escolas de arquitetura do mundo deveriam colaborar num programa de dez anos dedicado à pesquisa e ao design. À época, em meio ao contexto da Guerra Fria, Fuller defendia que só um esforço dessa natureza poderia impedir que a indústria de armamentos invadisse o “campo da vida humana”.

O clima de hostilidade internacional e de frenéticas mudanças também estimularia a reflexão de Tomás Maldonado no artigo *La formación del diseñador en un mundo en cambio*, publicado na edição 6/7 de *Summa*, de dezembro de 1966. Segundo ele, demandas mundiais relacionadas à distribuição de alimentos e à democratização e distribuição equitativa de moradias e instalações deveriam estar no foco de atuação de arquitetos e desenhistas industriais.

É nesta nova frente de ação, no contexto de amplas e complexas operações destinadas a transformar a vida mais habitável no planeta, onde temos de buscar novas tarefas. Novas tarefas para o urbanista, o arquiteto e desenhista industrial. Novas tarefas em um novo mundo, um mundo em pujante e irrefreável transformação.³⁴

³² “*el problema del medio ambiente humano, la búsqueda de cientificidad de los procesos productivos, la revolución tecnológica y su impacto en las distintas esferas de las prácticas sociales, la cultura de masas y los medios de comunicación, entre otros*”. CORTI, op.cit., p. 12.

³³ Este acontecimento é um dos traumas da história universitária argentina, episódio que levou inúmeros professores e pesquisadores a renunciarem seus cargos, posteriormente transferindo-se para outros países, o que impactou gravemente a educação e a produção científica do país.

³⁴ “*Es precisamente en este nuevo frente de acción, en el contexto de las vastas y complejas operaciones tendientes a tornar la vida más habitable sobre el planeta, donde debemos buscar las nuevas tareas a que nos hemos venido refiriendo. Las nuevas tareas para el urbanista, el arquitecto y el diseñador industrial. Nuevas tareas en un nuevo mundo, en un mundo en pujante e*

Para ele, entretanto, a formação atual desses profissionais era deficitária, impedindo-os de encarar tais desafios com eficiência.

A formação de arquitetos e desenhistas industriais não prepara hoje, de forma alguma, para assumir responsabilidades de tal magnitude. É uma formação que não provê nem a mentalidade nem os conhecimentos necessários para agir criativamente em um mundo onde planejar e resolver problemas tornou-se uma tarefa altamente complexa e técnica.³⁵

Maldonado, que a essa altura já estaria vivenciando dificuldades na manutenção do funcionamento da HfG–Ulm, conclui este artigo propondo um novo tipo de instituição pedagógica, a qual ele se refere como *Escuela de Diseño Ambiental* [Escola de Design Ambiental]:

Nela estarão incluídos, entre outros, os domínios de atividade que mais têm contribuído até agora para dar estrutura e significado ao ambiente humano: o urbanismo, a arquitetura e o desenho industrial. Estes domínios, sem dúvida, não serão apresentados como setores rigidamente departamentalizados. Urbanismo, arquitetura e desenho industrial serão reconhecidos como diferentes setores e, como vimos, altamente especializados, mas, ao mesmo tempo, as relações transversais entre eles deverá ser promovida por todos os meios. Na Escola de Design Ambiental se evitará o fetichismo do departamento, uma das manifestações mais desastrosas nas atuais estruturas universitárias. Em outras palavras, a nova escola funcionará como um sistema aberto, transparente, adaptável.³⁶

O conceito de “*diseño ambiental*”, por sua vez, seria melhor discutido por Maldonado na edição seguinte de *Summa*, de número 8, lançada em abril de 1967, no artigo *Diagnóstico del Diseño*, apresentado na Conferência Internacional de Design de Aspen do ano anterior. Segundo Maldonado, o design ambiental nada teria a ver com a noção de design total, a qual implicava a crença modernista de que “os objetos, e apenas eles, poderiam atuar como agentes ordenadores e unificadores do entorno

incontenible transformación”. MALDONADO, Tomás. La formación del diseñador en un mundo en cambio. *Summa*, Buenos Aires, n. 6/7, dez. 1966, p. 76.

³⁵ “La formación de arquitectos y diseñadores industriales no prepara hoy en absoluto para asumir responsabilidades de tal envergadura. Es una formación que no provee ni la actitud mental ni los conocimientos necesarios para actuar creadoramente en un mundo donde plantear y resolver problemas se ha convertido en una tarea altamente compleja y tecnificada”. Ibidem, p. 77.

³⁶ “En ella estarán incluidos, entre otros, los dominios de actividad que más han contribuido hasta hoy a dar estructura y sentido al entorno humano: el urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial. Estos dominios, sin embargo, no serán presentados como sectores rigidamente departamentalizados. Urbanismo, arquitectura y diseño industrial seguirán siendo reconocidos como sectores diferentes y, como ya hemos visto, altamente especializados, pero, al mismo tiempo, las relaciones transaccionales entre ellos deberán ser fomentadas por todos los medios. En la Escuela de Diseño Ambiental se evitará el fetichismo del departamento, una de las manifestaciones más nefastas en las actuales estructuras universitarias. En otras palabras, la nueva escuela funcionará como un sistema abierto, transparente, adaptativo”. Ibidem, p. 80.

humano”³⁷.

De um só golpe, entendemos que os objetos “mal projetados” não são, como ingenuamente havíamos suposto, o único responsável pela atual erosão de nosso meio ambiente. Não menos responsáveis – senão, mais responsáveis – são os padrões de comportamento individual e social que tornam possíveis e necessários tais objetos. O que nos leva a fazer a seguinte pergunta: Qual a viabilidade – ou plausibilidade – do design ambiental em um mundo no qual, assim como o nosso, os principais fatores determinantes do “ambiente” parecem ser a violência, o preconceito, a rivalidade, o sadismo, a ostentação, a vulgaridade e o desperdício?³⁸

Em sua perspectiva, os designers seriam capazes de confrontar os problemas do entorno social e de sua influência sobre o entorno físico através de uma doutrina e de uma metodologia do design ambiental, nutridas por conhecimentos científicos. Importa registrar que, neste mesmo ano, no quinto congresso do ICSID, em Ottawa, no Canadá, Maldonado seria eleito presidente daquela instituição para o biênio 1967/1969.

O número 11 de *Summa* é publicado em abril de 1968, com o tema arquitetura chilena. A relevância dessa edição para a cobertura do tema do desenho industrial é que ali também seria veiculado o comunicado de imprensa [fig.91] onde a HfG-Ulm informava as razões para o seu fechamento agendado para 30 de setembro de 1968. De acordo com esse documento, desde 1963 a instituição de ensino vinha sofrendo cortes no recebimento de subvenções federais, bem como pressões por parte do parlamento de Baden-Württemberg no sentido de rever sua estruturação organizacional e vincular-se à escola de engenharia de Ulm, o que comprometeria sua autonomia.

A razão pela qual é necessário que a escola continue dentro de um regime autônomo tem base na mudança contínua de estruturas que ocorre dentro da sociedade como resultado do progresso científico e tecnológico. Essa mudança exige a máxima flexibilidade possível dentro de sua estrutura educacional. O pré-requisito indispensável para que isso ocorra é que a escola possua um sistema de ensino aberto que possa ser modificado desde seu interior.³⁹

³⁷ “los objetos, y sólo ellos, pueden actuar como agentes ordenadores y unificadores del entorno humano”. MALDONADO, Tomás. Diagnóstico del diseño. *Summa*, Buenos Aires, n. 8, abr. 1967, p. 57.

³⁸ “De un golpe, comprendemos que los objetos “mal-diseñados” no son, cómo cándidamente lo habíamos supuesto, los únicos responsables de la actual erosión de nuestro entorno. No menos responsables – si no más responsables – nos resultarán las pautas de conducta individual y social que hacen posibles y necesarios tales objetos. Lo que nos llevará, de hecho, a plantearnos la siguiente pregunta: ¿Cuál es la viabilidad – o plausibilidad – del diseño ambiental en un mundo en el cual, como en el nuestro, los principales factores determinantes del “ambiente” parecen ser la violencia, el prejuicio, la rivalidad, el sadismo, la ostentación, la vulgaridad y el despilfarro?”. Ibidem, p. 58.

³⁹ “La razón por la cual es necesario que la escuela continúe dentro de un régimen autónomo tiene su fundamento en el continuo cambio de estructuras que se produce dentro de la sociedad como resultado del progreso científico y tecnológico.



[fig.91] Comunicado *Ulm cierra*.
SUMMA, N° 11. Fonte: arquivo pessoal.
 Reprodução: P. Amorim.



[fig.92] Artigo *Bus pop (los colectivos)*. *SUMMA*, N° 14.
 Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.

Este cambio exige la máxima flexibilidad posible dentro de su estructura educacional. El requisito indispensable para que esto se produzca es que la escuela posea un sistema de enseñanza abierto que pueda ser modificado desde adentro”. ULM ciera. *Summa*, Buenos Aires, n. 11, abr. 1968, p. 77.

Sem independência política e pedagógica, valores essenciais num projeto educacional dessa natureza, como reforçou Maldonado no artigo sobre a Escola de Design Ambiental, a instituição decide pela autodissolução.

Educação em desenho industrial

O renomado crítico de arquitetura inglês Reyner Banham, um dos professores temporários da HfG–Ulm, crítico da *gute form*, e autor do hoje antológico livro *Teoria e projeto na primeira era da máquina*⁴⁰, teve dois de seus artigos publicados em *Summa* em 1968. Em junho daquele ano, Banham havia ministrado um seminário na cidade de Córdoba para o Instituto Interuniversitário de Historia de la Arquitectura. De passagem por Buenos Aires, visitou a redação de *Summa*, onde concedeu uma pequena entrevista e comentou brevemente alguns polêmicos projetos arquitetônicos. Na edição 13, a revista publicou *Un hogar no es una casa*, versão em espanhol de *A home is not a house*, artigo veiculado originalmente em 1965, pela revista norte-americana *Art in America*, com ilustrações do arquiteto francês François Dallegret. Ali, Banham criticava casas comumente construídas nos Estados Unidos com alto índice de desperdício de energia e proteção climática deficiente. É, entretanto, no artigo [fig.92] publicado na edição 14 – *Bus pop (los colectivos)* – que Banham direciona sua aguçada mira para uma breve leitura sociocultural da cidade de Buenos Aires, seduzido especialmente pelos ônibus decorados pelo “fileteado porteño”⁴¹.

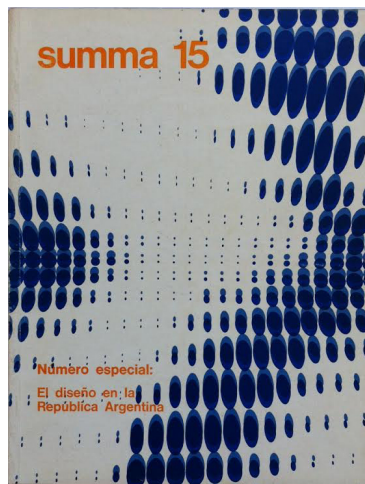
O sistema de ônibus centralizado e nacional parece ter morrido há muito tempo; autoridades locais exercem um controle geral sobre a concessão de linhas, mas em última instância, cada empresa é dona de si mesma e adota a pintura externa que lhe agrada. E é aqui onde realmente começa a diversão, porque a pintura externa dos coletivos são uma das expressões mais importantes da pop art e são a contribuição argentina mais original para o cenário artístico mundial.⁴²

Na edição 15 de *Summa* [fig.93], de fevereiro de 1969, a discussão sobre as bases para uma educação especializada na área seria retomada. Nesse número da revista, inteiramente dedicado ao desenho industrial na Argentina, foi publicada uma resenha sobre o seminário *La enseñanza del Diseño Industrial en Latinoamérica* [fig.94], realizado em outubro do ano anterior, promovido pelo CIDI e patrocinado pelo ICSID.

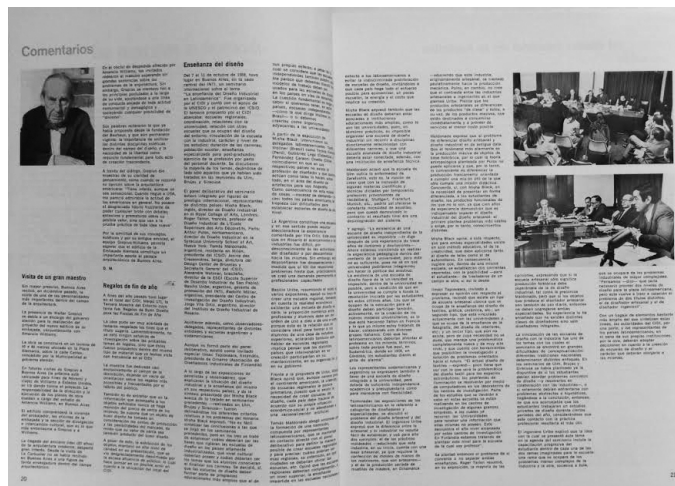
⁴⁰ *Theory and Design in the First Machine Age* (1960).

⁴¹ Arte decorativa e popular nascida em Buenos Aires no início do século XX. Tem origem nas fábricas de carroças, sendo herdada mais tarde pela decoração de caminhões e ônibus. Ver GENOVESE, Alfredo. *Fileteado porteño*. Buenos Aires: Ediciones Porteñas, 2010.

⁴² “El sistema de ómnibus centralizado y nacional parece haber muerto hace mucho tiempo; las autoridades locales ejercen un control general sobre el otorgamiento de recorridos y permisos, pero en última instancia cada empresa es dueña de sí misma y adopta la librea que le place. Y aquí comienza realmente lo divertido, porque las libreas de los colectivos constituyen una de las más importantes expresiones del pop art, y son la contribución argentina más original al escenario artístico mundial”. BANHAM, Reyner. *Bus pop (los colectivos)*. *Summa*, Buenos Aires, n. 14, dez. 1968, p. 72.



[fig.93] Capa *SUMMA*, N° 15.
 Fonte: arquivo pessoal.
 Reprodução: P. Amorim.



[fig.94] Artigo *Enseñanza del diseño*. *SUMMA*, N° 15.
 Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.

O evento reuniu representantes de instituições de ensino de diversos países, dentre eles Misha Black, então diretor do departamento de Desenho Industrial do Royal College de Londres; Roger Tallon, professor da L'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs; Arthur Pulus, diretor de desenho industrial da Syracuse University School of Art; e Tomás Maldonado, presidente do ICSID. Ilmari Tapiovaara, à época presidente da Associação de Desenhistas Industriais da Finlândia, integrou o painel como convidado especial.

Uma das questões centrais desse debate considerou o modelo de escola de desenho industrial a ser implementado nos países em vias de desenvolvimento: independente ou vinculado a universidades? Sobre esse aspecto, os delegados do Peru, Colômbia, Chile e Brasil, este último representado por Alexandre Wollner, professor da ESDI,

concordaram que em seus países a profissão de desenhista industrial não existe, e aqueles que atuam como tal, o fazem, sobretudo, na área de projeto de artefatos para uso doméstico. Como consequência desse estado de coisas – escassez de demanda – em quase todos os países americanos se enfrenta dificuldades para se criar escolas de desenho industrial de alto nível.⁴³

Comentário semelhante a este, inclusive, já havia sido feito pelo próprio Wollner na revista *Mirante das Artes,&etc*, como observado no Capítulo 3. De acordo com *Summa*, diante de tal cenário esboçado pelos conferencistas sul-americanos, a Argentina seria uma exceção, tendo em vista o desenvolvimento do setor nos âmbitos profissional, comercial e industrial durante a última década no país. Sobre a mencionada questão, decidiu-se, por fim, a preferência pela integração das escolas de desenho industrial a universidades, embora dotadas de “suficiente independência acadêmica” e flexibilidade. Argumento também defendido por Maldonado, “depois de uma experiência de treze anos de ilusões e desilusões”, como ele mesmo colocou, segundo a revista, em referência a HfG-ulm. Não fica claro, entretanto, como a independência e a flexibilidade dessas novas escolas seriam garantidas.

Este seminário, entretanto, foi apenas um dos assuntos abordados nesta edição de *Summa*.⁴⁴ Longe de apresentar o panorama do desenho industrial na Argentina como um paraíso de conquistas estabelecidas, desde o editorial a revista enunciava conflitos e obstáculos enfrentados pelos profissionais da área. Se por um lado havia uma crescente preocupação entre os industriais em aprimorar a imagem da empre-

⁴³ “Coincidieron en que en sus respectivos países no existe la profesión de diseñador y que quienes actúan como tales lo hacen, sobre todo, en la área de diseño de artefactos para uso hogareño. Como consecuencia de este estado de cosas – escasez de demanda – en casi todos los países americanos se tropieza con dificultades para establecer escuelas de diseño de alto nivel”. ENSEÑANZA del diseño. *Summa*, Buenos Aires, n. 15, fev. 1969, p. 20.

⁴⁴ Ainda sobre a problemática da criação de novas escolas de desenho industrial foi publicado nesta edição um artigo de Basílio Uribe.

sa, implicando demanda de projetos de sistemas de identidade corporativa e de publicidade, por outro, o investimento no desenho dos artefatos continuava sendo muito baixo, recorrendo-se com frequência ao licenciamento de produtos importados ou à cópia direta. Fenômeno semelhante ao Brasil, como já observado. Assim, nas palavras de Lala Méndez Mosquera, “a produção de nossos poucos designers flutua, salvo raras exceções, entre a criação de alguns projetos concebidos com verdadeiro sentido industrial, o *styling*, o design de logotipos ou de embalagens”⁴⁵.

De toda forma, em busca de retratar a trajetória dessa atividade no país, *Summa* reuniu uma série de relevantes artigos que localizaram historicamente as etapas de amadurecimento do desenho industrial em termos locais. O artigo *Crónica del diseño industrial en la Argentina* [fig.95], de Rodolfo Möller, então diretor do CIDI, narra o desenvolvimento da arquitetura e da produção industrializada no país desde o fim do século XIX até o final da década de 1960. Já a evolução no campo gráfico foi relatada no abrangente artigo *Vinte años de diseño gráfico en la República Argentina* [fig.96], de Carlos Méndez Mosquera, e a produção publicitária de cartazes e anúncios, em dois textos de Guillermo Gonzáles Ruiz⁴⁶. Só esses quatro textos já conferem a essa edição de *Summa* um alto valor como documento historiográfico do desenho industrial e da comunicação visual no país.

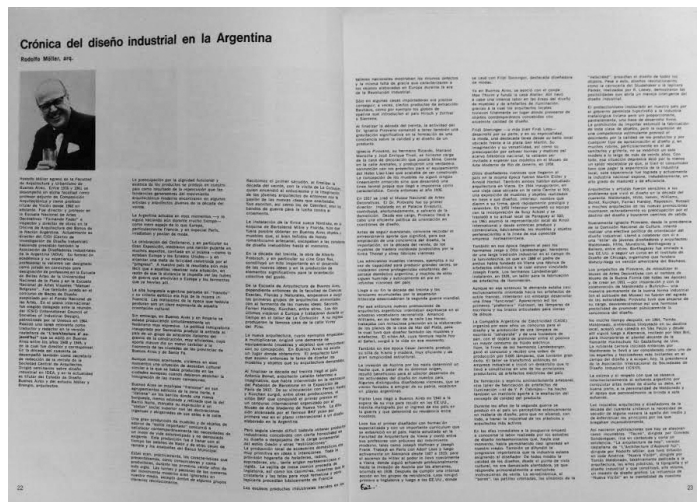
Também foram compiladas as atividades ao longo dos anos de algumas das principais instituições ligadas ao setor, como o CIDI, a ADIA e os cursos superiores então em funcionamento na Argentina: o Instituto de Diseño Industrial da Universidad Nacional del Litoral, o Departamento de Diseño da Universidad Nacional de Cuyo e o Departamento de Diseño da Universidad Nacional de la Plata [fig.97]. Esses pequenos perfis foram ilustrados por inúmeros projetos desenvolvidos nessas entidades, nas áreas de eletrônicos, mobiliário doméstico e de escritório, utensílios para cozinha, projetos de *stands*, exposições, embalagens, brinquedos e equipamentos industriais.

Divulgou-se ainda um amplo portfolio coletivo de empresas e designers atuantes no país. Dentre as grandes indústrias ali destacadas, constaram a Olivetti, num artigo que dá ênfase ao trabalho de Marcello Nizzoli, autor de vários dos emblemáticos modelos de máquinas de datilografar da marca, como a Lexikon 80 e a Lettera 22, e a SIAM, que por sua vez, é objeto de um extenso artigo de Walter Moore, com foco no projeto de imagem corporativa, sua importância e implicações.

O número 15 da revista, portanto, demarca a conclusão do ciclo inaugural de *Summa* e o início de uma etapa mais focada na arquitetura e na ampliação de seu

⁴⁵ “la producción de nuestros pocos diseñadores fluctúa, salvo escasas excepciones, entre la creación de algunos diseños concebidos con verdadero sentido industrial, el *styling*, el diseño de logotipos o de envases”. MÉNDEZ MOSQUERA, Lala. Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 15, fev. 1969, p. 19.

⁴⁶ São eles: *Una nueva actitud en el diseño de comunicación* e *Del “Caras y Caretas” al “Caras y Caritas”*.



[fig.95] Páginas iniciais do artigo *Crónica del diseño en la Argentina*. *SUMMA*, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.



[fig.96] Páginas iniciais do artigo *Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina*. *SUMMA*, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.



[fig.97] Artigo sobre a ADIA e escolas de design. *SUMMA*, N° 15. Fonte: arquivo pessoal. Reprodução: P. Amorim.

projeto editorial com a criação de títulos adjacentes. Contudo, essa edição pode ser compreendida também como uma resposta às expectativas otimistas sobre o desenho industrial no país anteriormente lançadas na segunda edição da revista, em outubro de 1963.

A busca pela consolidação

A atividade do desenho industrial na Argentina, ao longo dos anos 1960, de acordo com *Summa*, demonstrava desenvolver-se. Alicerçada pela institucionalização do ensino em nível superior e estimulada pelas ações do CIDI, a profissão encontrava oportunidades no segmento da comunicação visual e da publicidade, além buscar inserir-se no setor industrial, encontrando na SIAM, por exemplo, uma via de atuação local. O desenho industrial aqui, portanto, pôde ser de fato abordado como um campo profissional que esforçava-se rumo à consolidação, sendo frequentes a preocupação com a qualidade do ensino especializado na área e com os entraves decorrentes de uma economia periférica. Enfoque distinto e complementar ao de *nueva visión*, que retratou o tema ainda em sua forma embrionária dentro do contexto argentino.

O país, como mostrou *Summa*, apesar dos muitos obstáculos, parecia estar cumprindo uma das trajetórias mais exitosas em relação à experiência do desenho industrial na América do Sul até aquele momento. A década de 1970, entretanto, marcada pelo retrocesso econômico, pelas crises políticas e inclusive pelo fechamento do CIDI, em 1974, iria lamentavelmente impor desafios ainda maiores.

CAPÍTULO 6

Revistas em diálogo: versões e interpretações

[...] *las revistas viejas desilusionan porque son ensayos que o han sido liquidados definitivamente (vías muertas de la innovación) o se han incorporado a lo conocido perdiendo la agudeza electrizada de su novedad. Parecen, entonces, textos a la vez fósiles y volátiles: muertos o despojados del humor mercurial que estaba en su origen. Espacios, por lo tanto, más de reconstrucción histórica que de placer, se ordenan con la mansa inevitabilidad de la que carecieron por completo cuando su presente era presente.*¹

Beatriz Sarlo. *Intelectuales y revistas: razones de una práctica* [1992]

Após investigarmos a trajetória individual de cada uma dessas publicações, faz-se necessário observar em perspectiva os tópicos relacionados ao desenho industrial articulados por *Habitat* e *Mirante das Artes, etc, nueva visión* e *Summa*.

O primeiro aspecto a ser considerado diz respeito ao uso do termo. Em *Habitat*, nos textos veiculados no início dos anos 1950, observa-se a presença das formas “desenho industrial” e “*industrial design*”. É evidente, contudo, o desconforto com essa denominação, como demonstram alguns artigos de autoria de Bardi:

[...] *o assim chamado desenho industrial, termo aliás errado para a indicação do gosto e da contemporaneidade da forma dos produtos manufaturados e fabricados em série.*²
[Grifo meu.]

*A palavra Desenho – na atividade do Desenho Industrial – não significa apenas o ato físico de desenhar – significa pelo contrário um conjunto de atividades, principiando pelo estudo do problema a ser resolvido – atividade crítica e analítica, e terminando pelo projeto da solução técnico-artística.*³ [Grifo meu.]

¹ “[...] as revistas antigas desencantam porque são ensaios que ou foram definitivamente liquidados (vias mortas da inovação) ou porque já se incorporaram ao conhecido, perdendo a agudeza eletrizada de sua novidade. Parecem, então, textos fósseis e voláteis: mortos ou despojados do humor mercurial que estava em sua origem. Espaços, portanto, mais de reconstrução histórica do que de prazer, se ordenam com a suave inevitabilidade da qual careciam por completo quando seu presente era presente”.

² DESENHO industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 2. jan. fev. mar. 1951.

³ INSTITUTO de arte contemporânea. *Habitat*, São Paulo, n. 3. abr. mai. jun. 1951, p. 62.

A sensação de inadequação do termo em português e a necessidade de explicitá-lo também esteve presente no artigo de Lúcio Grinover, publicado em *Habitat* em 1964, material que integrou o conjunto de textos produzidos pela ABDI na divulgação da profissão, principalmente junto a empresários:

*O termo “Desenho Industrial”, tradução do inglês “Industrial Design” traz consigo uma grande série de equívocos, que devemos eliminar da maneira a mais definitiva e absoluta. [...] Desenho Industrial é o planejamento Técnico-Formal do produto; isto é, o projeto de objetos destinados à produção em série, visando a qualidade dos mesmos, dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual ele atua.*⁴ [Grifo meu.]

O mesmo ocorreu em *Mirante das Artes,&etc*, no artigo sobre o desenho industrial no Japão, publicado em 1968, onde foi apresentada uma definição logo no início do texto:

O termo “desenho industrial”, em seu sentido original, é compreendido como referência à técnica de tratamento estético dispensada a um produto manufaturado, seja mecanicamente seja manualmente.⁵

Em *nueva visión*, por sua vez, Tomás Maldonado também manifestou-se sobre a ausência de uma palavra em espanhol que abarcasse o sentido de *Gestaltung* ou *design*, optando finalmente pelo vocábulo *diseño*:

Em países de língua inglesa se dispõe da palavra *design* para traduzir várias das acepções possíveis do alemão *Gestaltung* [...]. Em espanhol, infelizmente, não temos essa possibilidade. No entanto, por falta de algo melhor, a revista *nv* adotará a palavra *diseño*, mas dando-lhe um novo significado, o significado de *Gestaltung* ou *design*.⁶ [Grifo meu.]

Na revista *Summa*, no entanto, essas preocupações não aparecem, e as denominações “*diseño industrial*” e “*diseño gráfico*” são utilizadas corriqueiramente. Percebe-se, portanto, que as revistas que circularam nos anos 1950, *Habitat* e *nueva visión*, buscaram não só apresentar uma definição dessa nova atividade, como também expressar um certo incômodo com a inexistência de uma palavra em português ou espanhol que transmitisse com fidedignidade o sentido original, manifesto em outras línguas. Esse conflito, que no espanhol parece menos problemático devido ao em-

⁴ GRINOVER, Lucio. Desenho industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964, p. 52.

⁵ O INDUSTRIAL-DESIGN no Japão. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1968, p. 21.

⁶ MALDONADO, Tomás. La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño. *nueva visión*, Buenos Aires, n.7, 1955, p. 5.

prego da palavra *diseño*, e não *dibujo*⁷, em português ganhava outra dimensão, visto que a denominação “desenho industrial” deveria remeter a planejamento ou projeto para fabricação industrializada e não ao ato de desenhar ou ao resultado desse ato. No caso de *Summa*, no entanto, veiculada num momento em que essa atividade já estava mais inserida na sociedade argentina – e também por ser uma revista de arquitetura direcionada a um público de especialistas, em sua maioria – essa discussão parece desnecessária.

De toda forma, percebe-se que a tarefa de introdução desse conceito por parte de três dessas revistas foi permeada pelo desafio de apresentar algo novo – e que vinha de fora, seja pela matriz alemã ou inglesa/norte-americana – o qual nem mesmo tinha um correspondente em seu próprio idioma. No caso brasileiro, as divergências em relação ao termo se perpetuaram até os dias atuais, mesmo com a adoção da palavra “design”, a partir de meados dos anos 1970⁸.

A respeito das definições enunciadas pelas revistas, estas aparecem com enfoques variados. Em *Habitat*, destacam-se, de início, os conceitos apresentados por Bardi, que hora tendem a aspectos culturais e estéticos: “indicação do gosto e da contemporaneidade da forma dos produtos manufaturados e fabricados em série”; hora inclinam-se ao aspecto operacional: “conjunto de atividades, principiando pelo estudo do problema a ser resolvido – atividade crítica e analítica, e terminando pelo projeto da solução técnico-artística”.

Importa lembrar que essas definições serão veiculadas em *Habitat* em função da divulgação do IAC, o que agrega a esses textos o papel de instruir a respeito do desenho industrial e de estimular os interessados a inscreverem-se na escola do MASP. Ou seja, além de ser uma questão emergente na época, é possível afirmar que a ocorrência desse tema na revista é condicionada, em grande medida, pela necessidade de se promover o IAC.

O conceito apresentado pelos membros da ABDI, nos textos de João Carlos Cauduro, Lúcio Grinover e Décio Pignatari, refletirão, por sua vez, a visão daquela associação classista que acabava de se constituir, já num momento mais avançado do exercício do desenho industrial no país. Esta versão “oficial”, pode-se assim dizer, além de considerar o planejamento técnico-formal, contemplava outros aspectos relacionados à produção em série, como as “necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade”.

Ou seja, com o passar do tempo, o teor das definições vai sendo remodelado, também em consequência de transformações de outras ordens, como a econômica, a

⁷ De acordo com o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española: *diseño*, concepção de um projeto ou obra para produção em série; *dibujo*, arte que ensina a desenhar.

⁸ CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.

tecnológica e a social, num perfeito exemplo de “mudança dialética”. Se num primeiro momento ele está mais atrelado à interferência do desenhista industrial na modernização das formas e na propagação do gosto moderno, posteriormente, a especificidade tecnológica e sociocultural passa a ser refletida.

Ainda em *Habitat*, observamos também a menção a diferentes orientações teórico-projetuais que predominaram no desenho industrial ao longo dessas duas décadas. Do neofuncionalismo da *gute form* de Max Bill, ideia que foi apresentada em 1951, em paralelo à publicação dos primeiros textos sobre o IAC, e cujo suporte conceitual se fez exercer não apenas através da publicação do artigo de Bill, mas também da exposição de sua obra no MASP e da visita que fez ao Brasil em 1955. Ao operacionalismo científico, defendido por Tomás Maldonado, por exemplo, na tese que apresentou no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em 1959, e que foi veiculada na revista.

Em *nueva visión*, observa-se comportamento semelhante. A publicação, cuja origem está intimamente ligada à vanguarda concretista argentina, também será porta-voz do pensamento maxbilliano, militando exaustivamente na causa da arte concreta e, em seguida, da HfG–Ulm. A revista também irá abordar a produção de objetos industrializados norte-americanos, na qual, em paralelo ao *styling*, desenvolve-se a noção do *Good Design*, uma espécie de adaptação local da teoria da boa forma suíço-alemã.

É importante observar também que um outro tópico bastante enfatizado por essas revistas é a função social desempenhada pelo desenhista industrial. De acordo, por exemplo, com Max Bill, em *Habitat*:

Os bens de consumo para as massas serão futuramente a medida para o nível cultural de um país. Os projetistas de tais bens terão pois, em última análise, a responsabilidade de grande parte de nossa cultura visual.⁹

Segundo Tomás Maldonado, em *nueva visión*:

o artista, mesmo trabalhando para a produção em série, tem que defender sempre seus deveres para com a sociedade. Em nenhuma circunstância seus deveres para com a indústria poderão ser opostos a seus deveres para com a sociedade.¹⁰

Para Aracy Amaral, em *Mirante das Artes,&etc*: o artista “pode ser profundamente útil ao organismo social, de forma positiva, no vastíssimo campo das comunicações visuais”¹¹; e novamente segundo Maldonado, em *Summa*:

⁹ BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. *Habitat*, São Paulo, n. 2. jan. fev. mar. 1951, p. 62.

¹⁰ MALDONADO, op.cit., 1955, p. 6.

[é] no contexto de amplas e complexas operações destinadas a transformar a vida mais habitável no planeta, onde temos de buscar novas tarefas. Novas tarefas para o urbanista, o arquiteto e o desenhista industrial.¹²

Nessas revistas, portanto, a capacidade desse profissional em configurar o entorno físico apareceu atrelada a implicações como: a educação do público para o gosto moderno e atualizado; o emprego de suas habilidades na concepção de produtos de qualidade estético-funcional e não apenas como recurso cosmético para o aumento das vendas; o engajamento social mais efetivo, visto inclusive que o concretismo pregava a integração funcional da arte ao cotidiano também por meio da produção industrial; a responsabilidade na proposição de soluções em favor da democratização do acesso aos bens e instalações. Tanto em 1951, quando Bardi afirmava em *Habitat* que “o desenhista industrial é uma das personalidades mais importantes da vida moderna”¹³, por dar forma ao “aspecto físico da nossa civilização”, quanto em *Summa*, em 1966, quando Maldonado considerava que o desenho industrial era um dos “domínios de atividade que mais têm contribuído até agora para dar estrutura e significado ao ambiente humano”¹⁴, o compromisso desse profissional para com a sociedade foi ressaltado.

Próximo a essa questão está também outro tópico bastante abordado pelas revistas pesquisadas: a formação especializada na área. Assunto que, como já observado, desencadeou a publicação de textos relacionados ao desenho industrial em *Habitat*. Ali foram descritos os fundamentos do IAC, pioneira iniciativa educacional voltada ao design moderno no Brasil, estimulada pelo surto de industrialização em São Paulo.

A divulgação dessa escola do MASP também recebeu destaque em *nueva visión*. A nota assinada por Bardi não só foi a primeira a tratar explicitamente sobre o tema desenho industrial na edição inaugural da revista, como foi também a primeira a esboçar uma definição a respeito, por sinal bastante similar a que foi veiculada num dos textos publicados por *Habitat*¹⁵.

¹¹ AMARAL, Aracy. Pintar – para quê? *Mirante das Artes, & etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967, p. 36.

¹² MALDONADO, Tomás. La formación del diseñador en un mundo en cambio. *Summa*, Buenos Aires, n. 6/7, dez. 1966, p. 76.

¹³ INSTITUTO de arte contemporânea. *Habitat*, São Paulo, n. 3, abr. mai. jun. 1951, p. 62.

¹⁴ MALDONADO, op.cit., 1966, p. 76.

¹⁵ Ver nota de rodapé #2.

Estamos realizando em São Paulo uma experiência de interesse no domínio do chamado “desenho industrial”, expressão não muito acertada para definir o gosto e caráter contemporâneo da forma na produção manufaturada ou em série.¹⁶

Assim, percebe-se que, naquele instante, o surgimento dessa escola no Brasil foi um acontecimento relevante também na ótica da revista que representava o meio artístico equivalente na Argentina. Inclusive tendo em vista o protagonismo do Brasil, naquela época, em relação à modernização cultural no contexto da América do Sul e à cena em torno do concretismo. Ou seja, no momento em que emergem os textos relacionados ao desenho industrial em *Habitat* e *nueva visión*, no início dos anos 1950, o IAC constará como um dos elementos dessa pauta.

Com o encerramento dessa experiência específica de ensino no MASP, *Habitat* seguirá defendendo a criação de uma escola dedicada ao desenho industrial no país, o que só viria a acontecer no início da década de 1960. Outra instituição, entretanto, passaria a ocupar lugar central nesse debate: a HfG–Ulm. Em *Habitat*, uma menção a ela já era feita no artigo de Max Bill, publicado em 1951. Em *nueva visión*, o 7º número da revista, publicado em 1955, traria textos de Bill, Maldonado e Eugenio Gomringer descrevendo seu programa educacional e infraestrutura. Naquele momento, a HfG–Ulm entendia-se como herdeira da Bauhaus – principalmente segundo o ensino de orientação técnico-artística implementada por Bill – mas, na perspectiva de Maldonado, então membro do corpo docente, ela seria uma “herdeira crítica”. Essa visão, ao ganhar respaldo entre outros professores, acabou levando ao afastamento de Bill e à adoção do operacionalismo científico como estratégia pedagógica, noção defendida por Maldonado, por exemplo, em *Habitat*, em texto publicado em 1956.

[...] a preocupação científica, que esteve ausente quase que por completo no antigo Bauhaus, é uma das principais preocupações da escola. Os problemas, por exemplo, do desenho industrial de produtos para a indústria já não podem ser mais encarados com a mentalidade do *designer* de dez anos atrás. O desenhista não pode prosseguir como até agora, um especialista em cosméticos para produtos industriais. A era da automação reserva ao desenhista tarefas socialmente muito mais importantes que a de “embelezar” as formas produzidas em série.¹⁷

¹⁶ “Estamos llevando a cabo en São Paulo una experiencia de no escaso interés en el dominio del llamado “diseño industrial”, expresión no muy acertada si se pretende definir así el gusto y carácter contemporáneo de la forma en la producción manufaturada o fabricada en serie.” BARDI, Pietro Maria. Diseño industrial en São Paulo. *nueva visión*, Buenos Aires, n.1, dez. 1951, p. 9.

¹⁷ MALDONADO, Tomás. Sobre a nova educação diante dos problemas de automatização: Hochschule für Gestaltung. *Habitat*, São Paulo, n. 34. set. 1956, p. 60.

Essa fala de Maldonado deixa evidente, entretanto, inquietações de uma instituição de ensino que precisava lidar com o avançado estágio de desenvolvimento tecnológico da Alemanha e das indústrias dos países centrais. Por conta da tentativa de adaptação no Brasil do modelo ulmiano pela ESDI, a HfG–Ulm – até mesmo como síntese do ideário suíço-alemão predominante naquele momento – acabaria se tornando, no final dos anos 1960, um dos alvos de deboche da *Mirante das Artes,&etc*, a qual enfatizava, como aspectos questionáveis dessa empreitada em território brasileiro, o descompasso tecnológico entre os dois países e a desconsideração pela cultura local.

Summa, por sua vez, veicularia em espanhol artigos originais da revista da HfG–Ulm, vários de autoria de Maldonado, e essa estreita relação também tornaria possível a publicação do comunicado oficial de fechamento dessa escola na edição de abril 1968. Sobre esse aspecto, portanto, percebe-se que as quatro revistas aqui analisadas, em conjunto, acabam por esboçar uma crônica da ascensão e declínio dessa instituição, refletindo, em grande medida, a influência da HfG–Ulm na formulação e reflexão do pensamento sobre a pedagogia do desenho industrial nesses dois países sul-americanos nas décadas de 1950 e 1960.

A trajetória da HfG–Ulm, entretanto, faz parte de uma série de discussões levantadas por essas publicações sobre como deveria se estruturar a formação desse profissional, tanto no continente sul-americano como em outras partes do mundo. Essas discussões incluíram o próprio ensino na ESDI, como verificado, por exemplo, no artigo de Pignatari¹⁸ em *Habitat*, e na minientrevista com o diretor dessa escola, Flávio de Aquino¹⁹, em *Mirante das Artes,&etc*. Tema que, por sua vez, estava alinhavado a inquietações muito bem resumidas na pergunta que Aquino deixou no ar na conclusão dessa minientrevista: “Como realizar uma escola de desenho industrial num país subdesenvolvido?”

Summa, em 1969, repercutiria objetivamente essa questão ao cobrir o seminário *La enseñanza del Diseño Industrial en Latinoamérica*, ocorrido em outubro do ano anterior em Buenos Aires. Reunindo representantes de escolas e departamentos de desenho industrial de instituições de vários países da América do Sul, Europa e Estados Unidos, o encontro foi uma oportunidade para se delinear propostas para o ensino do design em condições de periferia. Chama a atenção no relato desse evento que, à exceção da Argentina, os delegados sul-americanos tenham concordado que, àquela altura, “em seus países a profissão de desenhista industrial não existe”²⁰. Nesta ocasião, o Brasil era representado por Alexandre Wollner, então professor da ESDI e um dos sócios fundadores da ABDI, o qual, inclusive, no primeiro número de

¹⁸ PIGNATARI, Décio. O desenhista industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 77. mai. jun. 1964, p. 41.

¹⁹ FLÁVIO de Aquino fala de Ulm. *Mirante das Artes,&etc*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967, p. 35.

²⁰ ENSEÑANZA del diseño. *Summa*, Buenos Aires, n. 15, fev. 1969, p. 20.

Mirante das Artes,&etc, lançado no começo de 1967, já havia afirmado que “não existe ainda o desenho industrial no Brasil”²¹. Nesta mesma matéria, Aracy Amaral também considerava:

[...] no Brasil seria ainda utópico referir-mo-nos a ele [o desenho industrial], posto que a esmagadora maioria das nossas empresas não estão estruturadas de forma a permitir sua presença entre nós – infelizmente, ainda somos improvisadores ou importadores de desenho industrial).²²

Em relação ao seminário, essas opiniões serviram para dimensionar as dificuldades que “quase todos os países americanos” enfrentavam para “criar escolas de desenho industrial de alto nível”. Lamento que não foi corroborado pelo representante argentino, Basilio Uribe, que à época contava, em seu país, com três cursos superiores em funcionamento, uma associação classista, a ADIA, e uma instância governamental, o CIDI, como grande interessado também na área educacional desse setor em específico.

Uma investigação das implicações por trás das posturas adotadas pelos participantes desse seminário extrapolam os limites dessa tese, mas de qualquer forma, não deixa de ser significativa a reincidência de uma visão desencantada a respeito do desenho industrial no Brasil, no final da década de 1960, em duas revistas diferentes, uma brasileira e outra argentina. Inclusive se retomarmos o último editorial de *Habitat*, de 1965, ali também se expressava o descontentamento com a limitada incorporação de arquitetos – e implicitamente, de designers – pela indústria local, o qual foi condensado na precisa alegoria “no Brasil que é o maior produtor de café, não existe cafeteira com desenho nacional”²³.

Assim, pelo que se observa nessas revistas, a segunda metade da década de 1960 seria marcada por manifestações públicas de insatisfação em relação aos cursos da atividade no contexto brasileiro – a ponto de afirmar que o desenho industrial ali não existe –, apesar de conquistas significativas no âmbito da institucionalização acadêmica e classista. Situação distinta do que parecia acontecer na Argentina, principalmente se considerarmos os 15 números iniciais de *Summa*, onde, para fins de síntese, na primeira edição se falava de uma “eclosão do *diseño industrial* na Argentina” e na 15ª edição já era possível apreciar um panorama de vinte anos da atividade no país. Trajetória também permeada por obstáculos, mas que naquele momento contava com elos importantes nos campos do ensino, da indústria, do mercado e do interesse governamental, além do constante apoio e participa-

²¹ AMARAL, op.cit., 1967, p. 36.

²² Ibidem.

²³ FALTA de perspectiva profissional. *Habitat*, São Paulo, n. 84. jul. ago. set. out. nov. dez. 1965, p. 14.

ção de Tomás Maldonado, personagem central na aproximação da Argentina com as principais frentes internacionais do design.

É preciso levar em conta também que, segundo essas revistas, o pagamento de *royalties* e a cópia de projetos importados era uma das principais causas da rarefeita presença de desenhistas industriais nas fábricas brasileiras e argentinas. Essa questão foi mencionada em *Habitat* em diversas situações, como, por exemplo, numa matéria sobre objetos utilitários alemães, de 1964:

No Brasil, em grandes faixas urbanas, o povo já aceita como parte integrante de suas vidas, tais objetos e tais utilidades. Oxalá assim continue, sem se esquecerem, contudo, que somente a boa forma é que vale, pois *a contrafação e o conceito do moderno a qualquer preço, não poderá, nunca, prevalecer*.²⁴ [Grifo meu.]

Ou no artigo de Pignatari, onde ele inspiradamente defendia que o desenhista industrial deveria “rejeitar e combater energicamente a cópia, o plágio, a imitação e a deturpação” do produto importado, utilizando como estratégia a “antropofagia que caracteriza o pragmatismo brasileiro”:

Em defesa da criação de valores nacionais próprios de validade internacional, com gabarito de exportação, através de deglutição e assimilação do que é útil no produto estrangeiro (seja objeto, *know-how* ou outra informação) e devolução ao mercado mundial de produto nacional de qualidade, ou linguagem (diríamos) própria.²⁵

Já na perspectiva argentina, Lala Méndez Mosquera apontava, no editorial da 15ª edição de *Summa*:

[...] a influencia do design estrangeiro – que chega em muitos casos à cópia direta (sem licença, bem entendido) – se faz às vezes notória em todos os níveis da cadeia, nela incluindo por vezes os próprios designers, constituindo um tema polêmico e ingrato que temos intencionalmente deixado de lado.²⁶

Como detalhamos no Capítulo 2, essa situação era favorecida, em certa medida, pela compra de pacotes tecnológicos no exterior, que implicavam operações de baixa complexidade nas indústrias locais, responsáveis apenas pela montagem ou desenvolvimento de partes isoladas do objeto concebido fora do país. A cópia de produtos importados também demandava menos investimentos e riscos ao empresário, que

²⁴ NOVAS formas e novas utilidades. *Habitat*, São Paulo, n. 79. set. out. 1964, p. 51.

²⁵ PIGNATARI, op.cit., 1964, p. 41.

²⁶ “[...] la influencia del diseño extranjero – que llega en muchos casos a la copia directa (sin licencia, se entiende) – se hace a veces notoria en todos los niveles de la cadena, incluyendo en ella a veces a los mismos diseñadores, y constituye un tema polémico e ingrato que hemos dejado intencionalmente de lado”. MÉNDEZ MOSQUERA, Lala. Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 15, fev. 1969, p. 19.

por sua vez, de modo geral, desconhecia a profissão do desenhista industrial. Nessas condições, de tecnologia pouco desenvolvida e de uma cultura empresarial pouco afeita à pesquisa e ao desenvolvimento de projetos, a inserção desse profissional – que por sinal também disputava mercado com arquitetos – enfrentou grandes dificuldades. Problemática que encontrou reverberação, como foi possível perceber, nessas quatro revistas aqui estudadas.

Importa registrar que, pelo que foi mostrado por essas publicações a respeito dos desafios do desenhista industrial no contexto dos Estados Unidos e da Europa, ganha relevo o problema do *styling*. O qual, na visão de George Nelson²⁷, como publicado em *nueva visión*, em 1953, deveria ser combatido com uma “influência genuinamente construtiva” do desenhista industrial, ao ocupar uma posição dentro da cadeia produtiva industrial na qual pudesse atuar em ampla escala. Argumento, por sua vez, também defendido em 1964, por Grinover, em *Habitat*, num texto que, como se sabe, resultou de conferências ministradas pelos membros da ABDI para empresários:

Enquanto profissional especializado, ele [o desenhista industrial] se insere no complexo da produção em plano horizontal, ao lado da Direção Geral, do Departamento Comercial ou de Vendas, do Departamento de Promoção e Propaganda. Isto significa, em outras palavras, que o desenhista industrial ou Departamento de Desenho Industrial não pode ficar situado naquele escalão do fator industrial que recebe o produto já “mastigado”, para, simplesmente, lhe dar forma ou “estilo” (como se costuma dizer), tal como vem sucedendo em muitos ramos industriais do Brasil. Ligado à indústria por meio de departamento ou pela prestação particular e profissional de serviço especializado, o desenhista industrial é elemento essencial do planejamento do produto. A sua atuação se deve manifestar tanto nas origens, como no desenvolvimento, concretização, produção e circulação do produto. No planejamento do produto ele é o coordenador. Coordenador entre o possível e o desejável. Entre a necessidade e a aspiração. E nisto reside a natureza especial de sua atuação técnico-profissional.²⁸

Nesse contexto, o setor moveleiro despontou, na época, como um segmento mais acessível, até mesmo por não demandar processos de alta tecnologia se comparado a outros ramos industriais. Tanto em *Habitat* como em *nueva visión*, são inúmeros os projetos de mobiliário moderno divulgados, e os estúdios por trás desses projetos muitas vezes anunciaram nessas revistas. Nos anos 1960, em *Mirante das Artes,&c* e *Summa*, trabalhos na área de comunicação visual e “*diseño gráfico*”, bem como alguns aparelhos eletrodomésticos nacionais, passaram a ganhar destaque no universo de realizações dos profissionais da área.

²⁷ NELSON, George. El diseño industrial e las ventas. *nueva visión*, Buenos Aires, n. 2/3, jan. 1953, p. 19.

²⁸ GRINOVER, op.cit., 1964, p. 52.

Dentre as revistas em análise, a multinacional italiana Olivetti emerge como referente industrial daquele período. Não só suas máquinas de datilografar e calculadoras foram alvo de análises em artigos publicados em *Habitat*, *Mirante das Artes,&tc* e *Summa*²⁹, como suas fábricas e escritórios em São Paulo e Buenos Aires também foram devidamente resenhados. Por outro lado, a Olivetti veiculou sistematicamente anúncios nessas publicações, tornando-se uma fonte de patrocínio para essas revistas. Reconhecida internacionalmente pelo apuro visual de seus produtos e publicidade, assim como pela preocupação com a qualidade de suas instalações e bem estar dos funcionários, a empresa – que teve Tomás Maldonado como um de seus consultores de projeto – contou com essas revistas para disseminar sua imagem positiva na América do Sul.

Por fim, na dimensão institucional, o CIDI, que representava o apoio governamental ao desenho industrial na Argentina, surge nomeadamente como entidade protagonista. Devido especialmente ao monitoramento efetuado por *Summa* de suas inúmeras ações: a criação de cursos curtos e seminários, muitos deles com célebres profissionais estrangeiros, exposições e concursos. O que fez daquele centro um importante agente de educação e promoção da atividade naquele país na década de 1960. Nesse aspecto, dentre as revistas brasileiras, na ausência de uma entidade de perfil semelhante no Brasil, a ABDI – nas poucas menções feitas por *Habitat* e no espaço que lhe foi cedido para a publicação de artigos – aparece com alguma distinção, mas nada que se aproxime do peso da relação entre CIDI e *Summa* na Argentina.

²⁹ No caso específico de *Summa*, vale registrar ainda a consistente divulgação da empresa argentina SIAM, não apenas através de anúncios, mas de matérias abordando seus produtos, geralmente eletrodomésticos. Dentre as revistas brasileiras, não foi observado comportamento semelhante em relação a uma indústria nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo aqui empreendido, foi possível identificar tópicos centrais nas abordagens promovidas a respeito do tema desenho industrial pelas revistas culturais *Habitat*, *Mirante das Artes*, *etc*, *nueva visión* e *Summa*, nas décadas de 1950 e 1960. Sem a intenção de estabelecer um parecer absoluto sobre a problemática examinada, mas de iluminar suas dinâmicas, verificou-se, por exemplo, que no campo conceitual, as definições sobre desenho industrial aproximaram-se, inicialmente, a aspectos relacionados à difusão do gosto moderno, incorporando, mais adiante, elementos que refletiriam a tecnicidade e pragmatismo da profissão.

Também se sobressaíram dentre os artigos veiculados por essas publicações, proposições acerca da forma industrial como a *gute form* – sempre em oposição ao *styling* –, e o *Good Design* norte-americano, principalmente nos anos 1950. Na década seguinte, o operacionalismo científico defendido por Tomás Maldonado seria discutido de modo predominante, em meio a outras perspectivas emergentes.

Os tópicos vinculados ao ensino constituiriam um dos debates medulares das quatro revistas, mobilizados pelo advento de instituições como o IAC, a ESDI e a HfG-ulm, esta última aparecendo com maior incidência, seja como modelo a ser copiado, seja como projeto a se questionar. Também tiveram lugar, em consequência, especulações sobre parâmetros infraestruturais e pedagógicos para a criação de escolas de desenho industrial de alto nível na América do Sul.

Concernentes ao âmbito profissional, duas discussões predominaram: a ênfase no papel social do desenhista industrial em países centrais e periféricos de base capitalista, cuja interferência poderia se dar nas dimensões estética, utilitária e de transformação socioeconômica e cultural; e os desafios impostos à absorção desses profissionais pelas indústrias locais, onde a cópia ilegal e o pagamento de *royalties* de produtos e projetos importados era prática hegemônica. A esse respeito, ressaltava-se a necessidade de se promover a participação do desenhista industrial de forma mais ampla na cadeia produtiva, de modo a expandir seu grau de intervenção na fabricação de artefatos industrializados.

O designer argentino ou brasileiro atuante no início do século XXI, ao confrontar-se com tais questões, constata que uma posição de maior poder decisório de sua parte dentro das equipes interdisciplinares de projeto ainda é pouco comum. Sua contribuição, muitas vezes, desfruta de uma condição de subalternidade em relação a outras instâncias, mais preocupadas com fatores de êxito comercial. Por outro lado, as possibilidades empreendedoras disponíveis a esse profissional no mundo con-

temporâneo são bem maiores que há 60 anos. E ainda mais prementes são as demandas por projetos que tornem a vida humana neste planeta menos nociva ao meio ambiente e mais socialmente justa e democrática entre seus habitantes. Nesse sentido, a convicção de Maldonado em *Summa* tem sua atualidade potencializada: “temos de buscar novas tarefas. Novas tarefas para o urbanista, o arquiteto e o desenhista industrial”.

Também chamaram atenção nos artigos das revistas pesquisadas, a predominância de peças desenvolvidas nesses países no segmento do mobiliário moderno e, a partir dos anos 1960, de projetos de design gráfico e de eletrodomésticos. Como exemplar de atuação industrial, destacou-se a empresa italiana Olivetti.

Por fim, o CIDI, entidade de fomento governamental, é retratado como protagonista nas articulações de divulgação e incentivo do desenho industrial na Argentina, na década de 1960, de acordo com *Summa*.

Esses tópicos, embora reconhecidos pela literatura historiográfica do desenho industrial no Brasil e na Argentina, puderam aqui ser observados no contexto de suas eclosões na arena editorial, sob uma configuração analítico-comparativa que contemplou suas repercussões – e também a ausência delas – na inscrição do perímetro que abarca esses dois países. Sob essa perspectiva, contudo, novos entendimentos foram alcançados.

Tendo em vista a hipótese da função educativa desempenhada pelas quatro revistas aqui examinadas, observou-se que ela atuou em várias frentes: na apresentação de definições sobre a atividade do desenho industrial elaboradas ao passar dos anos; na educação para o gosto moderno e na apreciação das formas industriais ideais; na divulgação e debate de orientações teóricas e projetuais que fundamentaram a prática profissional; na descrição de suas capacidades técnico-construtivas; na reflexão crítica dos pré-requisitos pedagógicos deste ensino e mesmo no esboço de narrativas de antecedentes históricos dessa atividade; na valorização enfática da responsabilidade social inerente a essa profissão.

Por esse ângulo, *Habitat*, *Mirante das Artes*, & etc, *nueva visión* e *Summa*, formularam um valioso aporte educativo. Trabalharam pela alfabetização do público, dos empresários e dos próprios desenhistas industriais. Dessa forma, também contribuíram, em âmbito regional, para a circulação do sistema de produção e consumo de cultura material do qual essa atividade é peça-chave. Ao divulgar produtos e serviços, deram visibilidade à produção dos estúdios, escritórios e fábricas; estimularam a publicidade e a comunicação visual, ao veicular anúncios em suas páginas; e entenderam-se, elas mesmas, como plataformas físicas para a experimentação gráfica desses designers. Assim, mais do que apenas captar, reportar, comentar e analisar os fatos e questões mobilizadoras desse campo, essas revistas exerceram ativamente

suas cruzadas culturais também em favor da causa do desenho industrial.

A segunda hipótese, por sua vez, dizia respeito ao um interesse supostamente nutrido por essas revistas em relação ao percurso do desenho industrial no país vizinho. Essa proposição se confirma mútua e parcialmente, no caso de *Habitat e nueva visión*. A respeito da Argentina, *Habitat* se limitaria ao breve registro do surgimento da revista portenha. Já *Mirante das Artes,&etc* não trataria do desenho industrial a partir dessa geografia. *nueva visión*, por outro lado, e especificamente seu primeiro número, teria o Brasil como um exemplo próximo a ser contemplado e acessado, em virtude de movimentações artísticas vanguardistas. Esta revista dedicou-lhe notas sobre eventos relacionados e cedeu espaço para a divulgação do IAC e do MASP no artigo assinado por Bardi. No caso de *Summa*, foram observadas menções ao Brasil em apenas dois textos, um deles referente ao seminário *La enseñanza del Diseño Industrial en Latinoamérica*. Os intercâmbios temáticos entre elas, portanto, não foram tão frequentes. É importante lembrar, no entanto, que, ao longo de sua existência, *Habitat* publicou artigos de autoria de Tomás Maldonado. Assim, uma suposta aproximação entre as publicações brasileiras e argentinas ou uma cobertura mais assídua desse setor no país vizinho não se realizou com intensidade, limitando-se a ocasiões esporádicas.

Num contexto mais amplo, entretanto, o confronto entre os dois pares de revistas – *Habitat e Mirante das Artes,&etc*, *nueva visión e Summa* – insinua um interessante paralelismo histórico do desenvolvimento do desenho industrial nesses dois países. Nos primeiros anos da década de 1950, e nesse sentido é preciso destacar o papel central do casal Bardi, o Brasil sai na dianteira. Impulsionado pelo surgimento do IAC e pela ascendente cena concretista, fenômeno entusiasticamente acompanhado da Argentina pelo grupo de artistas e arquitetos ligados à vanguarda da arte concreta. Contudo, nos últimos e conturbados anos da década de 1960, diante de um Brasil sob o jugo de um regime autoritário e no qual a desilusão com os transcurso da atividade do desenho industrial parecia evidente, a Argentina desfrutava de uma condição mais favorável, à vontade para sistematizar uma primeira narrativa histórica daquela profissão em seu país, o que foi efetuado por *Summa*. Talvez também esconda-se aí uma promissora trilha de pesquisa.

Assim, na perspectiva da História do Design, o estudo aqui realizado traz dados que colaboram para a compreensão do processo de emergência e evolução do desenho industrial no Brasil e na Argentina, tanto sob um enfoque individual, quanto em conjunto. Por outro viés, esta investigação também realça a fertilidade das revistas culturais como fonte para a sondagem histórica. Nesse sentido, acredita-se que são inúmeras as possibilidades em torno de uma historiografia do design de base periodística. Novos cruzamentos entre tópicos, publicações, localidades, épocas

ou conteúdos – editorial, comercial e gráfico – podem desencadear constatações e indagações hoje ocultas. Outras iniciativas também concorrerem para o aprimoramento de aparatos metodológicos específicos para análises com esse perfil.

Reconhecida e merecidamente, há muito a dimensão visual das revistas é objeto de escrutínio científico. Entretanto, seus discursos sobre o design latino-americano ainda reservam bastante a explorar. E mesmo tendo em vista que tais discursos são interpretações concebidas, publicadas e defendidas intencionalmente por coletivos editoriais, tais interpretações são também partes constitutivas desse mesmo fenômeno. E, portanto, concretas e legítimas, prontas a se deixarem folhear.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e artigos

- [AMORIM COSTA] SILVA, Patricia. *Irritando Philippe Starck: a representação jornalística do design no Brasil contemporâneo*. Recife, UFPE, 2007. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design.
- AMORIM, Patricia. A partitura moderna de Acacio Gil Borsoi. *Continente*. Recife, n. 119, nov. 2010.
- _____; CAVALCANTI, Virginia. Origens da crítica de design no Brasil e na Argentina: um panorama das revistas especializadas em artes e arquitetura (1920-1950). In: 10 P&D DESIGN CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2012, São Luís. 2012.
- _____; CAVALCANTI, Virginia. Modern design meets latin America: the role of pioneering design magazines *Habitat* and *nueva visión* in Brazil and Argentina. In: ICDHS 2012 - 8TH CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DESIGN HISTORY & DESIGN STUDIES, 2012, São Paulo. Design Frontiers - Territories, Concepts and Technologies. São Paulo: Blucher, 2012.
- ANELLI, Renato. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. *Arquitexto*, Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, n. 14, 2009.
- AQUINO, Rubim *et al.* *História das sociedades modernas às sociedades atuais*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2010.
- ARAÚJO, Emanuel. *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.
- AZEVEDO, Paulo. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia (1). *Arquitextos*. Ano 07, fev. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>. Acesso em: 31 ago. 2013.
- BARDI, Pietro M.. *Profile of the New Brazilian art*. Livraria Kosmos: Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, 1970.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008.
- BARRETO, Patricia. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: oficina de homens. XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO IDENTIDADES. ago. 2008.
- BELOTTA, Araceli. Artes y Oficios en la Argentina. Dos siglos de trabajo nacional. *Acción Mayorista*, Buenos Aires, n. 132, mai. 2010.
- BERTÚA, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- BRAGA, Marcos. *ABDI e APDINS-RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.
- BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. 2005.
- CAPELATO, Maria Helena. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. *Revista de História*, n. 153, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/19012/21075>. Acesso em: 12 fev. 2013.
- CAMARGO, Mário. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes, 2003.
- CAMBARIERE, Luján. Visiones pernambucanas. *Página 12*. m². Buenos Aires. 15 nov. 2008. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1536-2008-11-15.html>. Acesso em: 15 dez. 2008.
- CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004.
- _____. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- COHN, Sergio. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo à atualidade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- CORTI, Laura. Discursos del diseño: la revista Summa y el desarrollo de campo disciplinar del diseño gráfico en la Argentina (1963–1993). *Seminário de crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigações Estéticas. n. 178. set. 2012. Disponível em: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0178.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2012.
- CRISPIANI, Alejandro. Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del arte concreto al diseño para la periferia. *Seminário de crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigações Estéticas. n. 74. dez. 1995. Disponível em: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2011.
- DE PONTI, Javier. *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950–1970)*. Rosario: Prohistoria, 2012.
- DEAECTO, Marisa. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: SENAC SP, 2002.
- DEAMBROSIS, Federico. *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito, 2011.
- DEDECCA, Paula. Aproximações, diferenciações e embates entre a produção do Rio de Janeiro e de São Paulo nas revistas de arquitetura (1945-1960). In: VIII SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - CIDADE MODERNA E CONTEMPORÂNEA: SÍNTESE E PARADOXO DAS ARTES, 2009, Rio de Janeiro. Caderno de Resumos - VIII Seminário Docomomo Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das Artes, 2009.
- DEVALLE, Verónica. Un nuevo planteo conceptual sobre la tipografía. Maldonado y la revista nueva visión. *Questión*, Buenos Aires, vol.1, n. 11, 2006. Disponível em: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/221>>. Acesso em: 17 abr. 2011.
- DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- DIAS, Dora; BRAGA, Marcos. A revista Produto e Linguagem: o pioneirismo e a arte gráfica de Fernando Lemos. In: 10º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, P&D 2012, SÃO LUIS, 2012, São Luis. Universidade Federal do Maranhão, 2012.
- DORFLES, Gillo. As artes industriais na cidade nova. *Habitat*, São Paulo, n. 58. jan. fev. 1960.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919–1933*. Berlim: Taschen, 2004.
- FAUSTO, Boris. Não existem negros em Buenos Aires. In: ___. *Memória e história*. São Paulo: Graal, 2005.
- _____.; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FERNÁNDEZ, Silvia. BONSIEPE, Gui. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 2008.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Revistas – papéis efêmeros. *Icônica*. 23 abr. 2013. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/revistas-papeis-efemeros/>. Acesso em: 12 ago. 2013.
- FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter. *Bauhaus*. Königswinter: H.F. Ullmann, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FRANCO, Maria Laura. *Análise de conteúdo*. Brasília: Líber, 2005.
- FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões e debates*, Curitiba, v. 40. n. 0. UFPR. 2004.
- FURTADO, Celso. *A economia latino-americana: formação histórica e problemas contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill. Bill em São Paulo em 1951. *Revista USP*, São Paulo, n.79, set. nov. 2008.
- _____. *El arte abstracto: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- GENOVESE, Alfredo. *Fileteado porteño*. Buenos Aires: Ediciones Porteñas, 2010.
- GONSALES, Célia. Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica. *Arquitextos*, ano 12. Mai. 2012. Disponível em: <

- <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4351>>. Acesso em: 17. mar. 2014.
- GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- GRINOVER, Marina. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 180.
- GUTIÉRREZ, Ramón. Revistas de arquitectura, el nuevo escenario del siglo XXI. *Entrerayas*, Buenos Aires, nov. 2011. Disponível em: <http://entrerayas.com/2011/11/revistas-de-arquitectura-el-nuevo-escenario-del-siglo-xxi/>>. Acesso em: 3 jan. 2012.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*. São Paulo: Rosari, 2007.
- JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a história do museu*. Caderno de Diretrizes Museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.
- LEITE, João. *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- LEON, Ethel. *LAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.
- LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o MASP em seus primeiros 20 anos*. VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. UNICAMP. 2011.
- LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
- LUCENA, Daniela. Arte concreto y *Nueva Visión*: una lectura en clave política. *Aurora*, n.10. 2011. Disponível em: www.pucsp.br/revistaaurora. Acesso em: 11 jan. 2012.
- MALATESTA, Alicia. Notas para la historia de la industria argentina (primera parte). *Tecnológica, Universidad & Empresa – TU&E*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de la U.T.N., n.23. Disponível em: <http://www.edutecne.utn.edu.ar/historia-industria/hist-ind1.pdf>. Acesso em: 25 de jan. 2013.
- MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.
- _____. *Tomás Maldonado: in conversation with = en conversación con María Amália García*. New York: Fundación Cisneros, 2010.
- MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2010.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.
- MASP é público, diz Gilberto Chateaubriand. *Estadão*. Cultura. Mai. 2006. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,masp-e-publico-diz-gilberto-chateaubriand,20060529p6015>. Acesso em: 20 dez. 2012.
- MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____.; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MERLLI, Giovanna; CAPPELLO, Maria Beatriz. Geraldo Ferraz na revista *Habitat*: a discussão político-social. *Horizonte Científico*. Universidade Federal de Uberlândia, Vol. 5, n. 2, 2011.
- MIGUEL, Jair. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. São Paulo, USP, 2006. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História.
- MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos*. Ano 05. mar. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- MOTTA, Renata. *Ação cultural do Museu de Arte de São Paulo: 1947-1957*. XXIV COLÓQUIO CBHA. São Paulo, 2006.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. *LLILAS Visiting Resource Professors Papers*, The University of Texas at Austin, 2002. Disponível em: <http://128.83.63.45/bitstream/handle/2152/4101/prado.pdf?sequence=2>. Acesso: 21 jan. 2013.

- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- QUIROGA, Wustavo. *Feria de America: Vanguarda invisible*. Mendoza: Fundação del Interior, 2012.
- RASPI, Emma. El mundo artesanal de dos ciudades del norte argentino. Salta y Jujuy, primera mitad del siglo XIX. *Anuário de Estudios Americanos*, Sevilha, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Tomo LVIII, n. 1, 2001. Disponível em: <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/232/236>. Acesso em: 27 de jan. 2013.
- RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante and the Architecture of Fascist Italy. THE ITALIANS IN THE CENTERS OF SOUTH-AMERICAN MODERNISM. abr. 2013. Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. 2013.
- RODRIGUES, António J.. *A Bauhaus e o ensino artístico*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947–1968*. Campinas, UNICAMP, 2002. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia.
- _____.; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SANTOS, Maria. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995.
- SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. In: Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970). America. Cahiers du CRICCAL. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
- _____. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2004.
- SCHNEIDER, Beat. *Design – Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Blucher, 2010.
- SEGAWA, Hugo; CREMA, Adriana; GAVA, Maristela. Revistas de arquitetura, urbanismo, paisagismo e design: a divergência de perspectivas. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 32, n. 3, set./dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v32n3/19031.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2011.
- SEGRE, Roberto. Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo – Cuerpo, naturaleza y abstracción. *Café de las ciudades. Arquitectura de las ciudades*. Ano 5. Número 46. Ago. 2006. Disponível em: http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm. Acesso em: 1 set. 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, Eneida; MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- SOUZA, Pedro. *Esd: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- SPITZ, René. *Hfg ulm: the view behind the foreground*. Stuttgart, London: Axel Menges, 2002.
- STRAUCH, Paulo. *Pindorama e o Palácio de Cristal: um olhar brasileiro sobre a Exposição de Londres de 1851*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- STUCHI, Fabiana. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. São Paulo, USP, 2007. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- TARCUS, Horacio. (Org.). 3/ *Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2006)*. Buenos Aires: CeDInCI, 2007. Disponível em: http://www.cedinci.org/catalogos/intro_CCA.pdf. Acesso em: 26 jun. 2013.
- TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- VIANNA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia*. São Paulo: José Olympio, 1946.
- WILLIAMSON, Edwin. *História da América Latina*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ZANATTA, Loris. *Historia de América Latina. De la Colonia al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

Sites

ARGENTINA. www.argentina.gob.ar
BIBLIOTECA BRASILIANA. www.brasiliana.usp.br
BAUHAUS. bauhaus-online.de
CONACYT 2013. www.conacyt.gob.mx
ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. www.itaucultural.org.br
ICSID. www.icsid.org
INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. www.institutobardi.com.br
INSTITUTO NACIONAL BELGRANIANO. www.manuelbelgrano.gov.ar
JUCESP ONLINE. www.jucesponline.sp.gov.br
MODERNA BUENOS AIRES. www.modernabuenosaires.org
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. www.rae.es/recursos/diccionarios/drae
UCR RA. www.ucr.org.ar

Catálogos de exposições

Bauhaus.Foto.Filme. Sesc Pinheiros. São Paulo. 2013.
Deutscher Werkbund: 100 anos de arquitetura e design na Alemanha. Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2014.

Revistas

Habitat

6º ANO. *Habitat*, São Paulo, n. 25. dez. 1955, p. 1.
AICHER, Otl. A cidade nova e seu grafado de sinalização. *Habitat*, São Paulo, n. 58. jan. fev. 1960.
ARTESANATO e indústria. *Habitat*, São Paulo, n. 9. out. nov. dez. 1952.
AS ARTES do desenho. *Habitat*, São Paulo, n. 33. ago. 1956.
BARATA, Mário. Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova. *Habitat*, São Paulo, n. 57. nov. dez. 1959.
BARDI, Pietro Maria. Uma arquitetura de interiores para a Olivetti. *Habitat*, São Paulo, n. 49. jul. ago. 1958.
BO BARDI, Lina. Função social dos museus. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950.
_____. Vitrinas. *Habitat*, São Paulo, n. 5. out. nov. dez. 1951.
BOA forma em desenho industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 79. set. out. 1964.
BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. *Habitat*, São Paulo, n. 2. jan. fev. mar. 1951.
CHATEAUBRIAND, Assis. Agora, ou nunca mais. *Habitat*, São Paulo, n. 2., jan. fev. mar. 1951.
CAUDURO, João. Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964.
DECLARAÇÃO. *Habitat*, São Paulo, n. 15. mai. jun. 1954.
DESENHO industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950.
_____. *Habitat*, São Paulo, n. 2. jan. fev. mar. 1951.
_____. *Habitat*, São Paulo, n. 50. set. out. 1958.
FALTA de perspectiva profissional. *Habitat*, São Paulo, n. 84. jul. ago. set. out. nov. dez. 1965.
FERRAZ, Geraldo. De luto a arquitetura mundial: desaparecem Rino Levi e Le Corbusier. *Habitat*, São Paulo, n. 84. jul. ago. set. out. nov. dez. 1965.
_____. Bienal de Punta del Este. *Habitat*, São Paulo, n. 81. jan. fev. 1965.
FREI Lodoli e a cadeira. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950.
GRINOVER, Lucio. Desenho industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964.
HABITAT, ano décimo. *Habitat*, São Paulo, n. 57. nov. dez. 1959.
HAAR, Leopold. Plásticas novas. *Habitat*, São Paulo, n. 5. out. nov. dez. 1951.
HARPA. Exposição de móveis contemporâneos no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964.

HENRY van de Velde. *Habitat*, São Paulo, n. 51. nov. dez. 1958.

INSTITUTO de arte contemporânea. *Habitat*, São Paulo, n. 3. abr. mai. jun. 1951.

MALDONADO. *Habitat*, São Paulo, n. 6. jan. fev. mar. 1952.

MALDONADO, Tomás. Sobre a nova educação diante dos problemas de automatização: Hochschule für Gestaltung. *Habitat*, São Paulo, n. 34. set. 1956.

_____. A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas. *Habitat*, São Paulo, n. 58. jan. fev. 1960.

MENSAGEM e crítica. *Habitat*, São Paulo, n. 80. nov. dez. 1964.

MIOCQUE, Robert. A habitação, o móvel e a vida. *Habitat*, São Paulo, n. 46. jan. fev. 1958.

MARTINS, Rubem. Estudos de marcas e logotipos. *Habitat*, São Paulo, n. 73. set. out. nov. 1963.

MOTTA, Flávio. São Paulo e o “art nouveau”. *Habitat*, São Paulo, n. 10. jan. fev. mar. 1953.

MÓVEIS novos. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950.

NOVAS formas e novas utilidades. *Habitat*, São Paulo, n. 79. set. out. 1964.

PIGNATARI, Décio. O desenhista industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 77. mai. jun. 1964.

PREFÁCIO. *Habitat*, São Paulo, n.1. out. nov. dez. 1950.

PRÊMIO Roberto Simonsen. *Habitat*, São Paulo, n. 76. mar. abr. 1964.

PROBLEMAS da arquitetura de interiores. *Habitat*, São Paulo, n. 46. jan. fev. 1958.

WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Mirante das Artes,&etc.

AMARAL, Aracy. Pintar – para quê? *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

ART Nouveau: difícil. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 7, jan. fev. 1968.

AULER, Hugo. Art Nouveau e seus reflexos na aristocracia brasileira. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 10, jul. ago. 1968.

BARDI, Pietro Maria. Hirsch: fugitivo do Brasil, malgré soi. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 7, jan. fev. 1968.

_____. Assis Chateaubriand. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 8, mar. abr. 1968.

BO BARDI, Lina. Cinco anos entre os “Branços” – O Museu de Arte Moderna da Bahia. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 6, nov. dez. 1967.

CONTRIBUINTES do N. 1 de M. das A.. *Mirante das Artes, &etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

FAAP Solução do enigma da pinacoteca desaparecida. *Mirante das Artes,&etc.* São Paulo, n. 4, jul. ago. 1967.

FLÁVIO de Aquino fala de Ulm. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967.

GISMONDI, Pedro. Ulm à nossa moda. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

GOIÂNIA comemora 33 anos. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

LEVI, Livio. Dois aparelhos de iluminação. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1969.

MIRANTE das Artes,&etc. São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

_____, São Paulo, n. 12, nov. dez. 1968.

METRO 3 em atividade. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967.

MUSEUS regionais de Chateaubriand. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

NOSSO Logotipo. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

O CARTAZ da IX Bienal. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 5, set. out. 1967.

O DESIGNER Rubens Martins. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1968.

O FENÔMENO Bienal. *Mirante das Artes,&etc.* São Paulo, n. 5, set. out. 1967.

O INDUSTRIAL-DESIGN no Japão. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 11, set. out. 1969.

O MELHOR de '66. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 1, jan. fev. 1967.

PROBLEMAS tipográficos. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 2, mar. abr. 1967.

TELA, Tobias. Barbarela é o bom-bom da Forminform. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 8, mar. abr. 1968.

WILLYS e Barsotti & o Art Nouveau. *Mirante das Artes,&etc.*, São Paulo, n. 4, jul. ago. 1967.