

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

**IVAN ALEXANDER MIZANZUK**

**A NARRATIVA HISTÓRICA DE ALEXANDRE WOLLNER**  
**SOBRE O DESIGN BRASILEIRO EM SUA RELAÇÃO COM ARTE,**  
**INDÚSTRIA E TECNOLOGIA**

**TESE DE DOUTORADO**

**CURITIBA**

**2015**

IVAN ALEXANDER MIZANZUK

**A NARRATIVA HISTÓRICA DE ALEXANDRE WOLLNER  
SOBRE O DESIGN BRASILEIRO EM SUA RELAÇÃO COM ARTE,  
INDÚSTRIA E TECNOLOGIA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Marilda Lopes Pinheiro Queluz

CURITIBA

2015



Para Ani, que sempre esteve aqui.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores, colegas e funcionários do PPGTE, que me deram o privilégio de rever muitas das minhas ideias pré-estabelecidas.

Aos colegas do AntiCast, especialmente Marcos Beccari e Rafael de Castro Andrade, que me acompanharam durante toda essa trajetória.

À Professora Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, que teve a paciência e dedicação em me orientar no meio de tanta coisa que aconteceu durante os últimos 4 anos.

Aos meus colegas da UniBrasil, PUC-PR e UTFPR, cujas conversas nos intervalos das aulas tornaram tudo muito mais agradável.

Ao Professor Dr. Gilson Queluz, cuja breve conversa de 10 minutos, que tivemos certa vez após uma aula, permitiu-me quebrar vários pré-conceitos.

Aos meus familiares, que sempre me apoiaram em minha jornada pelo mundo acadêmico.

Aos Professores Doutores Ronaldo de Oliveira Corrêa, Marcos da Costa Braga, Irã Dudeque e Ângela Brandão, cujos comentários durante a qualificação foram essenciais para a mudança de rumos que minha pesquisa sofreu.

À Diva Bonney, Luiz Blank, Maria Isabel Ferraz Rodriguez e Itiro Iida, por terem me auxiliado em pontos fundamentais da pesquisa.

Aos Professores (e hoje colegas) Haroldo de Paula e Fernando Bini, por serem eternas fontes de inspiração e modelos.

Aos amigos Bruno Porto, Henrique Nardi, Almir Mirabeau e a família Cunha Lima (Ricardo, Guilherme e Edna), pelas conversas maravilhosas sobre a história do design brasileiro.

À Anielle Casagrande, por existir.

À André Stolarski, que nos deixou cedo demais.

Na existência,  
Tempo não é estrutura  
É consequência.  
(STOLARSKI, 2013)

## RESUMO

MIZANZUK, Ivan Alexander. **A Narrativa Histórica de Alexandre Wollner sobre o Design Brasileiro em sua Relação com Arte, Indústria e Tecnologia**. 2015. 279 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

O presente trabalho busca realizar uma investigação acerca das narrativas históricas que o designer gráfico Alexandre Wollner montou sobre o desenvolvimento da própria profissão no Brasil, enfocando as formas pelas quais seu discurso aponta relações entre o design (com maior ênfase do design gráfico) e as artes visuais, o desenvolvimento industrial e noções sobre tecnologia. Primeiramente, a fundamentação teórica buscou diálogos com historiadores do design, com Mikhail Bakhtin, especialmente seus conceitos sobre “ideologia” e “discurso”, e a teoria de autonomia de Campo de Pierre Bordieu aplicada na prática artística. Em seguida, apresenta-se a trajetória de Wollner, relacionando-a com os momentos de desenvolvimento industrial do Brasil e, por fim, abordam-se três de seus textos de caráter histórico, escritos em momentos distintos (1964; 1983; 1998), nos quais o autor analisado buscou apontar as origens, eventos e nomes marcantes da profissão. No decorrer do trabalho, aponta-se a importância do contato de Wollner com as ideologias modernistas europeias de matriz abstrata e racionalistada *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG Ulm), escola alemã de design da cidade de Ulm, na década de 1950. Tal discurso modernista entendia a prática do design como um método de caráter científico, diferenciando-se assim de práticas artísticas mais recorrentes em alguns ambientes produtivos. Wollner buscou aplicar esses ideais em sua prática profissional, sendo a formação do escritório paulista *forminform*, em 1958, uma das primeiras expressões de tal postura, e na sua prática acadêmica, tendo auxiliado na formação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, em 1963. Tais ideais modernistas condiziam com os momentos de desenvolvimento industrial brasileiro do governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961) e do “Milagre Econômico” do governo militar brasileiro (1968–1973). Wollner argumentava acerca da necessidade do desenvolvimento design nacional como um diferencial produtivo e tecnológico que auxiliaria o crescimento da indústria nacional, baseado na concepção no modelo projetual alemão de Ulm. Defende-se que a trajetória profissional e intelectual de Alexandre Wollner, em seus esforços de pensar uma história do design brasileiro através da escolha de pioneiros da profissão, pautou-se num “modelo ideal” de design, deixando de lado experiências modernistas da década de 1950. Tal postura refletiria uma busca pela validação da própria profissão que surgia de forma mais pontual no meio produtivo brasileiro, buscando a criação de um espaço de diferenciação para com práticas anteriormente estabelecidas, geralmente ligadas àquelas de artistas gráficos.

**Palavras-chave:** Alexandre Wollner; História do Design Gráfico Brasileiro; História das Artes Visuais Brasileira; História da Industrialização Brasileira; Ideologia.

## ABSTRACT

MIZANZUK, Ivan Alexander. **The Historical Narrative of Alexandre Wollner about Brazilian Design in its relations with Art, Industry and Technology**. 2015. 279 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

**This work aims to investigate the historical narratives in which the graphic designer Alexandre Wollner assembled about the development of its own profession in Brazil, focusing the ways in which his discourse points relations among design (with greater emphasis in graphic design) and visual arts, the industrial development and notions about technology. Firstly, the theoretical setup searched for dialogues with design historians, with Mikhail Bakhtin, specially his concepts about “ideology” and “discourse”, and the theory of Field Autonomy by Pierre Bourdieu applied in the artistic practice. Following, the relation between Wollner’s own journey and the Brazilian industrial development is shown, and, at last, three of his historical texts are studied, which are written in different moments (1964; 1983; 1998), being those in which the analyzed author wished to point out the origins, events and names that are more remarkable. Throughout the work, it is pointed the importance of Wollner’s contact with the modernist european ideologies that share an abstract and rationalist matrix found at Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG Ulm), the german design school from the city of Ulm, in the 1950s. Such modernist discourse understood the practice of design as a method with scientific character, being then different of some other more recurring artistic professional practices in some productive sectors. Wollner aimed to apply such ideals in his professional practice, being the foundation of the paulista office forminform, in 1958, one of his first expressions of such posture, and in his academic practice, helping the foundation of the Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), in Rio de Janeiro, in 1963. Such modernist ideals went along with moments of the Brazilian industrial development during the government of Juscelino Kubitschek (1956–1961) and the “Economical Miracle” from the military government (1968–1973). Wollner argued about the need for the development of national design as a technological and productive differential that would help the growth of national industry, based on Ulm’s project model concept. It is defended that Wollner’s professional and intelectual path, in his efforts of thinking a history of Brazilian design through the choice of pioneers in the area, was founded on an “ideal model” of design, leaving aside the modernist experiences from the 1950s. Such posture would indicate a search for validation of his own profession that was beginning to become more evident in Brazilian productive means, aiming the creation of a differential space in comparison with pre-established practices, usually link to graphic artists from the time.**

**Keywords:** Alexandre Wollner; History Brazilian of Graphic Design; History of Brazilian Visual Arts; History of Brazilian Industrialization; Ideology.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Tabela de Obras Analisadas por Villas-Boas e Braga (2013) .....	42
<b>Figura 2.</b> Resumo esquemático das correntes de Villas-Boas e Braga (2013) .....	44
<b>Figura 3.</b> Cartaz de Otl Aicher [esquerda] para as conferências da <i>Volkshochschule</i> (1952), de Ulm; Cartaz do IV Centenário de São Paulo [direita], de Geraldo de Barros (1954) .....	97
<b>Figura 4.</b> Cartaz da I Bienal de São Paulo, de Antônio Maluf (1951) .....	97
<b>Figura 5.</b> Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil, de Alexandre Wollner (1954) .....	98
<b>Figura 6.</b> Diagrama da estrutura pedagógica da HfG Ulm .....	105
<b>Figura 7.</b> Cartazes premiados da III e IV Bienais (1955 e 1957), criados por Wollner .....	116
<b>Figura 8.</b> Primeira página do folheto informativo da <i>forminform</i> (1965) .....	125
<b>Figura 9.</b> Segunda página do folheto informativo da <i>forminform</i> (1965) .....	126
<b>Figura 10.</b> Terceira página do folheto informativo da <i>forminform</i> (1965) .....	127
<b>Figura 11.</b> Quarta página do folheto informativo da <i>forminform</i> (1965) .....	128
<b>Figura 12.</b> Demonstração do potencial de legibilidade que a nova proposta da marca Atlas, projetada por Alexandre Wollner .....	131
<b>Figura 13.</b> A nova proposta de Wollner para a marca Atlas comparada com a marca tradicional da Atlas .....	131
<b>Figura 14.</b> Reunião entre brasileiros e japoneses no Congresso do ICSID em 1973 – Foto 1. Alexandre Wollner (de vermelho), Alessandro Ventura (de óculos) e Maria Isabel Ferraz Rodriguez (no canto) .....	168
<b>Figura 15:</b> Reunião entre brasileiros e japoneses no Congresso do ICSID em 1973 – Foto 2. Alexandre Wollner (de vermelho), Alessandro Ventura e Maria Isabel Ferraz Rodriguez.....	169

## LISTA DE TABELAS

**Tabela 1.** Comparações entre os textos históricos de Wollner (Exemplo) ..... 208

**Tabela 2.** Comparações entre os textos históricos de Wollner (Completa) ..... 241

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 ARTE MODERNA E DESIGN GRÁFICO – CAMPO, TECNOLOGIA E DIÁLOGOS .....</b>	<b>19</b>
2.1 A arte europeia do século XIX em diante e a formação da noção de Campo para Bourdieu .....	28
2.2 Questionamentos pontuais da Arte como Campo: o caso brasileiro .....	33
2.3 O problema das origens do design gráfico .....	41
2.4 Design Gráfico no Brasil: a problemática dos antecedentes frente à institucionalização modernista .....	47
2.5 O design e a tecnologia como motores de transformação social .....	67
<b>3 REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DE ALEXANDRE WOLLNER .....</b>	<b>73</b>
3.1 A Corrida pela industrialização no Brasil: Colônia, Império e Primeira República .....	74
3.2 Infância nos anos 1930 e 40 – Família, estudos e interesse pelas artes gráficas na Era Vargas .....	80
3.3 Adolescência, estudos e profissão durante os “Anos Democráticos”: IAC, Ruptura e Bienais .....	90
3.4 1954-58 – Os anos em Ulm e o surgimento de um “novo” Brasil .....	101
3.5 1958-59: Forminform e primeiros projetos de design no Brasil de JK .....	121
3.6 Os anos de 1960: Formação da ESDI e o problema da “realidade e identidade brasileira” .....	135
3.7 Consolidação profissional e atuação política: relatório do ICSID e participação no Programa 06 .....	156
3.8 Wollner, o cientista da Forma .....	192
3.9 Considerações gerais .....	196
<b>4 OS PIONEIROS DO DESIGN SEGUNDO WOLLNER: HISTÓRIA CRÍTICA ...</b>	<b>198</b>
4.1 Análise de textos de Wollner sobre História do Design .....	199
4.2 Os outros brasileiros de Ulm .....	212
4.3 Concretistas e Neoconcretistas .....	214
4.4 Outros designers: de 1950 em diante .....	215

4.5 O Formalismo modernista como discurso ideológico: a forma como suporte de neutralidade científica, democracia e recusa da elite .....	218
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>224</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>233</b>
<b>APÊNDICE A – Tabela comparativa de Textos Históricos de Alexandre Wollner .....</b>	<b>241</b>
<b>ANEXO A – Depoimento de Diva Maria Pires-Ferreira sobre o Programa 06.....</b>	<b>272</b>
<b>ANEXO B – 1º Depoimento de Maria Isabel Ferraz Rodriguez sobre Programa 06 (2014) .....</b>	<b>277</b>
<b>ANEXO C – 2º Depoimento de Maria Isabel Ferraz Rodriguez sobre Programa 06 (2015) .....</b>	<b>278</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Alexandre Wollner é um designer paulistano, nascido em 1928, e sua importância para a história do design gráfico brasileiro pode ser observada na quantidade de livros publicados sobre sua produção. Deles, destacam-se as obras “Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil”, publicado em 2005 pela editora Cosac & Naify, sendo uma entrevista que ele deu a André Stolarki; “Textos Recentes e Escritos Históricos”, de sua autoria, uma reunião de textos produzidos durante o período de 40 anos, lançado pela primeira vez em 2002 pela editora Rosari; e “Alexandre Wollner: Design Visual 50 Anos”, sua autobiografia, publicada pela primeira vez em 2003 pela editora Cosac & Naify. Wollner também foi colaborador em compilações de textos sobre design e é sempre citado em outras tantas obras sobre o design brasileiro.

Wollner foi um dos primeiros brasileiros a estudar na importante *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG Ulm), a escola de design alemã da cidade de Ulm, durante a década de 1950, após convite do então diretor da instituição, Max Bill. Antes mesmo disso, Wollner teve seus primeiros contatos com o mundo das artes visuais e, por consequência, do design gráfico, já no início daquela década, no Instituto de Arte Contemporânea do Museu da Artes de São Paulo (IAC-MASP), sendo parte de uma das primeiras experiências de ensino do design modernista no Brasil. Após retornar da Alemanha, Wollner participou da fundação da *forminform*, no final da década de 1950, um dos primeiros escritórios a oferecer serviços de design com trabalhos inovadores para o país na época. Em 1963, colaborou para a formação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, ajudando na criação do currículo e sendo professor daquele espaço que, sob notável influência inicial das ideias da HfG Ulm, é considerado como a primeira instituição de ensino superior totalmente dedicado à formação de designers (ou desenhistas industriais) no país (WOLLNER, 2003a). Além disso, foi também eleito presidente por dois biênios (de 1970 até 1973) da Associação Brasileira de Desenho Industrial, a ABDI, entidade pioneira em realizar esforços de maior organização política para os escassos profissionais em sua época, período em que teve grande atuação para a disseminação da importância da prática no país, tanto em nível estatal quanto privado (BRAGA, 2011).

Tendo sua formação principal na HfG Ulm, Wollner tornou-se conhecido por incitar inúmeros debates acerca do próprio conceito de design, especialmente no Brasil. Realizando declarações polêmicas sobre o caráter da profissão, buscou sempre diferenciar a prática profissional do designer para com os seus similares próximos, tais como artistas gráficos, ilustradores, publicitários, arte-finalistas e afins. Tal postura evidencia-se, por exemplo, na sua fala de que “design é projeto, não é ilustração” (WOLLNER *in* STOLARSKI, 2008a, p. 67), ressaltando a importância à atenção que o trabalho do designer deve ter ao processo de produção como um todo, tendo maior enfoque em sua função e uso.

Contudo, conforme diversos autores apontam (CARDOSO, 2011a; LEITE, 2008; LIMA, 2002), a fala de Wollner acerca das suas concepções de design incomodam por conta da maneira de entender que a prática da profissão no Brasil teria passado a existir apenas a partir das primeiras manifestações de teor de uma específica vertente modernista – vertente esta a qual ele teve maior contato e aprofundamento durante seu período de estudos na HfG Ulm, cujas ideias teria assimilado e defendido veementemente em toda sua carreira. Logo, questiona-se a defesa de um tipo específico de prática do design que, de forma alguma, de acordo com os autores citados, seria suficiente para explicar a história e desenvolvimento da profissão.

Chama a atenção as poucas produções de teses de doutorado e dissertações de mestrado dedicadas ao aprofundamento das contribuições de Wollner. Em pesquisa realizada na plataforma Lattes, constatamos que apenas dois trabalhos de tal natureza estão registrados, sendo eles duas dissertações de mestrado: “Wollner: 50 anos de Design e Comunicação”, de Marcelo Marcos Martinez Silvani, defendida em 2001 para o programa de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, na qual o autor buscou realizar uma avaliação de parte da produção de design de Wollner; e “De artista a designer: Alexandre Wollner e o pensamento concreto na construção do design visual brasileiro”, de César Benatti, defendida em 2011 para o programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, em que o autor buscou aprofundar-se nas influências da arte concretista paulistana da década de 1950 nos seus projetos de design.

Decidimos investigar os processos de formação de Wollner e suas reflexões sobre design. Para tanto, partimos de suas declarações acerca do design e buscamos três elementos que se repetem em esforços de definição: as diferenças das práticas do design às práticas *artísticas*; a importância do *desenvolvimento industrial* para a formação do design; a

necessidade de se entender design como uma ciência que visa uma consciência projetual, possuidora um método próprio, intimamente ligada aos avanços e pesquisas nas áreas de *tecnologia*.

Sendo assim, com estes três elementos em mente, buscamos explorar e expor as formas pelas quais Wollner relaciona-os em sua concepção de design, atentando-nos às práticas discursivas que buscam ora diferenciação (como no caso da prática artística – e, por vezes, da Publicidade) ora aproximação (como no caso da Indústria, da Ciência e da Tecnologia). Como recorte para análise, buscamos em sua vasta produção textos que demonstravam um esforço em remontar as origens históricas do design (principalmente o “gráfico”), tanto no Brasil quanto em nível mundial, atentando-nos aos nomes citados e graus de importância que o autor estabelecia para cada um deles. Neste objetivo, localizamos três textos de tal teor em sua carreira, sendo eles de épocas distintas (1964, 1983 e 1998), os quais serão apresentados e estudados na etapa final deste trabalho. Com isso, procuramos os personagens que Wollner considera como pioneiros da prática no Brasil, entendendo que, através deste esforço, ele se vê como herdeiro de tais fazeres. Logo, tentamos evidenciar o traçado histórico que o próprio Wollner desenha tanto para si quanto para o design nacional.

De forma a atendermos nossas ambições, dividimos a presente tese em três partes principais.

No primeiro capítulo, buscamos apontar as discussões mais recorrentes na academia acerca das possíveis relações históricas existentes entre a prática do design e o cenário artístico europeu, especialmente no surgimento da sua fase moderna, ou seja, na virada do século XIX para o XX. Para tanto, apoiamo-nos em autores cujas produções dedicam-se em apontar o desenvolvimento de tais áreas, como, por exemplo: na relação às artes plásticas, as obras de Ernest Gombrich, Carlos Argan, Anne Cauquelin e Peter Gay; no design, André Villas-Boas, Marcos da Costa Braga, Guilherme Cunha Lima, Rafael Cardoso, Magdalena Droste e Lucy Niemeyer. Ainda sobre o design, utilizamos alguns destes autores como base para melhor localização desta discussão no Brasil, assim como as particularidades que tais processos de aproximação entre artes plásticas e design levariam consigo em relação ao cenário europeu. Os autores aqui citados, entre outros, foram escolhidos por conta da abrangência de temas e questionamentos que suscitam em seus trabalhos, relevantes aos nossos objetivos.

De forma a construirmos uma abordagem analítica que nos auxiliasse em tais esforços, apoiamo-nos nas concepções do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895–1975) acerca de conceitos como “ideologia”, “dialogismo” e “arena”, o que nos permitiu encarar tanto as falas quanto as produções gráficas de Wollner como signos ideológicos em constante diálogo com seus meios de produção e cenários políticos, situando-o em relação ao ambiente brasileiro.

A teoria de Campo de Pierre Bourdieu (1930–2002) nos ajuda a entender o processo de formação de autonomia produtiva dos artistas europeus do início do século XX. Para melhor localização de tais mecânicas sociais no cenário brasileiro, apoiamo-nos nas análises de Renato Ortiz e Artur Freiras, para rever algumas das noções propostas pelo teórico francês, além de complementá-las com algumas questões referentes aos conceitos de Indústria Cultural, dos frankfurtianos Theodor Adorno (1903–1969) e Max Horkheimer (1895–1973).

Ao final desta primeira etapa, evidenciamos algumas das particularidades acerca das relações entre arte, design, indústria e tecnologia no Brasil, o que servirá como base de comparação para as etapas seguintes, abordando também as formas pelas quais o conceito de “modernismo” pode ser entendido de diferentes formas.

No segundo capítulo, apresentamos algumas reflexões acerca da biografia de Alexandre Wollner, buscando estabelecer relações entre sua trajetória pessoal e os momentos políticos do Brasil em tais períodos, especialmente no que se refere às medidas de desenvolvimento econômico e industrial, com particular importância aos períodos do governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961) e ao chamado “Milagre Econômico” (1968–1973), do período de governo militar. Estes períodos marcam, entre outras coisas: a formação do primeiro escritório de design de Wollner, a *forminform*, em 1958; sua atuação na formação da Escola Superior de Desenho Industrial, em 1963; seu envolvimento com projetos de fomento federal ao desenvolvimento do design nacional por parte do chamado “Programa 06”, de 1973. Acerca desta etapa, no qual evidencia-se uma maior atuação política de Wollner em prol do desenvolvimento da profissão no Brasil, foi necessário partirmos para uma abordagem de pesquisa através de entrevistas a personagens que atuaram na fase de desenvolvimento do Programa 06, tendo em vista que os registros existentes em bibliografia disponível não se mostravam suficiente. Sendo assim, através de contatos por e-mails e conversas por Skype, registramos os relatos de Diva Maria Pires-Ferreira e Maria Isabel Ferraz Rodriguez, cujos



depoimentos foram essenciais para entendermos com maior profundidade os momentos e processos abordados. Tais conversas foram organizadas, formatadas, revisadas e aprovadas pelas entrevistadas para utilização nesta pesquisa, encontrando-se em sua versão final nos anexos A, B e C, que compõem as últimas partes do presente trabalho.

De forma a estabelecermos relações entre a trajetória de Wollner e os momentos políticos e econômicos do Brasil que marcam as várias etapas, apoiamo-nos em bibliografia relevante para tal objetivo, destacando-se as obras de historiadores como Boris Fausto, André Botelho, Ronaldo Costa Couto, entre outros.

Além dessas relações com os momentos políticos brasileiros, também apresentamos a experiência de Wollner na HfG Ulm, durante a década de 1950, explorando especialmente os conflitos que surgiram entre Max Bill (reitor da escola, que convidou Wollner a estudar lá) e Otl Aicher (um dos fundadores da HfG Ulm e professor de Wollner) que levaram ao desligamento completo do primeiro da escola – fato este que, acreditamos, foi de grande influência da trajetória de Wollner. As informações acerca da HfG Ulm foram retiradas das obras de autores como Paul Betts, Otl Aicher e René Spitz, cujos trabalhos destacam-se pela profundidade e apresentação de dados relevantes à nossa pesquisa, especialmente acerca das formas pelas quais as ideias sobre design, que circulavam na escola alemã na época, dialogavam com a atuação e prática de artistas gráficos, buscando uma maior diferenciação entre tais ofícios.

No terceiro e último capítulo apresentamos três textos de Wollner que buscam realizar um traçado histórico da profissão, tanto em nível mundial quanto no Brasil. Escritos em diferentes períodos (1964, 1983 e 1998), estas produções assemelham-se por conta de seu teor, sendo este o de realizar um traçado acerca dos pioneiros do design, com maior ênfase no ramo gráfico. Apesar deste caráter em comum, os textos apresentam também algumas particularidades: o primeiro, intitulado “Origem e Desenvolvimento do Desenho Industrial”, de 1964, presente no livro “Desenho Industrial – Aspectos Sociais, Históricos, Culturais e Econômicos”, parte de um conceito mais amplo de design, abordando tanto sua atuação no ramo gráfico quanto de produto, estabelecendo inclusive algumas relações com uma linha da arquitetura modernista europeia de matriz racionalista, apresentando também uma geografia mais ampla, já que cita alguns movimentos europeus, estadunidenses e conclui com uma breve citação ao Brasil; o segundo texto, com o nome “Pioneiros da Comunicação Visual”, de

1983, presente na obra “História Geral da Arte no Brasil” de Walter Zanini, aprofunda-se na história gráfica brasileira, mostrando a influência de movimentos internacionais no território nacional, esforçando-se em destacar nomes de artistas gráficos, impressores, publicitários e arquitetos que teriam sido relevantes para a a formação do design gráfico nacional, especialmente na questão de diferenciação entre tal prática para com outras áreas de origem, conforme seu entendimento; por fim, no terceiro, intitulado “Emergência do design visual”, de 1998, publicado no livro “Arte Construtiva no Brasil”, Wollner aponta maiores relações de origem entre o design gráfico (ou “visual”, termo que prefere utilizar por motivos que serão explicados no seu devido momento) e o movimento construtivista brasileiro, especialmente em sua manifestação paulista, durante a década de 1950, sendo desta forma o seu texto com objeto de análise mais focado e específico.

Buscamos, em tal etapa, elencarmos as menções, repetições e graus de importância atribuídos por Wollner a cada personagem histórico, dando maior atenção aos artistas gráficos que, de acordo com o autor, teriam sido pioneiros da prática do design, criando assim parâmetros de diferenciação entre as condições de “artista” e “designer”. Apoiando-nos nas ideias de Bakhtin acerca do caráter ideológico do discurso, apresentadas no primeiro capítulo, entendemos que tal esforço textual de Wollner evidenciaria em maior profundidade suas próprias convicções acerca de como o design gráfico constitui-se conceitualmente, levando-nos a buscar possíveis alterações e evoluções de seu pensamento histórico. Dito de outra forma, na análise dos textos, buscamos entender os motivos e formas pelas quais Wollner desenvolve suas ideias sobre a área, e o processo dialógico que envolve suas concepções em relação à prática artística, ao desenvolvimento industrial e à presença da tecnologia através de uma postura científica que o design deveria possuir.

A análise comparativa entre os três textos deu-se através da confecção de uma tabela comparativa, presente no trabalho como o Apêndice A. Para a montagem dela, realizamos primeiramente o fichamento de cada texto, atentando-nos aos nomes mais recorrentes. Estes, por sua vez, serviram como “guias” para a criação de linhas na tabela, auxiliando-nos a encontrarmos em que momentos e de que formas eles eram citados. Estas linhas contendo os nomes de personagens (pessoas, escolas ou movimentos) são cortadas por colunas referentes aos textos em si, identificados pelos seus anos de publicação, gerando desta forma células de referências que são úteis nas análises posteriores (exemplo: o termo “*Arts & Crafts*” é a linha

3, estando presente em todos os textos analisados, gerando as células B3, C3 e D3. A coluna “A” é dedicada à apresentação dos elementos de destaque de cada texto, como é o caso do termo “*Arts & Crafts*”, utilizado neste breve exemplo). Tendo em vista que os textos nem sempre seguiam uma ordem cronológica na apresentação dos personagens, rearranjamos as aparições lá existentes em tal critério temporal, de forma a facilitar seu fluxo de leitura, análise e apresentação de dados. O resultado final é uma espécie de “mapa” que apresenta os dados elencados de forma mais facilmente identificável, auxiliando-nos em perceber se há ou não repetição do(s) termo(s) em todas as fontes estudadas, assim como os contextos e possíveis mudanças nas apresentações destes elementos.

Foi graças a esta tabela que pudemos perceber a evolução do pensamento de Wollner acerca da história da prática do design, especialmente o gráfico, levando em consideração os seguintes critérios: citação de personagem (pessoa, movimento ou escola), repetição de citação em mais de um texto, grau de importância declarado, justificativas pela citação e, principalmente, a ausência de nomes que geralmente aparecem em narrativas históricas de outros pesquisadores dedicados à história do design brasileiro. Com estes dados levantados, partimos para nossa análise propriamente dita, buscando um maior entendimento acerca das motivações e conceituações de Wollner sobre a profissão, encerrando assim o terceiro capítulo.

Nosso interesse não é o de criticar ou apontar falhas no raciocínio histórico de Wollner, mas sim entender seu processo de formação, assim como suas motivações e implicações que tais ideias podem resultar no esforço de melhor entendermos o complexo fenômeno de desenvolvimento do design brasileiro.

## 2 ARTE MODERNA E DESIGN GRÁFICO – CAMPO E DIÁLOGOS COM A TECNOLOGIA

Perguntar o que é design é o mesmo que perguntar o que é arte. Não é possível definir e nem há interesse em fazê-lo, mas fica implícito que o termo design se relaciona não apenas com a criatividade mas também com o significado, com a linguagem. (WÖLLNER *in* STOLARSKI, 2008a, p.68)

A propósito de desenvolvermos a presente pesquisa, é necessário estabelecermos diretrizes conceituais acerca do design gráfico que norteiem as discussões dos próximos capítulos. Exporemos, nesta seção, alguns dos conceitos centrais na qual a tese se norteia, sendo estes as possíveis relações existentes entre design, arte e indústria, tanto no debate internacional (com maior foco na Europa) quanto no Brasil. Ao expormos tais relações, poderemos explorar melhor de que maneiras Wollner se posiciona sobre destas questões.

Tendo em vista a atuação de Alexandre Wollner como designer gráfico, e nossa preocupação em compreendermos a construção de seu pensamento acerca desta área, devemos já de antemão estabelecer que o design gráfico é uma das várias especialidades de uma área maior chamada “design”. Esta, por sua vez, de acordo com a bibliografia pesquisada, dialoga constantemente com conceitos como Arte, Ciência, Tecnologia e Indústria. Buscamos entender como essas relações se dão e o modo como Wollner embasa seus argumentos sobre o seu próprio conceito de design.

O debate acerca da relação entre design gráfico e artes visuais, especialmente em sua fase modernista a partir do século XIX, é um dos mais presentes em uma vasta bibliografia (STOLARSKI, 2012), sendo possível vê-la ora como uma relação harmoniosa, ora como uma simbiose cujas amarras devem ser cortadas.

Como aponta Stolarski (2012), em sua dissertação de mestrado “Arte e Design: Campo Minado”, os argumentos que prezam por uma diferenciação entre os dois conceitos parecem girar em torno de certas atitudes de cada agente produtor pertencente a determinada classe. No caso do artista, parece ser senso comum que ele seria um agente que aposta mais no poder criativo da sua individualidade, expondo uma visão subjetiva de mundo. Inclusive, haveria uma certa autonomia na escolha do tema, da forma e do meio de representação e prática. No caso do designer, haveria uma certa dependência ao mercado, à indústria, aos desejos de clientes, agentes externos, prezando-se assim por uma suposta maior

“racionalização” e “neutralidade” no método de produção, aproximando o design de uma certa postura científica e objetiva.

Contudo, como podemos notar em vasta bibliografia acerca da história da arte (GOMBRICH, 2012; JANSON & JANSON, 2009; ARGAN, 2005 e 2010b), os discursos da racionalização, importância do método e objetivismo da prática visual não são originários do design gráfico, mas aparecem em diversas reflexões acerca das técnicas nas práticas artísticas, especialmente em períodos como a antiguidade clássica grega e o Renascimento Italiano (estabelecendo assim o que será mais tarde entendido como os cânones clássicos), ganhando novas perspectivas na virada do século XIX e XX – período em que será classificado como o do nascimento da Arte Moderna. Deste período, especialmente por conta dos efeitos e práticas desenvolvidas pela revolução industrial europeia, podemos destacar obras de caráter “racionalista” que reinterpretam o conceito de uma certa metodologia “objetiva” presente nas obras renascentistas e suas descendentes<sup>1</sup> como, por exemplo, o De Stijl<sup>2</sup> de Mondrian<sup>3</sup> e o

---

<sup>1</sup> É importante mencionarmos que, especialmente no caso de Da Vinci, já é possível notarmos uma postura metodológica em prol de uma representação mais “científica”, enfatizando a necessidade de que o desenho seja o resultado de uma intensa observação e estudo da natureza. (GOMBRICH, 2012)

<sup>2</sup> O nome “De Stijl” provém originalmente de uma revista criada em 1917 por Theo van Doesburg (1883–1931), artista plástico holandês. A revista circulou até 1928 e influenciou muito o design europeu de matriz modernista, especialmente por suas propostas de experimentalismo geométrico, sendo um dos símbolos máximos do Neoplasticismo. (FIELL & FIELL, 2005)

<sup>3</sup> Piet Mondrian (1872-1944) foi um pintor holandês cujas ideias foram muito influentes no design moderno, especialmente pela maneira como pensava a relação entre linhas e cores primárias, acreditando que formas mais simples e sintéticas poderiam ser capazes de representar conceitos bastante complexos graças às suas capacidades de representação de “essências” – uma forma de “linguagem universal”. Tais ideais são o resultado de uma concepção mística sobre a forma, muito influenciado pela doutrina Teosófica de Blavatsky, importante mística russa do final do século XIX. A maneira como lidava com a plasticidade de seus trabalhos ajudaram a formar as bases do movimento artístico Neoplasticismo. Foi colaborador da De Stijl, onde pôde experimentar muitas de suas ideias. (MEGGS, 2012) Apesar de suas técnicas serem uma das matrizes do design modernista, é necessário apontar que suas concepções místicas para o resultado da forma não necessariamente foram continuadas pelos artistas que sofreram sua influência.

abstracionismo de Kandinsky<sup>4</sup>, que buscavam uma síntese representativa através de formas geométricas e aplicação de cores primárias<sup>5</sup>.

Um dos expoentes deste tipo de pensamento, que caracteriza-se por uma revisão das formas clássicas de produção artística, foi o arquiteto estadunidense Louis Sullivan<sup>6</sup>, ao final do século XIX, sintetizando suas desconfiças acerca da decoração desnecessária em seu lema “forma segue a função”. No texto “O Ornamento na arquitetura”, datado de 1892, ele diz:

Poderia dizer que seria ótimo para nosso bem estético se pudessemos evitar completamente o uso do ornamento por alguns anos, de modo que nosso pensamento pudesse se concentrar intensamente na produção de edifícios bem formados e agradáveis em sua nudez. Nós nos absteríamos por força, assim, de muitas coisas indesejáveis e aprenderíamos, em contraste, como é eficiente pensar de maneira natural, bem-disposta e saudável... Aprendíamos, porém, que o ornamento é mentalmente um luxo, não uma necessidade, pois discerniríamos tanto as limitações como o grande valor de massas não-adornadas. Trazemos romantismo em nós, e sentimos um desejo louco de exprimi-lo. Sentimos intuitivamente que nossas formas fortes, atléticas e simples vestirão com natural facilidade as roupas com que sonhamos e que nossas construções, assim trajadas com vestes de poética estatuária, semi-ocultas, por assim dizer, em produtos seletos do tear e das minas, serão duas vezes mais atraentes, como uma sonora melodia com vozes harmoniosas. (SULLIVAN apud FRAMPTON, 2012, p.53)

Sullivan procurava evitar o fator decorativo, entendendo-o como forma de expressão subjetiva e, talvez, segregadora. Nota-se, desta maneira, uma tentativa de ater-se a uma atitude mais democrática do projeto no meio social – seja ele na arquitetura, no projeto de

---

<sup>4</sup> Wassily Kandinsky (1866–1944) foi um artista plástico russo e um dos expoentes do Abstracionismo, movimento artístico que prezava por representações não-figurativas no campo visual. Uma das maiores influências no estudo do design moderno, foi professor da Bauhaus desenvolvendo importantes teorias sobre a relação do uso das formas com as cores. Autor de livros como “Do Espiritual na Arte”, “Ponto, Linha, Plano” e “Curso Básico da Bauhaus”, que demonstram sua trajetória e amadurecimento intelectual a respeito das ideias desenvolvidas sobre formas e cores. (MEGGS, 2012)

<sup>5</sup> Cada um dos artistas citados utilizava a relação entre formas e cores de maneiras diferentes. Para usarmos o exemplo de Kandinsky, basta dizer que ele atribuía valores tais como “aproximação” (Amarelo) e “afastamento” (Azul), além de um “meio-termo” (Vermelho) para cada uma delas, associando-as a formas geométricas (a famosa fórmula Triângulo-Amarelo; Quadrado-Vermelho; Círculo-Azul, um dos símbolos da Bauhaus) após testes realizados entre alunos da Bauhaus, notas musicais, perfumes, enfim, uma proposta que buscava explorar os potenciais sinestésicos de expressões visuais (LUPTON & MILLER 2008). Tentava, desta maneira, sintetizar informações complexas em formas que fossem as mais simples possíveis. Dito de outra forma, para Kandinsky, a correlação entre cor e forma revelavam “Leis enigmáticas, mas precisas, da composição [que] destroem as diferenças, já que são as mesmas em todas as artes”. (KANDINSKY, 1990, p. 46)

<sup>6</sup> Louis Sullivan (1856-1924) foi um arquiteto estadunidense, cujas ideias são consideradas por muitos autores como as fundações para o modernismo geométrico-racional do início do século XX, especialmente na arquitetura e no design de produtos. O lema “a forma a função” é geralmente atribuída a ele, mesmo que de forma errônea, como apontamos na nota a seguir. Para mais, conferir FRAMPTON (2012) e FAZIO, MOFFETT & WODEHOUSE (2011).

<sup>7</sup> Como aponta-nos FAZIO, MOFFETT & WODEHOUSE (2011), tal frase não seria de Sullivan, mas era utilizado por ele extensivamente, mesmo que “suas edificações, porém, raramente mostram esse princípio posto em prática” (FAZIO, MOFFETT & WODEHOUSE, 2011, p.465).

produtos ou no projeto gráfico. O *adorno* era representado como algo que “separa”; o *funcional* como algo que “une”.

Para ilustrarmos tal dinâmica nas artes visuais, torna-se relevante lembrarmos a relação entre cores e formas proposta por Kandinsky durante seu período como professor da Bauhaus, entendendo tal formulação teórica como uma postura que dirige o olhar às possibilidades representativas do desenho abstrato, contrastado com o naturalismo e o realismo da tradição artística europeia. De acordo com SILVEIRA (2011), Kandinsky chega a tais conclusões a partir de experimentos próprios, mas demonstra, através de suas ideias, um forte caráter intuitivo.

Sendo também um pintor e professor de Teoria da Cor na famosa escola de arte alemã dos anos 20, a Bauhaus, Kandinsky possuía liberdade e experiência para afirmar que a arte age através da sensibilidade e intuição e, mesmo que se partisse das mais exatas proporções, pesos ou medidas, não se poderia proporcionar um resultado justo, e que o equilíbrio e as proporções se encontram no próprio artista. Assim, a intuição era a base de suas pesquisas na correlação entre as cores e a forma. (SILVEIRA, 2011, p.159)

Mesmo com esta postura de crédito à sensibilidade artística de caráter intuitivo, é inegável a importância de Kandinsky para a formação do design gráfico do século XX, sendo o fato de que foi professor da Bauhaus bastante significativo<sup>8</sup>. Entendendo a escola alemã como uma das primeiras instituições que formalizam um currículo de ensino da prática que, mais tarde, seria nomeada como “design”, é possível pensar este momento como um ponto-chave da história no sentido de ser um local de formação do profissional que unirá técnicas artísticas para a aplicação na indústria. Kandinsky, com sua ênfase no estudo da cor e da forma, representaria assim uma postura que vê na prática do desenho uma série de possibilidades de expressão e experimentações, chegando a uma prática mais abstrata e geométrica<sup>9</sup>. Para tanto, são deixados de lado adornos, fatores decorativos e tudo o mais que impeça o acesso imediato à mensagem da obra.

No mesmo período, outros discursos, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, acabam se agregando e confluindo para ideias parecidas com as de Kandinsky, cada uma de

---

<sup>8</sup> Enfatizamos aqui a importância de Kandinsky como um exemplo de uma certa atitude bastante presente nas vanguardas da primeira metade do século XX. Outros nomes, até em áreas fora das artes visuais, podem ser citados, como El Lissitzky, Adolf Loos, Louis Sullivan e Kazimir Malevich. Sobre a Bauhaus, trataremos melhor dela e seu contexto político no subcapítulo 1.5.

<sup>9</sup> Para maiores detalhes sobre as aulas de Kandinsky na Bauhaus, conferir KANDINSKY (1996) e LUPTON & MILLER (2008).

acordo com contextos e necessidades específicas. Por exemplo: na figura de El Lissitzky<sup>10</sup>, artista ícone do Construtivismo Russo, notamos sua ênfase discursiva no caráter de uma “economia de expressão” (LISSITSKY, 2010, p.24), colocando a arte a serviço da indústria na qual a classe trabalhadora atua – em outras palavras, uma aplicação social da arte que visa a eliminação da distinção burguesa na apreciação artística. Referindo-se à arquitetura, Adolf Loos<sup>11</sup> escreveu, em 1908, seu manifesto “Ornamento e Crime”, no qual declarava que “em sociedades avançadas ou em adultos [...] a necessidade de ornamentar indicava dependência ou criminalidade” (FAZIO, MOFFETT & WODEHOUSE, 2011, p.473). Desta maneira, Loos demonstrava sua preocupação na estagnação que a arquitetura encontrava em seu desenvolvimento histórico – presa a um passado que deveria ser rompido de forma que “avançasse”, sendo uma das figuras mais significativas na questão do surgimento da Arquitetura Moderna.

Referindo-se à tipografia, Beatrice Warde<sup>12</sup> (2010) apontava, em 1932, em seu texto “A Taça de Cristal”, a necessidade de uma diferenciação entre a arte caligráfica e o texto impresso, entendendo que este deve ser apenas uma janela para a mensagem – que o conteúdo do texto –, não devendo, portanto, sobressair-se às intenções do autor. O design gráfico, segundo Warde, deve ser, então, um trabalho invisível.

Sendo assim, em um primeiro momento, podemos apontar que muitos discursos de constituição sobre “artes visuais” e “design gráfico” parecem partir, muitas vezes, de uma atitude com ênfase formalista, entendendo o último como dependente de uma plástica

---

<sup>10</sup> Lazar Markovich Lissitzky, conhecido como El Lissitzky (1890-1941) foi um artista gráfico russo e um dos fundadores do movimento Suprematista, que visava a superação das formas geométricas puras em detrimento de representações figurativas clássicas. Compartilha assim muitos dos ideais presentes em outras vanguardas, tais como o Abstracionismo (de Kandinsky) e o Neoplasticismo (de Mondrian e De Stijl), mas com características particulares. Seu trabalho foi muito influente na poderosa máquina de propaganda soviética, durante a primeira metade do século XX.

<sup>11</sup> Adolf Loos (1870-1933) foi um arquiteto austríaco e tcheco, cujas ideias acerca da necessidade de se repensar o uso de ornamentos em objetos e construções forneceram algumas das bases fundamentais para o surgimento da arquitetura modernista, sendo ela voltada à maior apreciação de superfícies lisas e, para usar os termos de Louis Sullivan, um maior foco na “função” ao invés da “forma”.

<sup>12</sup> Beatrice Warde (1900-1969) foi historiadora americana de tipografia e crítica da indústria de artes gráficas. Seus ideias acerca da necessidade de clareza e neutralidade que o texto impresso deveriam possuir são alguns dos motivos pelos quais o seu ensaio “A Taça de Cristal” é um dos mais lidos e reimpressos até os dias atuais. Curiosamente, durante parte de sua carreira de pesquisadora, viu-se obrigada a assinar seus ensaios sob o pseudônimo “Paul Beaujon”, tendo em vista que textos escritos por mulheres eram mal recebidos na época. Para mais, conferir WARDE (2010).



geometrizada, portanto “calculada<sup>13</sup>”. Tal tipo de representação seria mais neutra e adaptável aos interesses da indústria, da produção em série e, portanto, de potenciais clientes que os designers gráficos devem atender<sup>14</sup>. Dito de outra forma, uma atitude plástica e metodológica que exprime uma ideologia desconfiada da subjetividade artística e da diferenciação de classes que o ornamento pode causar no meio social. A aplicação do pensamento geométrico, matemático, científico, sendo aparentemente “neutro”, favorece a invisibilidade do projetista (o designer), deixando a mensagem encomendada parecer mais evidente, evitando que o estilo do artista atrapalhe sua transmissão, sua comunicação. A esta aparente preferência formal, autores como Cardoso (entre outros) classificam de “design moderno”, contrapondo-se a outras possíveis manifestações do design gráfico anteriores ao século XX. Na citação a seguir, Cardoso expõe as características formais gerais desse tipo de design, refletindo sobre suas práticas e intenções:

A influência das vanguardas artísticas foi mais ampla e profunda na área do design gráfico. Partindo principalmente da confluência de ideias e de autores em torno do Construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha, emergiu uma série de nomes fundadores do design gráfico moderno, dentre os quais não se poderia deixar de citar Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Herbert Bayer, Jan Tschichold, Laszlo Moholy-Nagy e Theo van Doesburg. O impacto direto desses designers se fez sentir principalmente através de uma grande produção de cartazes e outros impressos que privilegiam a construção da informação visual em sistemas ortogonais, renunciando o conceito de *grid*, ou malha, de módulos lineares. De modo geral, o estilo gráfico desenvolvido por esses designers dava preferência ao uso de formas claras, simples e despojadas: tais quais figuras geométricas euclidianas; uma gama reduzida de cores (geralmente, azul, vermelho e amarelo); planos de cor e configuração homogêneas; fontes tipográficas sem serifa, com um mínimo de variação entre caixa alta e caixa baixa e a quase abolição do uso de elementos de pontuação. Pretendia-se que os significados visuais derivassem principalmente do contraste e do equilíbrio entre massas e vultos formais, uma proposta relacionada intimamente com as teorias do gestaltismo, então muito em voga. Talvez em função da tradicional proximidade entre o meio de artes plásticas e o de artes gráficas, tais proposições foram assimiladas rapidamente a partir da década de 1930, dando origem a todo um paradigma de design gráfico divulgado mundialmente através do livro influente de Tschichold intitulado *Die Neue Typographie* (‘A Nova Tipografia’), de 1928. Curiosamente, considerando-se a rapidez com que foram assimiladas as tendências vanguardistas europeias em outras áreas, essa visão do design gráfico teve uma influência muito pequena no Brasil antes do final da Segunda Guerra Mundial e só foi trabalhada sistematicamente a

---

<sup>13</sup> Por “calculado” entendemos uma plasticidade que apresenta-se como tal, rompendo com estilos já estabelecidos tradicionalmente, tal como o estilo neogótico, bastante presente no cenário europeu. Por exemplo: o Palácio de Westminster, cujo projeto de reforma, assinado por Charles Barry e Augustus Pugin, no século XIX, possuía tais características que, por conta de sua familiaridade, não demonstravam o espírito de “novidade” formal que os arquitetos modernos buscariam na virada para o século XX (GOMBRICH, 2012). Dito de outra forma: o neogótico também era “calculado”, mas em tal contexto podia não ser assim percebido.

<sup>14</sup> Não apenas os designers gráficos, mas os profissionais que lidam com projetos de produto também demonstram tal atitude discursiva no período modernista europeu –como podemos notar, por exemplo, nos famosos “Dez Princípios do Bom Design”, de Dieter Rams (SCHNEIDER, 2010, p.113). Contudo, tendo em vista o foco da presente pesquisa, que é a compressão da formação dos discursos do designer gráfico brasileiro Alexandre Wollner, buscamos focar o máximo nossa análise nesta área.

partir da década de 1950 nas obras de artistas e designers ligados aos movimentos Concreto e Neoconcreto. (CARDOSO, 2011b, pp.128-130)

No início do capítulo, exprimíamos a questão de que muitos discursos de separação entre Arte e Design apoiam-se em uma diferenciação de atitudes: o artista seria subjetivo, o designer seria objetivo. Contudo, como esperamos ter demonstrado, no cenário que configura as relações entre arte e o design as relações são mais complexas, envolvendo a discussão entre “individual” versus “social”, sendo o designer um personagem que será constituído, ao menos como uma classe melhor definida, apenas alguns anos mais tarde.

Isto posto, é necessário notarmos que, em alguns momentos históricos, os discursos de cisão entre arte e design se tornarão mais evidentes, demonstrando uma atitude discursiva que busca a legitimação de uma classe profissional. Os discursos se bifurcarão: de um lado, artistas seguirão outras propostas, ora aceitando, ora revendo as portas abertas pelos modernistas, entendendo-se como parte de um processo histórico bastante extenso e em constante movimento; de outro lado, esta “nova” classe, atuando fora das galerias mas, diferente dos Impressionistas do século XIX, que também “recusaram” os ambientes artísticos institucionais, voltam seus olhos para a indústria, formando novos discursos e olhares acerca da produção visual – os designers.

A importância dos Impressionistas na dinâmica de formação da arte moderna europeia está presente nas considerações de BOURDIEU (2003), ARGAN (2010) e GAY (2009) que elegem este conjunto de artistas como o primeiro grupo organizado que realiza um esforço unificado de recusa das instituições artísticas clássicas, caracterizando assim o denominador comum entre os ditos modernistas de uma rejeição às tradições artísticas e, portanto, do cânone estabelecido nas academias de arte (GAY, 2009). Teria sido esta ruptura inicial no corpo de artistas europeu que abriu as portas para a formação dos designers gráficos como uma classe profissional durante o século XX (não queremos dizer com isso que não havia projetos de design gráfico anteriores a este episódio, mas sim que o sentido de pertencimento à um *grupo produtivo específico* do ramo gráfico industrial se formaliza de maneira mais evidente apenas após tais acontecimentos). Por fim, é importante citarmos também que desde o século XVIII alguns artistas já demonstravam uma certa atitude de questionamento das posturas clássicas, tais como as dimensões políticas de alguns românticos (Ex: William Blake, Francisco de Goya e Eugene Delacroix) e neoclássicos (Ex: Jacques Louis David e Dominique Ingres), conforme verificamos em GOMBRICH (2012) e JANSON

& JANSON (2009). Os Impressionistas vieram logo em seguida, marcando a transição do século XIX e XX, e incentivando a formação de inúmeras outras vanguardas artísticas (Expressionismo, Dadaísmo, Futurismo etc.). Enquanto algumas delas possuíam relações muitos presentes com o desenvolvimento do design gráfico modernista (como no caso dos já citados movimentos Neoplasticismo, Abstracionismo, Construtivismo etc.), outras encontraram caminhos próprios e marcaram presenças mais evidentes nos ambientes artísticos já estabelecidos, não encontrando ressonância nos meios produtivos pelos quais o design desenvolveu-se.

Por fim, ressaltamos que não acreditamos ser possível falar de um “modernismo” específico, sendo mais correto termos em mente uma postura aberta à compreensão de “modernismos” variados e heterogêneos, alguns muito diferentes entre si, que ora concordavam, ora discordavam. Ainda assim, foi este ambiente de embate sobre o próprio fazer artístico, permeado por tensões ideológicas de todos os lados, que criou as bases para a formação de um corpo de artistas de influência modernista que, ao verem a possibilidade de atuação fora dos ambientes artísticos estabelecidos, direcionaram seus conhecimentos e esforços produtivos à indústria e ao mercado de comunicação, gerando assim os primeiros grupos de designers gráficos que se enxergavam como tais.

Ao analisar os discursos de Alexandre Wollner, , percebemos seu pertencimento a este segundo grupo de atores sociais que veem na prática do design uma maior aproximação com alguns princípios artísticos clássicos – tais como uma relação mais aprofundada entre a produção do artista para com o seu meio social. Wollner, como veremos no capítulo seguinte, defende que a arte moderna em suas várias vertentes, teria afastado-se deste ideal comunitário, enxergando no design um espaço de práticas e saberes que “quebram as paredes” de espaços elitizados tais como os museus e galerias.

É necessário também esclarecermos que optamos por debater aqui em apenas uma das linhas da arte moderna, focando nos diálogos existentes dos precursores de formalismos e métodos muito próximos àqueles do nosso objeto de estudo. Sendo assim, cabe a menção de que tais manifestações podem ser encaradas como resultados das relações entre o pensar e fazer artístico em proporção às mudanças nos ambientes sociais cada vez mais evidentes no cenário europeu a partir da transição entre os séculos XVIII e XIX, a chamada “Era das

Revoluções<sup>15</sup>” (HOBSBAWM, 2009), especialmente nos meios produtivos e políticos. No caso dos avanços industriais e modificações das formas de produção e consumo de massa que marcam o cenário europeu durante o século XIX, o ambiente artístico viu-se também como palco de debates acerca de produções artísticas que representassem melhor alguns dos ideais de racionalidade típicos da época. Em algum momento destes processos, como buscamos apontar nos exemplos anteriores, as formas geométricas e abstratas foram adotadas por alguns grupos de artistas como a representação máxima destes novos valores produtivos, científicos e racionalistas que ganharam força e foram objetos de desejo por uma parte do corpo social consumidor e produtor na época. Foi através de tais associações de ideias que surgiram os personagens já citados: Louis Sullivan, Kandinsky, Mondrian, El Lissitzky etc. É esta a linha modernista que pretendemos seguir para compreendermos as ideias de Alexandre Wollner acerca do design gráfico, sua história e suas relações entre arte e publicidade. Logo, esperamos ter deixado clara a menção de que a arte moderna possui outras ramificações das quais pouco teriam a contribuir para nosso propósito – contudo, não devem ser ignoradas numa aspecto mais amplo<sup>16</sup>.

Tendo então em vista que os discursos de reflexão acerca da prática representativa no início do século XX partem de artistas, mas ajudam na formação de ideias centrais para a formação do designer gráfico moderno, cabe questionarmo-nos em que ponto eles poderiam se diferenciar de maneira mais evidente. Esta preocupação mostrar-se-á útil nos capítulos seguintes, nos quais apresentaremos e discutiremos os discursos que Wollner promove acerca de tais diferenciações. Sendo nosso objeto de estudo um personagem próximo de tal período histórico, será possível entendermos como ele absorve tais conflitos conceituais do cenário europeu da segunda metade do século XX (pós-guerra) e como reflete-os em sua prática no Brasil.

---

<sup>15</sup> Referimo-nos àquilo que HOBSBAWM (2009) chama de “Revolução Dupla”, sendo o período compreendido entre 1789 e 1848, marcados essencialmente por dois processos principais de larga escala: a Revolução Francesa de 1789 que, inspirada em parte pelos desfechos da Revolução Americana (1775-1783), forneceu ao mundo ocidental novas formas de enxergar e repensar a participação popular nos modelos governamentais regentes, especialmente os de teor monárquico; a Revolução Industrial inglesa contemporânea, responsável por uma mudança significativa nos meios de produção vigentes. Apesar de tais eventos estarem longe de serem os únicos relevantes em tais épocas, funcionam para nós como marcos históricos para percebermos as sensíveis mudanças de pensamento que a mentalidade europeia passava na época.

<sup>16</sup> Para melhor compreensão do conceito de “Arte Moderna”, recomendamos o livro “Modernismos”, de Peter Gay (2009), que será ainda referenciado novamente aqui no decorrer do trabalho.

Segundo André Villas-Boas (2003), uma das formas de diferenciação seria através do conceito de *Campo*, proposta pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. De acordo Villas-Boas, utilizando-se da obra de Bourdieu, o artista moderno possui uma maior autonomia discursiva acerca de sua produção, enquanto que o designer estaria discursivamente preso a amarras conceituais periféricas – tais como a arte, o mercado e tantas outras.

Sendo assim, investigaremos a seguir as considerações do sociólogo francês acerca do processo de formação da autonomia de produção dos artistas europeus modernistas, especialmente a partir dos Impressionistas do final do século XIX. Em seguida, confrontaremos tais noções com as de outros teóricos, de forma a enriquecer as reflexões e, por fim, questionaremos alguns discursos sobre arte moderna no Brasil e como todo esse panorama acaba por construir determinadas posturas ideológicas na formação do design gráfico brasileiro do século XX – momento este em que Wollner passará a desempenhar um papel significativo.

## **2.1 A arte europeia do século XIX em diante e a formação da noção de Campo para Bourdieu**

Como aponta Bourdieu (1996), é no século XIX que o mundo artístico<sup>17</sup> conseguiria uma autonomia relativa acerca dos seus próprios meios de produção e expressão, desvencilhando-se, aparentemente, de exigências externas como a política, a ciência ou os padrões. A esta autonomia relativa, Bourdieu utiliza-se do conceito de “campo”:

Digo que para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. O que chamo de “erro de curto-circuito”, erro que consiste em relacionar uma obra musical ou um poema simbolista com as greves de Fourmies ou as manifestações de Anzim, como fazem certos historiadores da arte ou da literatura. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo de *campo literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual são inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. [...] uma das grandes questões que surgirão a propósito dos campos (ou dos subcampos) científicos será precisamente acerca do grau de autonomia que eles usufruem. Uma das diferenças relativamente simples, mas nem sempre fácil de medir, de quantificar, entre os diferentes campos

---

<sup>17</sup> A maior parte das argumentações desta seção dedica-se a uma análise geral das artes plásticas, com maior ênfase na pintura – área mais próxima do design gráfico, que é nosso maior interesse. Quando for o caso de utilizarmos o exemplo de outra forma de atuação artística (literatura, por exemplo) deixaremos tal distinção exposta.

científicos, isso que se chamam as disciplinas, estará, de fato, em seu grau de autonomia. (BOURDIEU, 2003, pp.20-21)

Ao referir-se ao século XIX como o momento histórico em que a arte europeia conseguirá tal relativa autonomia, Bourdieu considera como exemplo o caso dos artistas impressionistas, rejeitados pela academia francesa, mas que conquistam seu espaço de produção e reconhecimento através de agentes externos aos espaços artísticos convencionais e de seus pares artísticos. Sendo “expulsos” dos museus e galerias de prestígio, pintores como Manet e Monet, além de escritores como Flaubert e Baudelaire, inauguram o período que seria chamado de “Arte Moderna”, realizando o que o historiador Peter Gay refere-se como um ato de heresia contra a tradição (2009), composto principalmente pelas vanguardas artísticas, tais como o Impressionismo, Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo, entre outras. Tal atitude de quebra de costumes é afirmada também por ARGAN:

O ponto de fratura na tradição artística é representado pelo impressionismo: o movimento moderno da arte europeia começa quando se percebe que o impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades da operação artística.

[...]

Reivindicando para o artista a tarefa de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independente e até em oposição a toda noção convencional de estrutura do espaço e de forma dos objetos, o impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo da existência: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, alcançando um estado de liberdade total pela renúncia a toda noção habitual e proporcionando o exemplo do que deveria ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade de suas experiências, deviam necessariamente mover em duas direções: tentar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação ou fenômeno; e definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência, contexto de sensações. Uma arte que se desenvolva nessas duas direções é intrinsecamente moderna porque implica a renúncia a todo princípio de autoridade, seja ele imagem revelada e eterna da criação, seja norma estética geral, ou tradição histórica de valores; inclusive por isso, a arte desse período, a arte moderna, prescinde de toda tradição nacional e se define não como arte ou beleza universais, mas como a arte de uma sociedade histórica que busca superar as fronteiras tradicionais entre nacionalidades e se tornar internacional ou europeia. (ARGAN, 2010, pp.426-427)

Ainda acerca da autonomia da arte, o historiador Charles Harrison busca localizar de maneira mais precisa esta condição, sendo que “nas ciências, um processo ou desenvolvimento autônomo é aquele que pode ser estudado isoladamente, baseado no fato de que conforma um conjunto de leis próprio dele” (HARRISON, 1998, p.218). Partindo de tal noção, Harrison propõe três características que seriam necessárias para que tal cenário de autonomia ocorra:

- *Autonomia enquanto experiência estética*, sendo esta uma atuação formal que demonstre uma certa liberdade de expressão da subjetividade tanto do sujeito criador (o artista) quanto do sujeito que aprecia a obra, independente das pressões sociais que os cercam, aproximando-se do conceito de *contemplação desinteressada* de Kant;
- *Autonomia enquanto forma artística*, sendo esta uma atitude de análise que vê a sintaxe da obra artística por si só, estudando seus elementos de forma independente àquela da biografia de seu criador ou dos apreciadores de seu tempo, emprestando ao objeto artístico uma certa independência de linguagem;

[...]considerando uma pintura como exemplo, a autonomia da organização interna do espaço pictórico independeria de sua capacidade de evocação e referência, uma vez que o *estético* estaria contido na coerência dos valores formais de uma obra de arte e não na sua capacidade de correspondência, com a aparência das coisas do mundo, bem como tampouco na capacidade de apreciação e experiência. [...] Segundo essa premissa, a arte teria uma sintaxe específica, ou seja, seria detentora de uma *linguagem* autônoma. (FREITAS, 2005, p.118)

- *Autonomia enquanto condição de produção da arte*, sendo esta uma determinação de que, apesar do artista estar condicionado ao seu contexto social, econômico e político, tais questões configuram-se como fatores de contingência, ao passo que as preocupações acerca do teor da sua obra partem, num primeiro momento, de suas próprias inquietações e desejos. Ou seja, não há um agente externo encomendando sua produção, ela partindo primeiramente de um impulso pessoal e, somente depois, tornando-se mercadoria.

Esta última categoria é denominada pelo historiador Artur Freitas como “*autonomia social*” (2005, p.118), conceito este que usaremos especialmente para pensar a arte moderna no Brasil. Freitas afirma que parte do processo de formação do campo artístico europeu deu-se através de um processo de cisão com outras áreas estabelecidas:

A brusca cisão entre arte e indústria, ou melhor, entre arte e função, forneceu subsídios ao surgimento de um espaço especificamente destinado à arte e aos artistas: um espaço de estratégias e saberes pertinentes ao seu próprio fazer, um espaço onde os inevitáveis julgamentos de valor são levados em conta somente se realizados pelos próprios pares. A arte, ali, não é mais o antigo veículo doutrinário de pregações morais e religiosas, e muito menos um agregado das idéias políticas e do poder do Estado. (FREITAS, 2005, p.119)

A possibilidade dos artistas poderem expressar-se independente de correntes tradicionais estabelecidas, criando até aquilo que alguns críticos de arte chamariam de um

“fetiche da auto-expressão”, intencionando-se como algo ahistórico ou pelo menos desconectado de uma tradição existente (SANT’ANNA, 2003), geraria, de acordo com Bourdieu, a autonomia do próprio campo artístico. Em outras palavras, o artista passa a buscar o reconhecimento de seus pares (críticos, *marchands*, curadores, professores, enfim, todos os agentes sociais envolvidos no campo), estando relativamente livres das pressões ideológicas existentes em outros campos periféricos, como a religião, a política, legislações e demandas de um mercado externo ao próprio meio. Sendo reconhecido no campo artístico, a produção do indivíduo passa a ser reconhecida como arte, e isso bastaria.

É necessário apontarmos que, em dado momento, a própria rebeldia modernista será, no decorrer do século XX, incorporada no *status quo* artístico, passando a conviver nas academias e galerias ao lado das tradições estabelecidas. Bourdieu, no caso, argumenta que a autonomia do campo é gerada justamente por causa deste movimento de agregação, revelando que a característica do próprio é a possibilidade de um debate acerca de uma certa ortodoxia versus heresias que surgem esporadicamente. Apesar disso, cabe aqui questionarmos essa suposta autonomia do campo. Como nos aponta Affonso Romano de Sant’Anna:

Ocorreu, por outro lado, um outro fenômeno acoplado ao trauma daquela rejeição histórica. Os artistas, que por suas propostas perturbadoras e revolucionárias àquela época, enfrentavam o gosto oficial e no princípio foram malsinados e marginalizados, passaram, numa reversão da expectativa, não só a serem canonizados, mas a fazer parte da “modernidade” triunfalista.

Portanto, da recusa inicial desses artistas à sua posterior celebração estabeleceu-se um ritual sociestético de entronização. Algo que pode ser melhor explicado pela sociologia e antropologia. E da mudança de parâmetros estéticos, que sempre foi um processo renovador da própria história da arte, passou-se a parâmetro nenhum, tanto para a elaboração quanto para o julgamento de uma “obra artística”. Não se trata do já estudado fenômeno da “perda da aura” artística, mas sim de algo que se poderia denominar de reinvenção de uma outra “aura”, resultante tão-somente do marketing e do mercado de galerias, de museus, de bienais e exposições congêneres. Uma “aura” instituída por uma espécie de seite que faz da recusa de um pacto com o público a sua autopropulsão. (SANT’ANNA, 2003, p.18)

Apesar da suposta autonomia produtiva, o campo artístico mostra-se também refém de modismos que ditam as produções de seus agentes diversos – tendências essas determinadas por uma relação entre três agentes principais: os *marchands*, os artistas e os críticos (CAUQUELIN, 2005). No caso do primeiro, é possível percebê-lo como um agente publicitário, cuja missão é tornar determinado artista conhecido e comentado, incitando um público consumidor a procurá-lo. É o agente intermediário que liga o artista (produtor) ao crítico que o promoverá publicamente.

Da mesma forma que, no plano da economia, o intermediário *marchand*-publicitário torna-se motor da produção e do consumo, o crítico de arte realiza no domínio da



arte o trabalho de “projeter”, novo na tradição crítica. Seu objetivo visa ao futuro, desenvolve as possibilidades ainda latentes do grupo que defende, concedendo-lhe um futuro pictórico.

[...]

O crítico influenciando o *marchand* em suas escolhas, publicando em revistas nas quais se aproximam escritores e poetas, alimenta uma “vanguarda” decididamente orientada na direção do moderno. É por intermédio de pequenos grupos, os quais unem amizades e as desavenças, que se formam esses postos avançados da arte. Os pintores que recebem seus elogios são em geral também amigos – estiveram juntos na Academia de Belas-Artes, expuseram juntos, têm ateliês próximos, possuem obras de um ou de outro. Reúnem-se com frequência. Criticam-se, imitam-se ou se distinguem.

[...]

O crítico de vanguarda está lá para cimentar os grupos, para teorizar seus conflitos, para lutar contra os conservadores e para convencer o público. (CAUQUELIN, 2005, pp. 43-44)

Desenha-se, assim, um sistema de produção bem definido, no qual temos em uma ponta o artista-produtor e, na outra extremidade, os consumidores finais, sendo estes personagens mediados pela relação crítico-*marchand*, tendo como palco as galerias e museus. Contudo, o consumidor final do período modernista mostra-se cada vez mais difícil de ser compreendido, dividindo-se ora entre colecionadores de grande porte, cuja coleção acaba sendo posteriormente doada a alguma instituição cultural, ora entre diletantes investidores, que enxergam na obra artística a possibilidade da sua valorização e, portanto, lucro. Muitas vezes, de acordo com CAUQUELIN (2005), é possível perceber que artistas próximos tornam-se diletantes de seus colegas produtores, um consumindo a obra do outro, fechando-se em um círculo próprio. De acordo com a autora, além desses dois tipos de consumidores, há também de ser citado o público que consome com o olhar, visitantes de museus e afins, que buscam saciar-se através da experiência direta com a obra, mesmo que através de vitrines.

Contudo, para Cauquelin, esse terceiro grupo “diminui proporcionalmente ao aumento do poder dos intermediários [*marchands* e críticos] (2005, p.51), sendo possível notar um fechamento do campo artístico em si mesmo (os seus agentes consumindo a produção de outros agentes ininterruptamente), contrastando de forma notória com a efervescência de público que as exposições de vanguardas do início do século XX causavam no mundo artístico.

A disseminação, a explosão em múltiplas galerias e a abundância de manifestações desencorajam em vez de aumentar o público. Ele se desinteressa das vanguardas e continua a se fixar nos valores da arte – moderna, decerto – representados para ele pelos impressionistas. (CAUQUELIN, 2005, p.51)

Desta forma, o circuito artístico fecha-se em si mesmo e, devido ao desinteresse de um grande público na sua aparente falta de horizontes para julgamentos de valores estéticos

(dada a complexidade do fenômeno desencadeado pelas vanguardas modernistas), parece deslocar-se de um estado de autonomia para um quadro no qual interesses mercadológicos surgem, dando espaço para especulações baseadas no potencial lucrativo de obras e a busca por novos investidores. Logo, ainda segundo a autora, o mundo artístico mostra-se, atualmente, como um ambiente de puro *consumo*, antes mesmo de um ambiente propício à expressão do artista atuante.

Sendo assim, dada a instabilidade do campo artístico atual, é possível notarmos certas fissuras na defesa de Bourdieu acerca da suposta autonomia deste cenário. A economia em torno do ambiente artístico demonstra-se cada vez mais dependente dos meios de comunicação, entendendo-os como agentes do conceito de “espetáculo” de DEBORD (1997), ou ainda de instituições de financiamento cultural, como editais públicos e programas de financiamento cultural por parte da iniciativa privada.

Torna-se importante problematizar a questão da suposta autonomia de produção artística nos termos de Bourdieu e uma certa desconfiança de tal liberdade criativa pelo contraste com as dependências econômicas e políticas na produção artística. Sem dúvida, os artistas gozam de uma alguma autonomia criativa – desde que seu teor criativo agrade seus potenciais consumidores. Ou seja, dependem dos interesses de financiadores que os permitam continuar produzindo. Mais: dependem também de um sistema de signos (permeado por interesses econômicos, políticos e midiáticos) que os permitam serem conhecidos, o que torna suas obras assim também conhecidas e desejadas – do contrário, tornam-se incapazes de produzir (ou, fora do “jogo”, caem no ostracismo).

Bourdieu afirma que autonomia do mundo artístico o configuraria como um Campo, defendendo que o *mercado* da Arte seria um que possui sua própria agenda e lógica semântica, seu próprio jogo de signos que se autorregulam. Contudo, se tal análise do cenário artístico europeu da virada do século XIX para o XX pode ser questionada, no Brasil veremos que a suposta autonomia do campo artístico é ainda mais difícil de ser apanhada, como procuraremos demonstrar em seguida.

## **2.2 Questionamentos pontuais na relação arte e design no Brasil**

As análises da Bourdieu acerca do ambiente artístico como um campo autônomo (seja ele total ou relativo) partem do contexto sócio-histórico europeu. Cabe então

investigarmos como tal suposta autonomia se apresenta no Brasil para nos aprofundarmos acerca da maneira como os discursos acerca do design gráfico de Wollner se desenvolvem.

Em seu livro “A Moderna Tradição Brasileira” (1991), Renato Ortiz busca compreender o impacto do capitalismo tardio na produção artística brasileira, especialmente a partir da década de 20 até a década de 70. O título já traz em si a aparente contradição acerca da introdução do pensamento modernista europeu no Brasil: sendo um país que passara a maior parte de sua história como colônia totalmente dependente de Portugal, aliado ao fato de ter obtido sua soberania apenas em 1822, não houve, segundo o autor, tempo hábil para a consolidação de qualquer tipo de tradição de costumes mais relevantes, especialmente se comparamos com o cenário europeu<sup>18</sup>. Sendo assim, o Modernismo europeu, que se via como uma atitude de recusa às tradições vigentes, encontrou no Brasil um campo fértil para, ele mesmo, tornar-se a própria tradição em vigor nos anos que se seguiram à década de 1920.

Apresentando dados sobre o meio literário brasileiro da virada do século XIX para XX, Ortiz fornece uma série de estimativas que demonstram a profundidade das diferenças entre os casos dos modernismos europeu e brasileiro –como, por exemplo, a quantidade de pessoas alfabetizadas versus analfabetos no Brasil, França e Inglaterra. Segundo o autor, estima-se que, no ano de 1890, a França contava com cerca de 90% da sua população já alfabetizada, com um mercado consumidor de leitura bastante ávido, passível de verificação especialmente pela quantidade de jornais diários impressos<sup>19</sup>. Era o mesmo caso da Inglaterra, que já contava com 97% da população alfabetizada em 1900, permitindo que autores como *sir* Walter Scott, Lewis Carroll e Charles Dickens tornassem-se bastante populares<sup>20</sup>.

O caso brasileiro mostra-se radicalmente diferente, com profundos níveis de baixa escolarização: em 1890, o Brasil contava com cerca de 84% da sua população composta por analfabetos. As estimativas diminuíram gradativamente, mas ainda mantendo-se bastante elevadas: em 1920, 75% da população era analfabeta; em 1940, o número caiu para 57% – ou

---

<sup>18</sup> ORTIZ (1991), ao que nos parece, realiza sua análise de consolidação de tradições culturais a partir de um viés epistemológico de matriz europeia, já parece não enxergar (ou não encara como determinante) o processo de apagamento e esquecimento de culturas indígenas e negras no Brasil, por exemplo.

<sup>19</sup> “Se em 1836 todos os jornais parisienses totalizavam uma tiragem de 70 mil cópias, em 1899 só o *Le Petit Parisien* estava imprimindo 775 mil exemplares”. (ORTIZ, 1991, p.24)

<sup>20</sup> “Excepcionalmente, novelas como as de *sir* Walter Scott [1771–1832] tiveram uma edição de seis mil cópias. Já em 1836 alguns livros de Dickens possuíam uma tiragem inicial de 40 mil exemplares; o livro de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, chegou a vender 150 mil cópias entre 1865 e 1898.” (ORTIZ, 1991, p.24)

seja, mais da metade do povo brasileiro, já na virada para a segunda metade do século XX, não sabia ler ou escrever.

Voltando ao caso europeu, Ortiz demonstra uma configuração social relevante para as análises seguintes:

O século XIX se caracteriza, portanto, pela emergência de duas esferas distintas: uma de circulação restrita, vinculada à literatura e às artes, outra de circulação ampliada, de caráter comercial. O público se encontra, desta forma, dividido em duas partes: de um lado, uma minoria de especialistas, de outro, uma massa de consumidores. (ORTIZ, 1991, p.25)

Seria este cenário europeu, adentrando na era do rádio e do cinema, que permitiria Adorno e Horkheimer a realizarem suas considerações acerca do conceito de Indústria Cultural. Esta, pensada como uma forma sistêmica de lógica mercadológica, capitalista, de produção de conteúdos midiáticos, seria uma maneira de *reificação* da cultura, já que repassa seus produtos para todos que possam consumi-la de maneira “democrática”. A indústria cultural desloca, através da técnica, o *estilo artístico*, ou ainda a *criação de tensões entre o universal e o pessoal*, em uma *negação de estilo*, já que projeta uma estética totalizante calcada e facilmente referenciada no real. Em outras palavras, transforma certas virtudes humanas em objetos estéticos, cuja fórmula é padronizada por alguns detentores dos meios de comunicação para todos. Relaciona a Arte com o mundo “real”, transformando a experiência estética em uma promessa que nunca se cumpre. Especialmente no caso do cinema sonoro, segundo os autores, esse tipo de estratégia seria mais evidente: o espectador vê na tela uma extensão de sua própria vida, em um cenário imaginado (mas crível, sendo possível a assimilação com seu mundo), com roteiro delineado, heróico, e, ao se identificar, se auto-engana. Recebe uma promessa, acredita nela, mas se frustra em seguida por não vê-la cumprida devidamente. Essa “falência do real”, que não seria declaradamente assumida ao espectador/consumidor da Indústria Cultural, cria uma dependência psicológica: somente naquele ambiente é que seu desejo se realiza. Ao sair da sala de cinema (ou desligar o rádio, a TV etc.), ter-se-ia uma nostalgia de um tempo não-vivido, e uma constante busca pela sua realização – uma forma de conduta masoquista. Daí a questão da reificação: projeta-se a própria vida de acordo com um código estético que não lhe é próprio, mas sim, *dado* por uma união de empresas que detém o poder de comunicação em tal sociedade.

Para Adorno e Horkheimer, toda produção oriunda deste meio já está determinada pela lógica do consumo capitalista, visando lucro e uma forma de padronização

(“democrática”) que resultaria na eliminação do sujeito como ser autônomo. Através de um discurso de “liberdade via consumo” (liberalismo), o indivíduo ficaria mais dependente das técnicas dos meios de produção que são constantemente submetidos. Uma forma de falsificação das relações humanas, constituindo, por fim, uma espécie de “antiiluminismo” que possuiria sua raiz no próprio Iluminismo.

Adequando-se por completo à necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade. Aquilo que poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte e estar em dia, em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. O consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento a cujas instituições ele não se pode subtrair. [...] Tudo é percebido apenas sob o aspecto que pode servir a qualquer outra coisa, por mais vaga que possa ser a ideia dessa outra. Tudo tem valor somente enquanto pode ser trocado, não enquanto é alguma coisa de *per se*. O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valorização social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim o caráter de mercadoria da arte se dissolve mesmo no ato de se realizar integralmente. Ela é um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível, mas o gênero de mercado arte, que viva do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se – hipocritamente – o absolutamente invendável quanto o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo. (HORKHEIMER & ADORNO, 2005, pp. 205–206)

O que é possível notarmos na fala dos autores frankfurtianos é justamente uma evidência da tensão entre as esferas comerciais e as de especialistas, característica do processo de modernização do ambiente artístico europeu no início do século XX.

O cenário brasileiro seria completamente diferente do europeu por uma série de motivos, sendo o mais evidente o fato de que, tendo em vista o pouco acesso que os meios de reprodução no país ofereciam à população, e esta, por sua vez, mostrava-se destituída de referenciais calcados em vínculos mais sólidos para um desfrutar artístico de maior proximidade ao quadro europeu, os artistas brasileiros da primeira metade do século XX teriam encontrado severas dificuldades para manterem-se economicamente, tendo em vista que não existia ainda um público consumidor formado. Utilizando-se novamente do icônico cenário literário do período, Ortiz aponta que seriam justamente os veículos de comunicação de massa, tão criticados na Europa pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, que se tornariam os locais de trabalho dos artistas brasileiros:

O caso da literatura é exemplar. Antônio Cândido considera que desde o século anterior [XIX] ela encerra dentro de si dois outros discursos, o político e o do estudo da sociedade; nesse sentido ela se constitui no fenômeno central da vida do espírito, condensando filosofia e ciências humanas. Uma ruptura se anuncia com *Os Sertões* [1902], de Euclides da Cunha, texto que busca romper o círculo entre literatura e investigação científica. Com o Modernismo, porém, há um reajuste às condições sociais ideológicas anteriores; por isso, Antônio Cândido descreve os anos 20 e 30 como um período no qual se assiste a um grande esforço para se construir uma literatura universalmente válida, mas que se caracteriza sobretudo pela “harmoniosa

convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”. É, portanto, somente na década de 40 que a literatura se emancipa das ciências sociais e da ideologia. Nesse ponto ocorre um distanciamento entre a preocupação estética e a preocupação político-social, a atividade literária deixa de se constituir como sincrética, a “literatura volta-se para si mesma, *especificando-se assumindo configuração propriamente estética*”. Se nos remetermos à análise de Sartre, vemos que as mudanças estruturais para as quais ele apontava somente se concretizam tardiamente entre nós, a literatura se definindo mais pela superposição de funções do que pela autonomia. Uma decorrência desse processo cumulativo de funções é a fraca especialização dos setores de produção cultural. Néelson Werneck Sodré chama a atenção para o fato de que até a década de 20 *literatura e jornalismo se confundiam*, a ponto de os diários serem escritos com uma “linguagem empolada”, inadequada para a veiculação de notícias. (ORTIZ, 1991, p.26, grifos nossos)

No trecho citado acima, ao entendermos o meio editorial como um de comunicação de massa, notamos que o processo de reflexão sobre a própria experiência literária ocorre de modo diferente em terras brasileiras, ganhando maior liberdade e, principalmente, ressonância (ainda bastante restrita, longe dos ideais enunciados por Bourdieu a respeito do cenário europeu) para suas experimentações estéticas somente na década de 40<sup>21</sup> – e, mesmo a partir deste período, não cessam os casos de autores notórios que possuem, como fonte de renda principal, empregos em jornais, televisão, rádio etc. Mais: será através dos meios de comunicação de massa, cada vez mais populares neste período, que autores divulgarão suas obras, buscando de alguma forma o acolhimento da população brasileira interessada e letrada (que, como agora sabemos, era uma minoria). Sendo assim, a “distinção” entre uma classe intelectual reflexiva contra uma produtora/consumidora (mercado de massa), característica fundamental no cenário europeu do qual os frankfurtianos se baseiam em suas análises, não parece estar configurada como tal no Brasil do mesmo período. Ao invés de tensões críticas, notamos uma maior sinergia, conforme vemos novamente em Ortiz:

Entre nós [brasileiros] as contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica. Vimos como a literatura se difunde e se legitima através da imprensa. [...] Esta característica da situação brasileira, um trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes, possui, ao meu ver uma dupla consequência. Uma é, sem dúvida, positiva: ela abre um espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais. Outra, de caráter mais restritivo, pois *os intelectuais passam a atuar dentro da dependência da lógica comercial*, e por fazer parte do sistema empresarial, *têm dificuldade em construir uma visão crítica em relação ao tipo de cultura que produzem*. (ORTIZ, 1991, p.29, grifos nossos).

---

<sup>21</sup> Cabe aqui a menção que será próximo a este período que o Concretismo, movimento literário de São Paulo, entrará em ebulição produtiva, revelando nomes como Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos, entre outros (BRITO, 2007). Alexandre Wolner terá contato com este movimento e poderá realizar algumas de suas primeiras experimentações visuais de caráter modernista (WOLLNER, 2003a). É importante também ressaltarmos que, apesar de haver um ponto de mudança no cenário de leitores e escritores brasileiros na década de 1940, de acordo com Ortiz, isso não impedia que em períodos anteriores houvesse experimentações de caráter modernista. Dito de outra forma, suas experimentações estéticas antecedem o próprio surgimento de um público consumidor.

Somente essas diferenças entre o cenário brasileiro e europeu já seriam suficientes para problematizar a ideia de um espectador passivo e manipulável, conforme é desenhado por Adorno e Horkheimer. Ortiz demonstra-nos, por sua vez, que não apenas a formação da intelectualidade brasileira andava de mãos dadas com a de um mercado de cultura de massa, como também isso resultaria em aspectos de reflexão crítica muito específicos ao nosso ambiente. Havendo o sincretismo entre o popular e uma elite intelectual reflexiva, os patamares de diferenciação assumiriam posturas avessas às ideias frankfurtianas mais conservadoras.

Na esteira da análise proposta por Ortiz, Carlos Zílio aponta-nos que, ao contrário dos artistas impressionistas europeus que, ainda no século XIX, optaram por uma recusa das instituições tradicionais artísticas para que pudessem realizar suas obras, buscando reconhecimento em esferas “menos nobres” como os cabarés e novos públicos consumidores, os artistas brasileiros da década de 30, que trabalhavam em prol de uma consolidação do modernismo no país, realizaram o caminho inverso: almejaram o reforço dos laços institucionais.

[...] na arte moderna brasileira, a tática escolhida foi oposta à atitude dos impressionistas, tendo os artistas brasileiros preferido renovar as velhas instituições culturais governamentais, tentando conquistá-las por dentro. Isso mostra, sobretudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente, a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele. Se, para a arte moderna, essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo a recompensa, além do prestígio oriundo da ‘magnanimidade’ do mecenato, foi a conquista de uma imagem dinâmica e modernizadora. Imagem não radical, é claro, pois ao mesmo tempo os acadêmicos eram amparados. (ZÍLIO, 1982, pp.57-58)

Notamos uma distinção temporal entre os próprios períodos modernistas brasileiros. Se temos a Semana de 1922 como um evento de ruptura mais radical, há uma maior presença de discursos sociais e institucionais na década seguinte (1930), mesmo período do Estado Novo de Getúlio Vargas. Também nesta época, vemos o surgimento de artistas fora do universo acadêmico. Já as décadas de 1940 e 1950 apresentaria artistas modernistas cujos discursos visavam uma maior democratização da apreciação estética – tal como foram os concretistas e, em seguida, os neoconcretistas (BRITO, 2007).

Desta forma, o modernismo brasileiro dos anos 1930 caracterizava-se não como um ato de recusa radical à tradição, mas caminharia ao lado de uma tradição oriunda das academias do velho continente, que percorriam as poucas galerias e academias de artes

existentes no país. Houve conflitos ideológicos, mas eles mostraram-se bem mais suaves do que o que ocorrera na Europa décadas antes. Como aponta-nos FREITAS:

Quando o modernismo brasileiro estabeleceu enfim um espaço seu, não ocorreu o desmonte público da academia; ao contrário ambos dividiram a cena cultural, muitas vezes com rixas homéricas, como aquela da feroz reação dos conservadores quando souberam que o novo diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, Lúcio Costa, havia convidado alguns modernistas para a composição do júri do Salão Nacional de Belas-Artes. O resultado do quiproquó, como se sabe, foi em início dos anos 1940, na divisão do Salão em duas seções, uma acadêmica e outra moderna, algo inconcebível numa história européia, sobretudo francesa, da arte moderna. (FREITAS, 2005, p.123)

Suas estratégias de aparelhamento à máquina estatal e aos órgãos artísticos oficiais caracterizariam, então, uma busca por legitimidade que não queria exatamente revisar os “velhos caminhos”, mas, aliados às novas preocupações acerca das discussões da formação de uma “identidade nacional<sup>22</sup>”, encontrariam campo fértil para atuação e experimentação – contudo, sempre dependentes de financiadores externos ao “campo” artístico.

Foi neste cenário que surgiram espaços institucionais que funcionaram como locais de legitimação para artistas plásticos: o MASP, em 1947; o Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948; e a I Bienal em 1951 – “tudo em paralelo histórico com outros amplos marcos da cultura de massa” (FREITAS, 2005, p.126)<sup>23</sup>. Foi também neste período que surgiram os grupos Concretistas de São Paulo, realizando uma série de experimentações acerca da relação entre a palavra e a forma, propagando muitas aproximações conceituais entre arte e indústria, no quesito de representação visual formalista, e que contaram com a atuação de muitos artistas que, mais tarde, se consolidaram como designers gráficos de matriz modernista em terras brasileiras – entre eles, Alexandre Wollner. Para estes concretistas o debate sobre arte figurativa versus abstrata ganhou novas condições, sendo representativo o momento sócio-econômico e político pelo qual o país passava, especialmente na década de 1950 :

Para os concretos, o desenvolvimento econômico nacional não podia contar com uma representação artística retrógrada como a figurativa. Entretanto, apesar da produção concretista ser irrefutavelmente não-figurativa, repare-se que o ponto de discórdia em relação aos “figurativos” não residia numa eventual defesa de uma “arte pela arte” desligada da sociedade brasileira; pelo contrário, como se sabe, a

<sup>22</sup> “Mário de Andrade (Macunaíma), Oswald de Andrade (Pau-Brasil e Antropofagia), Gilberto Freire (Casa Grande e Senzala), Tarsila do Amaral (Abaporu), Di Cavalcanti, Grupo Anta, Villa Lobos, Plínio Salgado, são alguns índices extremamente significativos de uma problemática de época que não deixou nenhuma das esferas culturais brasileiras incólume.” (FREITAS, 2005, p.124)

<sup>23</sup> Baseando-se em ORTIZ (1991), Arthur Freitas cita alguns exemplos: “Vera Cruz (1949), televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), Teatro Brasileiro de Comédia (1948), introdução do LP (1948), I Encontro dos Empresários do Livro (1948), fixação de normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade (1949), Editora Abril (1950), Cásper Líbero, primeira escola de propaganda do país (1951), aumento da publicidade permitida no rádio de 10% para 20% da programação diária (1952) etc.” (FREITAS, 2005, p.126)



vanguarda concreta (grupos Ruptura, Frente, Noigandres) buscava a estetização do ambiente através da produção, da ligação com a indústria, com o design, com as artes aplicadas e, em especial, com o urbanismo e a arquitetura. (FREITAS, 2005, p. 127)

A princípio, são estes os pontos preliminares necessários para entendermos o desenvolvimento da arte moderna no Brasil e, por consequência, o momento em que o design gráfico moderno também passa a dar seus primeiros passos. Cabe a citação de que, nas décadas seguintes, de 1960 e 1970, com os militares no poder, houve um maior controle estatal sob as formas de atuação artística, restringindo ainda mais a produção de artistas pelo país todo.

Após o período militar, a dependência dos artistas às instituições oficiais não cessam, mas mudam de figura: há maior liberdade para criação, contudo, há uma forte dependência por parte de instituições fomentadoras, caracterizando o que Freitas chama de “mecenato moderno” de fortes tendências neoliberais, já que hoje nota-se uma diminuição do Estado na participação e fomento de projetos artísticos, ao passo que tal papel é assumido por parte de iniciativas privadas que visam isenção de impostos e estratégias de marketing.

Se aceitarmos, como Bourdieu, que o mecenato público constitui parcela fundamental para a constituição de um certo espaço de liberdade democrática de expressão de artistas e intelectuais, via universidade, museus ou outras instituições culturais, veremos que a situação neoliberal em geral comporta cenas de uma política cultural não muito esperançosa. (FREITAS, 2005, p.131)

Por que “não muito esperançosa”? Porque, se por um lado, com o apoio do Estado o artista possui alguma pressão ideológica acerca do tipo de prática que poderá ter financiada, esta ainda é moderada quando comparada com os interesses do capital privado. Afinal, a produção artística passa a tornar-se “bandeira” da postura ideológica de uma empresa, relegando o artista e o produtor cultural à condição de um empregado, um porta-voz que deve transparecer os valores pregados (ao menos no campo institucional) pela própria empresa. A autonomia crítica do artista torna-se *drasticamente limitada*.

Sendo assim, podemos concluir que as considerações de Bourdieu sobre a constituição do campo artístico, no quesito de autonomia produtiva, pode funcionar para o cenário da arte moderna europeia de uma maneira muito específica e dentro de certas condições sociais, econômicas e políticas. Contudo, o caso brasileiro mostra-se tão

radicalmente diferente que torna-se muito difícil considerarmos a arte moderna como um “campo<sup>24</sup>”.

### 2.3 O problema das origens do design gráfico

Dentre as ideias de Alexandre Wollner que buscaremos apresentar e debater no presente trabalho, é recorrente o tema do surgimento do design como área profissional e de produção de pensamento. Tendo em vista a importância deste tópico em suas ideias, consideramos importante mapearmos aqui algumas das ideias mais recorrentes sobre o assunto. Não é nosso interesse solucionar a questão, mas sim entender de que maneira Wollner se posiciona em tal cenário.

A investigação sobre as possíveis origens do design é um exercício já bastante explorado por muitos autores. De forma que possamos apenas estabelecer as vertentes mais discutidas, tomaremos como base o artigo “O objeto como norte: origens e periodização na historiografia do design gráfico”, assinado por André Villas-Boas e Marcos da Costa Braga. Neste trabalho, os autores buscaram estabelecer relações das narrativas de origens entre vários autores, entendendo suas semelhanças, diferenças e motivações para suas definições históricas.

Para tal pesquisa, os autores realizaram um recorte de 13 obras sobre o design gráfico que, em determinado momento, realizavam uma discussão acerca da origem da prática. O critério de escolha das obras não pretendeu abarcar todas as referências bibliográficas possíveis em cursos de design – o que dificultaria consideravelmente o trabalho. Na palavra dos autores:

O objetivo foi buscar referências nas quais se pudessem vislumbrar origens (nas obras mais antigas) ou indícios (nas mais recentes) das correntes historiográficas que identificamos no campo brasileiro, tendo por base a observação empírica, assistemática, realizada a partir do contato com os discursos de outros agentes do campo – seja em atividades docentes, em eventos como encontros e congressos ou mesmo por meio de sua produção bibliográfica. (VILLAS-BOAS & BRAGA, 2013 – p.29)

Apesar dessa forma dita “assistemática”, um dos critérios apontado pelos autores para a seleção das treze obras seria o fato de que elas são bastante referenciadas em trabalhos

---

<sup>24</sup> E, como apontamos anteriormente, também não acreditamos que o caso europeu seja tão diferente do brasileiro, ao menos no atual cenário.

AUTOR(ES)	TÍTULO	EDIÇÃO CONSIDERADA	ANO DA EDIÇÃO ORIGINAL
GARCIA, Graciela A.; LABELLA, Viviana; REY, Alejandra; MARENGO, Verónica Rodríguez	<i>Panorama histórico del diseño gráfico contemporáneo</i>	Buenos Aires: CP67, 1987	Idem
GRUSZYNSKI, Ana Cláudia	<i>Design Gráfico: do invisível ao ilegível</i>	São Paulo: Rosari, 2008 (2ª ed., atual. e rev.)	2000
HOLLIS, Richard	<i>Design Gráfico: Uma história concisa</i>	São Paulo: Martins Fontes, 2001	1994, em inglês
HURLBURT, Allen	<i>Layout: O design da página impressa</i>	São Paulo: Nobel, 1999	1977, em inglês
KOPP, Rudinei	<i>Design gráfico cambiante</i>	Santa Cruz do Sul: EdUnisc, 2004 (2ª. ed.)	2002
MEGGS, Phillip; PURVIS, Alston W.	<i>História do design gráfico</i>	São Paulo: Cosac Naify, 2009	1983, em inglês. A tradução é da 4ª. edição, de 2006, em inglês, revista e ampliada por Purvis e publicada já após a morte de Meggs, ocorrida em 2002.
MÜLLER-BROCKMAN, Josef	<i>Historia de la comunicación visual</i>	México: Gustavo Gili, 1998	1971, em alemão
NEWARK, Quentin	<i>O que é design gráfico?</i>	Porto Alegre: Bookman, 2009	2007, em inglês
SATUÉ, Enric	<i>El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.</i>	Madrid: Alianza, 1988	Idem
SCHNEIDER, Beat	<i>Design – Uma introdução: O design no contexto social, cultural e econômico</i>	São Paulo: Blucher, 2010	2005, em alemão
SPENCER, Herbert	<i>Pioneers of modern typography</i>	London: Lund Humphries, 1969	Idem
VILLAS-BOAS, André	<i>Utopia e disciplina</i>	Rio de Janeiro: ZAB, 1997	Idem
WEIL, Alain	<i>Graphic Design : A history</i>	New York: Harry N. Abrams, 2004	2003, em francês

**Figura 1.** Tabela de Obras Analisadas. Fonte: VILLAS-BOAS & BRAGA 2013, p.30

diversos, evidenciando suas influências na formação dos discursos de design gráfico nos cursos brasileiros. Cabe ressaltar também que três obras são de brasileiros<sup>25</sup>, sendo estes considerados parte de uma outra geração, tendo em vista que realizam pesquisas que partem das outras obras citadas, incluindo, cada um a sua forma, novos dados ao cenário teórico.

Após a análise e comparação das obras, VILLAS-BOAS & BRAGA localizam os discursos referentes às origens do design gráfico em quatro correntes principais:

- a primeira identifica a origem do design gráfico na antiguidade ou na pré-história, compreendendo que as primeiras manifestações visuais do ser humano já denotariam uma habilidade de organização da informação e, com isso, vai tornando-se mais complexa com o decorrer do tempo. Essa linha buscaria uma naturalização do design como atividade humana inerente;

<sup>25</sup> Utopia e Disciplina (VILLAS-BOAS, 1997); Design Gráfico: do invisível ao ilegível (GRUSZYNSKI, 2000); Design gráfico cambiante (KOPP, 2002).

- a segunda corrente defende que o design gráfico origina-se no Ocidente, no século XV, com a invenção da máquina de tipos móveis de Gutenberg. Prioriza-se assim, nesta linha de pensamento, os fatores da impressão em série e o planejamento necessário para que ela fosse realizada;
- a terceira corrente considera que o design gráfico passa a surgir a partir da Revolução Industrial, especialmente na sua segunda fase, no século XIX. Este grupo de autores considera que os meios de produção seriados da Indústria do século XIX se aproximariam melhor das exigências do designer gráfico contemporâneo, já que é o momento em que passa-se a levar em conta questões como redução de custos, automatização de processos, busca por qualidade e diferenciação gráfica etc.;
- a quarta e última corrente considera que o design gráfico começa a partir do Modernismo, na virada do século XIX e XX. Este grupo compreende que o designer gráfico é fruto não apenas da tecnologia que lhe é oferecido, mas principalmente ao método que se desenvolve e a geração de sua classe profissional. Assim como em todos grupos anteriores, há divergências acerca do momento (ou movimento) exato em que o design gráfico teria nascido, mas são recorrentes as menções às importâncias da comunicação visual do século XIX e a criação da Bauhaus no século XX.

O resultado da pesquisa dos autores para catalogação das narrativas historiográficas apontadas pode ser resumido, em parte, no quadro a seguir, presente no artigo em questão:

O motivo da variedade de narrativas sobre a origem do design gráfico na história é explicada por VILLAS-BOAS & BRAGA pela visão de que cada autor analisado parece possuir sobre “comunicação visual”. Dito de outra forma, o praticante de tal área busca nos registros históricos disponíveis os semelhantes que ora justificam, ora legitimam sua forma de atuação na prática profissional.

Conforme apresentamos no quadro anterior, no livro “História do Design Gráfico”, o historiador Philip Meggs faz uma classificação que acreditamos ser pertinente, que é também apontada por VILLAS-BOAS & BRAGA: os quatro primeiros capítulos (1. A Invenção da Escrita; 2. Alfabetos; 3. A Contribuição Asiática; 4. Manuscritos Iluminados) são classificados

INÍCIO DA PERIODIZAÇÃO	AUTOR	*	**	RESSALVAS DO(S) AUTOR(ES)
Antiguidade	MÜLLER-BROCKMAN, Josef	Sim		O autor parte da noção ampla de comunicação visual ( <i>comunicación visual</i> ), que se refere à atividade humana de comunicar visualmente, independentemente de sua aplicação profissional ou mesmo com o fim de gerar produtos. Nesse contexto, sua narrativa se inicia na pré-história, abordada de maneira sumária.
	SATUÉ, Enric	Sim		Circunscreve sua narrativa às culturas mediterrâneas europeias, ignorando voluntariamente as experiências asiáticas, sob o argumento de que o design gráfico está historicamente ligado ao desenvolvimento capitalista do Ocidente (p. 11). Embora sua narrativa se inicie na Antiguidade, a partir de Grécia e Roma, a obra dedica a este período não mais do que meia dúzia de páginas (de um total de quase 500).
Idade Média	MEGGS, P.; PURVIS, A.W.	Sim		Aborda as pinturas rupestres, a invenção da escrita, experiências de impressão na Antiguidade e os manuscritos medievais numa primeira parte da obra, intitulada <i>Prólogo ao design gráfico</i> – ou seja, como antecessores do DG propriamente dito. No entanto, nesses mesmos capítulos iniciais – e, com frequência crescente a partir do capítulo dedicado à Idade Média, utiliza termos específicos do DG (como <i>leiaute</i> ) e a própria palavra <i>design</i> (como em <i>design celto de livros</i> , p. 67).
Séc. 15	NEWARK, Quentin	Sim		Embora afirme explicitamente que o design gráfico surge com Gutenberg, indaga se o caso de uma moeda grega de 450 a.C., reproduzida aos milhares e cujos elementos em relevo incluem o que seriam “logos prototípicos”, não seria “o primeiro design gráfico” (p.34). No entanto, é o único exemplo citado datado de antes da bíblia de 42 linhas de Gutenberg (que é por ele comentada).
Séc. 19	GRUSZYNSKI, Ana Cláudia		Sim	Utilizando-se da categoria <i>design moderno</i> , aponta suas origens na Era Vitoriana (iniciada em 1819), mas menciona que períodos anteriores comporiam a história do design gráfico, citando outros autores (especialmente Meggs).
	KOPP, Rudinei		Sim	Afirma explicitamente que não está “considerando [o século 19] como marco inicial do design gráfico”, mas sim como origem do que denomina <i>design gráfico moderno</i> . Não há, porém, qualquer abordagem sobre experiências anteriores a esse período.
	SCHNEIDER, Beat	Sim		Não dissocia o design gráfico do design de produto e, por isso, não vê “motivo para representar suas histórias separadamente” (p.12). Embora afirme que o DG “tem uma história mais longa”, paradoxalmente inicia sua narrativa a partir do século 19 – sem qualquer outra menção a essa história anterior.
Entre séc. 19 e séc. 20	HOLLIS, Richard	Sim		Observa rapidamente que a “comunicação visual, em seu sentido mais amplo, tem uma longa história” (p.1), que remete ao “homem primitivo”.
Séc. 20	GARCIA, Graciela A. et al.		Sim	A obra é ambígua no que se refere a sua classificação como recorte. O uso recorrente do adjetivo <i>contemporâneo</i> indica essa condição, porém não menciona um design gráfico anterior. Em adição, afirma explicitamente que a origem do DG (sem adjetivação) foi influenciada por uma união da pintura cubista com a poesia futurista (p. 9).
	HURLBURT, Allen		Sim	O objeto é recortado pela expressão <i>design moderno</i> . Ao mesmo tempo em que não menciona nem aborda nenhuma outra variante anterior do DG, faz referências pontuais a paradigmas de organização visual da Antiguidade, do Renascimento e do século 19 e menciona a “tradição livreira”. Aborda o Art Nouveau rapidamente, qualificando-o como um “prelúdio”, registrando sua influência, mas minimizando seu papel como integrante efetivo da história do design gráfico.
	SPENCER, Herbert		Sim	Usa o termo <i>typography</i> como equivalente a <i>design gráfico</i> , tal como faziam os modernistas europeus da primeira metade do século 20 (como Jan Tschichold e sua <i>Nova Tipografia</i> ).
	VILLAS-BOAS, André	Sim		A gênese é delimitada considerando o DG “como disciplina e como atividade específica e autônoma” (p. 14).
	WEIL, Alain	Sim		Aborda as artes decorativas do século 19 como precursoras do DG.

\* Equivale ao início da história do design gráfico    \*\* É apenas um recorte

Figura 2. Resumo esquemático das correntes. Fonte: VILLAS-BOAS & BRAGA, 2013, p.33

dentro um subgrupo denominado “Prólogo ao design gráfico – A mensagem visual da Pré-História à Idade Média” (MEGGS 2012, pp.4-5). Fica claro, no exemplo citado, a condição conceitual de Meggs em entender que o design gráfico origina-se a partir de uma maior

preocupação com o leiaute de páginas e, conseqüentemente, com o processo de impressão seriada. Este é apenas um exemplo, dentre os outros levantados pelos autores, acerca da questão de que a escolha discursiva dos antecedentes históricos reflete uma forma de pensar sobre a área em si. Dependendo do conceito desenvolvido, os antecedentes escolhidos legitimam e reforçam as ideias propostas pelos enunciadores.

Uma maneira de compreendermos a diversidade de discursos vem do historiador Rafael Cardoso: “design é um sítio discursivo cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais” (CARDOSO, 2011a, p.9). Logo, não haveria uma única explicação (universal, atemporal) acerca do significado ou origem do termo “design gráfico”, a ponto de que as narrativas conflitantes apontam mais os interesses e pontos de partida de seus falantes do que uma verdade absoluta e incontestável, descolada dos processos históricos de qual o próprio enunciador faz parte.

Evocamos aqui então os conceitos de “Palavra” e “Dialogismo” de BAKHTIN (2009), entendendo “design” como signo e/ou discurso que evidencia uma arena de ideias, na qual ocorre uma *luta de classes*. Temos aqui um conceito, o “design (gráfico)”, que busca estabelecer-se no meio social através dos seus agentes de enunciação – profissionais, professores, pesquisadores etc. –, os detentores da palavra. Ao tempo em que estes buscam legitimar suas atuações, fazem-no através de estratégias de dissonância de seus discursos, buscando que os mesmos sejam absorvidos no corpo social. Contudo, sendo um meio heterogêneo e em constante formação na ordem discursiva, intenções e ideologias conflitantes passam a emergir, evidenciando a luta de classes que apontamos há pouco no conceito bakhtiniano e mostrando a palavra como “produto ideológico vivo” (STELLA, 2005, p.178).

O ser social é formado não apenas pela palavra que profere, mas também pelas diversas recepções que ela obterá, suas refrações e transformações que sofrerá a partir de então, fazendo surgir novas posições sociais, novos interesses, novas interpretações. A discordância sobre o conceito entre autores é a amostra material de uma busca por legitimações diversas, fazendo então a arena ideológica emergir. Segundo Bakhtin<sup>26</sup>:

---

<sup>26</sup> Apesar de apontarmos Mikhail Bakhtin como o autor da citação, é necessário ao menos mencionar que há discussões acerca da sua autoria deste texto – que, originalmente, era creditado a Valentin N. Voloshinov. A questão da dúvida repousa no fato de que todo o Círculo de Bakhtin, composto ainda por outros nomes, como Pavel N. Medvedev, entendia o conceito de autoria como algo fundamentalmente orgânico, importando-se pouco com a exigência de um autor único. Ao entenderem que o discurso era permeado por várias “vozes”, a autoria era frequentemente diluída entre os autores do Círculo com o passar dos anos (FARACO, 2009).

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma continuidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. (BAKHTIN, 2009, p.47)

Ainda sobre a abordagem bakhtiniana, é importante notarmos que o conceito de “Ideologia”, que permeia boa parte de sua obra (e de seu Círculo), não se refere necessariamente a posturas “panfletárias” acerca de posicionamentos políticos diversos, como um recurso discursivo que assume para si a “verdade oculta” nos cenários sociais<sup>27</sup>. Apontamos, ao contrário, em direção da visibilidade de posturas diversas acerca de qualquer tema que seja verificável no discurso social, entendendo, assim, todo discurso como uma declaração política em seu sentido mais amplo. De acordo com FARACO:

Nos textos do Círculo, a palavra *ideologia* é usada, em geral, para designar o universo dos produtos do “espírito” humano, aquilo que algumas vezes é chamado por outros autores de cultura *imaterial* ou produção *espiritual* (talvez como herança de um pensamento idealista); e, igualmente, de formas de consciência social (num vocabulário de sabor mais materialista).

*Ideologia* é o nome que o Círculo costuma dar, então, para o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política, ou seja, todas as manifestações suprestruturais (para usar certa terminologia de tradição marxista). (FARACO, 2009, p.46)

Tal percepção de um fundo político-ideológico no conflito dos discursos acerca das origens do “design gráfico”, possíveis agora de serem verificados pelo viés bakhtiniano, servem, então, para preparar-nos mais adiante à tarefa de analisarmos a construção do discurso de Alexandre Wollner, atentando para o “como” eles são constituídos, quais suas motivações, pontos de partida, estratégias, intenções de legitimações e seus diferentes contextos – especialmente no parâmetro das escolhas de antecedentes do design gráfico que Wollner elenca em seus vários textos.

Para que possamos realizar esta tarefa, cabe agora realizarmos um apanhado acerca das origens do design no Brasil, levando em consideração a importação de ideologias, modelo de ensino e, antes disso, práticas projetuais recorrentes no país, buscando entender como elas permeiam-se dos discursos em seus variados contextos.

<sup>27</sup> “Esses termos (*ideologia, ideologias, ideológico*) não tem, portanto, nos textos do Círculo de Bakhtin, nenhum sentido restrito e negativo. Será, portanto, inadequado lê-los nestes textos com o sentido de ‘mascaramento do real’, comum em algumas vertentes marxistas” (FARACO, 2009, p.47).

## 2.4 Design Gráfico no Brasil: a problemática dos antecedentes frente à institucionalização modernista

Na seção anterior, levantamos as dificuldades existentes em se determinar um início preciso do design gráfico no processo histórico mundial. Apontamos que as narrativas desenvolvidas em torno deste tema são permeadas por intenções ideológicas oriundas de seus enunciadores, que optam, de acordo com suas práticas e experiências, apontar “marcos históricos” dos mais variados, buscando assim alguma forma de legitimação das suas próprias ideias.

De forma a auxiliar-nos em nossa pesquisa, assumiremos, por ora, a divisão temporal proposta por LIMA (2002) que, ao pesquisar possíveis precursores do design gráfico no Brasil, realizou um mapeamento acerca dos diversos tipos de atuação de designers brasileiros e seus “antepassados”, delineando assim três períodos históricos distintos:

1. **Precursos do Design Brasileiro:** período de formação da indústria brasileira, de produção manufatureira basicamente manual, contando com o auxílio de máquinas, mas comumente confundida com artesanato. Inicia-se no século XIX e mantém-se até aproximadamente o final dos anos 1940;
2. **Pioneiros do Design Brasileiro:** após a fundação da Bauhaus, teriam sido lançadas ao mundo as bases modernas da profissão “designer”. Ao lado da arquitetura, o design surge com a afirmação do modernismo e, acompanhando a crescente industrialização no país, passa a preocupar-se com as noções de “projeto” e métodos de produção de objetos;
3. **Contemporâneos do Design Brasileiro:** refere-se ao período a partir de 1963, quando da criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Percebe-se como um novo período a partir da possibilidade de uma instituição de nível superior que preocupa-se com a formação de um profissional que atende às necessidades estabelecidas pela indústria, dentro dos preceitos modernistas da noção de “projeto”.

Sobre sua metodologia de pesquisa para chegar a tais divisões, o autor nos informa que:

Essa construção de fases históricas, aqui descrita de forma bastante resumida, teve o seu primeiro teste em um levantamento realizado no âmbito da pesquisa. Esta



periodização homenageia a obra de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, escrita nos anos 1930, na defesa do modernismo e do novo design nascentes na Europa, e que é ainda hoje lida em todas as escolas de design, inclusive as do Brasil. Para determinarmos a fase pioneira, tomamos como modelo o trabalho de dois pesquisadores norte-americanos. Na obra *Nine Pioneers in American Graphic Design*, de Roger Remington e Barbara Hodik, os autores determinaram quem seriam essas figuras através de consultas ao mundo do design gráfico de seu país. O mesmo foi feito por nós, com um painel de consultores determinado pela pesquisa que, através de um questionário, enviaram nomes daqueles que consideram como participantes da fase pioneira do design brasileiro. Com isso obtivemos inicialmente a validação da comunidade de designers sobre a nossa hipótese de existência de uma fase pioneira. Houve um consenso de que estão nesse grupo de formadores do modelo de design vigente no país, pessoas cuja atuação profissional já denunciava a metodologia projetual que seria desenvolvida na geração seguinte. Esta lista foi complementada com base em dados oriundos de uma pesquisa calcada em evidências históricas, baseada em entrevistas, consultas a arquivos, públicos e privados, e as informações de cunho biográfico, tendo como paradigma metodológico o livro de Herbert Spencer, *Pioneers of Modern Typography*. (LIMA, 2002, pp. 2065-2066)

A preocupação de Lima não é em vão. Afinal, quando localizamos a discussão acerca dos possíveis inícios do design gráfico no Brasil em bibliografia disponível sobre o assunto, o debate teórico considera como marco importante as formações das primeiras tentativas de institucionalização do ensino de design no Brasil, sendo duas escolas as mais citadas: o IAC, Instituto de Arte Contemporânea, ligado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, existente entre 1951 e 1953, que oferecia um curso de design gráfico (do qual Wollner foi aluno) e a ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1963 e em atividade até hoje (da qual Wollner foi um dos primeiros professores). Sobre esta última, é importante citarmos que sua base curricular foi largamente influenciada por uma das escolas mais expressivas do design moderno, a *Hochschule für Gestaltung Ulm*, também chamada de HfG Ulm e popularmente conhecida apenas como “Escola de Ulm”, que operou na cidade alemã de Ulm durante os anos de 1952 a 1968 – da qual Wollner foi aluno. Uma das características mais marcantes da Escola de Ulm, como veremos no capítulo seguinte, é justamente o debate de diferenciação entre “Arte” e “Design” como práticas distintas – debate esse que permeia boa parte dos discursos da terceira linha apontada por LIMA. Muitos dos professores da HfG Ulm, tais como Max Bill<sup>28</sup> e Tomás Maldonado, vinham constantemente ao Brasil durante as décadas de 1950 e 1960, o que facilitou a formação da

---

<sup>28</sup> Bill inclusive visitou o IAC durante os anos de estudos de Wollner lá, configurando o primeiro contato entre os dois (WOLLNER, 2003a). Um fato importante acerca de sua atuação, que será explorada no capítulo 2, é o fato de que Bill não compactuava com a ideologia de Otl Aicher, outro professor de Ulm, acerca da necessidade de uma separação radical entre arte e design. Isto serve como indicativo de que apesar da HfG Ulm ser hoje considerada um marco do design gráfico moderno, especialmente na sua prática discursiva de ênfase científica-objetiva da profissão *versus* uma prática artística-subjetiva, tal postura não era presente em todos os membros do corpo docente, demonstrando-se assim ser um fenômeno mais complexo do que eventuais reducionismos. (SPITZ, 2002; BETTS, 2004)

ESDI através da formação e intercâmbio de professores. Expressam-se, desta forma, os laços ideológicos que tendem a ver o design gráfico como oriundo modernismo europeu (em específico o alemão) e a maneira como tal postura entra no Brasil.

A partir dessas demarcações, duas vertentes discursivas parecem desenvolver-se: por um lado, há aqueles que defendem que o design gráfico no Brasil surge a partir da criação dessas instituições de ensino de matriz modernista (NIEMEYER, 2007; MORAES, 2006; WOLLNER, 2003a); por outro lado, há um grupo que busca as origens de uma prática projetual anterior às instituições das décadas de 1950/60, especialmente a partir do século XIX, quando a Coroa Portuguesa permite ao Brasil a instalação de casas de impressão e manufatureiras (CARDOSO, 2011a; MELO & RAMOS, 2011; LIMA, 2002). Este segundo grupo englobaria os olhares voltados aos dois primeiros períodos enunciados por Lima, os “Precursores do Design Brasileiro” e os “Pioneiros do Design Brasileiro”.

Independente ter surgido no Brasil durante as décadas de 1950/60 ou não, chama a atenção o fato de que a primeira instituição de nível superior na área, a ESDI<sup>29</sup>, tenha optado por batizar o curso de “Desenho Industrial” ao invés de “design” em 1963, ano de sua formação. Tal analogia de termos (“design” e “desenho industrial”) seria uma das evidências dos problemas *ideológicos* que a área teve para se instalar e desenvolver-se no Brasil. De acordo com NIEMEYER (2007), tal relação, a princípio arbitrária, foi uma medida política adotada como possível solução para a disseminação acerca da importância da área no país nas décadas de 50 e 60. Havia o receio de que o termo “design” não seria compreendido por potenciais alunos na inscrição do vestibular, dada a pouca familiaridade com a palavra na época. Tendo em vista o desenvolvimento industrial intenso pelo qual o Brasil passava na época (FAUSTO 2012), o nome “desenho industrial” surgiu como uma solução para tal impasse – o que gerou, desde aquela época, opiniões contrárias. Citando uma entrevista realizada com o professor Lamartine Oberg, professor de Desenho e ex-diretor do Instituto de Belas Artes (RJ), diz:

a tradução da expressão industrial design, internacionalmente consagrada, por desenho industrial, é infeliz e imprópria. (...) Na ocasião fiz todo possível para persuadir a Comissão de Estudos [o grupo de trabalho criado pela Secretaria de Educação para estudar a implantação do curso de design do estado] que a

<sup>29</sup> Nos referenciamos aqui à ESDI por dois fatores principais: em primeiro lugar, por ser uma instituição de ensino superior, sendo esta sua principal diferença com o IAC; em segundo lugar, pelo fato de ser uma instituição que perdura até os dias de hoje (ainda utilizando-se do termo “desenho industrial”), o que assumimos aqui como um indicativo de sua relevância na história de projetos de *formação pedagógica* de designers brasileiros. (COUTO, 2008; NIEMEYER, 2007; SOUZA, 1996)

denominação era imprópria e iria fatalmente estabelecer dúvidas e, em consequência, prejudicar a divulgação da futura escola. (...) Em português melhor seria se traduzíssemos Industrial Design por Projetos para a Indústria ou adotássemos definitivamente a expressão já consagrada internacionalmente. (OBERG apud NIEMEYER, 2007, p. 26).

A seguir, a própria Niemeyer complementa:

Na década de 1950, quando a atividade de industrial design passou a ter referência no país, foi empregada a expressão desenho industrial. Essa tradução foi inadequada, pois contrariou o significado original de design, e fez prevalecer para o desenho industrial a conotação de habilidade de representar graficamente à de projetar. (NIEMEYER, 2007, p. 26).

Esta confusão entre termos seria amenizada em 1988 em dois eventos significativos:

- no workshop “Ensino de desenho industrial nos anos 90”, em Florianópolis, a mudança de nomenclatura foi discutida e contava com “representantes de todas as escolas brasileiras de design” (BRAGA, 2011, pp.200-201), entre eles Joaquim Redig, designer, docente e membro da Associação Profissional dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro (APDI-RJ). De acordo com BRAGA: “As decisões do workshop foram noticiadas pela APDI-RJ, que promoveu uma ‘Assembleia da Nomenclatura’ para discutir a posição dos associados e remetê-las ao 5º ENDI” (2011, p.201);
- o 5º Encontro Nacional de Desenhistas Industriais (ENDI), ocorrido em Curitiba, contava com um significativo número de docentes, estudantes e profissionais da área, vindos de todo o país. Na plenária final, foi decidido que o termo “designer” seria aquele utilizado a partir de então para referir-se à profissão (NIEMEYER, 2007).

Estabelecendo-se o acordo sobre a nomenclatura desde o final da década de 1980, cabe apontarmos que, apesar das dificuldades em definir-se o próprio nome no início de sua institucionalização educacional, os ramos de ensino multiplicaram-se consideravelmente nos últimos anos – um possível indicador de desenvolvimento e demanda crescente que a área apresenta no cenário brasileiro. Baseando-se nos relatórios do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP), a pesquisadora Maria R. A. C. Dias, em sua dissertação de mestrado intitulada “O Ensino do Design: a interdisciplinaridade na disciplina de projeto em design”, defendida em 2004 no programa de pós-graduação de Engenharia da Produção da Universidade Federal de Santa Catarina, aponta-nos que:

No período de 1985 a 2000, ou seja, em quinze anos, o crescimento do número de instituições do ensino do Design foi de 184% [...]. No início de 2000, já estavam em

funcionamento 54 IES [Instituições de Ensino Superior] que ofereciam cursos de Design. Entretanto, no início deste século a expansão se evidenciou; em apenas quatro anos, outros 54 novos cursos foram criados, verificando-se um crescimento de 100% nesse curto período de tempo. (DIAS, 2004, p.30)

De modo a ilustrarmos a variedade que o design apresenta no Brasil nos dias de hoje, podemos tomar como base de medida o número de cursos superiores, tanto tecnológicos quanto bacharelados, que levam tal palavra em seu nome e, em seguida, apontar as suas especializações. Isto nos permitirá compreender de que formas o conceito macroscópico de design acaba especializando-se nas mais variadas formas. Sendo assim, de acordo com o relatório do SEBRAE, “Design no Brasil”, datado de 2014, que buscava realizar, entre outras coisas, um levantamento do cenário de ensino da área no país, os seguintes dados foram registrados:

- 229 instituições com ofertas de cursos de tecnólogo;
- 223 instituições com ofertas de cursos de bacharelado;
- 93 instituições oferecem cursos de pós-graduação *latu sensu*;
- 12 instituições com programas de mestrado. Dessas, 7 oferecem também doutorado.

Ainda de acordo com o relatório, é possível perceber que, além das especializações em “design gráfico” e “projeto de produto”, existentes desde a gênese da ESDI, aparecem atualmente nomenclaturas como “design digital”, “design de moda”, “design de interiores”, “design de jogos” entre outros<sup>30</sup>. Sendo assim, percebe-se que especialmente nas últimas décadas, o termo “design” no Brasil ampliou seus horizontes no ambiente acadêmico, alargando suas fronteiras para áreas cuja noção de “projeto” parece ser essencial. Essa questão é importante de ser apontada pelo fato de que, no decorrer do trabalho, daremos maior ênfase às discussões que concernem ao design gráfico, tendo em vista a atuação profissional e intelectual de Alexandre Wollner. Contudo, algumas questões acerca do design como prática *projetual* e os conceitos que permeiam tal concepção podem vir a ser relevantes, obrigando-nos a referirmo-nos em alguns momentos ao termo “design” no seu conceito mais amplo, entendendo o ramo “gráfico” como parte dele, mas não a sua totalidade. Cada especialidade

---

<sup>30</sup> É possível notar que mesmo fora da academia o termo parece ser apropriado por grupos dos mais diversos, gerando núcleos que designam exercer práticas das mais variadas como “design de sobancelhas”, “*cake designer*” e “design de unhas”. A compreensão dos termos por parte desses grupos, assim como seus usos e lógicas de apropriações não cabem aqui no presente trabalho. Contudo, servem como indicativo da popularização do termo e instiga pesquisas futuras acerca de tais práticas discursivas.

possui suas particularidades e pontos em comum, que deverão ser apontadas, se assim for o caso, nos seus devidos momentos.

Por fim, cabe apontarmos que a ESDI desempenha outro papel importante na questão educacional brasileira: além de ter sido a primeira escola superior brasileira na área, seu currículo mínimo, que ainda carregava consigo muitos dos preceitos modernistas da HfG Ulm<sup>31</sup>, tornou-se *modelo* para outras escolas de design no país. Como exemplo, é interessante citarmos que, logo após sua criação, o Brasil entraria em seu período de governo militar, o qual olhava com grande desconfiança para os cursos de artes plásticas, considerados por demais subversivos. Desta forma, de acordo com COUTO (2008), muitos foram os cursos de Arte que mudaram seus nomes para “Desenho Industrial”, reconfigurando-se assim ideologicamente como importantes para a indústria e desenvolvimento tecnológico brasileiro. Seguiam o currículo mínimo utilizado na ESDI, diferenciando-se através de algumas matérias optativas. Ainda segundo COUTO:

As idas e vindas de docentes da *Hochschule für Gestaltung* – HfG –, como Max Bill e Tomás Maldonado, ao Rio de Janeiro determinaram a influência da pedagogia e da metodologia de ensino de design alemão sobre o modelo acadêmico adotado para a ESDI [...]. Importante [...] é o fato de que o currículo proposto para a ESDI se tornaria paradigma para o ensino do design no Brasil. (COUTO, 2008, pp. 20-21)

Levando em consideração a classificação ideológica de cada grupo que anuncia uma proposta acerca do surgimento do design gráfico no Brasil, como pudemos verificar em LIMA (2002) e sua proposta de três momentos históricos distintos, os quais classificamos em dois eixos discursivos principais (“pré” e “pós” IAC/ESDI), não é de nosso interesse, no presente trabalho, realizar uma análise e apresentação de cada um dos grupos e seus argumentos, cabendo aqui, por enquanto, apenas apontar que tal conflito ideológico existe (CARDOSO, 2011a) e que o discurso de Alexandre Wollner, o ator principal de nossa pesquisa, é uma das vozes mais prolíficas do cenário, localizando-se como um que defende que a prática do design no país (especialmente na área gráfica) começou a partir das instituições de ensino de matriz modernista – IAC e ESDI. Sendo assim, buscaremos primeiros expor algumas das vozes contrárias aos seus argumentos para que, mais adiante, possamos confrontá-las.

---

<sup>31</sup> Como veremos no capítulo seguinte, em 1968 o currículo da ESDI foi reformulado, justamente com o intuito de afastar-se do modelo da HfG Ulm – atitude esta muito reprovada por Wollner. Foi este modelo reformulado que serviu como currículo base para os cursos que se espalharam pelo Brasil a partir de então. Ainda assim, o currículo de 1968 também possuía muitas das ideias de Ulm, implantando desta forma uma série de pressupostos de matriz modernista da escola alemã. (COUTO, 2008)

Em nossa investigação por diferentes visões brasileiras sobre conceitos de design, apresentaremos trabalhos de uma série de pesquisadores e designers sobre a gênese da prática do design gráfico no Brasil, buscando possíveis relações com as práticas de artistas, tipógrafos e artesãos anteriores à formação das primeiras instituições de ensino de design na metade do século XX. Como ponto de partida, entramos em contato com o trabalho de Rafael Cardoso<sup>32</sup>, especialmente através dos livros “O Design Brasileiro antes do Design” (2011a) e “Uma Introdução à História do Design” (2011b). Por ora, falemos sobre o primeiro.

Esta obra organizada por Cardoso contém contribuições de vários pesquisadores brasileiros<sup>33</sup> sobre a história do design gráfico no Brasil, todos procurando defender (e demonstrar) que trabalhos anteriores às instalações de instituições de ensino de matriz modernista no Brasil seriam, também, peças relevantes à história do design brasileiro.

Em tais textos, encontramos três temas de argumentação que parecem rondar as tentativas por uma definição do Design, sendo elas a Arte, a Tecnologia e a relação de design com o conceito de “projeto”.

De forma geral, o objetivo do trabalho de Cardoso parece se traduzir em uma investigação da cultura material brasileira e um esforço em prol de processos de legitimação dos mesmos como partes importantes da memória do design no Brasil. Como historiador, sua pesquisa está mais voltada a descobrir aspectos das práticas do design no Brasil anterior aos movimentos modernistas da metade do século XX. Em diversos momentos, Cardoso aponta que a prática projetual de uma atividade, que seria mais tarde chamada e aceita como “design”, já era presente na indústria brasileira desde o século XIX. Com esse tipo de afirmação, o autor realiza uma crítica: a aceitação do postulado de que a história do design brasileiro tenha começado apenas a partir da década de 1960 seria muito mais um indicativo de um posicionamento político-ideológico de detentores da alcunha “designer” do que necessariamente um fato baseado em provas materiais. Podemos entender este conflito intelectual, denunciado por Cardoso, como *uma busca por demarcação política acerca da*

---

<sup>32</sup> Historiador, possui PhD em história da arte pela Universidade de Londres. É também professor do Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica e da ESDI (ambas do Rio de Janeiro-RJ). (CARDOSO, 2011b)

<sup>33</sup> São eles: Livia Lazzaro Rezende, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, Aline Haluch, Julieta Costa Sobral, o próprio Rafael Cardoso (que assina, além de um capítulo próprio, a introdução, extensamente utilizada nesta etapa de nosso trabalho, dado que é o momento em que autor melhor se posiciona sobre a concepção de design no Brasil), Edna Lúcia Cunha Lima, Márcia Christina Ferreira, Leonardo Menna Barreto Gomes, Priscila Farias e Egeu Laus.

*validade do design brasileiro* – reforçando o caráter ideológico e dialógico existente em processos de conceituação, assim como apontamos no item 1.4. Ainda sobre isso, o autor diz:

Quem se arvora, portanto, a legislar terminantemente sobre quem é ou não designer no Brasil? Se nem o poder público, tradicionalmente autoritário, logrou arbitrar a questão por meio da famigerada regulamentação da profissão, não serão os ideólogos remanescentes do modernismo, advogando em causa própria, que o farão. Em última análise, quem determina o sentido que se dá aos termos é a própria construção da sua história, feita necessariamente *a posteriori*. (CARDOSO, 2011a, p.9)

Através dessa manobra de pesquisa, Cardoso opõe-se à ideologia importada da matriz curricular da *Hochschule für Gestaltung Ulm*<sup>34</sup> (não a desprezando, mas sim apontando que ela é muito mais uma sinalização de mudança de “paradigma”<sup>35</sup> do que necessariamente um “marco zero” da história), valorizando, assim, uma rica cultura de produção brasileira. Seu resgate histórico demonstra que havia um modo de pensar e fazer design antes da importação de currículos de ensino que a ESDI (e as outras tentativas de cursos anteriores, já citadas) passou a disseminar.

Primeiramente, e mais óbvio, afirma-se que houve sim uma ruptura por volta de 1960 e que esta inaugurou um novo paradigma de ensino e de exercício da profissão, o qual corresponde hoje àquilo que entendemos por design neste país. Trata-se de um design de matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960 em escala mundial, de início como afirmação da luta antifascista na Europa e posteriormente como extensão do modelo hegemônico de corporativismo multinacional após a Segunda Guerra. Em retrospecto, fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 – em grande parte, patrocinada pelo poder público –, coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial negociado em Bretton Woods. O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobras, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do Masp, de Carlos Lacerda e da ESDI pretendia-se a um novo modelo de país – aquele “do futuro” – concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciada pelo pensamento republicano positivista. (CARDOSO, 2011a, p.10)

Compreendemos também que a formação e atuação da ESDI é um fenômeno muito complexo e não pode ser reduzido a uma única linha de pensamento – a presença de Aloísio Magalhães no corpo docente de lá, por exemplo, pode ser um indicativo de que as relações de poder e ideologia em tal cenário eram mais complexas do que podemos pensar, indo além de uma ingênua tentativa de instalação “forçada” da mentalidade modernista na prática

---

<sup>34</sup> Escola de design alemã da qual Wollner foi aluno durante a década de 1950 e que serviu de base para a montagem do currículo da ESDI em 1963.

<sup>35</sup> O termo “paradigma” é utilizado pelo próprio Cardoso, como pode-se notar na citação que ali se segue.

projetual<sup>36</sup>. Ainda assim, como CARDOSO mesmo aponta, aceitar que Magalhães foi designer e que Santa Rosa, outro importante artista gráfico da primeira metade do século XX no ramo editorial brasileiro, não o foi, seria um indicativo de que as forças intelectuais pendem para certos lados nesse jogo político-ideológico (CARDOSO, 2011a).

Cabem aqui também algumas considerações sobre a divisão temporal que Cardoso apresenta na citação que expomos. Sobre o período relacionado à matriz modernista, cuja gênese seria do período entre 1930 e 1960, é interessante vermos como essa estética realmente se formou como modo de resistência aos regimes fascistas europeus, especialmente no caso da Alemanha, com a ascensão de Hitler. O fechamento da Bauhaus em 1933, já na sua terceira (e última) sede no território alemão, foi um dos grandes marcos dessa tensão. Afinal, através das discussões de cunho social da Bauhaus<sup>37</sup>, que eram nitidamente contra o regime nazista, o formalismo estético adotado por ela passou a ser encarado como efervescente campo de batalha ideológico, tendo em vista a preferência do regime nazista à tradição romântica e, em certa medida, neoclássica (DROSTE, 2006).

Contudo, cabe citar também que, antes mesmo da Bauhaus, o cenário artístico europeu já vinha passando por mudanças significativas desde o século XVIII com, por exemplo, a formação das academias de arte na França e na Inglaterra e os movimentos das vanguardas do século XIX (GOMBRICH, 2012). As propostas do construtivismo soviético, do Futurismo e do Dadaísmo, por exemplo, são essenciais para a compreensão do fenômeno Bauhaus, especialmente em sua esfera ideológica (BRITO, 2007), tendo em vista que propõem uma estética que sintetiza e representa boa parte de uma espécie de ideal modernista, entendendo-se por uma.

O espírito socialista da Bauhaus, desde sua idealização por Gropius em 1919, já possuía um desejo de reconstrução da Alemanha após a I Guerra Mundial. O desejo de se construir uma sociedade mais justa e atuar em prol da democracia social através do pensamento projetual dos espaços e artefatos, foi um dos grandes motivos que elevaram o

---

<sup>36</sup> O livro “ESDI: biografia de uma ideia”, de Pedro Luiz Pereira de Souza, de 1996, explora bem os conflitos que lá existiam, especialmente no que se refere às resistências pela importação do modelo pedagógico de Ulm e a necessidade de uma maior atenção à realidade cultural brasileira. Em sua tese de doutorado sobre Aloisio Magalhães, defendida em 2006, João de Souza Leite também explora esses contrastes, focando-se na figura do designer/artista pernambucano.

<sup>37</sup> Fortemente influenciadas pelo pensamento socialista da época e personificadas nas figuras dos últimos dois diretores: Hannes Meyer e Ludwig Mies van der Rohe (DROSTE 2006).



planejamento formalista da Bauhaus em busca de uma plasticidade calcada no geométrico<sup>38</sup>, caracterizando a adoção desta estética como uma postura modernista do início do século XX. Essa solução estética, acreditava-se, seria facilitadora daquela proposta de democratização: ao se reduzir as expressões subjetivas, ascenderia o espírito comunitário.

É este mesmo pensamento que seria exacerbado em um outro momento na Alemanha, após a II Guerra Mundial, na HfG Ulm. O desejo de reconstrução do país foi retomado, dessa vez em outras condições, mantendo-se ainda o desejo de democratização. Contudo, se em um primeiro momento a própria escola da Bauhaus não buscava uma separação brusca com os movimentos artísticos (ou ainda não se preocupa em ter um “status” artístico), em Ulm o formalismo geométrico seria adotado como proposta estética que se aproximaria de um pensamento *científico*<sup>39</sup>.

Na dissertação de mestrado de André Stolarski (2012), o pesquisador chega a fazer uma interessante relação dessa ideologia moderna do design, pregada por Wollner e a HfG Ulm, no conceito de “Arte Total”: uma proposta de arte que visa sair dos ateliês e academias para adentrar no meio social, atuando diretamente nele através da própria industrialização e serialização de produtos – ideologia oriunda do construtivismo russo, disseminada na Bauhaus. Daí viria a formação de uma das grandes bases do design moderno, tendo o manifesto da Bauhaus de 1919 como um de seus mais indubitáveis pontos de partida – especificamente no quesito em que convocava os estudantes de arte a abandonarem a chamada “arte acadêmica”, fechada dentro dos limites universitários e burgueses, para uma “arte aplicada” cujas ações seriam sentidas até mesmo na produção industrial. Dito de outra maneira, os artistas sairiam de seus “guetos intelectuais” para se tornarem agentes de transformação do meio social. Sua proposta projetual teria origem de um debate artístico, criando assim um certo paradoxo: ao se reconhecer como algo diferente da arte (intitulando-se de “design”), recusa mais tarde seu próprio ponto de partida – o campo artístico, de onde tais debates teriam partido.

---

<sup>38</sup> Referimo-nos aqui especialmente aos últimos anos da Bauhaus, após sua fase mais expressiva, na qual tinha como grandes expoentes os então professores Kandinsky e Johannes Itten (DROSTE, 2006).

<sup>39</sup> Tal postura ideológica em Ulm torna-se na cisão que ocorre na escola entre dois de seus diretores: Max Bill, artista plástico, e Otl Aicher, designer. Este último acreditava que o design deveria separar-se radicalmente da arte, enquanto Bill acreditava em um diálogo mais próximo. Frente tais conflitos, Bill desliga-se da escola ainda enquanto Wollner é aluno. (SPITZ, 2002)

Quando pensamos em Brasil, especialmente no período de JK, não é de espantar que esse conceito de “Arte Total” se encaixasse de maneira ideal nos planos estéticos e políticos do pensamento projetual no eixo Rio-São Paulo, especialmente com o crescimento dos movimentos artísticos concretistas e neoconcretistas no Brasil, aliados a uma significativa expansão das forças industriais (LEITE, 2008; BOTELHO, 2008).

Tendo essas questões postas, é interessante notar como o trabalho de pesquisa de Rafael Cardoso, como um todo, busca por em pé de igualdade a produção de design brasileira, tanto anterior às décadas de 1950/60 quanto posteriores. Entende-se, assim, que sua pesquisa é focada nas questões das construções sociais em torno da produção material da sociedade brasileira, compreendendo as diferentes propostas estéticas, que transpassam os períodos históricos, como desdobramentos de intenções políticas e econômicas que visam ganhar espaço no ambiente mercadológico e ideológico. Em outras palavras, compreender o design como uma prática social que está situada em diferentes contextos que interagem em suas próprias formas, afastando-se assim de qualquer compreensão essencialista do campo.

Devidamente apresentadas, mesmo que de maneira reduzida, as propostas iniciais de trabalho do autor, podemos agora partir para a análise dos três temas gerais que propusemos há pouco: Arte, Tecnologia e a relação de design com o conceito de Projeto.

Na questão da relação entre design e arte, Cardoso parte do princípio de que o design é uma área oriunda de um conjunto de conhecimentos técnicos que provém da arte, chegando até mesmo a acusar uma “conceituação imposta pela modernidade envelhecida de 40 anos atrás” (CARDOSO, 2011a, p.16) como produtora de falácias, sendo a dicotomia arte/design uma delas. Ao compreender design como “projeto”, ou seja, o *pensar* a forma de produção de artefatos de maneira sistemática para a indústria brasileira anterior ao período JK (ou seja, anterior à década de 1950), percebe que a prática do design já existe no país desde o século XIX, seja como consciência metodológico-projetual de trabalho, seja no modo de produção. O fato da palavra “design” ainda não transitar em terras brasileiras não diminuiria a importância dessas provas históricas. A dicotomia arte/design seria falsa pelo simples motivo de que os agentes que produziam toda essa cultura material, no período em questão, utilizando-se de uma consciência projetual muito próxima do que hoje se entende por “design”, eram reconhecidos como artistas em suas épocas. Um dado curioso, apontado por ele, é que, apesar do termo não ser de uso comum no Brasil, antes de meados do século XX,

o termo “desenho industrial” está em uso corrente no Brasil pelo menos desde a década de 1850, quando a disciplina correspondente a esse nome passou a ser ministrada no curso noturno da Academia Imperial de Belas Artes<sup>40</sup>. É evidente que naquela época não se entendia por “desenho industrial” aquilo que atualmente se designa assim, mas a antiguidade dessa batalha de palavras serve como aviso para quem chega com muitas certezas à discussão. (CARDOSO, 2011a, p.7)

Cardoso analisa em perspectiva histórica o conceito de design, debruçando-se sobre os discursos que o constituem na modernidade brasileira, deslocando-o para outros períodos como forma de verificar sua eficácia para validação de práticas mais antigas, ao mesmo tempo que serve também para contestação de exclusividade de um período histórico específico, defendido por representantes do pensamento modernista brasileiro. O autor dá maior importância e relevância à busca por uma “legítima cultura de produção brasileira”, sobre como as formas de produções anteriores às instituições de ensino de design, do Brasil a partir da década de 1950, resolviam seus problemas locais de produção a partir de seus próprios desafios e limites, ao invés da adoção de metodologias modernas.

A questão tecnológica é um tema importante que deve ser levado em consideração na constituição da história do design. No livro “O design brasileiro antes do design” (2011a), Cardoso assume o pressuposto de que presença da Indústria e da maquinaria nos meios de produção marcam o início da concepção da *profissão* designer – ao menos na questão da existência de necessidades por agentes produtores que desempenhasse, tais funções. Como diz o próprio autor:

O título [O design brasileiro antes do design] afirma [...] que existiu um vasto universo de atividade projetual ligado à produção industrial ao longo das décadas anteriores a 1960. Essa proposição não exige maior justificação aqui, uma vez que a própria leitura dos ensaios que compõem este livro a corrobora sem sombra de dúvida. Contudo, cabe ressaltar dois aspectos subjacentes a ela. Primeiramente, a obviedade da coisa: é incrível que ainda seja preciso reafirmar, com todas as letras, que a indústria brasileira existe há mais de um século e que ela suscitou desafios que tiveram de ser equacionados mediante aquilo que entendemos como *projeto*, seja este de ordem construtiva/operacional ou comunicacional/identificadora. Avolumam-se os estudos demonstrando cabalmente que não são novidade no Brasil as questões ligadas à produção e à distribuição de bens de consumo em escola industrial [...]. O continuado desconhecimento do passado industrial anterior à Getúlio e JK só pode ser atribuído a duas causas: a preguiça, por parte de alguns, e o interesse pessoal, por parte de outros. Quem tem a lucrar com a proposição, incessantemente reiterada pela mídia, de que industrialização brasileira – e, por extensão, o design brasileiro – teve início na década de 1950? Os dividendos políticos ainda hoje colhidos desse mito sugerem que, no caso, a falta de conhecimento do passado é proposital. Se o Brasil é notoriamente um país “sem memória”, isso se deve ao fato de que remexer nos relatos sobre o passado costuma incomodar as estruturas de poder vigentes. (CARDOSO, 2011a, pp.10-11)

---

<sup>40</sup> Tal disciplina configuraria, provavelmente, parte do plano de ensino do Brasil Império visando formação de mão-de-obra qualificada, tendo em vista que, na época, como demonstramos no capítulo 2, o país passou a buscar recursos para implantação de indústrias, já que as medidas proibitivas para instalação das mesmas se encerraram com a vinda da família Real portuguesa em 1808.

De acordo com o autor, a figura do designer, como profissional que se define pela sua postura projetual, apareceria já em paralelo com a própria indústria no país, cujos antecedentes remontam aos períodos anteriores àqueles dos períodos do segundo governo de Vargas e de JK. Contudo, ainda segundo Cardoso, não há menção ao período anterior ao século XIX na pesquisa de design, sendo esta a época que marca o início da industrialização brasileira, primeiramente com a abertura dos portos para as “nações amigas” em 1808 e a independência do Brasil em 1822 – fato esse que criou a necessidade de uma produção de artefatos e produtos “legitimamente brasileiros”, quebrando assim a total dependência de importação (REZENDE, 2011). Quando existe a urgência por um mercado de produtos brasileiros, aparece também a necessidade de uma identidade comercial, assim como estudos sobre métodos de produção. Ao questionar-se sobre a falta de pesquisa sobre o assunto, o autor aponta que isto seria um indicativo dos poderes em jogo. Tendo então como ponto de crítica à perspectiva histórica de que o design no Brasil teria surgido com o surgimento da Escola Superior de Desenho Industrial em 1963, ou seja, aquele momento ao qual LIMA (2002) categoriza como “Contemporâneos do Design Brasileiro”, e tendo-se em mente que a ESDI teve seu currículo baseado no modelo da HfG Ulm, Cardoso complementa:

Ao enfocarmos soluções projetuais que não derivaram ostensivamente de uma matriz estrangeira reconhecida (por exemplo, construtivismo, neoplasticismo, Bauhaus, Ulm), colocamo-nos diante de outras perguntas: de onde surgiram tais projetos e quais as origens das linguagens que conjugam? Não há como escapar de uma conclusão também evidente. Se existiram atividades projetuais em larga escala no Brasil entre 1870 e 1960, e se estas não tiveram como base uma linha única de pensamento, uma determinada doutrina ou estética, então a produção que delas resultou é representativa de uma tradição rica, variada e autenticamente brasileira, que terá assimilado e conciliado uma série de influências díspares.

*Em outras palavras, se existe uma cultura projetiva brasileira anterior à importação do modelo ulmiano/concreto, esta é, até certo ponto, mais representativa do longo processo histórico de formação de identidade nacional, o qual data do fim do período colonial. (CARDOSO, 2011a, p.11, grifos nossos)*

A ideia acerca do desenvolvimento da indústria como fator essencial para o surgimento do design é melhor explanada em sua outra obra, “Uma introdução à história do design” (2011b). Apesar de não estar se referindo apenas ao Brasil, mas sim à história mundial da profissão, seus argumentos neste livro podem elucidar bastante a forma como ele trata do caso brasileiro.

Questionando a conceituação de que o design é definido apenas como um pensamento de projeto aplicado para a produção industrial em série, o autor aponta, nesta obra, que a própria produção artesanal na antiguidade já possuía indícios por uma

preocupação de produção seriada, com a diferença de que o artesão seria aquele que concebe e executa o artefato, enquanto que o designer não seria necessariamente o responsável pela segunda etapa. O elemento que distinguiria com maior precisão esses momentos históricos, de acordo com uma conceituação tradicional, seria o fato de que

o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos ou, de preferência, por meios mecânicos. Boa parte dos debates em torno da definição do design acaba se voltando, portanto, para a tarefa de precisar o momento histórico em que teria ocorrido essa transição.

[Contudo] A principal dificuldade para a aplicação do modelo tradicional que define o design, como “a elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos”, reside no fato de que a transição para este tipo de fabricação não ocorreu de forma simples ou uniforme. (CARDOSO, 2011b, p.21)

A dificuldade de precisão histórica que Cardoso aponta ao final da citação, ajuda-nos a entender, em certa medida, um dos principais desafios na pesquisa que se pretende realizar quando se busca as origens do design brasileiro. Sendo a história da industrialização brasileira marcada por diversas dificuldades, é de se compreender o fato de tantas vezes traçarem uma história do design brasileiro com uma origem que data a partir da década de 1950, período em que entrou em vigor o plano de industrialização de JK, época de intensa efervescência industrial. Independente disso, como podemos notar, a indústria é fator importante para Cardoso no que tange à questão de contextualização na busca por elementos que permitem o surgimento do design.

O design é fruto de três grandes processos históricos que ocorreram de modo interligado e concomitante, em escala mundial, entre os séculos XIX e XX. O primeiros destes é a industrialização: a reorganização da fabricação e distribuição de bens para abranger um leque cada vez maior e mais diversificado de produtos e consumidores. O segundo é a urbanização moderna: a ampliação e adequação das concentrações de população em grandes metrópoles, acima de um milhão de habitantes. O terceiro pode ser chamado de globalização: a integração de redes de comércio, transportes e comunicação, assim como dos sistemas financeiro e jurídico que regulam o funcionamento das mesmas. Todos os três processos passam pelo desafio de organizar um grande número de elementos díspares – pessoas, veículos, máquinas, moradias, lojas, fábricas, malhas viárias, estados, legislações, códigos e tratados – em relações harmoniosas e dinâmicas. Conjuntamente, esse grande meta-processo histórico pode ser entendido como um movimento para integrar tudo com tudo. Na concepção mais ampla do termo “design”, as várias ramificações do campo surgiram para preencher os intervalos e separações entre as partes, suprimindo lacunas com projeto e interstícios com interfaces. (CARDOSO, 2011b, p.23)

Declarando-se o elemento “indústria” como determinante, além dos outros dois complexos processos históricos citados (“urbanização moderna” e “globalização”), cabe também compreender-se porque ao menos este fator influi na gênese da área. De acordo com o autor, o aparecimento da figura “designer”, ou seja, do profissional responsável pelo planejamento do projeto na produção do artefato industrial, se daria pela questão da *divisão*

*de trabalho* nas indústrias. Ou seja, o design surge como termo necessário para a designação de um profissional responsável por uma parte específica da linha de produção, num modelo industrial fundado na divisão do trabalho.

O emprego da palavra [design] permaneceu infrequente até o início do século XIX<sup>41</sup>, quando surge primeiramente na Inglaterra e logo depois em outros países europeus um número considerável de trabalhadores que já se intitulavam designers, ligados principalmente mas não exclusivamente à confecção de padrões ornamentais na indústria têxtil. Esse período corresponde à generalização da divisão intensiva de trabalho, que é uma das características mais importantes da primeira Revolução Industrial, sugerindo que a necessidade de estabelecer o design como uma etapa específica do processo produtivo e de encarregá-la a um trabalhador especializado faz parte da implantação de qualquer sistema industrial de fabricação. (CARDOSO, 2011b, p.22)

Como apontamos durante o texto, o ato de projetar, utilizando-se de uma miríade de conhecimentos técnicos visando o consumo e produção no âmbito industrial, seria a atividade que mais caracterizaria o design. Contudo, é importante deixarmos claro que Cardoso não supõe que tal atitude é exclusiva do designer. O ato de projetar seria uma característica primeira de diversos campos, desde ciência até a produção artesanal, enquanto que o design é uma “maneira” de projetar relacionada ao capitalismo tardio que, a partir da década de 1970, difundiu-se globalmente. Não apenas isso, é interessante notar a ênfase que Cardoso dá na questão de que a história do design foi construída por muitos atores “anônimos” (os primeiros designers), trabalhadores da indústria europeia que assumiram a alcunha como estratégia de representar sua função na linha de produção existente em seus ambientes de trabalho (um movimento de constituição de papel social que parte “de baixo para cima”):

Os primeiros designers, os quais têm permanecido geralmente anônimos, tenderam a emergir de dentro do processo produtivo e eram aqueles operários promovidos por quesitos de experiência ou habilidade a uma posição de controle e concepção, em relação às outras etapas da divisão de trabalho. A transformação dessa figura de origens operárias em um profissional liberal, divorciado da experiência produtiva de uma indústria específica e habilitado a gerar projetos de maneira genérica, corresponde a um longo processo evolutivo que teve seu início na organização das primeiras escolas de design no século XIX e que continuou com a institucionalização do campo ao longo do século XX. Para alguns intérpretes da história do design, só é digno da apelidação designer o profissional formado em nível superior, mas tal interpretação se deve mais a questões de ideologia e de corporativismo do que a qualquer fundamento empírico. Sugerir que o design e o designer sejam produtos exclusivos de uma ou outra escola, do movimento modernista ou até mesmo do século XX, são posições que não suportam minimamente o confronto com as fontes históricas disponíveis. (CARDOSO, 2011b, p.22)

---

<sup>41</sup> Como fato de curiosidade, ainda segundo Cardoso, “o primeiro emprego da palavra *designer* registrado pelo *Oxford English Dictionary* data do século XVII”. (CARDOSO, 2011b, p.22)

Como reforço argumentativo da ideia de que há uma série de designers “anônimos” pela história, Cardoso aponta que a palavra “designer” – ou seja, um desdobramento da palavra “design” (que, cabe lembrar, é uma palavra que possui sua origem do latim *designare* e foi incorporado na língua inglesa), significando alguém que desempenha tal função como parte constituinte da sua identidade – possui seu primeiro registro no *Oxford English Dictionary* já no século XVII (CARDOSO, 2011b).

Uma das fontes utilizadas por Cardoso, e que possui tradução no Brasil, é o livro “Objetos de Desejo” (2007), do historiador inglês Adrian Forty – edição esta que tem o texto de suas orelhas assinado pelo próprio Rafael Cardoso, chamando-o inclusive de um dos “pouquíssimos livros fundamentais na história do design”. Neste livro, Forty realiza uma proposta de análise do design como uma *construção social*, muito ligada às mudanças de relações de trabalho nas sociedades industriais no que se refere às concepções de projeto e soluções estéticas. Para efeitos das propostas desta nossa seção, basta dizer que o traçado histórico que Forty realiza, entre soluções projetuais e relações de trabalho, entremeadas por questões estéticas que permeavam tais períodos, resgata uma memória material das formas de produção desde o século XVIII – período esse marcado justamente pelas fortes mudanças do corpo social advindas das novas relações de trabalho que a revolução industrial teria possibilitado na Grã-Bretanha (FORTY, 2007).

Outro exemplo interessante no trabalho de Cardoso, que ajudará a compreender sua abordagem ao olhar o design no Brasil, localiza-se também em seu livro “Uma Introdução à História do Design” (2011b), no qual ele menciona um grupo de reformistas ingleses do final da década de 1840. Estes, preocupados com o “mau gosto vigente”, passam a publicar uma das primeiras revistas de design da época, o “*Journal of Design and Manufactures*”, além do livro de Owen Jones (um dos membros do grupo), intitulado “*The Grammar of Ornament*”, de 1856. Tanto o livro de Jones quanto a revista seriam marcos da história do design, marcando a continuação de uma tradição de ensino de design na Grã-Bretanha, oriundo de escolas públicas de design, que datam desde 1837. Segundo Cardoso, baseando-se nas pesquisas de Paul Atterbury e Clive Wainwright (1994), essa e outras experiências de ensino de design marcam a história pedagógica da área em pleno século XIX na Inglaterra – muito antes da Bauhaus e HfG Ulm na Alemanha e, por consequência, a ESDI no Brasil (CARDOSO, 2011b).

De forma a complementarmos as discussões introduzidas pela obra de Cardoso, apontamos também o discurso sobre design de Chico Homem de Melo<sup>42</sup>, focando em dois de seus livros mais recentes: “Linha do tempo do design gráfico no Brasil”, com co-autoria de Elaine Ramos<sup>43</sup>; e “O design gráfico brasileiro: anos 60”, uma coletânea de textos que organizou com outros autores<sup>44</sup>, além de assinar alguns dos ensaios lá inclusos.

Visando o intuito de classificar o autor dentro de uma postura que visa o questionamento da ideologia oriunda do modelo modernista da ESDI, é interessante apontar a seguinte declaração do autor já na apresentação do livro sobre o design gráfico dos anos 60:

A ótica adotada na organização do livro foi a inclusão das múltiplas vertentes, em oposição à supervalorização do design modernista, mais frequente na escassa historiografia disponível. Abrindo o volume, a “Linha do tempo” e a “Introdução” dão um panorama da década. Nos dois ensaios seguintes, sobre capas de livros e sobre as revistas *Senhor* e *Realidade*, o design editorial é analisado em seus produtos mais emblemáticos. No próximo ensaio, é examinada a trajetória multifacetada de Rogério Duarte, com ênfase em sua contundente produção ligada ao Tropicalismo. Em seguida, no ensaio sobre o design corporativo, são analisadas as obras de Alexandre Wollner, Ruben Martins, Cauduro Martino e Aloísio Magalhães, expoentes da vertente racionalista. Fechando o percurso, é apresentada e questionada a experiência do ensino de design no Brasil, a partir do caso exemplar da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, uma instituição inspirada na Escola de Ulm, um dos berços do design modernista. (MELO, 2008, p.27)

O objetivo do autor em nesta obra é o de uma expansão da concepção de design brasileiro para além do modelo modernista. O fato de termos, no mesmo livro, um ensaio dedicado à análise das expressões gráficas do movimento Tropicalista, seguido por uma análise das produções de marcas de designers representantes do racionalismo ulmiano, seguido logo pelo ensaio de João de Souza Leite que visa uma crítica à adoção do pensamento racionalista de Ulm na realidade brasileira, são indicativos da proposta mais abrangente de Chico Homem de Melo em seu trabalho como organizador da obra.

O autor não se dedica, ao menos diretamente, a conceituar o que “é” design. Ele parece ser partidário da ideia de que o design é uma atividade projetual, ligada ao planejamento de produção.

---

<sup>42</sup> “Designer e professor de programação visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde graduou-se em arquitetura e fez o mestrado e o doutorado”. (MELO, 2008, p.302)

<sup>43</sup> Designer gráfica formada na FAU-USP em 1994. Atualmente, é designer da editora Cosac Naify, sendo responsável por grande parte dos projetos editoriais da editora, muitos dos quais foi premiada. (MELO & RAMOS, 2011)

<sup>44</sup> João de Souza Leite, André Stolarski e Jorge Caê Rodrigues.



Neste sentido, Melo aproxima-se das concepções de Rafael Cardoso acerca da área, pois o autor enxerga a possibilidade de um resgate histórico da cultura material gráfica produzida no Brasil a partir de 1808, ano da criação da Imprensa Régia, a primeira editora brasileira que passou a “funcionar com as máquinas tipográficas inglesas trazidas nos porões da esquadra de Dom João VI” (MELO & RAMOS, 2011, p.24). Esse é o ponto de partida do livro “Linha do tempo do design gráfico no Brasil” – obra caracterizada como um compêndio de registros materiais que teriam marcado a história gráfica brasileira desde o início do século XIX até os tempos atuais. Sobre a questão de relevância dos materiais apresentados, os autores, ao falarem do processo de seleção das peças, declaram:

Por princípio, não houve preocupação com rigores conceituais ou metodológicos. Aliás, nem sequer o termo “design” é discutido; foi assumido que, desde 1808, quando a Imprensa Régia iniciou suas atividades no Rio de Janeiro, o que se produziu no Brasil foi design gráfico, tivesse ou não esse nome – não tinha, é claro. (MELO & RAMOS, 2011, p.17)

Parece-nos importante, neste momento, apontar algumas das análises que Chico Homem de Melo e Elaine Ramos fazem sobre a produção gráfica brasileira que ocorre entre 1808 e 1899, o período seguido logo após a liberação da corte portuguesa para instalação de fábricas em terras brasileiras. Os autores enfatizam que é um período de produção tipográfica intensa, sendo que a grande maioria do material produzido é feito por estrangeiros que vieram ao Brasil por motivos variados. Isso se daria pelo fato de eles deterem o conhecimento da produção gráfica, tradição essa que ainda não existia no Brasil devido à proibição da corte portuguesa. Sobre a atividade tipográfica, os autores apontam algumas características e dados importantes:

Após um breve período de monopólio estatal, a atividade é liberada e passa a difundir-se rapidamente. Ao final do século XIX, o país já acumulava um rico acervo de impressos.

No início, ainda não existia um padrão visual que distinguisse o que era livro, o que era revista e o que era jornal. Com o passar dos anos, cada uma dessas modalidades editoriais foi construindo uma identidade gráfica própria. Os livros começam caracterizados pela sobriedade e chegam ao final do século divididos em duas vertentes: uma empenhada em produzir um objeto investido de uma certa nobreza, outra em gerar publicações de maior apelo visual, destinadas a um público mais amplo. Já as revistas arriscam mais em suas tentativas de atrair a atenção do leitor. Elas são as protagonistas da memória gráfica brasileira do século XIX.

A trajetória do design produzido no país é marcada pela forte presença de estrangeiros. A tipografia oitocentista nasce com os profissionais portugueses que chegaram junto com a corte. Além deles, destacam-se dois outros europeus aqui radicados, ambos envolvidos com revistas: o alemão Henrique Fleiuss e o italiano Angelo Agostini. (MELO & RAMOS, 2011, pp. 24-25)

As considerações dos autores é significativa: indicam que o início do pensamento projetual gráfico brasileiro possuiria raízes culturais variadas, mesmo que europeias. Após

“três séculos de silêncio” (MELO & RAMOS, 2011, p.24), a construção de um saber local de ordem técnico das artes gráficas seria permeada de uma miríade de influências culturais (alemã, italiana e portuguesa), que seriam, como percebemos, recusadas na introdução e disseminação da linha modernista a partir de 1950 – ao menos no registro do discurso. Este seria mais um indicativo da natureza política nos discursos que buscam a afirmação de que o design brasileiro teria “nascido” a partir de meados do século XX. Se compararmos os discursos de Chico Homem de Melo e Rafael Cardoso com aqueles que apresentamos de Wollner, no início do capítulo, podemos ter uma boa noção desses jogos de poder.

Ao tomarmos como base os primeiros 100 anos da liberação da atividade gráfica em solo brasileiro, podemos notar, nesta “explosão” de impressos, uma série de experimentações gráficas que são dignas de menção: a série “Olho de boi”, o segundo selo postal a circular pelo mundo; a tentativa de impressão de papel-moeda no Brasil – facilmente falsificável, que acabou resultando na decisão de produzi-lo em outros países<sup>45</sup>; as produções litográficas começam a aparecer na metade do século XIX, permitindo o uso de ilustrações nos periódicos, resultando em complexas combinações entre texto e imagem; no ramo editorial, na segunda metade do século XIX, as quebras de convenções formais invadem as capas, indo desde títulos que misturavam ilustração com tipografia, como no caso de “Os Ferrões”, de 1875 – *Typographia* de João Paulo Hidelbrandt, até indícios de experimentações tipográficas que antecipariam alguns princípios da sintaxe modernista, como no caso de “O Escandalo”, de 1888 – *Typographia Reis* (MELO & RAMOS, 2011, pp.32-39). Tendo em vista todo esse rico acervo, tanto de convenções quanto de experimentações na construção da história gráfica do país, o que afinal poderia explicar o aparente descaso que os discursos brasileiros de raiz ulmiana parecem ter com este período?

Talvez, uma possível explicação esteja na própria maneira como tanto saberes artesanais quanto industriais foram sempre importados para o país, não sendo a própria industrialização o fruto de construções históricas com bases projetuais oriundas de tradições de artes e ofícios. Recorrendo às considerações de Sérgio Buarque de Holanda, notamos todo o período do Brasil-colônia é caracterizado por um desejo de “ganho fácil” por parte dos trabalhadores atuantes nesta época. Ou seja, buscava-se empregos que pagassem bem, pouco

---

<sup>45</sup> A impressão do dinheiro nacional só voltaria a ser realizada no Brasil após o projeto gráfico de Aloisio Magalhães, em 1966. (MELO & RAMOS, 2011)

importando o tipo de ser serviço que deveria ser feito – uma dinâmica social que impedia que a própria tradição de artes e ofícios, que tanto marcou os saberes europeus no que tange à construção de um corpo de saberes da ordem de oficinas (a relação do mestre-artesão ao pupilo), e depois a transição de tais conhecimentos para o ambiente industrial, pudesse ser formada.

Poucos indivíduos sabiam dedicar-se a vida inteira a um só mister sem se deixarem atrair por outro negócio aparentemente lucrativo. E ainda mais raros seriam os casos em que um mesmo ofício perdurava na mesma família por mais de uma geração, como acontecia normalmente em terras onde a estratificação social alcançaram maior grau de estabilidade.

Era esse um dos sérios empecilhos à constituição, entre nós, *não só de um verdadeiro artesanato*, mas ainda de oficiais suficientemente habilitados para trabalhos que requerem vocação decidida e longo tirocínio. (HOLANDA, 2012, p. 59, grifos nossos)

Sendo assim, a fragilidade advinda pela falta de laços simbólicos mais consistentes e duradouros, nessa questão de um desejado amálgama entre identidade do indivíduo e seus fazeres, pode ser considerada um fator decisivo na aparente tentativa de exclusão desses casos citados à história do design brasileiro<sup>46</sup>. E, como poderemos notar no decorrer de outras narrativas, essa hipótese poderia ser aplicada para a maioria dos discursos que se formaram nas últimas décadas sobre design no Brasil.

Por fim, cabe ressaltar que, assim como todos os autores apresentados até o momento, Melo também relaciona a dependência do design com o fator “indústria” – ou, ainda mais especificamente, com o maquinário. Segundo ele, só começamos a ter um “design gráfico” a partir do momento que tivemos as máquinas tipográficas instaladas na Impressão

---

<sup>46</sup> HOLANDA chega a citar, em uma nota de rodapé, que os ofícios que necessitavam de saberes e aptidões artísticas formariam algumas das exceções deste diagnóstico (HOLANDA, 2012, p.197). Sem dúvida, o design daquele período entraria neste parâmetro. Contudo, mesmo assim, nota-se uma clara fragilidade na questão de formações de tradições mais sólidas, tendo em vista que as histórias destes profissionais são ignoradas por grande parte dos designers de matriz ulmiana.

Régia<sup>47</sup>. Contudo, assim como Rafael Cardoso, o autor parece ser partidário de uma ideia de construção de saberes e tradição de design que se constitui “de baixo para cima”.

## 2.5 O design e a tecnologia como motores de transformação social

De forma a encerrarmos o presente capítulo, chegamos ao momento de amarrarmos algumas das pontas que deixamos em aberto nos subcapítulos anteriores.

Como mencionamos no item 1.1, o debate acerca de uma produção artística mais “objetiva”, discurso esse depois amplamente adotado pelos designers modernistas (em especial a tradição da HfG Ulm), não partiu em um primeiro momento de designers, mas sim dos próprios artistas europeus do início do século XX. Suas ideias foram, sem dúvida, importantes para a formação da classe profissional e suas ideologias, mas acreditamos ser um equívoco creditar toda a postura “objetivista” referente às noções de “projeto” como particulares ao mundo do design. Sendo assim, o discurso diferenciador acerca da arte como “expressão subjetiva” e design como “método objetivo” não parece avançar de forma convincente quando analisado em sua gênese.

Como outra estratégia de diferenciação, André Villas-Boas aponta-nos a possibilidade de entender-se o mundo da Arte como um “Campo”, no sentido de possuir uma relevante autonomia criativa, de acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu. Apoiando-se em tais ideias, Villas-Boas defende que o discurso constituinte dos designers gráficos geralmente baseiam-se em referências externas à própria prática, formulando estratégias discursivas de diferenciação sempre em referência a dois fatores: a Arte e o Mercado (chamado pelo autor de *design-business*). Falemos, então, acerca do primeiro fator. Segundo VILLAS-BOAS:

À parte a discussão se a categoria *arte* é hoje operacionalizável para a compreensão da cultura contemporânea – ou se pertence a um dado momento histórico, qual seja,

---

<sup>47</sup> Ainda na abertura do capítulo sobre o período de 1808-1899, os autores citam uma publicação tipográfica clandestina, a “Relação da entrada...”, datada de 1747. De acordo com os autores: “*Relação de entrada...*” tem 22 páginas e foi produzido pelo português Antonio Isidoro da Fonseca, em circunstâncias que permanecem envolvidas em uma aura de mistério. O que se sabe ao certo é que Lisboa ordenou a interrupção das atividades do impressor no mesmo ano de sua publicação.” (MELO & RAMOS, 2011, p.26). No livro “Gráfica: Arte e Indústria no Brasil”, o organizador Mário de Camargo aponta ainda que “...os vice-reinos espanhóis na América dispunham, pelo menos, do instrumental tipográfico. No Brasil, nada existe a demonstrar essa presença antes do início do século XVIII. Documentadamente, sabe-se da existência de uma tipografia em Recife em 1706. Imprimia orações e letras de câmbio, mas foi fechada pela Coroa” (CAMARGO, 2003, p.16). A investigação de publicações clandestinas anteriores ao período pós-1808, e suas possíveis relações com a tradição do design gráfico brasileiro, poderia resultar em uma tese própria. Não sendo esse nosso objetivo, encerra-se aqui a menção.

aquele que se identifica com a modernidade –, o fato é que ela se mostra inócua como referência conceitual. (VILLAS-BOAS, 2003, p.4)

Para fundamentar sua defesa acerca da inocuidade da categoria *arte* na sua relação com o design gráfico, o autor elenca três fatores que considera fundamentais:

- Primeiro: qualquer coisa pode ser arte, demonstrando grande autonomia do Campo.

Neste caso, um cartaz criado por um designer pode, sem maiores problemas, ser “elevado” a um status artístico, desde que os agentes sociais legitimadores dos espaços artísticos considerem-no como tal.

Seu modo operatório pode ser verificado, por exemplo, em processos muito freqüentes de conversão de produções utilitárias “espontâneas” das classes populares em *arte*, unicamente pela lógica interna deste campo. Deslocadas para o âmbito de outro campo – qual seja, o da arte –, tais expressões culturais são então desistorizadas pela hierarquização interna, que exerce seu poder de homogeneizá-las por meio de uma categoria ampla o suficiente para tal e assim anular suas singularidades – singularidades estas que, justamente, *localizam* historicamente tais expressões. O primeiro ponto que a invalida, portanto, é sua abrangência. (VILLAS-BOAS, 2003, p.5)

- Segundo: paradoxalmente, apesar de muito amplo, o Campo Artístico seria bastante restritivo. A partir do momento em que determinada produção é classificada como “Arte”, ela é deslocada do seu local de origem, sendo assim determinada pelas regras e condições do Campo agora localizado, em detrimento da sua história e condições próprias de geração. Com o exemplo que usamos há pouco, de um cartaz produzido por um designer, Villas-Boas explica como essa dinâmica restritiva acabaria por gerar uma baixa autonomia no próprio design gráfico:

Assim, para legitimar-se no campo da arte, um cartaz é necessariamente desistorizado. Ele sofre um novo processo dialético, deixando para trás aquele anterior que o inseria historicamente como um cartaz de design gráfico. Sai de um campo para outro; deixa de ser um tipo de produção e passa a outra. Ora, se uma ferramenta de análise precisa transformar o objeto de análise para poder ter sua aplicação viabilizada, então esta ferramenta de análise é inadequada. Não é aconselhável optar por uma categoria que exige tamanha mutação do objeto para que possa ser aplicada. (VILLAS-BOAS, 2003, p.5)

- Terceiro: como resultado dos dois fatores anteriores, o design gráfico passa a ser um espaço de rápida desistência da sua própria produção. A partir do momento em que um produto de design gráfico “corre o risco” de ser deslocado para um estatuto artístico, demonstraria sua fragilidade de constituição.

...a categoria *arte* implica *necessariamente* na desistência do design gráfico como campo autônomo. Esta desistência não é uma *conseqüência* do uso da categoria: é uma condição; é obrigatória. Para que possa ser considerado como uma obra de artes plásticas ou algo do gênero, um projeto de design gráfico tem que necessariamente ser desistorizado. Ou seja, a aplicação da categoria *arte* implica na obrigatoriedade

do deslocamento do objeto de seu campo original para outro campo – do design gráfico para o campo da arte. Operação que não há porque ser lamentada, se não estivermos preocupados com a consolidação do campo do design. Entretanto, ao contrário da aparência inicial que tanto satisfaz boa parte de nós, designers, ela não contribui em nada para a afirmação da atividade. Ao contrário: apenas denuncia a fragilidade de seu campo e a submete a outro cujo princípio de hierarquização interna é fortíssimo. (VILLAS-BOAS, 2003, p.5)

Postas tais questões acerca da dependência dos discursos constituintes do design gráfico na sua relação com o campo artístico, Villas-Boas avança em sua defesa demonstrando a dependência da área ao modelo de *design-business*, entendendo-se isto da seguinte forma:

O *design-business* se refere à opção por um conjunto de novos parâmetros de procedimentos profissionais que possam fazer frente às alterações verificadas nos anos 1990. De maneira geral, eles são associados a padrões de atuação ditos internacionais, mas que se restringem àqueles exercidos em determinados segmentos nos países centrais e, mais especificamente, nos Estados Unidos e nas economias externas mais diretamente sob seu controle. Estes novos padrões impõem uma revisão do próprio paradigma do campo. Nesse novo paradigma, o design gráfico se torna mais associado ao marketing do que à arte, aos negócios do que à criação, à informática do que à arquitetura, à técnica do que à política, à economia do que à cultura, ao mercado do que à sociedade, ao pragmatismo do que à teleologia, à agência do que ao estúdio. (VILLAS-BOAS, 2003, pp.5-6)

O autor busca demonstrar um duplo movimento: o design ora busca-se diferenciar da Arte (mas correndo o risco de ser “seduzido” por ela) ao passo em que tenta firmar-se como ferramenta de negócios, adaptando-se, desta forma, ao modelo econômico neoliberal num processo globalizante. Esta dinâmica bifurcada enfraqueceria a constituição de um discurso mais consistente do design gráfico, relegando-o a potencialidades artísticas ou acessórios econômicos, afastando-o de uma possibilidade de autonomia crítica para então ser considerado um Campo nos termos de Bourdieu. Estando fadado a sempre “emprestar” conceitos e justificativas de outros campos, o design gráfico demonstraria ser incapaz de desenvolver seus próprios discursos:

E chega-se ao ponto: defender a adoção de um novo paradigma para o design gráfico a partir de uma “profissionalização” discursivamente amparada num melhor atendimento ao cliente é repetir de maneira idêntica o processo descrito anteriormente com relação ao uso do paradigma artístico e da categoria arte. É, enfim, recorrer a outro campo – e às competências deste outro campo – para definir seu próprio campo e, portanto, necessariamente desistorizando este campo. O desdobramento deste princípio é conhecido: a carência de autonomia num universo discursivo no qual a autonomização parece sempre inviável dada a inadequação das referências que compõem o diagnóstico, porque pertencentes a outro campo. Ou seja: mais outros quase cinquenta anos de lamentações. (VILLAS-BOAS, 2003, p.7)

As defesas que André Villas-Boas aponta para a ideia de que o design gráfico não se constituiria como um Campo, no sentido de Bourdieu, podem parecer consistentes em um primeiro momento. Sem dúvida, seu estudo acerca da constituição dos discursos de designers

demonstra uma constante presença de argumentos tomados da arte e do mercado. Contudo, como apontamos nos itens 1.2 e 1.3, o conceito de autonomia artística não parece sustentar-se de maneira muito eficaz especialmente no Brasil. Logo, acreditamos que Villas-Boas parte de uma concepção do campo artístico que refere-se mais às condições europeias do início do século XX do que o caso brasileiro, fator esse que lança novas luzes problematizantes para o design gráfico brasileiro. O próprio cenário discursivo de Alexandre Wollner, que abordaremos já nos capítulos seguintes, indica-nos que existem posturas ideológicas bastante diversificadas no processo histórico de formação do design gráfico brasileiro, transformando-se assim em uma arena de ideias mais rica do que supostos discursos calcados em “objetividades” poderiam pressupor.

Como último ponto, haveria ainda a possibilidade de discutirmos a questão de que o design está ligado às transformações tecnológicas europeias, decorrentes especialmente da chamada Segunda Revolução Industrial do velho continente, no século XIX. Alguns discursos de design levam mais em consideração o fator “Tecnologia” do que os constituintes do campo artístico, aproximando o design de uma condição científica (“objetiva”) contra a expressividade (“subjetiva”) artística – sendo assim, talvez, frutos das relações geradas entre o fazer artístico e um certo entusiasmo perante o desenvolvimento tecnológico e a industrialização crescente<sup>48</sup>. Novamente, não acreditamos que o cenário seja tão simples assim – e as obras Marcel Duchamp e Andy Warhol, assim como as produções teóricas de Walter Benjamin e Vilém Flusser seriam indicativos de que a Tecnologia também foi (e é) uma questão bastante presente no mundo artístico. Dentro dessa postura discursiva, notar-se-ia uma ideologia de determinismo tecnológico *hard*, no sentido de que “o poder de provocar a mudança social é atribuído à própria tecnologia e possui características de inevitabilidade e necessidade” (DAGNINO, 2010, p.57). Ou seja, apoiando-se na tecnologia, os designers gráficos poderiam tornar-se motor de mudança social, demonstrando maior autonomia e

---

<sup>48</sup> Esta postura de deslumbramento com os potenciais produtivos e um certo fascínio tecnicista já se mostravam também na Bauhaus, especialmente durante os períodos em que a diretoria esteve sob o comando de Hannes Meyer (1928-1930) e Mies van der Rohe (1930-1933). Aos poucos, a escola foi se afastando de seu programa original, mais voltado às artes plásticas e trabalhos em ateliers, para uma ênfase tecnológica (DROSTE, 2006). Caso parecido ocorreu na HfG Ulm: durante o período de Max Bill como reitor (1953-1956), a escola mantinha um currículo mais próximo do ensino artístico. Sua saída da reitoria (e da escola, logo em seguida) se deu muito por conta das críticas que reservava à Otl Aicher e Tomás Maldonado, no que ele considerava um ensino por demais tecnicista. (SPITZ, 2002). Trataremos disso com maiores detalhes e comentários nos capítulos seguintes. Para mais considerações acerca de uma experiência estética proporcionada pela máquina, conferir ARGAN (2010) e ECO (2012).

responsabilidade produtiva, de alto caráter científico, afastando-se assim das subjetividades artísticas que atrapalhariam os interesses de uma maioria<sup>49</sup> ou do cliente. Haveria inclusive, neste ponto, um movimento de associação de uma plástica racionalista/modernista na representação gráfica, que demonstraria esse caráter científico/objetivo/tecnológico de forma mais evidente, sendo o construtivismo russo, o design universal europeu e o racionalismo suíço-germânico algumas de suas propostas. Dito de outra forma, tais propostas formais, calcadas em um suposto racionalismo formal, seriam “design”, enquanto outras estratégias expressivas estariam mais associadas ao campo artístico.

Há, nesta lógica, uma autonomia da Tecnologia que parece-nos relevante de ser questionada. Apoiamo-nos, aqui, nas considerações de Feenberg sobre a definição do termo:

...a tecnologia não é somente um simples servidor de algum propósito social predefinido; é um ambiente dentro do qual um modo de vida é elaborado. Em suma, as diferenças do modo como os grupos sociais interpretam e usam objetos técnicos não são meramente extrínsecas, mas produzem uma diferença na própria natureza destes objetos. O que o objeto é para os grupos é que, em última instância, vai decidir seu destino e também vai determinar aquilo em que se tornará quando for redesenhado e melhorado, com o passar do tempo. Se isto for verdade, poderemos, então, entender o desenvolvimento tecnológico a partir do estudo da situação sociopolítica dos vários grupos envolvidos no processo. (FEENBERG, 2010, p.79)

É possível notarmos na fala de Feenberg uma aproximação ao conceito de *dialogismo* de Bakhtin, apresentado anteriormente, no sentido de que a própria Tecnologia passa a comportar-se como signo ideológico vivo, adotando, refutando e refratando lógicas e interesses dos grupos sociais que apropriam-se das suas possibilidades discursivas. Tal perspectiva acerca da tecnologia será importante para nós no sentido de que nos permitirá ter uma maior atenção às formas como Wollner utiliza-se do termo e, principalmente, como adapta-o para os interesses que julga serem necessários para sua atuação profissional e a formação da classe profissional à qual pertence.

Abordados e problematizados os conceitos fundamentais em torno da trajetória intelectual de Alexandre Wollner, levantando-se o panorama epistemológico geral acerca dos conceitos de Arte, Modernismo, Design, Campo e Tecnologia, tanto no panorama europeu quanto brasileiro, podemos agora abordar a biografia de Wollner e, em seguida, o desenvolvimento de seus discursos acerca do design gráfico no Brasil, de forma que investiguemos as maneiras pelas quais tais fatores serão adotados pelo próprio.

---

<sup>49</sup> Essa lógica discursiva é bastante presente nas falas de Wollner, como veremos em breve. É também seguro afirmar que tal ideologia é adotada por ele após seu período de estudos na HfG Ulm e, em seguida, passa a ser difundida, com certas ressalvas, na ESDI.



### **3 REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DE ALEXANDRE WOLLNER**

Apresentaremos uma breve biografia de Wollner, de forma que possamos, mais adiante, pensar sobre os motivos, conflitos e tensões e que levaram-no a montar suas ideias

acerca dos conceitos de design gráfico, ao passo em que participou do desenvolvimento da profissão no Brasil em momentos diferentes. Preocuparemos-nos em levantar sua trajetória através de sua própria fala, ao mesmo tempo em que buscamos contextualizações com os cenários econômicos do país. Como hipótese, acreditamos que Wollner teve suas ideias sobre design formadas durante os anos em que estudou na HfG Ulm, durante a década de 1950, período este marcado por uma separação ideológica pessoal entre Arte e Design, tendo os fatores “indústria”, “tecnologia” e “ciência” como componentes essenciais em tal construção discursiva, resultando assim em narrativas históricas que buscariam assinalar tais diferenças<sup>50</sup>.

Wollner foi o primeiro filho de imigrantes, nascido em São Paulo, em 1928. Formou-se na primeira turma do IAC, Instituto de Arte Contemporânea, criado por Pietro Maria Bardi, no Museu de Arte de São Paulo, em 1951. Logo após formar-se, ingressou na *Hochschule für Gestaltung* (HfG Ulm, popularmente conhecida como Escola de Ulm), na cidade de Ulm, Alemanha. Após sua formação lá, retorna ao Brasil e, na década de 1960, participa da criação da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI), atuando como docente na mesma instituição vários anos (FERLATO, 2003, pp.7-8)

Wollner sempre foi conhecido mais pelos seus trabalhos gráficos do que pelos seus escritos teóricos. Por isso, grande parte dos seus discursos, que serão apresentados nesta tese, encontram-se em textos produzidos para jornais e entrevistas, mais especificamente a compilação “Textos recentes e escritos históricos”, lançado pela editora Rosari em 2003, o livro “Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro”, de André Storlarski, lançado em 2005 pela editora Cosac & Naify<sup>51</sup> e o livro “Alexander Wollner: Design visual 50 anos”, lançado em 2003 também pela Cosac & Naify. Este último servirá de base para o presente capítulo, no qual montaremos uma linha do tempo desde os anos de formação de Alexander Wollner (décadas de 1950 e 1960) até sua atuação profissional. Tendo em vista que ele continua em atividade até os dias de hoje (2015), cabe aqui o apontamento de que sua trajetória como designer mantém-se praticamente

---

<sup>50</sup> Tal demarcação discursiva ficará mais evidente no capítulo seguinte, quando estudaremos três textos de Wollner que buscam explicar a história do design de acordo com sua ótica. Entendemos que, antes disso, é necessária esta apresentação de sua biografia, para que entendamos o processo intelectual pelo qual ele passou para chegar em tais ideias.

<sup>51</sup> A edição que utilizamos aqui é a primeira reimpressão, de 2008.

inalterada desde a década de 1970, deixando de dar aulas em cursos universitários e dedicando-se mais à prática do ofício.

Focamo-nos em apontar com mais detalhes seus anos de formação, entre as décadas de 1950 e 1970.

para que possamos entender os fatores que levam à formação de seu pensamento projetual e seu discurso sobre a profissão de designer, tanto conceitualmente quanto em sua atuação política. Juntamente com sua história pessoal, também traçaremos paralelos com o desenvolvimento econômico brasileiro, especialmente no que concerne o processo de industrialização. Com este intuito, apontamos cinco momentos históricos que acreditamos ser mais relevantes na compreensão da instalação e desenvolvimento da indústria brasileira, escolhendo-os devido aos avanços tecnológicos e sociais que marcaram os mesmos, sendo: 1) a transição do Brasil colônia para status de nação independente; 2) o período monárquico, especialmente o período de Dom Pedro II; 3) o Estado Getulista (1930-45); 4) o Plano de Metas do governo Kubitschek (1956-61); 5) e, por fim, durante o período do regime militar, o chamado “Milagre Econômico” ocorrido durante o governo Médici (1969–1974).

Cabe-nos ressaltar que nosso intuito nesta etapa, ao apresentarmos tais fatores, não é necessariamente discutirmos os pormenores dos processos de industrialização, mas sim frisar alguns aspectos políticos e ideológicos que marcaram as formações dos cenários que se desenrolaram

### **3.1 A Corrida pela industrialização no Brasil: Colônia, Império e Primeira República**

A ideia de “modernização” brasileira também se constitui historicamente, conforme demonstraremos nesta etapa. Diferentemente do capítulo anterior, no qual nos debruçamos sobre o conceito de “arte moderna” e sua relação com o design, exploraremos agora a noção de “modernização tecnológica”, entendendo por este termo a corrida pela industrialização que marcou a história do país desde o século XIX. Partindo do pressuposto de que os avanços ocorridos na indústria brasileira durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-61) são de grande importância para o design nacional<sup>52</sup> e, portanto, para a experiência de Wollner, tentaremos entender os antecedentes àquele período, assim como seus efeitos posteriores.

---

<sup>52</sup> Como aponta-nos NIEMEYER (2007), a criação da ESDI em 1963 foi um resultado direto das inovações industriais ocorridas durante os anos JK.

Logo, tomamos como postura metodológica a ideia de que tais eventos são resultados de inúmeros processos e elementos, cujos momentos-chave devem ser devidamente expostos para que possamos refletir acerca de seus papéis.

Desde a chegada da família real portuguesa em 1808, iniciou-se uma série de procedimentos que visavam a *modernização* do país, marcado especialmente naquele ano pela abertura dos portos para as nações amigas (HARDMAN, 2004). Após 1822, com a independência do Brasil, viu-se a necessidade da inserção do país no mercado internacional – ou seja, era necessário o desenvolvimento de uma indústria propriamente brasileira que não apenas importasse mas, também, fosse capaz de produzir tanto para o mercado interno quanto externo. De acordo com autores como CARDOSO (2011b), já neste período é possível ver o embrião de uma ideia que será muitas vezes o cerne da prática de Wollner: o design pode ser uma importante ferramenta no auxílio da formação de uma identidade nacional através do projeto de criação de seus produtos e grafismos.

Se nos últimos momentos do período colonial a posição do Brasil no cenário geopolítico mundial era de “mera” colônia de extração portuguesa, após a independência o quadro tentou mudar gradativamente, a passos tímidos. No caso da indústria gráfica, por exemplo, é com a chegada da corte portuguesa, em 1808, que teremos os primeiros impressos brasileiros devidamente permitidos. Antes disso, qualquer impresso feito no Brasil era considerado clandestino, havendo o risco de duras penas aos impressores, caso fossem pegos pela Corte portuguesa (MELO & RAMOS, 2011).

Contudo, isso não significa que a indústria brasileira passou a se desenvolver livremente com o apoio do Estado. A base da economia continuou sendo a exportação, especialmente do café, mas agora com o diferencial de que o lucro viria, supostamente, para o país<sup>53</sup>. Importante ressaltar que, neste período, torna-se difícil falarmos em classe trabalhadora, tendo em vista que a base da força de trabalho ainda era, em grande parte, composta por escravos<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Dizemos “supostamente” pelo fato de que o Brasil, logo em seus primeiros anos como nação independente, viu-se obrigado a recorrer a empréstimos internacionais, especialmente da Inglaterra. Sendo assim, a dependência econômica para com a Inglaterra foi uma das heranças que o período colonial deixou para esta nova fase do país. O país tornou-se independente como nação, mas economicamente ainda era extremamente dependente de auxílios externos. (FAUSTO, 2012)

<sup>54</sup> Podemos pensar na formação de uma classe trabalhadora mais consistente apenas após as ondas migratórias da segunda metade do século XIX, com os imigrantes europeus que configuravam relações de trabalho alternativas às então existentes.

Em 1851, já no Segundo Reinado, acontece a primeira Exposição Universal em Londres, tendo como intuito apresentar ao público os últimos avanços do trabalho industrial em âmbito internacional. O Brasil, buscando inserção e reconhecimento no mercado mundial como produtor, passa a participar de tais eventos em edições posteriores:

O Império do Brasil fez-se representar nas exposições universais desde os primeiros eventos. Os relatórios oficiais feitos pelos comitês organizadores instituídos por dom Pedro II fornecem indicadores relevantes dos significados econômicos, políticos e culturais subjacentes à presença do país naqueles certames. Até o fim da monarquia, o Brasil participou das exposições de 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris). [...]

O exame de documentos e outros materiais historiográficos sobre a entrada do Brasil nesse universo do espetáculo desvenda dimensões ainda pouco conhecidas, sugerindo de todo modo que essa representação não era em absoluto algo esotérico, mas se inscrevia plenamente na ótica da moderna *exhibitio* burguesa. (HARDMAN, 2004, p.68)

Esse desejo de reconhecimento do Brasil como nação com potencial industrial enfrenta um problema ainda mais complexo, que é a busca por uma identidade nacional – afinal, como o Brasil, em busca de uma industrialização (enquanto ainda escravocrata), era percebido pelo estrangeiro? Se levarmos em consideração o fato de que a instalação de fábricas foi proibida durante todo o período do Brasil colônia, tornando o mercado nacional totalmente dependente de Portugal, além de outros países investidores, o século XIX brasileiro é marcado por uma incessante busca de afirmação e reconhecimento. O mercado europeu já existia, assim como já se instalara a ideologia moderna de “progresso”. Isso fica claro quando Hardman nos explica que “a necessidade das exposições internacionais advém de uma interdependência de tipo organicista entre os povos. Na concepção por ele [Santa-Anna Nery<sup>55</sup>] esposada, progresso é sinônimo de *ser conhecido*, de ser aceito no rol dos países civilizados” (HARDMAN, 2004, p.87). Com isso, cabe-nos enfatizar que o desejo era sempre o de “reconhecimento de *potencial*” – ou seja, pouco havia de concreto, muito havia de projetos.

Nesta condição, dois problemas são evidenciados: a) ao se expor em tais feiras, como o Brasil era percebido? e b) o que é necessariamente ser reconhecido como “civilizado”?

Sobre a primeira questão, citamos COSTA e SCHWARZ:

Não foi só a República brasileira que se preocupou em divulgar uma imagem civilizada do país; já durante o Império procurou-se veicular uma representação ao mesmo tempo tropical e universal dessa monarquia isolada nas Américas. Nesse ambiente, parecia imprescindível afirmar a identidade de uma realeza tropical, como mostrar sua “real civilização”. Na verdade, tratava-se de divulgar uma imagem

---

<sup>55</sup> Alto representante do Império do Brasil na Exposição Universal de Paris, em 1889.

diferentes das dos demais países americanos e afastar a ideia da barbárie dos trópicos.

Não é aleatório, assim, que o Brasil tenha sido o primeiro país latino- americano a participar de exposições universais, verdadeiras vitrines para o progresso alardeado pelas nações europeias. O Brasil esteve presente nessas feiras internacionais desde 1862 e em tais ocasiões sempre revelou sua face ambígua. De um lado, a indústria (pouco esperada em um reino como este); de outro, seu lado pitoresco e tropical. Com efeito, por mais que divulgássemos manufaturas vinculadas por exemplo ao processamento do café, sempre eram a floresta, os índios, as frutas e os escravos os “objetos” que despertaram maior atenção.

No entanto, se essa era a imagem selecionada pelas nações estrangeiras, o Brasil queria mesmo revelar seu lado civilizado. (COSTA & SCHWARCZ, 2000, p.125)

Mesmo com grandes os esforços pela criação de uma imagem do Brasil como um país “civilizado”, ou seja, progressista, moderno, industrializado, havia um movimento de resistência, que partia do estrangeiro, quanto a essa construção de identidade moderna brasileira. O brasileiro seria exótico, indígena, escravocrata, tropical – adjetivos que o mercado europeu não conseguia desvencilhar e que, não obstante, postulava como contrastantes do que se entenderia por “civilização”.

Seria um equívoco também supormos que esse processo de modernização brasileira não encontrou resistências entre os próprios brasileiros. Como as próprias autoras evidenciam, o escritor Lima Barreto (1881-1922) apontava pesadas críticas ao fenômeno de inventores que ocorria no Brasil em seu período<sup>56</sup>, claro reflexo de medidas políticas que visavam o despontamento industrial brasileiro. Em 1911, Barreto escreveu uma crítica sobre a peça *Albatroz*, de Oscar Lopes, para a revista *Estação Teatral*, na qual denunciava severamente a forma como a peça passava a imagem do Brasil como país moderno, o que estaria muito distante da realidade social. Na ocasião, Barreto chamava Lopes de “botafogano”, sendo este “o brasileiro exilado no Brasil; é o homem que anda, come, dorme, sonha em Paris” (BARRETO apud SOUZA & SCHWARCZ, 2000, p.151). A atitude de recusa do que seria a realidade brasileira por parte de uma elite que desejava a industrialização e inserção no projeto moderno mundial é o ponto de crítica de Barreto – o Brasil não é a França e, portanto, o inventor brasileiro é uma figura cômica.

Três fatores desse cenário conturbado mostram-se relevantes: primeiro, de que o período de Dom Pedro II parece ser marcado por um desejo de *cópia* dos modelos “civilizados” europeus, evidenciando assim forte dependência ideológica; segundo, conseqüentemente havia forças ideológicas que apostavam em uma formação ideológica

---

<sup>56</sup> Detalhes sobre essas tentativas de invenções, especialmente na questão de projetos fracassados, podem ser conferidos em SOUZA & SCHWARCZ (2000, pp.131-146).

autônoma, ou seja, movimentos que apostavam na necessidade de uma formação de identidade nacional que fosse refletida para o mundo; terceiro, por fim, que tais decisões acerca dos projetos de “como civilizar-se” encontravam-se nas mãos de uma pequena elite, caracterizada tanto pela sua influência econômica quanto ideológica.

Sobre a segunda questão que apontamos anteriormente, no que diz respeito à compreensão do conceito de “civilizado”, devemos ter em mente que, especialmente no século XIX, tal alcunha era dirigida a uma classe de países que detinham poder econômico e cultural que dialogasse com uma certa tradição europeia. Aquele que não compartilhasse dessa tradição seria um “bárbaro”, “selvagem”, ainda no processo de um dia se civilizar – o modelo europeu posto como o ideal, o ponto de desenvolvimento cultural em que todos os povos deveriam, um dia, atingir. Civilizar-se, em outras palavras, seria sinônimo de “ser moderno” e de “cultural”. Sobre isto, Bauman nos lembra:

Só a sociedade moderna pensou em si mesma como uma atividade de “cultura” ou da “civilização” e agiu sobre este autoconhecimento com os resultados que Freud<sup>57</sup> passou a estudar; a expressão “civilização moderna” é, por essa razão, um pleonasma. (BAUMAN, 1998, p.7)<sup>58</sup>

Se pensarmos do ponto de vista econômico, especialmente no caso no Brasil, parecia ser grande o desejo de “civilizar-se”, já que desta forma ampliaríamos os poderes econômicos e os mecanismos de desenvolvimento interno, visando, como um projeto moderno (nos termos de Bauman), o bem-estar social<sup>59</sup>. Como o sociólogo menciona, não haveria “civilização” sem “modernidade”. Logo, não existiria inserção mercadológica sem a importação de determinados ideais, traduzidos em modelos de pensamento e produção, para o cenário nacional. Dito de outra forma, a maneira de produção industrial europeia carregaria também ideologias próprias dela, que causaram mudanças no contexto produtivo brasileiro, essencialmente agrícola até as tentativas de industrialização. A busca brasileira por modelos

---

<sup>57</sup> Bauman refere-se aqui ao livro “O Mal-Estar da Civilização” de Sigmund Freud.

<sup>58</sup> Os equívocos nas relações entre “Cultura” e “Civilização” são bem explorados por Maria Elisa Cevasco, em seu livro “Dez Lições Sobre Estudos Culturais” (2003), no qual ela aponta várias encarnações do debate no âmbito acadêmico, apoiando-se especialmente nos escritos de Raymond Williams, um dos fundadores da área de Estudos Culturais. Por ora, deixaremos de lado este equívoco anunciado por Cevasco e nos atentaremos na forma como os discursos em prol de uma cultura de caráter civilizador parecem ser recorrentes no Brasil deste período.

<sup>59</sup> A questão da postura do pensamento Moderno ser diretamente ligada a uma busca pelo bem-estar social através de medidas estratégicas e racionais foi e é extensamente analisada por diversos autores. Apenas como breve indicação, citamos Zygmunt Bauman, Michael Oakshott e Michel Maffesoli.

ideais de conduta encontrava respostas no contexto europeu, como Sevcenko coloca ao citar Hobsbawm:

Isso acontecia por toda parte no mundo, em decorrência da já comentada intensificação da influência europeia no contexto da Revolução Científico-Tecnológica. Mas ocorria de um modo muito particular nesta parte do mundo, conforme as pesquisas do historiador britânico Eric Hobsbawm: “A América Latina, nesse período sob estudo, tomou o caminho da ‘ocidentalização’ na sua forma burguesa e liberal com grande zelo e ocasionalmente grande brutalidade, de uma forma mais virtual que qualquer outra região do mundo, com exceção do Japão”. (SEVCENKO, 1998, p.541)

Civilização, progresso, modernidade são termos que se repetem exaustivamente quando buscamos compreender melhor a instalação e desenvolvimento das indústrias no Brasil. Sem dúvida são conceitos que Wollner utiliza bastante em seus discursos acerca da definição do design. Ideologias e desejos importados, em contextos sociais, culturais e econômicos muito diferentes dos seus lugares de origem. A importação de tais ideais acabaram resultando em um movimento duplo: de um lado, buscava-se o consumo e distribuição de capital simbólico que dialogassem com o então cenário econômico e político internacional; de outro lado, esse capital simbólico estrangeiro, como modelos de produção, era determinado e importado pelas elites, aumentando a distância entre as classes sociais existentes e reforçando assim uma espécie de imobilidade social. Sendo um ambiente no qual há uma grande dependência das elites na construção das ideias de cunho social, os trabalhadores e demais atores sociais deste cenário possuíam pouca ou nenhuma representatividade nas tomadas de decisões de âmbito nacional.

Não queremos dizer com isso que não havia mobilizações sociais. Elas existiam, especialmente em torno do tema da escravidão e de condições de trabalho no campo. Contudo, é importante frisar que organizações de trabalhadores na indústria ainda era algo quase inexistente. Apesar dos esforços de modernização tecnológica do país durante o reinado de Dom Pedro II, somente grandes centros urbanos começavam a esboçar alguma configuração social industrial, ainda assim muito tímida. Em sua grande parte, o Brasil era essencialmente um país agrícola, e se manteria assim até a Primeira República.

No curso das últimas décadas do século XIX até 1930, o Brasil continuou a ser um país predominantemente agrícola. Segundo o censo de 1920, de 9,1 milhões de pessoas em atividade, 6,3 milhões (69,7%) se dedicavam à agricultura, 1,2 milhão (13,8%) à indústria e 1,5 milhão (16,5%) aos serviços.

A rubrica “serviços” engloba atividades urbanas de baixa produtividade, como os serviços domésticos remunerados. O dado mais revelador é o do crescimento do número de pessoas em atividade na área industrial, que pelo censo de 1872 não ultrapassava 7% da população ativa. Ressalvemos, porém, que muitas “indústrias” não passavam de pequenas oficinas. (FAUSTO, 2012, p.159)



Com a Proclamação da República do Brasil, em 15 de Novembro de 1889, temos o início da Primeira República brasileira. Ela foi marcada principalmente pela aliança política entre São Paulo e Minas, a chamada “república do café com leite”. São Paulo era o grande produtor brasileiro de café, enquanto Minas era responsável pela produção de produtos agropecuários, como o leite. A aliança política durou toda a Primeira República, tendo como consequência o revezamento do comando do país por líderes escolhidos pelos dois estados. Os acordos políticos do país neste período geralmente passavam por esses estados, mas havia um terceiro membro das escolhas mais importantes: o estado do Rio Grande do Sul. É neste cenário que surgirá a figura de Getúlio Vargas, presidente que semeará as bases do desenvolvimento industrial brasileiro durante as décadas de 1930 e 40, período de infância e adolescência de Wollner, gerando as condições industriais principais para sua formação e interesse para atuar na área gráfica industrial.

### **3.2 Infância nos anos 1930 e 40 – Família, estudos e interesse pelas artes gráficas na Era Vargas**

A infância de Wollner se dá durante todo o período de Vargas no poder presidencial (1930-45), quebrando a hegemonia política do eixo São Paulo e Minas, já que era oriundo do Rio Grande do Sul. Getúlio possuía uma posição política focada no desenvolvimento industrial e no fortalecimento indireto da classe trabalhadora urbana<sup>60</sup>, em um modelo “de cima para baixo”, aumentando os direitos dos trabalhadores ao mesmo tempo em que diminuía a autonomia da classe – por exemplo, o impedimento da formação de sindicatos autônomos, devendo as organizações trabalhistas seguirem agendas pré-estabelecidas pelo governo.

Seus 15 anos de governo se dividem em três fases distintas:

- o período transitório, entre 1930 e 1934, tendo Vargas como Chefe de Estado provisório após a impedimento da subida ao poder de Julio Prestes (São Paulo), vencedor das eleições presidenciais de 1930. Este golpe de poder teve o apoio do movimento Tenentista (que nem sempre andava em conformidade com os planos

---

<sup>60</sup> No presente texto, sempre que nos referirmos à “classe trabalhadora”, estamos fazendo referência aos trabalhadores urbanos em setores industriais, tendo em vista que nosso foco é justamente a formação da identidade de uma classe ligada ao processo de industrialização.

de Getúlio). Marcado por medidas consideradas antidemocráticas, é caracterizado como o período em que Vargas realiza reformas que centralizam seu poder de forma considerável no Estado Federal (como, por exemplo, as tensões geradas entre o governo central e a elite paulista, gerando a revolução constitucionalista de 1932, decorrente da derrubada da Constituição vigente até então, de 1891);

- o Governo Constitucionalista, entre 1934 e 1937, no qual Vargas foi eleito presidente durante o processo de elaboração e instalação de uma nova constituição em 1934, que viria a substituir a anterior, datada de 1891;
- e, por fim, o Estado Novo, que duraria entre 1937 e 1945, no qual Vargas instituiu uma nova constituição, logo no primeiro ano do período. Este último período também é conhecido como seu período ditatorial, no qual ele buscou centralizar o poder político de forma autoritária, “de cima para baixo”, limitando os poderes partidários, suprimindo a força sindical, além do fechamento do Congresso Nacional e a criação do Tribunal de Segurança Nacional (FAUSTO, 2012).

O governo de Vargas é caracterizado por contrastes: se, por um lado, ele foi responsável por limitar o poder político dos trabalhadores, e da população em geral, por vias antidemocráticas, por outro lado, foi também em seu governo que importantes leis de proteção aos direitos trabalhistas ocorreram, tais como a limitação da jornada de trabalho, o salário mínimo, o regime de trabalho CLT, o direito às férias e ao descanso, o 13º salário, entre outras medidas. Podemos notar um desejo de modernização do país, presente desde a época do Império, mas agora com nova roupagem e, principalmente, com fortes traços autoritários. Se até a década de 1930 o Brasil era um país essencialmente agrícola, é na Era Vargas que ocorrerá um maior desenvolvimento industrial.

Voltando à infância de Wollner: para termos uma noção do ambiente no qual viveu durante sua infância (década de 1930), citamos o seguinte trecho de sua autobiografia, o livro “Alexandre Wollner: design visual 50 anos”:

Meu pai, Milan Wollner (1895-1939), era de origem iugoslava e formação cultural austro-italiana, judeu, comerciante, violinista, desenhista, veio para o Brasil em 1927, junto com minha mãe Josephina Karnovski Wollner (1901-89), iugoslava de influência cultural austro-húngara e polonesa, católica, profissional da alta-costura. Por este casamento com uma pessoa não judia, meu pai viu-se completamente repudiado, deserdado e esquecido por sua família. Durante a guerra, meus avós paternos foram mortos em um campo de concentração pelos nazistas. Não tenho notícias de algum outro Wollner ligado à família. (WOLLNER, 2003a, p.35)

Neste cenário familiar conturbado, comum a muitas famílias imigrantes que vieram para o Brasil na mesma época, o jovem Wollner já demonstrava seu interesse pelas artes gráficas com rabiscos e trabalhos em gráficas. Seu pai, que trabalhou em várias gráficas na cidade de São Paulo, foi uma influência direta.

Contudo, o interesse pelo desenho e pelo trabalho em gráficas, presente desde criança, foi interrompido após o adoecimento e consequentemente morte do pai.

Em setembro de 1939, após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, meu pai foi vítima de uma acusação anônima de conterrâneos ou simpatizantes dos nazistas, contrários à sua função de impressor (judeu) de um jornal da colônia. Denunciado como comunista à polícia política do Estado Novo, em plena ditadura getulista, acabou sendo preso. Esses acontecimentos aceleraram o processo de sua doença, agravado pelo fato de não termos condições financeiras, na época, para o seu tratamento. Ele faleceu em dezembro desse mesmo ano. (WOLLNER, 2003a, p.37)

A partir deste trecho, é possível notar como as políticas do governo Vargas influenciaram a trajetória de Wollner desde sua infância em fatores não apenas econômicos, mas também ideológicos. Sobre isso, serão necessários alguns esclarecimentos.

Com o mercado mundial ainda se recuperando da crise de 1929, o Brasil passou a produzir muito mais café do que a demanda por exportação podia suportar. Tendo essa dificuldade em vista, o governo brasileiro, como forma de proteção do seu bem, passou a comprar parte do café produzido no país, destinando-a à queima do excedente de produção, o que acabou por controlar de maneira mais eficaz o preço do produto no mercado externo.

Para controlar a crise do café, o governo Federal passou a controlar a produção, destinando 30% à estocagem, 30% às exportações e 40% à “quota de sacrifício”, sendo esta última a parte que seria destruída, como forma de proteção do mercado. “Entre 1932 e 1943 foram destruídas mais de 75 milhões de sacas de café, quase o triplo do consumo mundial em um ano representativo” (ABREU, 2013, p.186).

Como forma de busca de exploração de outros potenciais produtivos, houve também um incentivo para a produção do algodão, destinado à exportação. De acordo com Fausto (2012), a Alemanha, já sob regime nazista, foi um dos grandes compradores deste produto, utilizando-o especialmente para a confecção dos uniformes militares. Contudo, de acordo com Abreu (2013), essa informação não é totalmente precisa:

As exportações para a Alemanha que mais aumentaram sua participação no total – algodão, lã, couros e peles – beneficiavam interesses regionais importantes, tanto no Nordeste quanto no Sul, e granjearam apoio para a manutenção do comércio de compensação. Não tem fundamento, entretanto, a interpretação de que a expansão do comércio de compensação dependeu crucialmente do apoio dos militares, interessados em importantes compras de equipamento na Alemanha: o grande

contrato para modernização da artilharia do Exército, com a Krupp, só foi assinado em 1938. (ABREU, 2013, p.190)<sup>61</sup>

De qualquer forma, cabe aqui o reforço de que o algodão foi um dos novos produtos que o Brasil estava especializando-se a exportar durante a década de 1930, expandindo assim os limites de sua economia que, até pouco tempo, era bastante dependente do café. Como dado de comprovação, basta mencionar que “em 1929, o café respondia por mais de 70% das exportações totais brasileiras” (ABREU, 2013, p.181).

A crise de 1929 também viria a auxiliar o impulso da industrialização brasileira. Por conta da desvalorização do Mil-Réis, moeda corrente na época, tornava-se muito difícil a importação de produtos acabados dos parceiros comerciais mais usuais – no caso Estados Unidos, Reino Unido e Alemanha. Sendo assim, houve o incentivo da diminuição da dependência nacional por importações, dando espaço para a produção de bens industriais. O crescimento do setor industrial brasileiro durante a década de 30 é, então, resultado de condições delicadas num cenário econômico bastante instável pós-crise de 29.

A Grande Depressão provocou significativa alteração na composição do produto, com aumento da participação da indústria e redução correspondente da agricultura. Estima-se que, em 1928, a participação da indústria no produto fosse de aproximadamente 16%, enquanto em 1947, primeiro ano para o qual existem estatísticas oficiais, era de 25,2%. Já a participação da agricultura reduziu-se de 30% para 20,7%. A estrutura do produto industrial não mudou espetacularmente entre 1919 e 1939 (não há registro para 1929, pois o censo foi uma das vítimas da revolução). A produção de bens salário, que correspondia em 1919 a cerca de 80% do total do valor adicionado industrial, caiu para cerca de 70% ao final de 1930. Embora a importância da produção de bens duráveis de consumo e de bens de capital tenha aumentado de forma significativa na década de 1930, ainda representava proporção pouco expressiva do valor adicionado industrial em 1939 (cerca de 7,4% conjuntamente). A mudança de preços relativos de importações/preços domésticos, resultante do choque externo, no início da década de 1930, torna enganosa a simples comparação de índices de penetração das importações calculados com base em valores nominais. A preços de 1939, a penetração das importações reduziu-se de 45% para 20% da oferta global (importações mais produção doméstica). Houve, portanto, significativa mudança estrutural com a indústria ganhando espaço às expensas do setor agrícola. (ABREU, 2013, p.191)

A partir também da década de 1930, ocorreu uma outra mudança na configuração da classe trabalhadora: com exceção dos japoneses, que continuavam a vir para o Brasil, as ondas migratórias internacionais diminuíram consideravelmente, dando assim a oportunidade para que a mão-de-obra dos setores industriais nascentes, localizados nas grandes metrópoles, fossem compostas por cidadãos oriundos de várias partes do país, especialmente do Nordeste.

---

<sup>61</sup> A relação comercial entre Brasil e Alemanha, especialmente acerca do direcionamento político de Vargas para o eixo nazista, e as possíveis estratégias acerca do apoio alemão para a ajuda do desenvolvimento industrial brasileiro, é uma questão que trataremos logo mais. Por ora, basta o nosso apontamento acerca do conflito de narrativas entre os autores que estamos utilizando no momento.

Entre as reformas de Getúlio, houve também a implantação do Ensino Técnico, visando a formação de trabalhadores nesses novos setores econômicos que passavam a existir. Ainda no plano de ensino, houve a unificação nacional dos planos de ensino em nível secundário e universitário. Estava, assim, em andamento o projeto de um Brasil unificado em torno de propostas de currículo de ensino, contemplando-se o desejo presente de uma formação concisa de identidade nacional também no espaço trabalhista. Dito de outra forma, *o trabalhador brasileiro* (especialmente aquele ligado à indústria nascente) *buscava formar sua identidade e formas de representatividade política*<sup>62</sup> (FAUSTO, 2012).

Se o governo de Getúlio, até o momento, já era caracterizado por um forte autoritarismo de sua parte, a Intentona Comunista, liderada pelo tenentista Luís Carlos Prestes, naquele momento convertido ao comunismo, acabou por servir aos interesses de Vargas de aumentar seu poder no comando do país. Deram-se assim as manobras políticas para a instalação de um novo golpe: o do *Estado Novo*, cenário este em que as tensões entre comunistas, simpatizantes do nazismo/fascismo europeu e simpatizantes do modelo de desenvolvimento capitalista estadunidense se tornariam ainda mais evidentes.

É nesta rede de tensões ideológicas presentes no Brasil, que o pai de Wollner, em 1939, seria acusado de comunista e viria a falecer por agravamento de suas doenças já existentes.

Algumas coisas são importantes de serem citadas acerca do período do Estado Novo, especialmente no que tange o desenvolvimento industrial e o desenvolvimento da imprensa. Primeiramente, as estratégias populistas de Getúlio, especialmente em relação aos cuidados com os trabalhadores, ocasionou um golpe sem resistência ou oposição. Sendo assim, na manhã de 10 de Novembro de 1937, forças policiais fecharam o Congresso e iniciou-se um

---

<sup>62</sup> Apesar dos benefícios adquiridos por tais medidas, conforme aponta-nos FAUSTO (2012), é importante ressaltarmos que o modelo de gestão de Getúlio impedia a formação de sindicatos autônomos. As ordens de constituição dos poderes trabalhistas eram dadas pelo alto escalão e as classes trabalhadoras deveriam seguir a agenda estabelecida. Contudo, isso não impediu que movimentos sociais se intensificassem. Cabe aqui a menção de dois de maior repercussão no período: na extrema esquerda, o movimento comunista; na extrema direita, capitaneado por Plínio Salgado, o movimento integralista, inspirado em diretrizes do fascismo italiano. Com este último, Getúlio tentou lidar de maneira branda, oferecendo benefícios e alguns poderes, mas que logo seriam revogados no golpe do Estado Novo, em 1937, o que acabou por marginalizar o movimento Integralista como um todo. Já no caso do movimento comunista, a história foi diferente: assumindo o papel de opositores do regime Vargas, organizaram a Aliança Nacional Libertadora, tentando uma mobilização popular que buscava por grandes reformas no país, dentre elas reforma agrária, abolição da dívida externa e estabelecimento de um governo de base popular. Aplicou a chamada “Intentona Comunista de 1935”, uma tentativa de revolução que fracassou. Houve então enfrentamento ideológico que resultou no fechamento da ANL e a rejeição dos comunistas à ilegalidade – todas as medidas ocorridas por imposição de Getúlio.

novo regime no Brasil. Esta nova forma de governo possuía fortes características de uma ditadura instalada, dado seu caráter centralizador na figura do chefe de Estado, Getúlio. Os partidos passaram a ser vistos como nocivos, “partes” displicentes que atrapalhavam a organização dos interesses políticos que poderiam trabalhar em prol de um maior desenvolvimento econômico. Desta forma, foram extintas as eleições, os partidos políticos e, por consequência, a pronúncia de vozes discordantes.

Quando as competições políticas ameaçam degenerar em guerra civil, é sinal de que o regime constitucional perdeu o seu valor prático, subsistindo, apenas, como abstração. A tanto havia chegado o País. A complicada máquina de que dispunha para governar-se não funcionava. Não existiam órgãos apropriados através dos quais pudesse exprimir os pronunciamentos da sua inteligência e os decretos da sua vontade. (VARGAS, 1937)

Em Dezembro de 1939 (mesmo período em que o pai de Wollner veio a falecer, após acusações sobre ser comunista), Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda, setor este que o ajudaria na divulgação de sua imagem para o grande público brasileiro através dos recursos midiáticos disponíveis, tais como jornais, livros, cinema e rádio. Além da autopromoção de Getúlio, reforçando o caráter populista de seu governo, o DIP também foi responsável pela reformulação de uma série de materiais de cunho didático brasileiro. Instituiu-se a disciplina obrigatória de “Educação Moral e Cívica” e os livros de história passaram a ignorar a narrativa de conflitos sociais e regionais, passando uma impressão do Brasil como um país unificado e sem atritos. Como reforço do objetivo de se desenvolver uma identidade brasileira, os alunos também passaram a ser obrigados a participar de manifestações patriotas, tais como as paradas do Dia da Independência. É também nessa época que se institui a obrigatoriedade da transmissão da Hora do Brasil, programa de rádio que buscava atualizar o cidadão dos principais assuntos da agenda política nacional, logo antes do horário nobre, no qual passavam-se famosas radionovelas, ouvidas por grande parte da classe média e alta.

Outra importante função do DIP, dentro do plano governamental de Vargas, era a censura a qualquer manifestação midiática que contestasse seu governo ou seu plano político de unificação.

Nota-se, através dessas questões, a instalação de uma série de medidas que reforçavam a necessidade de uma identidade nacional unificada, marcada pelo abrandamento das tensões sociais que, se se manifestassem, eram sufocadas ou ignoradas pelos meios de comunicação.

É importante frisarmos a importância da existência de um departamento como o DIP naquele momento da história brasileira. Nunca antes os meios de comunicação de massa haviam sido encarados e tratados de maneira tão estratégica acerca do seu potencial de disseminação ideológica. Há aí um paralelismo possível com o momento em que a Alemanha Nazista passava e desempenhava no uso da propaganda. A construção da figura de Getúlio como “Pai dos Pobres”, a sua utilização do rádio e do cinema, assim como a exigência de seu retrato em salas de aula e órgãos públicos, em muito se assemelham com as estratégias utilizadas pelo departamento de propaganda do regime nazista alemão. Isso é um indicativo de duas coisas: primeiramente, de uma certa inclinação ideológica por parte de Getúlio ao modelo de líder midiático exercido por Hitler; em segundo lugar, já é possível, nesta época, começarmos a pensar em uma indústria cultural que se desenvolve com características próprias no território brasileiro (FAUSTO, 2012).

Com o início da Segunda Guerra, e em pleno momento de expansão industrial brasileira, Getúlio viu-se obrigado, em determinado momento, a decidir-se por um dos lados. Apesar da simpatia que tinha por Hitler e Mussolini, optou por enviar as tropas brasileiras a lutarem pelo lado dos Aliados, e os motivos podem ser resumidos a dois principais: primeiro, a possibilidade de investimento econômico na economia brasileira por parte dos EUA e do Reino Unido, reforçado também pelo bloqueio comercial que a Alemanha vinha sofrendo; segundo, a proximidade geográfica dos EUA, que buscavam instalar uma política de boa-vizinhança com seus vizinhos da América Latina.

O primeiro fator apontado não é dos mais simples, pois não havia uma diretriz estadunidense que propriamente determinasse apoio financeiro ao Brasil – afinal, por grande parte da década de 1930 inteira, a Alemanha vinha em crescente parceira comercial nas exportações brasileiras, enquanto as relações com os Estados Unidos e Reino Unido apontavam um decréscimo.

Entre 1933 e 1939, a participação alemã nas exportações totais brasileiras aumentou de 8,1% para 19,1%, enquanto a dos Estados Unidos caiu de 46,7% para 34,3%, e a britânica manteve-se, grosso modo, em torno de 8%. As importações provenientes da Alemanha, levando-se em conta as distorções relativas aos marcos de compensação, aumentaram a sua participação de 12% para 20%, enquanto as importações norte-americanas mantinham-se em torno de 21-24% do total e as britânicas caíam de 19,4% para 10,9%. Enquanto as importações alemãs de bens de consumo durável substituíam as importações tradicionalmente oriundas dos Estados Unidos, os insumos industriais e os bens de capital norte-americano substituíam produtos tradicionalmente importados do Reino Unido. (ABREU, 2013, p.190)

Contudo, as novas condições do cenário mundial em guerra acabaram facilitando que tais investimentos ocorressem por parte dos EUA e Reino Unido. A II Guerra Mundial teve forte impacto na economia brasileira, limitando tanto os mercados de importação quanto de exportação. Isso se dava pelo bloqueio britânico, da guerra submarina alemã, além do direcionamento econômico de várias nações para esforços de guerra. Em 1939, a crise internacional força a redução das relações comerciais com a Alemanha, havendo receio dos eventuais bloqueios bancários que a guerra acarretaria em Berlim. Assim, deu-se maior espaço para transações comerciais com a América Latina e os Estados Unidos, além do Reino Unido na Europa, especialmente após a derrota da França em 1940. A participação do Reino Unido nas relações comerciais de exportações tornaram-se fundamentais para o Brasil a partir de 1940, a ponto de que, em 1942, grande parte da reserva do país advinha das trocas com ele, fruto de exportações. O mesmo ocorreu com os Estados Unidos, especialmente na política de proteção do preço de café, estabilizando o preço de um dos principais produtos de exportação do país. Outras matérias-primas, de uso substancial ao esforço de guerra, também foram exportadas para os EUA, tais como o cristal de quartzo e óleo de mamona (ABREU, 2013).

Há então uma mudança substancial na economia brasileira deste período, reforçando-se o caráter produtivo na década de 1940 de forma que o Brasil pudesse não apenas produzir para si próprio, mas também para os seus parceiros comerciais no exterior. Neste cenário, dois exemplos ganham destaque: a instalação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD).

Depois de um longo período de gestação, a decisão quanto à instalação no país da chamada “grande siderurgia”, isto é, siderurgia baseada em altos fornos que utilizavam carvão mineral, amadureceu no final da década de 1930. A United States Steel elaborou o estudo de viabilidade para uma usina integrada. O governo brasileiro tinha grande expectativa de que a US Steel se interessasse em investir e ficou bastante decepcionado com seu desinteresse. Interpretações que sugerem que os negaceios de Vargas, brandindo a possibilidade de que os alemães pudessem se interessar pelo empreendimento, foram importantes para convencer Washington a apoiar o projeto não procedem. De fato, há documentação norte-americana que comprova que tal alternativa foi descartada como pouco convincente. Enquanto o Reino Unido não fosse derrotado, o bloqueio econômico da Royal Navy impediria a chegada, ao Brasil, de equipamentos alemães para a usina. É sugestivo o episódio do navio Siqueira Campos que, em outubro de 1940, desafiou o bloqueio naval britânico, carregando armas compradas pelo Brasil na Alemanha antes da guerra. Foi interceptado pelos britânicos, só sendo liberado após intercessão diplomática norte-americana. Em qualquer caso, seria também improvável que a produção dos equipamentos necessários à usina brasileira tivesse prioridade em relação à produção de armamentos na Alemanha.

Ainda assim, entre 1939 e 1942, como forma de conter a influência econômica alemã, especialmente na América Latina, e também prevendo a possibilidade de se instalar bases aéreas estratégicas fora dos EUA, Washington acabou optando em ajudar o desenvolvimento da indústria brasileira, garantindo assim a boa vontade do



país para com seu vizinho do norte. A CSN surge então desse investimento externo, tanto financeiro quanto tecnológico. Na mesma esteira de eventos, houve também o investimento americano para a criação da Companhia Vale do Rio Doce, fruto do interesse britânico de se obter minério de ferro de baixo teor de fósforo. Desses fatores, conclui-se que duas das grandes conquistas industriais da Era Vargas, a CSN e a CVRD, surgiram mais por interesses estratégicos internacionais em tempos de guerra do que necessariamente um investimento externo visando o crescimento do país. (ABREU, 2013, p.193)

Contudo, isso não significa que o Brasil estava totalmente aberto a investimento estrangeiro, ao menos não no sentido de um liberalismo econômico. A partir de 1934, foi aprovada legislação que assegurava uma política de cunho nacionalista, garantindo que setores como mineração, exploração de recursos hídricos, bancos, companhias de seguro e indústrias essenciais à defesa econômica ou militar fossem caracterizadas por grande participação estatal. Esse cenário do Estado Novo só encontraria mudanças mais significativas a partir da década de 1990, com a abertura do mercado de importações do governo Collor. Ou seja, mesmo havendo investimento estrangeiro, as indústrias e empresas criadas acabavam sendo de caráter estatal. Foi também o momento em que o Brasil passou a vislumbrar seu potencial petrolífero, a partir do final da década de 30 e início de 40, com a descoberta dos primeiros poços no nordeste do país. Neste período, o Estado passou a ser produtor de bens e serviços através de sociedades mistas, sendo ele o maior acionista (ABREU, 2013).

Como já mencionamos, a década de 30 da Era Vargas é marcada por uma série de medidas governamentais que visavam a preocupação com o Bem-estar do trabalhador. Além dos exemplos já citados, cabe a menção da criação de institutos de previdência segmentados em bases corporativas (Ferroviários, Empregados de Transportes, Bancários, Industriários etc.). Contudo, dado a aceleração da inflação, a longo prazo, boa parte desses ativos acabou sendo destruída. Ainda assim, vale menção que, em 1941, o Estado passou a operar a Justiça do Trabalho, no qual buscava-se a manutenção da política de bem-estar social ao trabalhador, garantindo a continuação de legislações e normas oriundas dos anos 1930 (salário mínimo, jornada de trabalho de 8 horas, férias remuneradas etc.) além de novos benefícios trabalhistas, como aqueles acerca das condições de trabalho diferenciadas para mulheres e menores. Em 1943, outro passo importante na formação da identidade social do trabalhador brasileiro: a aprovação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

Em 1942, há uma mudança na moeda do país: os Mil-réis deram lugar ao Cruzeiro, que se manteria até 1967, quando seria substituído pelo Cruzeiro Novo. A nova moeda

marcaria assim um crescimento acelerado da economia e da indústria brasileira, que se manteria em ascendente até 1963.

A crise do Estado Novo deu-se pela junção de fatores externos e internos. Acerca do primeiro fator, podemos apontar a pressão internacional decorrente da vitória das forças democráticas na II Guerra Mundial. Logo, um Estado de estruturas antidemocráticas, como era o Brasil no momento, acabaria, mais cedo ou mais tarde, por encontrar problemas em relações políticas e comerciais com o mundo ocidental. Desta forma, o modelo político de Vargas, que vinha se desenvolvendo desde o início da década de 1930, acabou entrando em crise frente às novas frentes democráticas no plano político internacional.

Aberto às novas configurações ideológicas mundiais, Getúlio buscou apoio no setor trabalhista, nutrido por anos através de suas manobras populistas, para que pudesse manter-se presente no plano político nacional. O setor militar e algumas elites civis, que haviam articulado a implantação do Estado Novo, acabaram não aceitando as mobilizações de Getúlio, que agora apostava em uma abertura política. Foi então deposto pelos mesmos responsáveis que o haviam posto no poder. Contudo, não havia interesse dessas partes em tirá-lo do jogo político, o que possibilitou que Getúlio fosse então eleito Senador do Rio Grande do Sul em 1945, nas eleições que ocorreram após sua renúncia, e voltou à presidência, desta vez como candidato eleito, em 1951, governando até 1954, quando suicidou-se.

De todos os dados sociais e econômicos que levantamos do período Vargas, é necessário apontarmos resumidamente alguns dos fatores que, aparentemente, influenciaram a vida de Wollner de forma direta:

- a Era Vargas é marcada por um discurso bastante presente na necessidade da formação de um “trabalhador brasileiro”. Para isso, criam-se os estatutos do trabalhador e garante-se a ele direitos específicos (salário mínimo, 13º, férias etc.);
- este trabalhador brasileiro, “forçado” a unificar sua classe de acordo com os interesses governamentais (ou seja, com baixa autonomia na geração de agendas sindicais com interesses próprios), deve existir para suprir as necessidades apresentadas pelo modelo de desenvolvimento industrial da Era Vargas;

- além dos direitos garantidos aos trabalhadores, surgem também as Escolas Técnicas que servem para a formação dos mesmos<sup>63</sup>;
- as tensões ideológicas e culturais que marcaram o mundo durante a Segunda Guerra Mundial (Judeus x Nazistas; Comunismo x Capitalismo) adentram o Brasil de forma mais evidente e são sentidas por Wollner desde pequeno por conta de seu pai judeu: primeiro pelo fato de ele ter se casado com uma não-judia, e portanto rejeitado por sua comunidade de origem; e, segundo, por ter sido acusado anonimamente de “comunista” por um provável simpatizante do nazismo em 1939<sup>64</sup>;
- a imprensa passa a se desenvolver de forma mais significativa, funcionando como plataforma de propaganda dos planos governamentais de Vargas – ainda assim, como aponta ORTIZ (1991), esse desenvolvimento possui claras diferenças para com os cenários europeus.

Após a apresentação do contexto social e econômico brasileiro dos primeiros anos da vida de Wollner, assim como também boa parte dos rumos econômicos que o Brasil passaria a trilhar, passamos agora a investigar como se deu sua entrada no ramo das artes gráficas na adolescência.

### **3.3 Adolescência, estudos e profissão durante os “Anos Democráticos”: IAC, Ruptura e Bienais**

Sendo chamado pela mãe de “o homem da família” aos 14 anos de idade, Wollner passou a trabalhar para ajudar no sustento de casa. Tal fato acabou atrapalhando os estudos, resultando em reprovações e perdas de bolsas de estudo. Ao mesmo tempo que era considerado um caso perdido por muitos ao seu redor, paralelamente a isso, nas escolas em que conseguiu se manter, Wollner passou a ser reconhecido pelos colegas e professores pela sua habilidade no desenho (WOLLNER, 2003a).

---

<sup>63</sup> Como apontamos no primeiro capítulo, de acordo com HOLANDA (2012), o Brasil sempre sofreu com a falta da formação de profissionais através da tradição e transmissão de saberes, sendo que os trabalhadores, em geral, buscavam qualquer ofício que “pagasse melhor”. As Escolas Técnicas, supomos, viriam como uma solução para a escassez de mão de obra especializada que, com a redução das ondas migratórias, tornava-se mais evidente.

<sup>64</sup> Lembrando que o discurso nazista vilanizava tanto o Judeu quanto o Comunista e que, por um significativo período da Era Vargas, as relações entre Brasil e Alemanha eram mais amigáveis do que aos Estados Unidos. Antes e depois do acordo econômico entre EUA e Brasil, toda a trajetória do governo Vargas já apontava os comunistas como inimigos (FAUSTO, 2012).

Sua mãe insistia para que o filho escolhesse a carreira de arquiteto, mas ele recusava. Seu desejo era “ser artista – desenhista ou pintor” (WOLLNER, 2003a, p.41). Ao saber que a Escola de Belas Artes não fornecia diploma ao fim do curso, ela negou ao filho tal possibilidade.

Aos 18 anos de idade (1946 – primeiros anos pós-Era Vargas, o período democrático<sup>65</sup>), atendia ao curso científico noturno do Colégio Estadual Presidente Roosevelt, reconhecida pela sua qualidade de ensino, ao mesmo tempo em que se inscreveu na Associação Paulista de Belas-Artes para assistir às aulas de pintura durante o dia. Contudo, afastou-se da Apba em seis meses por falta de interesse.

No fim dos anos 40, entre suas aulas do curso científico no período noturno e o tempo que passava ajudando sua mãe no ateliê dela, que trabalhava como modista na época, Wollner folheava as revistas importadas, interessado em seus anúncios, ilustrações e fotografias. Segundo ele, mesmo sem possuir os conhecimentos técnicos necessários para uma análise formal mais profunda, as revistas americanas demonstravam grande qualidade técnica, especialmente quando comparadas com as revistas brasileiras. Aparecia neste contexto a primeira aproximação do design gráfico para Wollner, além dos interesses artísticos. É também a época em que seus primeiros ídolos da área surgem.

Paul Rand e Alexey Brodovitch<sup>66</sup>, talvez os artistas mais em evidência nos anos 40, revolucionaram o conceito de programação visual das peças publicitárias e das revistas, e atraíram de maneira especial a minha atenção. Considero-os meus mestres e condutores responsáveis pelo meu interesse em torno da comunicação visual; provocaram minha sensibilidade estética. Paul Rand fora influenciado por Herbert Bayer, designer formado pela Bauhaus, conhecido principalmente por defender o uso da letra minúscula no texto corrido. (Pude constatar essa influência ao visitar a exposição retrospectiva do centenário de Bayer no *Bauhaus Archiv*, em Berlim). (WOLLNER, 2003a, p.43)

Wollner aponta que, intuitivamente, seu caminho se traçava. Desejando trabalhar com desenho, mas ainda sem rumo fixo, foi uma amiga de sua mãe que o recomendou ao departamento de vendas do Laboratório Fontoura (Fonto Química), sendo aceito como

---

<sup>65</sup> “Após a queda de Getúlio Vargas, os militares e a oposição liberal, com a concordância dos dois candidatos à Presidência da República, decidiram entregar o poder transitoriamente ao presidente do Supremo Tribunal Federal [José Linhares]. Ficou mantido o calendário que previa eleições a 2 de dezembro [de 1945].” (FAUSTO, 2012, p.219).

<sup>66</sup> É importante notarmos aqui que tanto Paul Rand e Alexey Brodovitch são designers gráficos que trabalhavam em revistas estadunidenses (mesmo Brodovitch era imigrante russo, residindo nos EUA nas décadas de 1930 e 1940). Este é um indicativo já de como estava sendo a troca de produtos entre EUA e Brasil. Cabe também a menção de que ambos designers possuíam estilos que mais se aproximavam a um formalismo modernista bauhausiano, diferente do *styling* de Raymond Loewy, tão criticado por Wollner (MEGGS, 2012; WOLLNER, 2003a).

aprendiz de desenho. Neste período, trabalhou na preparação da campanha do “novo inseticida Detefon, que tanto sucesso fez na época de seu lançamento (1948-1949).” (WOLLNER, 2003a, p.45).

Em meados do ano de 1950, Wollner leu no jornal Diário de São Paulo um edital do MASP sobre a abertura de um curso de iniciação artesanal e artística no Instituto de Arte Contemporânea – o IAC, fundado em 1950 por Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e o arquiteto suíço Jacob Ruchti. Mesmo sem entender exatamente a proposta do curso (ao menos não em sua totalidade), Wollner matriculou-se e foi aceito, aos 22 anos de idade, entre centenas de candidatos, tornando-se assim um dos 30 alunos de Pietro Maria Bardi (1900-99).

Segundo o professor Pietro Maria Bardi, diretor do museu, era um absurdo que na maior cidade industrial da América Latina não existisse preocupação alguma com a forma do produto industrializado. Conforme publicado num informe do museu, ele afirmava: *O Instituto não pretende ser apenas uma escola de iniciação artesanal e artística, mas um centro de atividades para estudo e divulgação dos princípios das artes plásticas, visando formas jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos de formas racionais correspondentes ao progresso: aclarar a função social do desenho industrial, resultando na responsabilidade do projetista no campo da arte aplicada.* (WOLLNER, 2003a, p. 49 – grifos do autor)

Wollner descreve esse momento como um dos mais importantes de sua vida profissional, referindo-se a ele como um ponto em que começava a deixar a “Idade das Trevas” (WOLLNER, 2003a, p.49).

Pietro Maria Bardi, com o intuito de demonstrar o objetivo da escola, expunha, no salão da pinacoteca, uma “vitrina de formas”. Nela estavam desde obras clássicas de Degas, Cézanne, Botticelli, passando por vasos egípcios, gregos e, por fim, uma máquina Olivetti. “*A máquina de escrever ali se apresenta como um típico exemplo das possibilidades estéticas de um produto industrial, que foi devidamente projetado por um desenhista industrial*”, explicava Bardi”. (WOLLNER, 2003a, p.49).

Tal revelação foi decisiva em Wollner. Nunca havia lhe ocorrido, ao menos de forma plenamente consciente, que seria possível unir o conhecimento artístico à produção industrial, na produção de produtos cotidianos. Contudo, ao recordar de seu fascínio pelas revistas americanas, Wollner diz que, a partir daquele momento, as possibilidades da união de tais áreas tornaram-se mais evidentes.

Sobre o ensino no IAC, Wollner comenta seu currículo:

Jacob Ruthi trouxe para o IAC, além do programa do curso fundamental de Wassily Kandinsky (ponto, linha, plano), implantado na Bauhaus, as intenções de Moholy-Nagy para a formação de designers do Chicago Institute of Design. O corpo docente

inicial do instituto foi formado por Pietro M Bardi (história da arte), Lina Bo Bardi (design industrial), Jacob Ruchti (curso fundamental), Roberto Sambonet, um pintor italiano, mais tarde designer renomado na Itália (desenho livre), Leopoldo Haar (design gráfico), Carlos Bratke (materiais), Flávio Motta (história da arte), Salvador Candia (arquitetura), Roger Bastide (sociologia e antropologia), Roberto Tibau (geometria e desenho técnico), Carlos Nicolaiesky (tipografia), Gastone Novelli (pintura), Poty Lazzaroto (gravura), ressaltando também Clara Hartok, aluna de Anni Albers na Bauhaus (tecelagem), entre outros. (WOLLNER, 2003a, p.51)

Durante o curso, Wollner sentiu-se mais atraído às atividades do ateliê de gravura, que contava com os mestres Poty Lazzaroto, Renina Katz, Marcello Grassman e Aldemir Martins. Este último foi o que Wollner mais teve afinidade por dois motivos: primeiro por ser o mais expansivo e acessível; segundo, por ter acesso às mesmas fontes de interesse de que ele já tinha, no caso, as revistas e ilustrações americanas. Aldemir comprava as revistas e livros que chamavam a atenção de Wollner e de seu amigo Goebel Weyne, e comentava para eles as obras de ilustradores como Ben Shahn, Alex Steinweiss, Saul Steinberg, Jerome Snyder, Joseph Low, entre outros.

Além dessa intensa troca de ideias e atividades no IAC, Pietro Maria e Lina Bo Bardi encarregavam-se de trazer para o país importantes pensadores e realizadores do cenário cultural mundial, tais como Walter Gropius, Le Corbusier, Alexander Calder, Saul Steinberg, Gio Ponti e Pier Luigi Nervi. Estes vinham como palestrantes e realizavam também participações especiais para os alunos da escola.

Em uma dessas visitas de palestrantes internacionais, Wollner realizaria o que considerou seu primeiro trabalho profissional, tendo em vista que foi pago para ajudar no evento. Era a visita de Max Bill, “arquiteto, designer, pintor, escultor, ex-aluno da Bauhaus e teórico da arte concreta suíça” (WOLLNER, 2003a, p.51). Em 1951, o Masp realizou uma exposição em seu nome e Bardi convidou Wollner para ajudá-lo. De acordo com ele, a experiência de montagem do evento acabou marcando-o de maneira irreversível:

Durante a montagem, enquanto apanhava os quadros, os cartazes e os produtos realizados por Max Bill e os colocava no espaço do museu, fiquei em estado de choque, quase paralisado. A descoberta do trabalho do artista provocou em mim um colapso de várias possibilidades vivenciadas, resultando numa percepção instantânea, fechando a *gestalt* do meu caminho profissional. Tal percepção veio ao encontro de minhas tendências, ainda potenciais, no sentido de fundamentar minhas criações e realizá-las objetiva e logicamente. 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. (WOLLNER, 2003a, p.53)

Além desta exposição, Wollner também cita uma que ocorreria no ano seguinte, 1952, como profundamente impactante na sua formação profissional: “O Cartaz Suíço –

coleção das melhores peças dos anos 50”. Nota-se, assim, que Wollner, mesmo impactado em primeiro momento pelo design americano mais ilustrativo, já demonstrava-se inclinado às propostas formais do design suíço-alemão e do chamado “Estilo Internacional”.

Contudo, apesar da intensa troca de experiências e ensinamentos com tais personalidades, a área profissional era inexistente no Brasil, segundo Wollner. Exercícios eram feitos, mas não havia maiores detalhes sobre o processo técnico de execução e produção. O IAC não possuía instalações próprias para montagens de protótipos ou impressões de projetos. Ainda assim:

O instituto foi decisivo em minha formação profissional. Até então, eu atuava no campo da arte como gravador e desenhista, condicionado unicamente por elementos intuitivos e artísticos, sem nenhuma função objetiva. O IAC propiciou-me uma vivência no meio e a convivência com vários professores, bem como a possibilidade de ver e ouvir palestras no Masp, o que aprimorou minha capacidade intuitiva e permitiu que eu percebesse a possibilidade da participação social e cultural do artista por meio do design. (WOLLNER, 2003a, pp.53-54)

Este desejo por uma maior aproximação entre a produção industrial e a prática artística por parte de Wollner pode ser encarado como um dos primeiros pontos de partida para o início do design gráfico de acordo com sua concepção. As frustrações acerca da falta de instalações de maquinário refletem, em certa medida, o cenário industrial brasileiro como um todo. Contudo, a existência de um desejo por tais instalações já demonstram também as vias pelas quais a industrialização brasileira caminhava. O país encontrava-se novamente no comando de Getúlio Vargas, desta vez eleito por vias democráticas, com um forte discurso voltado aos trabalhadores urbanos e do empresariado. Se durante a chamada Era Vargas a identidade do trabalhador urbano ainda era um projeto em andamento, o cenário mostrava-se bastante diferente neste novo mandato (FAUSTO, 2012).

Os sindicatos de trabalhadores ganharam maior liberdade, muito por influência do governo dos EUA, que via com maus olhos as restrições que o Estado promovia aos trabalhadores urbanos no passado, durante o período do Estado Novo. Por outro lado, um fortalecimento exacerbado do movimento sindical também seria mal visto, em decorrência da aparente ameaça que o comunismo desempenhava na América Latina. João Goulart, o “Jango”, então ministro do trabalho de Getúlio (e, anos mais tarde, o último presidente brasileiro antes do regime militar), era a própria personificação desta ameaça aos olhos dos militares – que comemoravam o alinhamento ideológico que o Brasil agora tinha com os EUA.

Desde o início de seu governo, quando tentara unir em torno de si todas as forças conservadoras, Vargas não esquecera uma de suas principais bases de apoio – os trabalhadores urbanos. No comício de 1º de maio de 1951, deu um passo na direção do estabelecimento de laços mais sólidos com a classe operária. Não se limitou às palavras genéricas e apelou para a organização dos trabalhadores nos sindicatos para ajudá-lo na luta contra “os especuladores e os gananciosos”. Ao mesmo tempo, aboliu a exigência do chamado atestado de ideologia para a participação na vida sindical. Com isso favoreceu o retorno dos comunistas e dos excluídos em geral durante o período Dutra.

Mas o governo não conseguiria controlar inteiramente o mundo do trabalho. A liberalização do movimento sindical e os problemas decorrentes da alta do custo de vida levaram a uma série de greves em 1953. (FAUSTO, 2012, p.227)

Este novo governo de Getúlio encontrava-se em uma “corda bamba” cujos lados oscilavam cada vez mais, dificultando sua atuação. Ainda assim, mesmo com uma inflação crescente e as tensões que florescia para todos os lados, foi um período de crescimento industrial significativo<sup>67</sup>.

No início da década de 1950, o governo promoveu várias medidas destinadas a incentivar o desenvolvimento econômico, com ênfase na industrialização. Foram tomadas providências para se realizarem investimentos públicos no sistema de transportes e de energia, contando-se com a abertura de um crédito externo de 500 milhões de dólares. Tratou-se de ampliar a oferta de energia para o Nordeste e equacionou-se o problema do carvão nacional. Ocorreu também o reequipamento parcial da marinha mercante e do sistema portuário. Em 1952 foi fundado o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), diretamente orientado para o propósito de acelerar o processo de diversificação industrial. (FAUSTO, 2012, p. 225)

Contudo, o caráter populista do governo de Vargas incomodou muitos setores conservadores e alguns grupos do exército, o que acabou por gerar uma série de tensões neste novo governo, levando-o posteriormente.

De qualquer maneira, a experiência de Wollner no IAC parece ter incorporado parte do espírito desenvolvimentista da época, especialmente no ponto em que se via a possibilidade de uma atuação de caráter artístico no meio industrial.

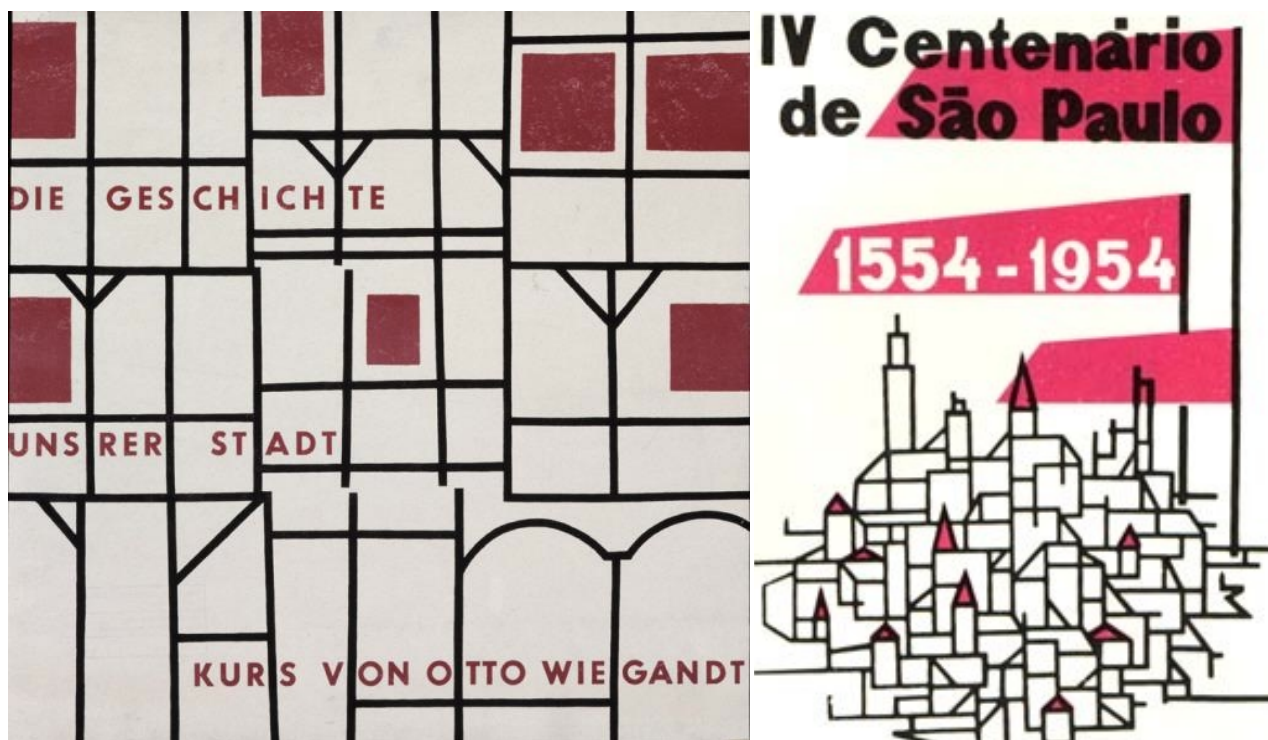
Por recomendação de Bardi, Wollner começou a estagiar na nova profissão que se desenhava. Um dos primeiros lugares que tentou foi o *bureau* de Raymond Loewy, “famoso estilista americano<sup>68</sup>” (WOLLNER, 2003a, p.55) que estava radicado em São Paulo desde 1949, responsável por trabalhos mundialmente reconhecidos como o dos cigarros Lucky

---

<sup>67</sup> Cabe aqui a menção de que em 1953 há dois acontecimentos emblemáticos: a criação da Petrobrás, como forma de proteção do petróleo nacional; e um confisco cambial que buscava direcionar parte da receita de impostos obtida com a venda do café para o exterior a outros setores, especialmente o desenvolvimento industrial – medida esta que recebeu duras reações do setor cafeeiro (FAUSTO, 2012).

<sup>68</sup> Ressaltamos aqui o fato de que Wollner chama Loewy de “*estilista*”, e não “*designer*”, conforme é possível notar na citação apresentada.





**Figura 3.** “Cartaz de Otl Aicher [à esquerda] para as conferências da Volkshochschule, de Ulm. Visto por Geraldo de Barros em visita à cidade alemã em 1952, foi uma referência ao cartaz do IV Centenário [à direita]” (WOLLNER, 2003a, p.59); Cartaz do IV Centenário de São Paulo, concebido por Geraldo de Barros. Fonte: WOLLNER, 2003a.

Strike, Coca-Cola, Studbaker, Shell, Exxon, US Postal Service, entre outros. Wollner pôde acompanhar alguns dos projetos que se desenvolveram lá, mas em 1952 o escritório foi “desativado por insuficiência de trabalho para um tal empreendimento” (WOLLNER, 2003a, p.55). Em seguida, estagiou como assistente de desenho na agência de propaganda americana McCann Erickson, na qual foi despedido após um mês pois Gerald Wilda, diretor de arte alemão, achou-o incapaz de trabalhar com publicidade. Sobre isso, Wollner comenta que lhe é, “até hoje, extremamente grato” (WOLLNER, 2003a, p.55)<sup>69</sup>.

No mesmo período, era criado em São Paulo o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Mam, que possuía, de acordo com Wollner, uma inclinação maior às produções artísticas parisienses. Wollner foi chamado para criar a comunicação visual referente às sessões de cinema realizadas às terças e sextas-feiras. Eram trabalhos rudes, de acordo com ele, mas que já chamavam a atenção dos que lá passavam pela solução gráfica construtivista.

Ainda neste período, Geraldo Barros, frequentador do Mam, realizou, em 1954, o cartaz do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. A influência gráfica da peça, de

<sup>69</sup> Isto se decorre por uma crítica já conhecida de Wollner aos publicitários. Segundo ele, a publicidade não deve ser confundida com design, tendo em vista que a primeira preocupa-se mais com peças midiáticas isoladas e efêmeras, enquanto o design deve ser um projeto de longo prazo (WOLLNER, 2003b). Estas diferenças deverão ficar mais claras no decorrer do presente capítulo. Por ora, cabe apenas o aviso de que, para Wollner, as duas áreas são completamente diferentes.

acordo com Wollner (2003a), destoaria daquelas que costumavam vir de Paris. A influência daria-se mais pela obra de Otl Aicher, designer gráfico relacionado a Max Bill e à escola de Ulm, ou seja, mais calcadas numa arte geometrizada e abstrata, enquanto que as francesas carregariam consigo traços do estilo Art Nouveau e, portanto, com ilustrações de caráter mais realista.



**Figura 4.** Cartaz da I Bienal de São Paulo, de 1951. Feito por Antônio Maluf, aluno e colega de Wollner no IAC, é considerado por ele como sendo uma das primeiras manifestações de design gráfico no Brasil, ao lado do cartaz do IV Centenário de São Paulo, de Geraldo de Barros. Fonte: WOLLNER, 2003a.

Como notamos nas imagens das figuras 3,4 e 5, os cartazes enaltecidos por Wollner possuem algumas características em comum. Primeiramente, a utilização de tipografias não-serifadas, que traduziriam melhor, de acordo com certas correntes modernistas europeias, oriundas do construtivismo russo, Bauhaus e, posteriormente, da HfG Ulm, conceitos de legibilidade e transmissão de informação de forma mais eficaz. Além disso, notamos também a presença de um grid visual, que serviria para melhor disposição das informações e suas hierarquias de importância. Por fim, a utilização de formas geométricas abstratas, que utilizariam-se mais dos “conceitos” formais do que uma associação ilustrativa mais direta (ex: no caso do cartaz de Wollner, do Festival Internacional de Cinema do Brasil, não há a utilização de uma tela de cinema diretamente, mas sim dois retângulos arredondados em perspectiva que, por sua vez, denotariam o conceito de uma imagem projetada em uma tela).

Geraldo Barros, ao ver os cartazes de Wollner para as sessões de cinema do Mam, logo o relacionou ao estilo construtivista de Aicher<sup>70</sup>, e convidou Wollner a trabalhar com ele nos cartazes das festividades do IV Centenário, em 1953. É neste período que Wollner passa a se envolver com o movimento de arte concreta, entrando para o Grupo Ruptura, do qual fazia parte o próprio Geraldo, além de Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima (IAC), Lothar Charoux, Judith Lauand, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, professor de Wollner no IAC.

Com este incentivo (principalmente por parte de Geraldo, que considero um mestre), comecei a pintar quadros seguindo o conceito de arte concreta, isto é, relacionando os elementos visuais dentro de um pensamento matemático. Ao mesmo tempo iniciei a apreciação do jazz, música que enfatiza a criatividade pelo improviso e pelo controle técnico instrumental.

Já consciente do meu pensamento abstrato, apliquei esse conhecimento aos meus trabalhos gráficos. Os artistas do movimento de arte concreta em São Paulo, por meio do Manifesto Ruptura e da exposição de 1952, romperam com o domínio cultural francês – embora, já em 1951, em aula inaugural do IAC, Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti houvessem se antecipado ao contexto do manifesto. E assim nós, Maurício Nogueira Lima, Antônio Maluf, Emilie Chamie e eu, seus alunos, participantes do movimento de arte concreta, *nos tornamos pioneiros no campo do design*. (WOLLNER, 2003a, p.59, grifos nossos)

---

<sup>70</sup> Wollner, na época, desconhecia o trabalho de Aicher, dizendo que seus trabalhos eram inspirados nas produções de Max Bill (WOLLNER, 2003a).

Wollner entende que o movimento concretista de São Paulo foi importante por vários motivos. Pela adesão de poetas, músicos e artistas gráficos, o movimento artístico teria sido capaz de quebrar as paredes dos espaços de galerias para toda a comunidade<sup>71</sup>.

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

Em 1953, a convite do governo brasileiro, Max Bill retornou ao Brasil para uma série de palestras e para receber o Prêmio Internacional por sua escultura “Unidade Tripartida”, na I Bienal de Arte de São Paulo. Durante a viagem, anunciou também a formação da *Hochschule für Gestaltung Ulm*, a “escola de Ulm”, um centro de ensino baseado no conceito da Bauhaus, e pediu para Pietro Maria Bardi a recomendação de um aluno. Apesar da recomendação de Pietro para que o aluno escolhido fosse Wollner, Max Bill acabou escolhendo Geraldo de Barros, que já possuía experiência internacional. Contudo, Geraldo não pôde aceitar, tendo em vista seu cargo como funcionário público no Banco do Brasil. Sendo assim, Wollner foi entrevistado em seguida e, conseqüentemente, aceito por Bill. Apesar das dificuldades econômicas que teria que passar, mesmo com a bolsa oferecida a ele por Bill, Wollner, agora casado, aceitou o convite. Em julho de 1954, Wollner foi para a Europa, estudar na HfG Ulm.

Neste período entre o convite e sua viagem, Wollner ajudou na organização da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, aquele que ele considerou como “a mais importante de todas as bienais e, arrisco dizer, de todas as manifestações culturais do mundo à época” (WOLLNER, 2003a, p.71). Os elogios de Wollner não são em vão. Vieram para esta bienal, apenas para citar alguns nomes, o holandês Piet Mondrian; os alemães Kurt Schwitters e Walter Gropius; os russos Kasimir Maliévitch, El Lissitzky, Alieksandr Rodchenko, Naum Gabo-Pesvner e Wassily Kandinsky; os suíços Max Bill e Paul Klee; da escola de Paris, Pablo

---

<sup>71</sup> O que compactua com o conceito de “Arte Total” (STOLARSKI, 2012), apresentado no capítulo anterior. Ou seja, uma forma de arte que “quebra” as paredes do museu e “ganha” o ambiente urbano, operando no meio social mais amplo e certamente menos restrito que o dos frequentadores de museu de arte moderna (que, geralmente, necessitam de certo capital simbólico para compreensão das obras). É possível notarmos que, provavelmente, esta vontade de “sair do museu” tenha sido fator fundamental que fez Wollner dedicar-se ao design gráfico ao invés da sua carreira artística. Seu elogio à importância do movimento concretista parece corroborar com tal suposição. ARGAN (2010) também explora tal ideia sobre a relação entre artes plásticas e design. Já sobre o conceito de “Arte Total” numa concepção de “projeto” relacionado à arquitetura, apontamos a existência de considerações em FRAMPTON (2012).

Picasso e Marcel Duchamp; entre tantos outros. Ao todo, foram representantes de 40 países, com cerca de 4 mil obras. Enquanto trabalhava na montagem da II Bienal, Wollner discutia com seus colegas, entre eles Geraldo de Barros, sobre a importância das obras e movimentos artísticos lá representados.

Nesta mesma Bienal, participei com três quadros de pintura concreta e recebi o Prêmio de Pintura Jovem Revelação Flávio de Carvalho<sup>72</sup>. O patrono desse prêmio não ficou nada feliz com a escolha do júri da premiação. Flávio de Carvalho era um artista atuante, versátil e bizarro com participação em projetos de arquitetura, teatro, moda (em fins dos anos 40, desfilou no centro da cidade com um modelo masculino de mini-saia, criado por ele), pintura e desenho que escandalizaram e provocaram polêmica entre a classe média e os críticos de arte do tempo. Tinha formação em arquitetura, obtida na Inglaterra; muitos o consideram, juntamente com o arquiteto Gregori Warchavchik, o precursor da arquitetura moderna no Brasil. Como pintor e desenhista podemos considerá-lo expressionista, daí a razão de não ter aprovado o prêmio para um artista concreto. O quadro premiado pertence ao acervo do Mac/Usp. No mesmo ano eu receberia ainda o segundo prêmio de pintura do III Salão Paulista de Arte Moderna – o quadro pertence à coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (WOLLNER, 2003a, p.71)

Em fins de 1953, mesmo com os relativos sucessos aqui relatados, Pietro Maria Bardi fechou o IAC. Em um artigo intitulado “Gropius, a arte funcional”, publicado na Folha da Manhã de 7 de Julho de 1984, Bardi responsabilizava o fracasso do projeto aos alunos que, com exceção de Wollner, eram *“todos por demais ansiosos em se produzir como personalidades autônomas e fazendo prevalecer o eu que se distingue acima dos outros eus, quase sempre gênios não se considerando gregários no conceito operativo<sup>73</sup> de Gropius”* (WOLLNER, 2003a, p.73 – itálicos do autor).

Com o IAC fechado e o convite de Max Bill para ir a Ulm, Wollner conseguiu apoio do governo brasileiro no custo da passagem e uma ajuda de custo mensal. Uma nova e fundamental fase se iniciava em sua formação.

### 3.4 1954-58 – Os anos em Ulm e o surgimento de um “novo” Brasil

---

<sup>72</sup> Wollner não cita exatamente quais são os três quadros. Contudo, ao verificarmos o catálogo da II Bienal, notamos que Wollner participou não com três, mas com duas obras, sendo elas “Composição com triângulo proporcional” e “Movimento contra movimento no sistema espiral”, catalogadas com os números 219 e 220, respectivamente. Duas possibilidades: a primeira é a de que Wollner, neste relato, tenha se enganado. A segunda é a de que houve uma terceira obra, mas que não foi catalogada. Para mais, conferir II BIENAL DO MAM-SP, (1953, p.39).

<sup>73</sup> Por “conceito operativo de Gropius”, citado por Wollner como sendo uma fala de Bardi, acreditamos que seja uma referência à proposta da Bauhaus, e portanto de Gropius enquanto diretor da escola, da prática projetual aplicada em prol do meio social, divergindo-se assim da prática isolada do artista de ateliê. Esta nossa suspeita se tornará mais evidente quando apresentarmos, no subcapítulo seguinte, o conflito que existiu entre Max Bill e Otl Aicher durante os anos em que Bill esteve presente na escola.

Em setembro de 1954, Wollner chegara na HfG. Suas aulas começariam apenas em janeiro do ano seguinte, mas havia feito um acordo de que chegaria 6 meses antes do início das aulas para que pudesse aprender a língua alemã. As instalações da escola estavam em fase de acabamento e, até o início das aulas, Wollner estagiou no escritório do designer Otl Aicher. Para ajudar no seu estudo da língua, só falavam com ele em alemão, evitando o inglês e o francês. À noite, uma vez por semana, frequentava palestras na Ulmer Volkshochschule, uma universidade popular livre. No escritório de Aicher, trabalhou com projetos editoriais e processos gráficos como clichês, fotolitos e diagramação de textos.

A proposta pedagógica da HfG Ulm ia muito além de uma escola técnica para formação de desenhistas industriais. Sua idealização estava ligada aos desejos de integração social após o trauma causado pelo período nazista, especialmente por conta de uma das fundadoras, Inge Scholl-Aicher, esposa de Otl Aicher, um dos professores mais importantes e de grande influência na trajetória de Wollner. Sendo assim, havia um plano político bem idealizado já nos primeiros anos de sua existência. O trecho a seguir é bastante elucidativo neste ponto, apontando a importância que esta ideologia reflete na própria maneira de se pensar forma, estética, artes e design.

Desde o seu projeto inicial, o projeto Ulm foi moldado de acordo com uma crescente visão de regeneração cultural e reforma política. A inspiração original do instituto veio de Inge Scholl, que queria estabelecer uma nova escola de educação democrática em honra a seu irmão e irmã, Hans e Sophie Scholl, que foram ambos mortos em 1943 por serem membros do grupo de resistência anti-Nazista “Rosa Branca”. Em 1946, junto com um colega resistente ao Nazismo, o artista gráfico Otl Aicher, Scholl fundou uma nova faculdade comunitária (*Volkshochschule*) na pequena cidade de Ulm, no sul da Alemanha, dedicada a preservar o espírito de resistência de seus irmãos assassinados. Seu pai, Robert Scholl, foi nomeado prefeito provisório de Ulm pelo comando militar norte-americano em junho de 1945, o que muito ajudou-a em obter apoio oficial na proposta da escola. A escola de Ulm era, no entanto, também parte de um movimento pós-guerra muito espalhado por toda a Alemanha para criar novas faculdades comunitárias orientadas em prol de reformas sociais. Devotada à causa de reforma política radical e pedagogia progressista, a escola de Scholl e Aicher deveria ser o centro de uma “verdadeira democracia” direcionada em erradicar o nacionalismo e militarismo germânicos ao fornecer à juventude do pós-guerra ideais culturais e direções morais tão desesperadamente necessárias. Convencida de que a chamada catástrofe alemã havia sido um resultado direto do “falso pensamento” e “superespecialização de pensamento limitado”, os fundadores desejavam desenvolver um novo tipo de educação humanista baseada em “o prático, o honesto e o verdadeiro”. Assim como outros reformistas pós-guerra, Scholl e Aicher pensavam que esta era a melhor maneira para inaugurar o “nascimento de uma nova cultura” de socialismo democrático. Mas era menos uma “missão dos sem-propriedade” do que uma tentativa de reabilitar e desnacionalizar a *Kultur* [cultura] alemã como um antídoto contra os “violentos poderes” da tecnologia e *Zivilisation*. Para Scholl, a escola foi projetada para reconciliar as esferas da civilização tecnológica e cultura alemã, onde a *Kultur* em si deveria ser transformada de um “luxo do estético” para uma nova

afirmação do “poder da vida” (*Lebensmacht*) de paz, democracia e tolerância<sup>74</sup>. (BETTS, 2004, pp.140-141)

Apesar deste foco pedagógico e político ser mais centrado no cenário alemão, havia também o interesse de que a escola tivesse um perfil mais europeu e, portanto, internacional (BETTS, 2004). É aqui que entra a figura de Max Bill, artista suíço e ex-aluno da Bauhaus, cuja trajetória já havia chamada a atenção de Scholl e Aicher, especialmente após uma exposição que organizou chamada “Good Form” (Boa Forma), dedicada à Werkbund Suíça, ocorrida na faculdade comunitária de Ulm, em 1949. Na ocasião, Bill informou que tinha interesse em abrir uma nova academia politécnica de arte em homenagem à sua herança da Bauhaus. Em 1950, Scholl e Aicher convidaram Bill para discutir qual poderia ser seu papel no projeto que o casal tinha em mente.

A posição de diretor da escola foi oferecida quase imediatamente para Bill. Contudo, ele não recebia com grande entusiasmo o programa político de Scholl e Aicher. Para ele, a escola deveria ser mais focada nos estudos de artes e design, sendo a política um pano de fundo que permearia parte do currículo. Este ponto de discordância entre eles será essencial para compreendermos depois a saída de Bill da diretoria da HfG Ulm (1956) e, posteriormente, seu desligamento definitivo da escola (1957). Além disso, pode ajudar também a compreender parte dos discursos de Wollner acerca do conceito de design, tendo em vista que será muito influenciado tanto por Bill quanto por Aicher<sup>75</sup>. Por ora, como forma

---

<sup>74</sup> “From the very outset, the Ulm project was shaped by a soaring vision of cultural regeneration and political reform. The original inspiration for the institute came from Inge Scholl, who wanted to establish a new school of democratic education in honor of her brother and sister, Hans and Sophie Scholl, both of whom were killed in 1943 as members of the anti-Nazi “White Rose” resistance group. In 1946, together with a fellow Nazi resister, the graphic artist Otl Aicher, Scholl founded a new community college (*Volkshochschule*) in the small south German town of Ulm, dedicated to preserving the resistance spirit of her slain siblings. That her father, Robert Scholl, had been installed as Ulm’s provisional mayor by the American military command in June 1945 greatly helped her gain official support for the school proposal. The Ulm college was, however, also part of a widespread postwar movement to create new reform-oriented community colleges throughout Germany. Devoted to the cause of radical political reform and progressive pedagogy, Scholl and Aicher’s school was to be a center of “true democracy” aimed at eradicating German nationalism and militarism by providing postwar youth with badly needed cultural ideals and moral direction. Convinced that the so-called German catastrophe was a direct result of “false thinking” and “narrow- minded overspecialization,” the founders wished to develop a new type of humanist education based on “the practical, the honest, and the true.” Like other postwar reformers, Scholl and Aicher thought this would be the best way to usher in “the dawning of a new culture” of democratic socialism. But theirs was less a “mission of the propertyless” than an attempt to rehabilitate a denationalized German *Kultur* as an antidote against the “violent powers” of technology and Zivilisation. For Scholl, the school was designed to reconcile the spheres of technological civilization and German culture, where *Kultur* itself was to be transformed from the “luxury of the aesthete” into a new affirmative “life power” (*Lebensmacht*) of peace, democracy, and tolerance.” – Tradução nossa.

<sup>75</sup> Explicaremos essa questão de forma mais aprofundada no decorrer deste subcapítulo, assim como no capítulo 3.

de entendermos melhor esse posicionamento de Max Bill em comparação com os de Scholl-Aicher, citamos BETTS:

Ele [Max Bill] aceitou o cargo [de diretor], mas apenas sob certas condições. Acima de tudo, ele insistia que a escola deveria ser menos voltada à reeducação política do que para o ensino de arte e design. Ele criticava a inclusão de política como uma disciplina distinta no currículo da escola, sustentando que reforma política continuava sendo o centro natural da escola e por isso não precisava ser formalizada como um campo de estudo separado. Como um Werkbunder<sup>76</sup>, Bill via o objetivo primário da escola como sendo o de produzir trabalhos de design de acordo com o “substrato espiritual” da arte moderna contemporânea. Um ensino de design mais orientado pela arte era então privilegiado acima dos estudos de sociologia, teoria cultural e política. Não é que Bill fosse desinteressado acerca da importância de reeducação política e reforma pedagógica. Não obstante, ele mantinha-se verdadeiro às suas crenças mais gerais da Werkbund de que uma genuína reforma social e cultural começava não com treinamento político forçado, mas sim com uma reconstituição das próprias formas do ambiente social, tal como o planejamento de cidades, arquitetura e o design dos objetos cotidianos. A prática adequada do design era em si uma espécie de reforma política e reeducação pela simples razão de que os espaços e objetos cotidianos exerciam um poderoso efeito sobre seus usuários. Formalizar a política como um tipo de disciplina especializada apenas impediria este projeto, assim dizia Bill, especialmente tendo em vista que o objetivo da escola não era reeducar políticos, mas sim “cidadãos com carreiras de trabalho que pensam politicamente<sup>77</sup>”. (BETTS, 2004, p.143)

Por conta das considerações de Bill, a escola desviou seus interesses em estudos de mídia para focar-se no ensino de design. Por sinal, a influência de Bill era tão grande que a própria escola chegou a mudar de nome, tendo em vista que, em sua ideia inicial, ela chamaria-se “Geschwister-Scholl-Hochschule” [Instituto Irmãos Scholl]. O nome que acabou sendo utilizado, “Hochschule für Gestaltung” [Instituto da Forma], teria sido uma sugestão de Bill, por conta do seu tempo na Bauhaus de Dessau (BETTS, 2004). Scholl e Aicher aceitaram a ideia, com a condição de que as matérias de pintura e escultura não fizessem parte do currículo, ao passo que cursos como sociologia, política, psicologia, filosofia e história contemporânea fossem incluídos como uma garantia contra o que eles acreditavam ser uma atitude antihistórica e milenarista da Bauhaus – cenário que queriam evitar. “Eles claramente

<sup>76</sup> “Werkbunder”: um participante do movimento Werkbund

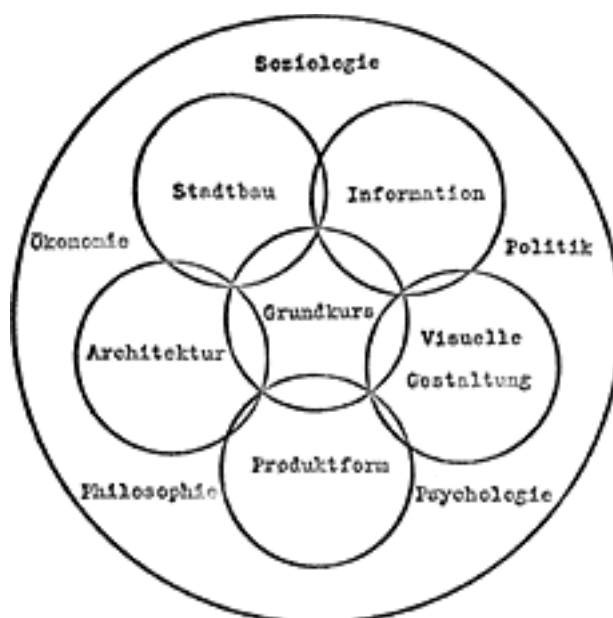
<sup>77</sup> “He agreed to accept the appointment, but only on certain conditions. Above all he insisted that the school should be devoted less to political reeducation than art and design instruction. He criticized the inclusion of politics as a distinct discipline within the school’s curriculum, contending that political reform remained the natural center of the school and therefore need not be formalized as a separate field of study. As a Werkbundler, Bill saw the school’s primary objective as producing design work in accordance with the ‘spiritual substance’ of contemporary modern art. A more art-oriented design instruction was thus privileged over the studies of sociology, cultural theory, and politics. Not that Bill was uninterested in the importance of political reeducation and pedagogic reform. Nonetheless, he stayed true to his more general Werkbund belief that genuine social and cultural reform began not with forced political training, but rather with reconstituting the very forms of the social environment, such as city planning, architecture, and the design of everyday objects. Proper design practice was in itself a kind of political reform and moral reeducation for the simple reason that everyday spaces and objects exerted a powerful effect upon their user. Formalizing politics as a specialized discipline would only hinder this project, so Bill argued, especially since the school’s task was not to educate politicians but ‘citizens with working careers who think politically.’” – Tradução nossa.



queriam ter certeza de que os ‘efeitos sociais e significado cultural’ do trabalho do design técnico deveriam ser firmemente calcados em consciência social e prática política informada<sup>78</sup>” (BETTS, 2004, p.144).

O currículo de Ulm de 1951 é um misto de todos esses interesses, iniciando-se em um curso fundamental [*Grundkurs*] que, mais tarde, era dividido em quatro grupos distintos, dos quais os alunos optavam qual seguiriam. Os grupos eram:

“Informação” [*Information*], que incluía o estudo e análises de mídia literária; “Arquitetura” [*Architektur*] e Urbanismo [*Stadtbau*]; “Design Visual” [*Visuelle Gestaltung*], que cobria instruções em filmes, fotografia, e gráfico; e “Forma do Produto”, que compreendia o design industrial de objetos domésticos do dia-a-dia, mobiliário e equipamento industrial<sup>79</sup>. (BETTS, 2004, p.144)



**Figura 6.** Diagrama da estrutura pedagógica da HfG Ulm. Fonte: [http://www.hfg-archiv.ulm.de/die\\_hfg\\_ulm/imgs/timeline/struktur.gif](http://www.hfg-archiv.ulm.de/die_hfg_ulm/imgs/timeline/struktur.gif)

Wollner, após realizar o primeiro curso fundamental em salas alugadas no centro da cidade, acabou por iniciar as aulas no prédio definitivo, no dia 10 de Janeiro de 1955. A turma de trinta alunos possuía pessoas de várias nacionalidades, como alemães, suíços,

<sup>78</sup> “They clearly wanted to make sure that the ‘social effects and cultural meaning’ of technical design work would be firmly grounded in social awareness and informed political practice.” – Tradução nossa.

<sup>79</sup> “‘Information’, which included the study and analysis of literary media; ‘Architecture and City Planning’; ‘Visual Design’, which covered instruction in film, photography, and graphics; and ‘Product Form’, which comprised the industrial design of everyday household objects, furniture, and industrial equipment.” – Tradução nossa.

italianos, franceses, austríacos, argentinos, japoneses e brasileiros (Almir Mavignier, Mary Vieira, Frauke e Elke Kock-Weser).

Dentre as aulas iniciais do curso fundamental, as teóricas eram ministradas na parte da manhã; à tarde, tínhamos aulas práticas nas oficinas de madeira, metal, gesso, fotografia e desenho. A de tipografia foi instalada somente em 1957. À noite, eram programadas discussões entre os diversos departamentos: arquitetura, design industrial<sup>80</sup>, comunicação visual e informação; professores e alunos trocavam ideias e discutiam conceitos. (WOLLNER, 2003a, p.79)

O curso fundamental durava um ano e era obrigatório. Em seu currículo, constavam as seguintes disciplinas: Ciência das Cores; Teoria das Cores; Estereometria; História da Cultura (século XX); Antropologia Cultural; Introdução à Sociologia; Geometria Construtiva; Trabalhos Visuais e Projetos; Desenho Técnico. Além dessas matérias, havia também as oficinas práticas de Madeira, Metal, Gesso e Fotografia. O corpo docente era composto, assim como o corpo discente, por pessoas de várias nacionalidades (WOLLNER, 2003a).

Os professores não avaliavam os alunos por notas. Como fator avaliativo, havia apenas uma reunião, a cada três meses, na qual os professores decidiam, baseado na evolução e participação do aluno, se ele continuaria ou não. Ou seja, a cada três meses, qualquer um poderia ser eliminado (WOLLNER, 2003a).

Wollner passou do curso fundamental e optou pelo departamento de Comunicação Visual, onde seguiu por 3 anos (1956, 57 e 58), tendo treinamento profissional e aulas práticas de: Tipografia; Gráfica, Estrutura de Exposições, Embalagens; e Fotografia. Havia também aulas teóricas, sendo elas: Introdução à Gestalt; Integração Cultural, Sociologia, Comunicação; Integração Cultural, Metodologia e Teoria Científica; Semiótica; Sociodinâmica da Cultura; Fotografia; Especialização Profissional. Além das aulas teóricas e práticas, os alunos também participavam de palestras e *workshops*, organizados pela escola (WOLLNER, 2003a).

Sobre a proposta do departamento ao qual Wollner optou continuar seus estudos, ele nos traz o seguinte dado:

A descrição conceitual do departamento de Comunicação Visual, publicada no primeiro número do boletim trimestral da escola, em outubro de 1958, à página 20, afirmava (a tradução é minha): *Em muitas fases da sua vida social, o homem se relaciona mediante o auxílio de mensagens visuais. A intenção deste departamento é planejar esse tipo de informação para que corresponda à sua função. Através do uso de técnica publicitária, tipografia, design gráfico, fotografia, exposições, cinema e televisão, campos de uma linguagem homogênea, onde o termo designado comunicação visual está de acordo com o seu uso globalizado. As experiências no*

---

<sup>80</sup> Wollner, no texto que usamos de base neste capítulo, usa o termo “design industrial” como sinônimo do que hoje convencionamos chamar “Projeto de Produto” ou “Desenho de Produtos”.

*departamento visam estabelecer uma clara coordenação possível entre as mensagens visuais e seu objetivo. Para isso, métodos devem ser desenvolvidos, somando conhecimentos por meio da teoria da percepção e dos significados.* (WOLLNER, 2003a, p.83)

O plano pedagógico da HfG Ulm ia além da sala de aula: os departamentos trabalhavam em conjunto em prol da realização de projetos, promovendo assim uma maior integração entre alunos e professores. “A HfG nos ensinou a ter um comportamento pessoal no trabalho em grupo e a discutir o significado mais adequado para os problemas, sem dar espaço para individualismos ou autoritarismos” (WOLLNER, 2003a, p.83).

Isso não significava que todos concordavam com tudo. Como falamos anteriormente, o plano inicial de Max Bill, primeiro reitor da HfG Ulm, era o de um projeto de escola mais próximo da Bauhaus, isto é, referente às experimentações de “arte-função como elemento principal para o desenvolvimento do design” (WOLLNER, 2003a, p.83). Esse plano inicial era contestado pelos professores da “nova geração”, que propunham um design mais apoiado na ciência e tecnologia, o que, segundo eles, estaria mais de acordo com a realidade do pós-guerra. Sendo assim, deu-se início um processo de reformulação do conceito e programas de ensino da escola, “buscando situar o designer como um elemento associado ao processo de decisões na produção industrial, e não na condição de autoridade suprema. A proposta foi, então, agregar à arte-função o princípio de integração com a ciência e a tecnologia” (WOLLNER, 2003a, pp.83-84). Acreditamos que este período tenha sido de especial significância para Wollner na formação de seu pensamento – afinal, foi o momento no qual presenciou de maneira próxima e acirrada um profundo debate, entre duas figuras de grande relevância para seu pensamento, acerca da forma como o design deveria ser pensado em sua postura e relação com o mundo artístico e a prática industrial.

Max Bill não aceitou tal reformulação e afastou-se da escola em 1956. Wollner, apesar de próximo às ideias de Bill, era também bastante ligado a Aicher, e acabou não tomando partido nas assembleias de alunos. A escola passou a ter a função de reitor dividida entre três professores, sendo eles Tomás Maldonado, Otl Aicher e Hanno Kesting, professor e

sociólogo<sup>81</sup>. Iniciava-se assim a fase do chamado “design tecnológico”. Parte das mudanças envolveram a ascensão de alguns alunos, já formados das primeiras turmas, à condição de professores. Contudo, apesar das mudanças, a escola sempre teve como prioridade um dos preceitos de Bill, o da Boa Forma (*Gute Form*<sup>82</sup>), como já havia ficado claro no contato inicial entre Scholl, Aicher e Bill na exposição ocorrida em 1949.

É necessário aqui expormos um pouco mais do conflito Bill x Aicher, de forma que entendamos melhor o impacto de tal cenário na HfG Ulm às ideias de Wollner no que se refere às noções de relação entre design, arte e indústria. Afinal, foi por convite de Bill que Wollner foi estudar em Ulm, sendo que sua estima para com Aicher só foi se desenvolver após sua estadia na cidade alemã. Logo, é compreensível que, neste ponto, busquemos entender algumas das causas que levaram ao desentendimento entre Max Bill e Otl Aicher durante o período em que Wollner estudava na escola, assim como a opção dele em continuar lá após a separação entre os dois – especialmente tendo em vista que Wollner era aluno de Aicher e havia estagiado em seu escritório.

Conforme aprendemos em SPITZ (2002) e BETTS (2004), Bill era adepto de um currículo que colocasse o aluno em contato com a experimentação artística, mentalidade essa adquirida durante seu tempo de aluno na Bauhaus, enquanto Aicher já prezava pela imersão de uma atuação mercadológica, com uma forte formação crítica social, buscando o afastamento do espaço artístico e uma maior aceitação de novas tecnologias, conforme demonstraremos nos parágrafos a seguir. No geral, o conflito entre ambos mostrava uma mistura de tensões pessoais com ideais sobre diferenças e semelhanças entre arte, design e o ensino de tais práticas.

---

<sup>81</sup> Isso é o que Wollner diz em sua autobiografia. Contudo, no site de arquivo histórico da HfG (<http://www.hfg-archiv.ulm.de>), a informação que consta é outra. Primeiro: Wollner diz que Bill afastou-se da escola em 1956. No site, é dito que ele afastou da reitoria, mas manteve-se na escola até 1957, um ano antes de Wollner se formar. De acordo SPITZ (2002), este período entre 56 e 57 é marcado por idas e vindas, o que torna compreensível o engano de Wollner. Contudo, além deste aparente engano, o comitê administrativo montado para substituir Bill não teria sido um triunvirato, mas sim, de acordo com site citado, um conjunto de quatro professores, sendo: Otl Aicher, Tomás Maldonado, Hans Gugelot, e Friedrich Vordemberge-Gildewart. Trataremos mais desse conflito entre Bill e a diretoria no capítulo 3.

<sup>82</sup> “Boa Forma”, “*Gute Form*” [alemão] ou “Good Form” [inglês] refere-se à defesa de designers de que os objetos pensados devem ser frutos de projetos racionalizados, “limpos”, sem adornos ou decorações consideradas supérfluas. Parte disso deve-se ao surgimento da arquitetura modernista, na transição do século XIX e XX, conforme abordamos no capítulo 1 e torna-se evidente nas figuras de Adolf Loss e Louis Sullivan. É desta perspectiva também que Wollner tecerá uma série de críticas ao *styling* norte-americano, especialmente a produção de Raymond Loewy.

Bill tornou-se reitor da HfG Ulm em 1953, ano em que passou a fazer viagens pelo mundo, recrutando estudantes (entre eles, Wollner). Contudo, a maneira como lidava com alunos era problemática: eram constantes as reclamações sobre o autoritarismo com que ele dirigia a escola (SPITZ, 2002). Sendo assim, após pressões internas, ele deixou a reitoria em 1956, para dedicar-se às aulas em ateliê. No seu lugar, assumiu uma comissão administrativa formada por quatro professores: Otl Aicher, Tomás Maldonado, Hans Gugelot, e Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Em 1957, a comissão chamou a atenção de Bill por conta de um ateliê que ele fechava apenas para seus alunos, impedindo a entrada de outros alunos da escola – uma atitude contrária à filosofia da escola, criando assim o medo de que existisse uma instituição (“O Ateliê de Bill”) dentro de outra instituição (a HfG Ulm). As tensões entre a comissão e Bill aumentaram a ponto de tornarem-se insustentáveis, levando ao desligamento dele da escola (SPITZ, 2002).

E é neste ponto que a história torna-se ainda mais complicada: a comissão administrativa, e especialmente Inge Aicher-Scholl, esposa de Otl Aicher e a principal idealizadora da HfG Ulm, passou a debater publicamente com Max Bill, que mudava de ideia a todo momento sobre se queria ou não sair da escola. Em dado momento, quando a diretoria anunciou a saída de Bill, em 1957, alguns alunos diziam que foram para a escola apenas para estudar com ele (SPITZ, 2002). A escola, que já considerava Bill um egocêntrico, deixou claro que seu objetivo não era o contato com artistas importantes, mas sim com um saber comunitário – princípio que acompanhou a HfG desde sua fundação. Aqui é que podemos localizar o tipo de conflito entre “artista x designer” que seria incorporado em seguida por Wollner: Aicher acreditava que a postura de Bill tornava a prática projetual mais elitizada e fechada em si mesma, tendo em vista que priorizava a relação artista-artista ao invés de artista/designer-sociedade. De acordo com Aicher, o designer deveria trabalhar em prol da população, evitando uma postura elitista que acreditava ser própria de artistas como Bill. Wollner, ao que tudo indica, adotou tal forma de avaliar a relação “artista x designer”. Sendo este o caso, os desdobramentos de tal discussão, originada nas tensões entre Bill e Aicher, podem nos elucidar sobre outras questões relevantes na formação do pensamento de Wollner, conforme buscaremos demonstrar no capítulo seguinte.

Em uma carta para Walter Gropius (que na época morava nos EUA), Max Bill chegou a questionar sobre a atitude da diretoria, especialmente a de Inge Aicher-Scholl. O trecho aqui exposto demonstra o nível de tensões e descontentamento dele, assim como aponta várias de suas críticas quanto ao andamento da escola. Expomos ele quase em sua integridade, tendo em vista a riqueza de informações que nos ajudam a entender o tipo de críticas que Bill realizava à HfG de Aicher – modelo de pensamento que, no fim, saiu-se vitorioso nas diretrizes escola e mostrou-se determinante na trajetória de Wollner.

Como era esperado desde o início (1950), os Aicher-Scholls começaram suas maquinações para assumir a escola. Eles nunca puderam superar o fato de que eu frustrei suas intenções em formar uma “Geschwister-Scholl-Hochschule” (Escola Superior Hans e Sophie), que eu declarei que não havia qualquer relação com tal tipo de empreendimento. [...] Agora eles conseguiram um surto de pestilência que *romantiza a tecnologia*, onde tudo é mais importante menos treinamento específico em design. É muito complicado listar todos os caminhos confusos pelos quais o significado áureo está sendo abandonado, apenas para desviar-se entre artes e ofícios de um lado, ou romantização da tecnologia de outro. Em Ulm eles tem em operação as mesmas forças que sempre atacaram a Bauhaus como “fora de moda” [...] Há um tempo atrás eu percebi que a escola de Ulm em sua presente estrutura (especialmente quando uma falta de fundos iguala-se a uma falta de bons membros da faculdade e equipe) devem perecer e que a única solução é o estatuto social do senado, para que após um período de transição a escola possa ser afiliada com a Universidade Tecnológica como um “Instituto de Design”. Isso significaria que haveria garantias estatais, para que você pudesse trabalhar em conjunto com outras instituições e ter mais liberdade do que quando você tem que aguentar todo mundo, da forma que é agora. Isso também significaria que a conspiração da família Católica dos Aichers seria exorcizada. [...] Eu gostaria de ter esperanças que apesar do conflito entre os Aichers + Administração da Escola e eu [...] a Sra. Aicher ainda trouxesse os dois milhões faltantes da sua viagem para a América, de forma a contornar a crise financeira. Ainda assim, temo que ela não conseguirá o suficiente por conta do seu disparate emocional, que não possui sentido prático algum. [...] É claro que é Maldonado aquele que possui a pior influência – *com suas ambições em introduzir os mais elevados métodos científicos ele abre as comportas para um diletantismo miserável*. [...] Por outro lado a escola praticamente não possui comissões, com excessão daquela da Braun e outros conectados com ela. Ao mesmo tempo em que esses aparelhos da Braun não são melhores do que seriam se fossem

produzidos por uma qualquer antiga escola de artes e ofícios<sup>83</sup>. (SPITZ, 2002, pp. 208-209, grifos nossos)

Conforme podemos notar no trecho que destacamos na carta de Bill a Gropius, havia uma preocupação de que a HfG estaria em um processo de “romantização da tecnologia”, o que incomodava o artista suíço. Para Bill, havia um perigo no designer depender massivamente da máquina e demais aparatos tecnológicos, acreditando que, desta forma, a agência humana perderia seu lugar, havendo pouca formação de pensamento crítico acerca da própria prática projetual – o design. A solução, ele acreditava, seria continuar a proposta da Bauhaus acerca da ênfase no modelo de artes e ofícios, aproximando o designer do artista, integrando a tecnologia à sua prática criativa, e não o contrário (no caso, o designer integrando-se aos meios de produção). Aicher acreditava que isso era elitista, pois fazia o artista pensar mais em si e nos seus pares (outros artistas) do que nas necessidades da população. Esta visão, como demonstramos, pareceu ser incorporada por Wollner, quando ele disse, no trecho apresentado há pouco, que não apenas a Bauhaus não fazia exatamente design, sendo mais uma escola de artes e ofícios (ou seja, um contraponto, de acordo com Wollner), como também o design deve preocupar-se com o bem-estar coletivo (STOLARSKI, 2008a).

Em 1957, após dois anos marcados pelo seu desligamento da reitoria, tensões com diretores, professores e novos reitores de Ulm, Bill saiu da escola.

É necessário deixarmos claro que, quando nos referimos ao contraste entre Bill e Aicher, fazemos isso por conta de Wollner, já que foi com os dois que seu contato se deu de

---

<sup>83</sup> “As was to be expected from the very beginning (1950), the Aicher-Scholls began their machinations to take over the college. They could never get over the fact that I thwarted their intention to found a ‘Geschwister-Scholl-Hochschule’ (Hans and Sophie Scholl College), that I declared I would have nothing to do with such an enterprise. [...] Now they’ve got an outbreak of a pestilence that romanticizes technology, where everything is important except proper training in design. It is too complicated to list all the confusing ways the sensible golden mean is being abandoned, only to veer off into arts and crafts on the one hand, or the romanticization of technology on the other. In Ulm they’ve got the same forces at work that always attacked the Bauhaus as ‘outmoded’ [...]. Some time ago I realized that the Ulm college in its present structure (especially when a lack of funds = a lack of good faculty and staff) must perish and that the only solution is regular senate bylaws, so that after a transition period the college might be affiliated with the Technical University as an ‘Institute of Design’. That would mean there would be state guarantees, you could work together with the other institutes and have more freedom than when you have to suck up to everybody, the way it is now. It would also mean the Catholic family conspiracy of the Aichers would be exorcized. [...] I’d like to hope that in spite of the conflict between the Aichers + school administration and me [...] Mrs. Aicher would still bring the missing two million back from her trip to America in order to overcome the financial crisis. Yet I fear she will not get enough because of her sentimental twaddle, which has no practical meaning at all. [...] Of course it is Maldonado who has the worst influence – with his ambitions to introduce the loftiest scientific methods he opens the floodgates to a wretched dilettantism. [...] On the other hand the college has practically no commissions, except for the one from Braun and others connected with it. At the same time these Braun appliances are no better than they would be if they’d been produced by any old arts and crafts school.” – Tradução nossa.

forma mais evidente. Institucionalmente, no plano geral, um enorme conflito estaria também localizado entre Bill e Maldonado, que fazia parte do comitê de reitoria, conforme podemos conferir em BETTS (2004):

Em tempo, a rixa crescente entre Bill e Maldonado intensificou, eventualmente dividindo a escola entre rivais “Maxistas” e “anti-Maxistas”, sendo um trocadilho de referência com o primeiro nome do diretor. Deixando de lado as ricas intrigas de tribunal durante a crise, é suficiente dizer que a visão de Maldonado de um designer cientificamente orientado eventualmente venceu. Na realidade, em 1958<sup>84</sup> Bill desligou-se como diretor da escola em resposta ao que ele chamava uma “degeneração tecnóide [*technizistische Entartung*] do que um dia foi uma boa ideia.” Sua saída assinalou o fim da educação da escola mais baseada na arte. Após isso, o instituto devotou sua total atenção em desenvolver uma novíssima concepção tanto de design moderno quanto do designer livre da bagagem cultural estética, *Kultur* [cultura, em alemão], e produção artística. Em nenhum outro lugar esse tipo de mudança do que na revisão do currículo de 1958 da escola. Instrução em cores foi completamente tirada da lista de matérias; [os professores] Gugelot e Walter Zeishegg continuaram a desenvolver as ciências da engenharia; e mais cursos teóricos científicos foram agora introduzidos, tais como as operações analíticas e matemáticas, fisiologia, teoria da percepção, ergonomia e epistemologia. O Departamento de Construção [Arquitetura] sob direção de Wachsmann e Ohl descartou também sua bagagem metafísica, mudando sua ênfase da poética da arquitetura para uma racionalização de componentes de casas pré-fabricadas. Até mesmo as instruções no Departamento de “Integração Cultural”, cujos componentes de filosofia, história, psicologia e ciências políticas foram concebidos como um corretivo ao impulso antihistórico do programa original da Bauhaus e os perigos de uma superespecialização, deram lugar às pressões de esforços para um “treinamento especializado<sup>85</sup>”. (BETTS, 2004, p.167)

Partindo do relato de Betts, é interessante percebemos que Wollner estuda em Ulm exatamente no período em que a educação da escola era mais voltada a questões artísticas, por conta da influência da Bill na direção, mas que seu discurso assume uma postura afastada da arte quando retorna ao Brasil. Este seria mais um indicativo de que, em Wollner, a influência de Aicher se sobressaiu em comparação à de Bill, mesmo apesar de toda a importância que ele

---

<sup>84</sup> BETTS (2004) aparentemente comete um engano, já que nos arquivos históricos da HfG Ulm (disponíveis no <http://www.hfg-archiv.ulm.de>) consta que a saída definitiva de Bill da escola teria sido um ano antes, em 1957. Tal dado se confirma em SPITZ (2002).

<sup>85</sup> “With time, the simmering feud between Bill and Maldonado intensified, eventually dividing the school into rival ‘Maxists’ and ‘anti-Maxists’ in punning reference to the director’s first name. Leaving aside the rich court intrigues during the crisis, it is enough to say that Maldonado’s vision of the scientifically oriented designer eventually won out. In fact, in 1958 Bill resigned as school director in response to what he called the ‘technoid degeneration [*technizistische Entartung*] of its once good idea.’ His departure signaled the end of the school’s art-based design education. After that the institute devoted its full attention to developing a brand-new conception of both modern design and the designer freed from the historical baggage of aesthetics, *Kultur*, and artistic production. Nowhere was this shift more noticeable than in the 1958 revision of the school’s curriculum. Instruction in colors was completely dropped from the course list; Gugelot and Walter Zeishegg continued to develop the engineering sciences; and more theoretical courses on science were now introduced, such as mathematical operations analysis, physiology, perception theory, ergonomics, and epistemology. The Building Department under Wachsmann and Ohl discarded its metaphysical baggage as well, shifting its emphasis from the poetics of architecture to the rationalization of prefabricated housing components. Even instruction in the ‘Cultural Integration’ Department, whose components of philosophy, history, psychology, and political science had been devised as a corrective to the antihistorical thrust of the original Bauhaus program and the dangers of overspecialization, had given way to the pressing task of more ‘specialized training.’” – Tradução nossa.



diz que o artista suíço teve durante seu período no MAM-SP. O fato de Aicher e Maldonado terem participado no curso da Escola Técnica do MAM-RJ (que deu origem à ESDI), enquanto que Bill manteve-se ausente, seria mais um fator a ser considerado. Assim, acreditamos que as ideias de Wollner não são formadas apenas durante seu período em Ulm, mas especialmente nos anos de reflexão após seu período na escola alemã, no qual incorporou muitas das ideias que foram postas em prática lá após o término de seu curso. Além desses pontos, reforçamos a importância do trecho de BETTS, no qual ele menciona “a visão de Maldonado de um designer *cientificamente* orientado eventualmente venceu” (BETTS, 2004, p.167 – grifo nosso). O design, afastando-se da arte, poderia agora ser “puramente” científico.

A proposta da HfG Ulm, em suas últimas instâncias, seria então a de uma separação radical entre o campo artístico e o design. A nova diretoria da escola, após a saída de Bill, via nisso não uma recusa da importância artística, mas uma maneira de compreensão do cenário produtivo e político daquele tempo: a arte “fechava-se” em si mesma, alimentando o ego dos artistas produtores em um processo alienante. Era necessária uma reflexão social mais incisiva, evitando a postura antihistórica – denunciada por Aicher e Scholl na Bauhaus – que o ensino de artes poderia trazer. O design, por sua vez, buscaria maior integração ao meio social. É isso que foi aprendido pela diretoria após o episódio com Max Bill – e, sem dúvida, é esta a visão que Wollner parece levar consigo após seu período em Ulm.

Mas tais posições ideológicas são acompanhadas de um método de projeto, de uma materialidade. Referimo-nos aqui às soluções geometrizadas, racionalizantes que, como praticadas em Ulm, carregavam consigo esses valores sociais de eficácia científica (necessária para a criação de produtos de boa qualidade, que resultariam em maior integração pública) e sociabilidade, tão caros em Ulm. Tais ideias já estavam presentes no casal Scholl e Aicher, como verificamos no trecho a seguir:

Na primavera de 1949, Scholl e Aicher ocuparam-se com montar propostas para um Instituto Irmãos Scholl (*Geschwister-Scholl-Hochschule*) como uma nova escola independente para “reeducação contemporânea e política”. Eles acreditavam que o esforço bem-intencionado dos Aliados em “reeducar” os alemães era dado ao fracasso, baseado no fato de que ele chegava ao final das baionetas. Apenas uma nova escola de inspiração alemã, eles defendiam, poderia efetivamente superar a confusão moral pós-guerra e o desespero espiritual ao cultivar uma genuína “resistência interna” entre a juventude germânica. Em particular, eles acreditavam que a chave para combater o “nacionalismo emergente e sentimentos reacionários” se fundavam em “educar uma elite democrática como uma contraforça contra as ondas da intolerância”. Por mais que o termo “elite democrática” possa soar paradoxal, os fundadores de Ulm nunca fugiram deste princípio. Como a Werkbund, eles estavam convencidos que o treinamento de uma nova vanguarda era a maneira mais eficiente para se cancelar o legado Nazista de “des-

individualização” (*Vermassung*) e seu presente culto à liderança. Intimamente conectado à isto estava suas ênfases em um novo currículo de “purificação epistemológica” (*wissenschaftliche Sauberkeit*), a qual era vista como um passo vital em erradicação do irracionalismo Nazista ao encorajar “a iniciativa individual, o julgamento independente e a liberdade pessoal”. O que eles previam era uma “educação universal”, englobando tanto estudos gerais de mídias (política, jornalismo, rádio e cinema) e instruções artísticas (fotografia, propaganda, pintura e design industrial) como o melhor remédio contra os perigos percebidos de um “provincianismo de mente fechada”. A ênfase única na centralidade dos estudos de mídia no currículo proposto era principalmente um resultado da amizade de Scholl e Aicher com Hans Werner Richter, colega palestrante da faculdade comunitária de Ulm, e cofundador do jornal pós-guerra radical *Der Ruf* e do famoso círculo literário vanguardista, o Grupo 47. O estudo de mídia e principalmente as técnicas de propaganda Nazista, argumentava Richter, ajudaria a prevenir qualquer renascimento fascista. Scholl e Aicher então esperavam criar um novo “ponto de cristalização para uma Alemanha melhor”, onde os “espíritos da paz e da liberdade” encontrariam seu lar em uma nova cultura europeia antifascista<sup>86</sup>. (BETTS, 2004, pp. 141-142)

De um lado, tínhamos Max Bill, com uma proposta que prezava mais a experimentação artística. Do outro lado, tínhamos Aicher, que, aparentemente, buscava afastar conceitualmente o espaço do design ao da arte. Ao que tudo indica, Wollner, num processo que começara desde sua admiração às revistas americanas nas livrarias especializadas, parecia encontrar-se, neste momento, mais inclinado ao lado de Aicher. Reforçamos nossa crença de que esta fase de sua vida seja uma das mais importantes no que tange toda a formação de seu pensamento acerca do conceito de design gráfico, conforme o próprio Wollner demonstra na seguinte passagem:

A participação ativa nas discussões sobre o significado do design e o comportamento do designer orientou o enfoque de minha função como artista. Na fase brasileira, meus interesses se manifestaram paralelamente entre o designer e o artista concreto reconhecido pelos maravilhosos prêmios de pintura recebidos. Nesse aspecto, minha filosofia estava próxima à de Max Bill. Em Ulm, no entanto,

---

<sup>86</sup> “In the spring of 1949 Scholl and Aicher busied themselves with drafting proposals for a Scholl Siblings Institute (*Geschwister-Scholl-Hochschule*) as an independent new school of ‘contemporary and political reeducation.’ They believed the well-intentioned Allied effort to ‘reeducate’ the Germans was bound to fail, on the grounds that it arrived at the end of bayonets. Only a new German-inspired school, so they maintained, could effectively overcome postwar moral confusion and spiritual despair by cultivating a genuine ‘inner resistance’ among German youth. In particular they believed that the key to combating the ‘emergent nationalist and reactionary sentiments’ lay in ‘educating a democratic elite as a counterforce against the tides of intolerance.’ However much the term ‘democratic elite’ may sound oxymoronic, the Ulm founders never strayed from this principle. Like the Werkbund, they were convinced that training a new vanguard was the most effective means of canceling the Nazi legacy of ‘de-individualization’ (*Vermassung*) and its attendant cult of leadership. Closely connected to this was their emphasis on a new curriculum of ‘epistemological purity’ (*wissenschaftliche Sauberkeit*), which was seen as a vital step in eradicating Nazi irrationalism by encouraging ‘individual initiative, independent judgment, and personal freedom.’ What they envisaged was a novel ‘universal education,’ encompassing both general media studies (politics, journalism, radio, and film) and art instruction (photography, advertising, painting, and industrial design) as the best remedy against the perceived dangers of ‘narrow-minded provincialism.’ The unique emphasis on the centrality of media studies in the proposed curriculum was mainly a result of Scholl’s and Aicher’s friendship with Hans Werner Richter, a fellow Ulm community college lecturer and a cofounder of the radical postwar journal *Der Ruf* and the famous avant-garde literary circle Group 47. Studying media and most notably Nazi propaganda techniques, so Richter argued, would help prevent any fascist revival. Scholl and Aicher thus hoped to create a new ‘crystallization point for a better Germany,’ where the ‘spirit of peace and freedom’ would find its home in a new antifascist European culture.” – Tradução nossa.

comecei a perceber a dualidade dessas funções, bem semelhantes em si, mas com objetivos antagônicos. Embora de igual importância pelo valor criativo, a percepção e a intuição expressas numa tela são pesquisa formal pura, fazem com que a pintura hoje só se comunique com um reduzido público intelectual. O design, no entanto, está envolvido no processo criativo de comunicação visual mediante a busca e relacionamento de novos signos que, reproduzidos pela indústria, se fazem presentes na mídia – impressa ou eletrônica – e atingem milhares de pessoas. A experiência intuitiva, assim manifestada por meio das possibilidades científicas e técnicas, adquire outro significado; envolve responsabilidade social, cultural e econômica, participa da transformação e evolução do comportamento humano. Nesse caso, o autor permanece incógnito, é o produto que carrega importância por seu significado. (WOLLNER, 2003a, pp.85-87)

Estariam assim fundamentadas, após o período em Ulm, as bases de distinção entre “arte” e “design” para Wollner. Resumidamente, apesar de terem semelhanças nas técnicas e formas de produção, a produção artística ocupa-se dos espaços dedicados, abrangendo um público bastante limitado, partindo de uma postura do próprio artista e sua relação com o seu entorno. Já a prática do design envolve uma maior atenção do profissional para com os meios de produção e surgimento de novas tecnologias, compromisso esse não-obrigatório no fazer artístico. Em outras palavras, o design seria democrático, social; a arte seria elitista, individual. Entre os caminhos propostos por Bill e Aicher, Wollner optou pelo último.

Aprofundando-se nessa questão, Wollner chega a citar que, durante as férias que teve no inverno de 1954-55, visitou Florença e pôde presenciar como a arte e arquitetura que marcam aquele lugar são significativas do espaço. De acordo com ele, criam sensações de integração com o ambiente. O projeto artístico das obras do renascimento florentino teriam sido projetadas para tirar o espectador de seu lugar comum, elevando-o. Mas isso seria no passado. Ainda segundo ele, “hoje, a função do artista em relação à comunidade foi relegada a um lugar secundário” (WOLLNER, 2003a, p.87).

Enquanto isso, no Brasil, o cenário político tornara-se bastante instável após o suicídio de Vargas, em agosto de 1954. O período democrático parecia encontrar-se ameaçado, especialmente após o adoecimento de Café Filho, vice de Getúlio, que realizara um governo mais conciliador com os grupos conservadores. Por questões de saúde, teve que se afastar da presidência em 1955. Carlos Luz, então presidente interino, era acusado de tramar um golpe à democracia, sendo então destituído da função pelo Marechal Teixeira Lott – tendo em vista que as eleições de Outubro já haviam ocorrido e que o sucessor já estava apontado para assumir em Janeiro de 1956: Juscelino Kubitschek. Durante Novembro de 1955 e Janeiro de 1956, governou como presidente interino Nereu Ramos, garantindo assim a continuação do regime democrático (FAUSTO, 2012).



**Figura 7.** Cartazes premiados da III e IV Bienais, ambos criados por Wollner. O prêmio ganho pelo cartaz da III Bienal ajudou-o nos custos para sua viagem à Alemanha. Já o da IV Bienal foi feito durante sua estadia em Ulm. Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=334>

Pouco depois das férias em Florença, Wollner e sua esposa, Maria Aparecida Morais, devido a uma série de problemas de ordem financeira e pessoais, acabaram por se separar. A volta dela para o Brasil demorou pela dificuldade em conseguir a passagem de volta ao país, custeada pela família. Neste período, Maria acabou engravidando e também adoecendo, tornando a situação ainda mais complicada para os dois. Os médicos acharam melhor que ela voltasse apenas após o nascimento da criança e, em Fevereiro de 1956, Maria e Milan, filho dos dois, partiram para o Brasil. Wollner permaneceu em Ulm para continuar os estudos. Pouco antes disso, no verão europeu de 1955, Wollner estagiou por um mês no *Stedelijk Museum*, em Amsterdã, a convite de Willem Sandberg. Na ocasião, trabalhou na montagem de uma exposição de Karel Appel, do Grupo Cobra e conheceu o jovem Wim Crowel, um dos fundadores do escritório de design visual holandês Total Design.

Durante todo o curso, Wollner, tendo interesse em se aperfeiçoar na língua alemã, acabou não se relacionando muito com os latinos, criando laços afetivos mais fortes com suíços e alemães – entre eles, Karl Heinz Bergmiller, que viria mais tarde para o Brasil. Projetualmente, desenhou alguns cartazes, como o da III e IV Bienais de São Paulo, de 1955 e 1957, respectivamente.

Como é possível notarmos nas peças (figura 7), Wollner desenvolveu ainda mais sua prática de design, aplicando uma série de posturas modernistas típicas da vertente modernista da HfG Ulm. Entre estas, ressaltamos o contínuo uso das letras não-serifadas, assim como a presença do espaço vazio e uma hierarquia de informação evidente por conta dos diferentes tamanhos de corpos de texto (no caso, os nomes dos eventos são as informações que ganham maior destaque, seguidos pelo local e datas de realização dos eventos). Manteve-se também a preferência pelo uso de formas geométricas, de teor informativo abstrato, proposta visual que afasta-se de soluções mais figurativas. É este estilo “geometrizado”, “racionalista”, que será conhecido como “design modernista” – e que, para Wollner, marca o início do design por excelência. Sobre esta postura epistemológica, citamos um longo trecho de Stolarski, que poderá elucidar essa questão, especialmente no que se refere ao efeito que tais ideias modernistas trariam ao cenário de comunicação visual brasileiro:

Com um olho na reconstrução da Alemanha do pós-guerra e outro na reconfiguração das ‘próprias bases produtivas da sociedade industrial’, a escola [de Ulm] procurou aprofundar ‘a inter-relação entre arte e tecnologia, educação e trabalho, trabalho e indústria’.

[...]

Três características desses projetos [surgidos em Ulm] exemplificam bem a nova postura que surgia.

Em primeiro lugar, tentou-se extrair o *máximo de eficiência* de signos já existentes, que foram redesenhados e rearticulados segundo o duríssimo campo de provas da eficácia perceptiva. A árdua preparação de uma marca para resistir a “qualquer terreno” (ser vista de longe, em movimento, junto com outras marcas, em fundo negativo etc.) normalmente resulta em limpeza, simplificação formal ou abstração. Era o design chegando a uma premissa estética da arte construtiva por um caminho pragmático.

Em segundo lugar, esses projetos tocavam num ponto central: a diferença entre *marca* e *identidade visual*. Se a *marca* é um signo único, a *identidade* é criada por um conjunto de fatores. Desenvolver objetos que compartilhem a mesma identidade significa, em alguma medida, fazer com que uma entidade complexa, multifacetada

e muitas vezes contraditória passe a ser, de alguma forma, *idêntica a uma imagem coerente de si mesma*, comportando-se sempre de acordo com um conjunto de princípios coesos, o que também contribui para simplificar a sua relação com o público. [...]

Em terceiro lugar, havia uma questão moral. Evidentemente, todo projeto de identidade tem sua hierarquia, e existem aplicações mais importantes do que outras. No entanto, os elementos de um programa de identidade não se restringem às suas aplicações visíveis, mas também incluem valores como clareza e organização, que normalmente são mais importantes do que a própria marca e não podem ausentar-se em nenhum momento. Na Escola de Ulm, pensava-se que o topo da hierarquia dos valores era ocupado pelo *valor de uso*. Isso obrigava a pensar cada peça em profundidade, superando a preferência por aplicações de maior visibilidade em benefício da coerência global do sistema. Chegava-se, novamente, a uma premissa estética da arte construtiva, desta vez por um caminho ético.

O ensino de criatividade não fazia parte das preocupações da Escola de Ulm. O importante era informar o designer para lidar com as novas tecnologias e linguagens e, sobretudo, criar um método preciso de trabalho, composto de quatro etapas distintas: levantamento de informações, análise, produção de hipóteses e verificação de resultados.

Em resumo, foram essas as novidades que primeiro chegaram ao Brasil, em 1958, na bagagem de Alexandre Wollner: eficácia perceptiva, pragmatismo visual, sistematização, ênfase moral no valor de uso e disciplina metodológica. (STOLARSKI, 2008b, pp. 220-222)

Conforme o autor evidencia, o “estilo” formal de Ulm ia além de uma mera solução visual. Pregava também, desde os primeiros anos de formação, uma espécie de eficácia científica, carregando consigo um componente moral formado desde a idealização inicial da escola pelo casal Scholl-Aicher. A utilização de tal rígido método de criação por Wollner nos anos seguintes da sua carreira demonstram o impacto de tais ideais em sua carreira e o sentimento de “novidade” que sua prática trazia consigo para o ambiente brasileiro, tendo em vista que as práticas e hábitos presentes na comunicação brasileira eram fruto de outros registros, bastante diferentes dos antecedentes da HfG Ulm.

O estilo visual adotado por Wollner, desenvolvido desde seus primeiros anos no IAC e potencializados durante seus anos na Alemanha, carregaria consigo não apenas uma espécie de “metodologia formal”, mas também uma dimensão moral, apoiada numa concepção de pragmatismo visual com bases ditas científicas, que se apresenta através da prática de um método específico que buscava idealmente inibir a subjetividade do designer – sendo este o aspecto chave para uma diferenciação mais radical entre a prática do design e a do artista.

Em 1956, Tomás Maldonado foi ao Brasil por convite de Niomar Sodré Bittencourt, uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna de São Paulo, para discutirem a implantação de uma escola de design nos moldes da HfG. Bittencourt perguntou também para Wollner se ele teria interesse em ajudá-la no projeto. Tendo em vista que Niomar o ajudou a conseguir um auxílio financeiro junto à Capes, após saber da situação financeira difícil na qual ele vivia

naquele período, Wollner aceitou de bom grado o pedido da amiga – uma admiradora de Max Bill e entusiasta do modelo de ensino na HfG. Foi também nesse período que Wollner conheceu Décio Pignatari, durante uma estadia do poeta em Paris (WOLLNER, 2003a).

Em 1957, Anthony Froshaug, tipógrafo inglês, foi a Ulm e realizou uma oficina de tipografia. Nela, Wollner teve a oportunidade de aprender uma série de técnicas que não teve em seu período no IAC: recursos técnicos, composição e leitura tipográfica; metodologia visual de organização espacial sistêmica e representação do relacionamento de comunicação por meio de gráficos bi e tridimensionais; o princípio de malha visual por um sistema composto de pontos e as conexões entre estes. Conhecimentos, métodos e técnicas, oriundas de uma determinada tradição de prática gráfica, que era, até então, aparentemente desconhecida no Brasil.

Num breve retorno ao Brasil, no verão europeu de 1957, Wollner aproveitou para resolver o problema da separação com Maria, visitar filho e família. Encontrou-se com o amigo Geraldo de Barros para acertar a criação de um escritório de design na volta definitiva, que ocorreria no ano seguinte. Geraldo, na ocasião, associava-se a uma indústria de móveis, a Unilabor, aplicando seus conhecimentos projetuais ao planejamento industrial de móveis. A tese de doutorado de Mauro Claro, “Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963-1967” explica o ambiente de trabalho da Unilabor, iniciada em 1954, seu modelo de autogestão na produção industrial e, por fim, como veio a se dissolver por problemas internos. No seguinte trecho, é possível percebermos a influência que o espírito de uma industrialização brasileira desempenhava em artistas e designers como Wollner e Barros:

A direção do projeto do móvel na Unilabor coube ao artista plástico Geraldo de Barros. Geraldo inicia seu aprendizado artístico nos grupos que se formaram à imagem da Família Artística Paulista; participa, porém, do momento no qual todo o esforço de uma geração de modernos – que havia lutado à margem da corrente que se tornara hegemônica – começa a ser reconhecido e aceito dentro dos círculos intelectuais. É o momento que se abre com a valorização de um Clóvis Graciano (de quem Geraldo foi aluno) e de um Alfredo Volpi, por exemplo, por Mário de Andrade. Geraldo se beneficia dessa efervescência cultural na então metrópole paulistana em formação: a abertura dos museus (MAM e MASP, 1947-49) corre paralela com as mudanças econômicas e políticas que resultariam no direcionamento dos capitais, acumulados com a política de apoio ao café e à industrialização no período 1929-45, para a criação de indústrias cada vez mais diversificadas. A ideia de que o país caminhava para a industrialização era em parte confirmada pelas oportunidades reais que muitos pequenos produtores encontravam num mercado antes restrito à produção de bens de primeira necessidade. (CLARO, 2012, p.81)

Durante esta passagem pelo Brasil, em 1957, Wollner pôde presenciar pessoalmente o frenesi desenvolvimentista que decorria por conta do governo do então presidente Juscelino Kubitschek. Seu plano de Metas e o famoso slogan “Cinquenta anos em cinco” acenderam uma série de esperanças em profissionais com o perfil de Wollner, que buscavam áreas para atuar no limitado ambiente industrial brasileiro.

O programa de governo de JK assumiu integralmente a “linguagem do desenvolvimento”. Mais conhecido como Plano de Metas, o programa era, na realidade, um documento essencialmente econômico. Dividia-se em 30 metas, distribuídas entre os setores de energia (metas 1 a 5), transporte (metas 6 a 12), alimentação (metas 13 a 18), indústria de base (metas 19 a 29) e educação (meta 30). A construção de Brasília só foi incorporada ao Plano de Metas durante a campanha presidencial, mas rapidamente se transformou em uma das prioridades de Juscelino. Ele situava Brasília, aliás, em lugar de destaque, considerando-a “a grande meta de integração nacional” ou, ainda, a “meta-síntese” de sua administração. (MOREIRA, 2011, p.159)

A nova capital nacional em construção, Brasília, derivada de um projeto urbanístico de Lúcio Costa com construções de Oscar Niemeyer, sem dúvida apontava novos ares para um brasileiro como Wollner, que via no design modernista europeu a essência do design em si. O planejamento racionalista da cidade, a influência de Le Corbusier no conjunto de uso de linhas e planos nos projetos de Niemeyer – tudo isso parecia trazer, finalmente, os novos “ares modernos” pelos quais Wollner tanto aspirou durante sua estadia em Ulm e, aparentemente, desde seus anos no IAC. Se o design, na sua concepção de “projeto”, já possuía afinidades com a área da arquitetura, conforme expomos no primeiro capítulo, a adoção de uma capital nacional tipicamente modernista assinalaria de vez a entrada do design modernista.

Além deste estatuto simbólico de Brasília, a própria impressão de uma efetiva “revolução industrial brasileira” permitiu a pensadores como Wollner, que acreditam que a Indústria desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do design, visualizar os potenciais produtivos e competitivos que o design poderia oferecer ao país.

Este cenário econômico favorável ao surgimento e desenvolvimento de um profissional do perfil de Wollner (ou seja, alguém com formação e conhecimentos artísticos que buscava aplicar suas habilidades na indústria – o *designer*) pode ser encarado como o resultado de um longo processo de industrialização nacional, que via-se finalmente, durante o governo de JK, em um ápice, investindo de forma mais presente na produção de produtos



nacionais, evitando a dependência das importações<sup>87</sup>, ao passo que era também apoiado no investimento de capital estrangeiro.

Para muitos contemporâneos de JK, aliás, o impressionante desenvolvimento econômico justificava considerar o projeto nacional-desenvolvimentista como a “revolução industrial brasileira”. Contudo, o modelo de industrialização adotado por JK, à parte certa especificidade, baseado na maior presença do capital estrangeiro, não era algo novo no Brasil. Ao contrário, o mesmo padrão já estava claramente em andamento pelo menos desde o Estado Novo. Realizava-se, além disso, graças ao apoio político do Estado, no sentido de promover a produção interna de industrializados, que eram mais frequentemente importados pelo país. Eis porque tal modelo recebeu a alcunha de “industrialização substitutiva de importações”. (MOREIRA, 2011, p.161)

Voltando para a Alemanha, para o último ano de curso na HfG Ulm, Wollner foi realizar seu projeto final, que consistia na reformulação da revista “Módulo”, de Oscar Niemeyer. Quanto ao direcionamento da escola na possível formação de um estilo próprio, ele não acredita que ela possuía tal propósito. Segundo ele, o objetivo da escola parece ir além: definir uma prática, um *método* que, por sua vez, seria o próprio design.

A escola não criou um *estilo Ulm*. O elemento estético isolado jamais foi o ponto de partida para qualquer projeto, e sim um dado conceito que partisse da necessidade e da relação entre significado, uso, produção e custo. A soma desse conjunto resulta na forma que, pela harmonia dessa relação, adquire valor estético. O que realmente aprendi foi reunir a experiência interior – intuição e percepção – e o conhecimento externo – tecnologia e ciência.

A criação de signos necessita de meios para comunicar seus novos significados, cujo valor está em consonância com os arquétipos universais de verdade e harmonia. E esses meios são obtidos mediante o uso da linguagem e da tecnologia. (WOLLNER, 2003a, p.95)

Chama-nos a atenção esta fala de Wollner pelo fato de explicitar sua opinião acerca de que o modelo de design de Ulm não seria um estilo. Esta constatação torna-se valiosa para o presente trabalho, já que calca o caminho para as análises dos textos do capítulo seguinte, dando-nos um ponto referencial: Wollner parece *naturalizar* sua experiência em Ulm como aquela que promove o *verdadeiro* design, entendendo que modelos alternativos, até mesmo no Brasil (anteriores às experiências modernistas, tais quais as mencionadas por Rafael Cardoso, citado no capítulo anterior), não poderiam ser classificados como obras de design em si. Em resumo, Wollner consolida em si a noção de que o design é um método de produção de natureza científica, fundamentado no desenvolvimento tecnológico, e, portanto, *neutro*, cuja forma deve expressar a ideia e o conceito *em si*.

---

<sup>87</sup> Foi o período da instalação de montadoras de carros, como a Volkswagen, e de fábricas de eletrodomésticos. Pela primeira vez na história, de forma massiva, a indústria brasileira passava a produzir esses bens de consumo para seu público. (FAUSTO, 2012)

Naquele período na Alemanha, prestes a concluir o curso da HfG Ulm, quando se falava de Brasil, sempre citava-se o projeto de industrialização do país sob o governo de Juscelino Kubitschek. Com a instalação da Volkswagen em São Paulo, e a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília, Wollner considerou ser o momento ideal para voltar ao país e iniciar uma escola de design. Em agosto de 1958, Wollner estava de volta.

### 3.5 1958-59: Forminform e primeiros projetos de design no Brasil de JK

De volta ao Brasil, agora durante o governo de JK, Wollner encontrava-se entusiasmado com as novas possibilidades de atuação profissional<sup>88</sup>. Contudo, se mesmo na Alemanha, país com um histórico de industrialização, havia dificuldades para o desenvolvimento da profissão designer, no Brasil, apesar dos passos largos ao desenvolvimento industrial nos anos JK, as dificuldades eram ainda maiores. Em dezembro de 1958, um colega alemão da HfG Ulm viria para o Brasil, com uma bolsa de viagem e estudos da Capes, e aqui se estabeleceria: Karl Heinz Bergmiller, designer de produtos, estagiário de Max Bill.

O velho colega Geraldo de Barros, ainda na Unilabor, juntou-se a Wollner e mais dois colegas: Rubens de Freitas Martins<sup>89</sup>, desenhista e pintor, e Walter Macedo<sup>90</sup>, administrador e publicitário. Os quatro juntos formaram o que Wollner considera ser o primeiro escritório de design no Brasil, a *forminform*<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> De acordo com Wollner, ainda havia muita confusão, no cenário mundial, especialmente por causa dos EUA, na diferença entre *styling* e design. “Ulm desmistificou essa atitude de criar somente aparência sem uma real mudança no conceito, fato significativo para a evolução industrial” (WOLLNER, 2003a, p.121).

<sup>89</sup> Mais conhecido como Ruben Martins (1929-68), foi um artista autodidata que desenvolveu importante carreira no meio publicitário e da comunicação visual brasileira. Mesmo tendo falecido jovem, com 39 anos, chegou a produzir cerca de 50 marcas, da qual destaca-se o “B” da fabricante de cosméticos Bozzano. Após a saída de Wollner e Barros da *forminform* em 1959, e o afastamento de Walter Macedo em 1963, assumiu totalmente o escritório. (STOLARSKI, 2008b).

<sup>90</sup> As informações sobre Walter Macedo são bastante escassas. Tudo o que pudemos levantar em bibliografia consultada é que sua principal função era administrativa e que, após ajudar a abertura do escritório em 1958, saiu de lá em 1963, deixando a gerência nas mãos apenas de Ruben Martins (STOLARSKI, 2008b; ITAÚ CULTURAL, 2015b).

<sup>91</sup> Apesar de Wollner defender que a *forminform* foi o primeiro escritório de design no Brasil, tal questão ainda carece de maior aprofundamento, tendo em vista que tal afirmação baseia-se na própria problemática “o que está se considerando como design?”. Independente de tal questão, o escritório manteve-se bastante operante até 1968, ano de falecimento de Ruben Martins. Após isso, o escritório manteve-se aberto até 1973, sob tutela de Marília Martins, viúva de Ruben, em sociedade com Paulo Jorge Pedreira, que havia trabalhado no local. Anos depois, em 1986, Fernanda Martins, a filha de Ruben, abre um escritório com o mesmo nome em São Paulo, como forma de homenagear o pai. (ITAÚ CULTURAL, 2015b)

Instalado dentro da loja de móveis da Unilabor, ou Móveis UL, lá estavam os meus sócios [...]. Logo ocupamos o andar de um prédio no centro da cidade. De lá, estabelecemos a estratégia de comportamento dos negócios, além de dar treinamento e palestras aos meus sócios informando as finalidades do design – diferenciado das características artísticas, publicitárias e de *merchandising*. O design como valor de identidade programada não só nos meios visuais, mas também nos projetos industriais. Atuávamos independentemente de qualquer vínculo com a Unilabor. (WOLLNER, 2003a, p.123)

Outros profissionais também vieram a integrar o grupo da *forminform*, sendo alguns deles Karl Heinz Bergmiller<sup>92</sup>, Décio Pignatari<sup>93</sup>, Ludovico Martino<sup>94</sup> e German Lorca<sup>95</sup>.

A proposta do escritório, focado em programação de identidade visual, era, também segundo ele, ainda pouco compreendida não apenas no Brasil como em todo o mundo – inclusive nos EUA e na Alemanha. Ainda havia muita ênfase na forma de um signo, não havendo muita preocupação com sua aplicabilidade nos meios de exposição necessários.

Para se ter uma ideia cronológica: o conceito de um programa de identidade visual foi inicialmente pensado para a Braun em 1958 na HfG. A sigla da IBM, projetada primeiramente em 1956 por Paul Rand, como forma sólida, só recebeu um processo normativo de implantação, quando foram aplicadas listras sobre ela, nos anos 60, hoje considerado um marco na história do design. (WOLLNER, 2003a, p.123)

Devido à pouca familiaridade do ambiente brasileiro ao processo de design, ao menos no que se refere o conceito da profissão nos termos de Wollner, fazia parte, segundo o próprio, da abordagem da *forminform* um cuidado de se estabelecer limites aos clientes sobre o que o escritório podia oferecer. Ainda segundo Wollner, existia um ambiente mercadológico já viciado em práticas de várias soluções, como seria o costume de trabalhos de gráficas e agências de publicidade da época, gerando dificuldades para o novo escritório adquirir clientes com uma proposta mais focada em um modelo de negócios até então incomum no país naquela época. Desta forma, boa parte do esforço do empreendimento de Wollner e seus

---

<sup>92</sup> Karl Heinz Bergmiller (1928–) foi aluno na HfG Ulm, onde conheceu Wollner. Atraído pelas ideias de um “país novo” (SOUZA 2008), veio para o Brasil no final da década de 1950, inicialmente para a cidade de São Paulo, época em que trabalhou na *forminform* entre 1959 e 1961. Em 1963, fez parte do grupo que estruturou a Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, onde foi professor por muitos anos, além de possuir uma importante atuação como designer de móveis (SOUZA, 2008).

<sup>93</sup> Décio Pignatari (1927-2012) foi um importante poeta, tradutor e teórico da comunicação brasileiro. Participante do movimento concretista paulista da década de 1950, foi também um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, em 1963. (SOUZA, 1996; BRITO, 2007)

<sup>94</sup> Ludovico Antônio Martino (1933-2011) foi um importante arquiteto paulistano, formado pela FAU-USP, com significativa atuação no ramo do design gráfico. Juntamente com João Carlos Cauduro (1935–), fundou a Cauduro Martino Arquitetos Associados em 1964, escritório responsável, entre tantos outros projetos, pela sinalização do Metrô de São Paulo no final da década de 1960. (STOLARSKI, 2008b)

<sup>95</sup> German Lorca (1922) é um importante fotógrafo de São Paulo-SP. Auxiliou *forminform* com a produção de fotografias. (STOLARSKI, 2008b)

sócios era de explicar o processo de trabalho, seus alcances, limitações e, obviamente, suas vantagens.

A metodologia de trabalho do *forminform* ficava claramente sinalizada numa circular direcionada aos clientes, cuja divulgação era feita via mala-direta (além das palestras). Na circular há uma definição sucinta de *industrial design*, o significado da expressão no contexto brasileiro – com a realidade diferenciada dos países europeus e americanos – e o ponto de vista do escritório ante a questão – que procura enfatizar a função e o direcionamento do objeto, não compactuando com adornos e estilos decorativos, considerados como adição desnecessária. Colocamos ainda o homem como centro desses questionamentos: *Criamos objetos que o homem precisa e pode usar. Nós entendemos o ornamento e toda arte de adição decorativa como diminuição da capacidade do objeto e de sua qualidade estética.*

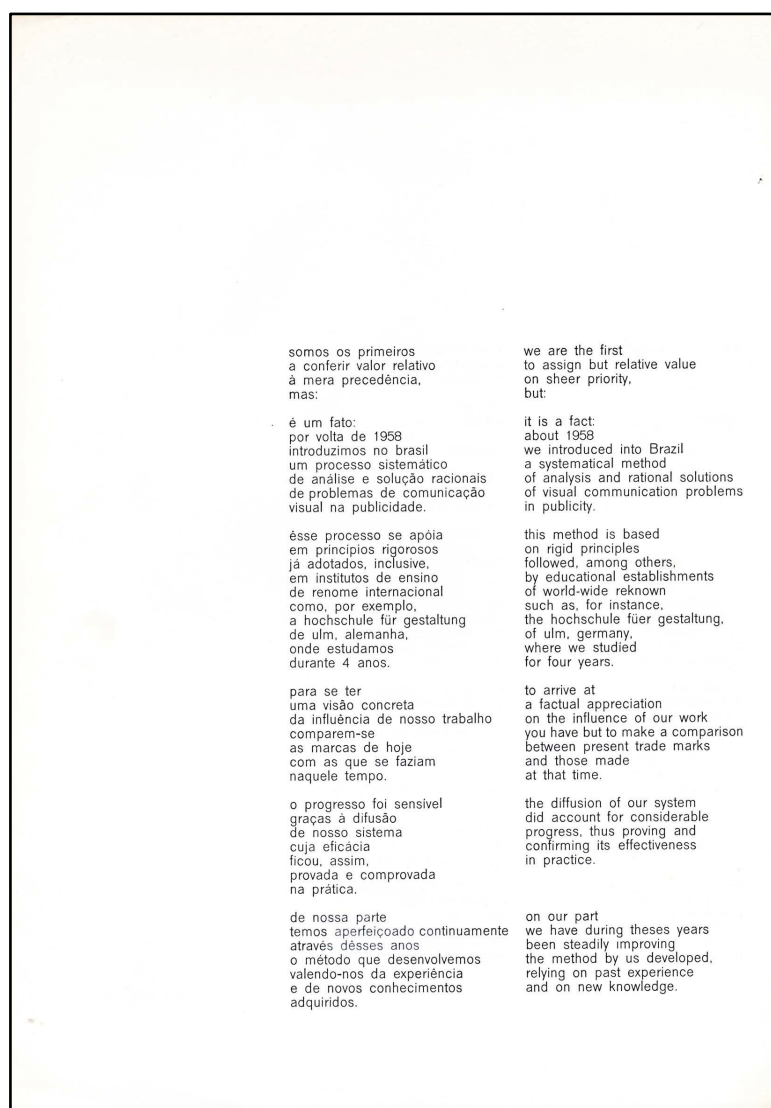
Em tal metodologia há uma predominância científica na abordagem e a preocupação de verificar a morfologia, os diversos parâmetros do design. O trabalho em equipe (*teamwork*) é priorizado e o toque de utopia que faz do documento-circular quase um manifesto é evidenciado em itens como *O bom objeto deverá expulsar o mau objeto do mercado*, como consta nas metas de trabalho do *forminform*. (WOLLNER, 2003a, p.127)

No trecho exposto, especialmente na passagem que se refere ao uso do “ornamento” e a noção de “arte decorativa”, notamos o reforço dos ideais modernistas de Wollner, cuja crítica aos “adornos” parece encontrar raízes já em manifestos arquitetônicos do início do século XX, tais como o de Adolf Loos, “Ornamento e Crime”, de 1908, citado no primeiro capítulo. É também significativo aqui o reforço da relação que Wollner busca estabelecer entre “design” e “ciência”, entendendo este último como um processo de produção de conhecimento técnico e rigoroso, diferente de uma fruição artística descompromissada.

Tais dificuldades de inserção e explicação do próprio ofício exigiam formas diferentes de abordagens. Uma delas era um folheto informativo, que a *forminform* distribuía a seus potenciais clientes no ano de 1965<sup>96</sup>. Composto por quatro páginas, em uma diagramação que claramente remete aos experimentalismos formais e tipográficos oriundos de ideologias como o De Stijl, a Bauhaus, a HfG Ulm, o concretismo paulista – enfim, posturas modernistas no sentido de prezarem por uma racionalização e abstração da forma, sintetização de informações e eficácia comunicativa através de princípios como “menos é mais” e “forma segue a função”, conforme apontamos anteriormente – o folheto explicava, tanto em inglês quanto em português, os serviços e propostas do escritório. Reproduzimos, a seguir, as quatro páginas do folheto em sua integridade, de forma que o texto lá exposto possa ser lido e comentado.

---

<sup>96</sup> Wollner já não fazia mais parte do escritório nesta época. Ainda assim, o documento mostra-se relevante como exemplo do tipo de abordagem e discurso que seus sócios adotavam na prospecção de novos clientes. (WOLLNER, 2003b)



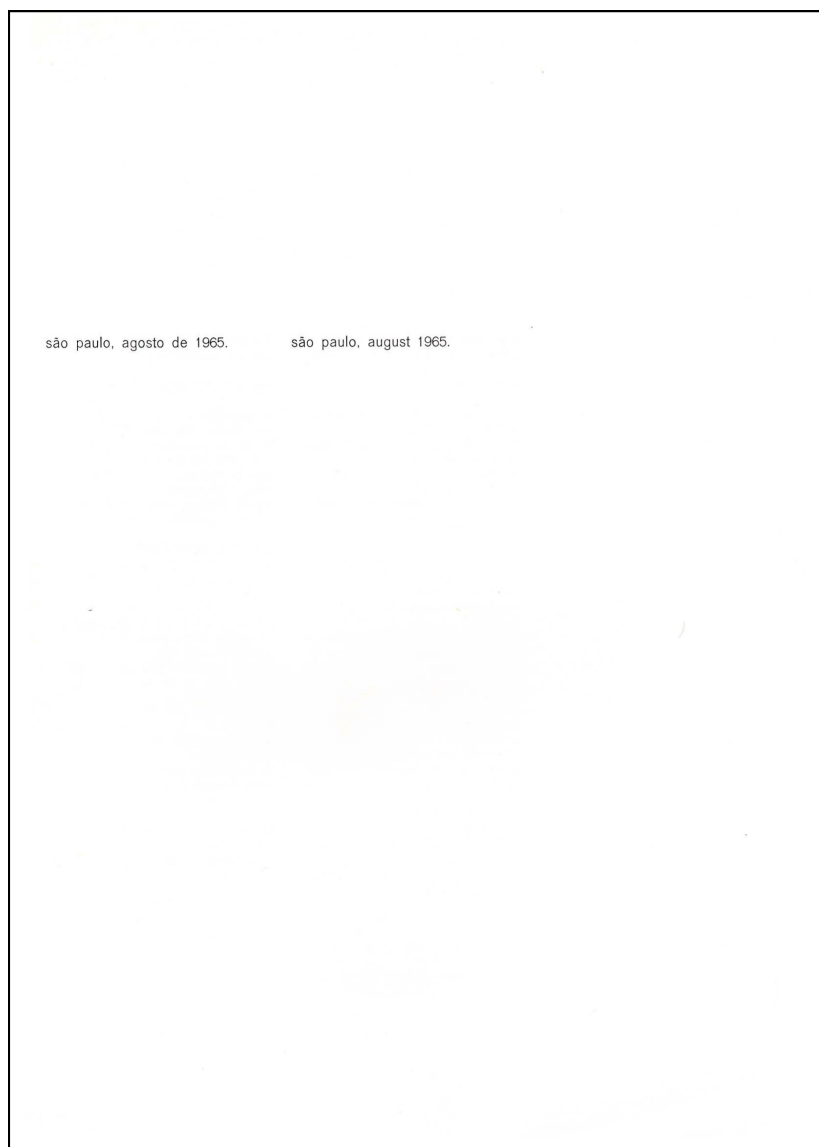
**Figura 8.** Primeira página do folheto informativo da Forminform, distribuído para seus clientes no ano de 1965. Apesar de Wollner não fazer mais parte do escritório nesta época, é um indicio da maneira como eles encaravam a prática do design. Fonte: Arquivo pessoal do autor, fornecido pelo Prof. Dr. Marcos da Costa Braga.

marcas e logotipos	trade marks and logotypes
papéis administrativos	stationery
folhetos	prospectus
anúncios	ads
cartazes	displays
painéis	panels
embalagens	packaging
estandes	stands
criação de nomes	creation of names
sinalização	signalization
desenho industrial: forma do produto	industrial design
temos desenvolvido todo um leque de atividades profissionais para as mais diversas empresas e instituições.	we have been doing a complete series of professional activities for undertakings and establishments of every kind.
e cada vez mais nos orientamos no sentido de encarar os problemas publicitários dos clientes como um conjunto: da marca à campanha de anúncios, da etiqueta à uniformização da frota.	and more and more we are following the practice of looking at our customers' publicity problems as a whole: from the brand to the advertising campaign, from the label to the standardization of the fleet.
os próprios clientes são os primeiros a sentir que soluções parceladas e descontinuas dispersam o impacto de sua mensagem e perturbam a formação e a manutenção da imagem de sua empresa junto ao público consumidor.	Customers themselves are the first to feel that solutions by the piece and lacking sequence do scatter the impact of their message, disturbing the formation and maintenance of the image of their company held by the buying public.

**Figura 9.** Segunda página do folheto informativo da Forminform, de 1965. Fonte: Arquivo pessoal do autor, fornecido pelo Prof. Dr. Marcos da Costa Braga.

por isso mesmo, planejamos, em futuro próximo,	for this very reason, for the near future
estruturar	we are planning
nosso departamento de média a fim de completar os serviços que podemos prestar aos clientes, veiculando anúncios, encartes, spots, jingles, slides e filmes, de nossa criação.	to organize our media department, so as to complete the services we can render our customers, propagating ads, enclosures, spots, jingles, slides and movies, of our creation.
com a presente publicação procuramos dar uma visão representativa de nossos trabalhos cobrindo 10 anos de atividades a contar de algumas realizações pioneiras do biênio 1954-55 que constituem por assim dizer nossa pré-história.	with this publication we are trying to give a representative idea of our works, covering 10 years of activities following some pioneering achievements of the two year period 1954-55, which are, so to say, our prehistory.
anualmente editaremos um relatório semelhante com o fim de manter com nossos clientes um diálogo de alto nível em tudo que se refira à criação da imagem da empresa moderna de acordo com as exigências específicas de cada uma.	every year we will publish a like report to keep with our customrs a high-level dialogue on everything connected with the creation of the image of the modern enterprise accordind to the specifical needs of each.

**Figura 10.** Terceira página do folheto informativo da Forminform, de 1965. Fonte: Arquivo pessoal do autor, fornecido pelo Prof. Dr. Marcos da Costa Braga.



**Figura 11.** Quarta página do folheto informativo da Forminform, de 1965. Fonte: Arquivo pessoal do autor, fornecido pelo Prof. Dr. Marcos da Costa Braga.



Antes de partimos à análise do conteúdo do texto em si, cabe-nos evidenciar a formatação do próprio texto. Levando em consideração os pressupostos de sintetização de informação, e apreço por um maior sentido de legibilidade, notamos novamente a presença de elementos da matriz modernista adotada por Wollner, a qual era disseminada na HfG Ulm: valorização dos espaços em branco, utilização de tipografia não-serifada, ausência de elementos figurativos, disposição e alinhamento do texto de forma racional, reforçando conceitos de “limpeza” e eficiência do texto. Em última análise, o folheto, formalmente, parece assumir o conceito de “menos é mais”, proposto, como mostramos anteriormente, por Mies Van Der Rohe, cujos ideais ressoaram na prática de ensino da HfG Ulm. Também descarta o uso de qualquer tipo de ornamento gráfico, reiterando ideais modernistas presentes em uma série de pensadores modernistas, especialmente na arquitetura, como era o caso de Adolf Loos e Louis Sullivan.

Acerca do conteúdo do texto, assinalamos primeiramente o posicionamento da *forminform* como um empreendimento pioneiro no Brasil (“somos os primeiros a conferir valor relativo à mera precedência”) com ênfase na sua metodologia de trabalho diferenciada (“é um fato: por volta de 1958 *introduzimos* no brasil um processo sistemático...”).

Em segundo lugar, sua base de argumentação acerca dos funcionários possuem conhecimento técnico advindo de experiências internacionais que confeririam determinado capital simbólico de validação e legitimidade acerca de suas promessas e compromissos (“êsse processo se apóia em princípios rigorosos já adotados, inclusive, em institutos de ensino de renome internacional como, por exemplo, a hochschule für gestaltung de ulm, alemanha, onde estudamos durante 4 anos”). Tendo em vista que a possibilidade dos potenciais clientes desconhecerem o que era exatamente a HfG Ulm, é de se supor que

Wollner<sup>97</sup> e seus sócios apoiavam-se em uma noção de que o conhecimento importado seria um fator diferencial de inovação – e, por isso, bastante positivo.

Terceiro: a assertividade na questão da utilização de um sistema produtivo que visava “eficácia” e “aperfeiçoamento contínuo”, valores de certa forma científicos que, talvez, visavam validar o processo de produção da *forminform* como mais sério e compromissado com o sucesso dos seus clientes, diferente das produção mais descompromissadas e/ou “artísticas” (na visão de Wollner e seus sócios) de escritórios que ofereciam serviços similares na época.

Quarto: a descrição exata dos serviços prestados (“marcas e logotipos, papéis administrativos, folhetos, anúncios, cartazes, painéis, embalagens, estandes, criação de nomes, sinalização, desenho industrial<sup>98</sup>: forma do produto”). Além disso, propõe também a importância do design na própria publicidade (“nos orientamos no sentido de encarar os problemas publicitários dos clientes como um conjunto), buscando diferenciar-se dela ao mesmo tempo em que tenta estabelecer a função norteadora que o design (gráfico) deve ter na estratégia de comunicação de uma empresa. Em outras palavras, o design deve formar “base” da identidade comunicativa que será depois desdobrada em peças publicitárias (“campanha de anúncios”, “uniformização da frota”). Como reforço desta função guia que o design deveria desempenhar, o texto recorre aos perigos da “dispersão” que o “impacto de sua[s] mensagem[ns]” pode sofrer se não for bem planejado.

Quinto: o folheto expõe também os planos futuros de expansão de atuação do escritório, declarando que pretende oferecer em breve a produção de produtos típicos da publicidade (“por isso mesmo, planejamos, em futuro próximo, estruturar nosso departamento

---

<sup>97</sup> Mesmo sabendo que Wollner já não fazia mais parte do escritório no ano de 1965, é justo supormos que tal postura ideológica expressa no folheto compactua com muitas de suas ideias, especialmente acerca de como o design deve ser compreendido e praticado. Sendo assim, acreditamos que tal documento compactua com muitas das ideias de Wollner – com excessão de trechos, comentados no próprio texto, em que deixaremos mais claras as possíveis diferenças ideológicas.

<sup>98</sup> Notar que o termo “desenho industrial”, aqui adotado, já estava em uso na Escola Superior de Desenho Industrial desde sua fundação em 1962. Desta forma, supomos que a escolha deste termo em tal folheto se deu pelo fato da aposta de que seu uso seria melhor compreendido que a palavra “design” – que, por sinal, aparece em sua tradução para o inglês ao lado, mas não no texto em português.

de media a fim de completar os serviços que podemos prestar aos clientes, veiculando anúncios, encartes, spots, jingles, slides e filmes, de nossa criação”)<sup>99</sup>.

Sexto: o folheto assume atos pioneiros, ocorridos antes da existência do próprio escritório por parte de alguns membros, como capítulos de sua história e atuação, visando assim uma validação histórica de sua postura. Pode-se entender, através destes trechos, o empenho do escritório em criar um discurso que visa ora apontar uma tradição de fazeres e, portanto, sua experiência, e ora aponta para uma força criativa inovadora (“com a presente publicação procuramos dar uma visão representativa de nossos trabalhos cobrindo 10 anos de atividades a contar de algumas realizações pioneiras no biênio 1954-55 que constituem por assim dizer nossa pré-história”).

Um dos projetos que acabaram por fornecer material de exemplo suficiente para apresentar a futuros clientes foi o do Elevadores Atlas. A marca foi reformulada e todo o processo foi registrado detalhadamente, de maneira que, ao término do trabalho, a *forminform* já possuía um *case history* consistente. Quando comparada com a versão anterior da marca (a menor e mais clara, no centro da imagem abaixo), percebe-se que houve um cuidado em valorização do signo principal, deixando mais equilibrado e sem a interferência visual do texto.



**Figura 12.** Demonstração do potencial de legibilidade que a nova proposta da marca Atlas, projetada por Wollner, teria mesmo com interferências visuais de fundo. Fonte: WOLLNER, 2003a.

Eram os primeiros passos que a *forminform* dava em sua atuação na programação visual. Se as dificuldades de venda do serviço eram grandes nessa área, mas ao menos

<sup>99</sup> Os pontos quatro e cinco que apontamos seriam, provavelmente, os motivos de maior divergência e tensões ideológicas entre Wollner e outros sócios. De acordo com o próprio, esse desejo de atuação no ramo publicitário teria sido um dos fatores-chave que resultaram no seu afastamento da *forminform* em 1959 (WOLLNER, 2003a).



**Figura 13.** A proposta de Wollner (ao fundo) comparada com a marca tradicional da Atlas, demonstrando simplificação de formas e melhor legibilidade. Fonte: WOLLNER, 2003a.

começavam a se desenrolar, na área do design industrial, ou seja, do desenvolvimento de produtos, parecia haver problemas ainda maiores, dada à inexperiência do cenário brasileiro em desenvolvimento de produtos próprios – necessidade crescente durante o governo JK. Em 1959, Bergmiller passou a fazer parte da *forminform*, abrindo este novo braço de atuação da empresa.

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

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 como a incompreensão dos empresários e a pouca experiência da *forminform*, o projeto não foi adiante.

Esses fatos foram o início de um processo de mudança também no comportamento das indústrias no que se refere ao design. Nisso o *forminform*, com Geraldo, Ruben Martins, Bergmiller e eu, em 1958 e 1959, teve a responsabilidade de enfrentar a falta de informação sobre o procedimento da nova cultura do desenho de produto e o estabelecimento de novos conceitos profissionais. (WOLLNER, 2003a, p.127)

Nesse período da *forminform*, Wollner teve dois projetos de programação visual bastante significativos para sua reputação profissional: a Sardinhas Coqueiro (1958), que

permitiu a criação de um novo signo visual, uma linha de embalagens<sup>100</sup> e anúncios de lançamento da nova identidade em revistas; e a apresentação completa, em forma de relatório, da marca da Argos Industrial (1959), que viria a ser uma constante cliente do designer, independente de onde ele estivesse atuando.

A apresentação da marca [Argos], em forma de relatório [tem seu] conteúdo focado na análise e solução do problema, com uma linguagem simplificada, na tentativa de facilitar a compreensão dos clientes.

O desenvolvimento do projeto apresentado à Argos Industrial (primeiro semestre de 1959) foi, no Brasil, o resultado inicial de um estudo estruturado; como hoje, desenvolvemos um programa de identidade visual.

Como resultado, a simples comunicação deste projeto, veiculado pelo cliente, tornou possível divulgar a função do designer e abrir um novo mercado de trabalho. (WOLLNER, 2003a, p.135)

Em 1959, Geraldo e Wollner desligam-se da *forminform*. Antes de suas saídas, participaram também da reformulação do projeto gráfico do jornal carioca Correio da Manhã, de Paulo Bittencourt e Niomar S. Bittencourt. Por questões políticas, o jornal foi fechado pouco tempo depois.

Após a saída da *forminform*, Wollner foi trabalhar na agência de publicidade Panam Casa de Amigos, por recomendação de Décio Pignatari, que trabalhava lá na época. Lá, implantou um setor de design. Sobre isso, Wollner explicita sua opinião acerca das diferenças entre design e publicidade:

A viabilidade de uma agência de publicidade assumir projetos de design, hoje, é muito pequena, por inúmeras razões – resultado de finalidades incompatíveis com suas responsabilidades profissionais. O enfoque de uma agência é produzir peças de resultados efêmeros; o design, ao contrário, se envolve em projetos de longa duração. Ambos são direcionados à alta qualidade criativa, mas com funções claramente diferenciadas. (WOLLNER, 2003a, p.129)

Ainda sobre essa relação entre publicidade e design, Wollner explica que nos EUA foi de fundamental importância para o design o papel das agências de publicidade até a década de 1960. Havia “uma integração de planejamento visual entre as corporações industriais e as mídias publicitárias” (WOLLNER, 2003a, p.131), que acabou resultando na especialização de vários diretores de arte e, conseqüente, seus desligamentos do ambiente de agências para dedicarem-se apenas à prática do design. Paul Rand e Herbert Mayer seriam alguns exemplos, dentre tantos outros.

Segundo Wollner, essa mudança de ares de tantos profissionais, e sua própria formação de opinião sobre o meio publicitário, se daria pela insatisfação da criação de peças

---

<sup>100</sup> Tanto a marca quanto as embalagens permaneceriam as mesmas por mais de 40 anos, até suas reformulações em 2000. (WOLLNER, 2003b)

efêmeras em um mercado que passava a exigir, cada vez mais, peças duráveis. Após o exemplo americano, agências de publicidade suíças também teriam passado pela experiência de mudança de atuação de alguns profissionais. Ainda assim, apesar dessa relação estabelecida por Wollner, ele enfatiza que “exemplos de setores de design junto a agências de publicidade são equivocados. Existem departamentos de *merchandising* funcionando junto a essas, o que em nada se relaciona com design” (WOLLNER, 2003a, p.131).

Debruçando-se sobre essas questões, Wollner desligou-se da Panam e fundou seu próprio escritório, a Alexandre Wollner Programação Visual. Ao mesmo tempo, outros escritórios de design surgiam em São Paulo, como o de Maurício Nogueira Lima, de João Cauduro, Willys de Castro e de Fernando Lemos, pintor português radicado no Brasil.

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.

Havia uma diferença de enfoque. Usualmente, o procedimento era o de apresentar os trabalhos de marcas, isto é, um signo, um logotipo, uma sigla, um ícone, um pictograma, um símbolo, um emblema etc. Mas a estrutura era executada sobre papel milimetrado e depois se colocavam aleatoriamente nos papéis de carta (com conhecimento de medidas tipográficas ou não) as cores e a definição dos caracteres tipográficos para textos complementares, arbitrados como se fossem uma composição artística (basta olhar os trabalhos produzidos nessa época).

O que o *forminform* trouxe de novo foi um procedimento diferenciado, mais técnico e significativo – a implantação de relacionamento entre os códigos visuais: uma vez definida a criação do sinal, procurávamos uma relação proporcional na construção modulada. Essa modulação era um padrão de ligação entre o sinal e outros componentes, como o tipograma, a tipografia corporativa, a inserção desses elementos nos papéis administrativos que obedecem à padronização de normas técnicas. Enfim, tudo se relaciona, nada é aleatório. Essa tecnologia foi expandida em fins dos anos 60. (WOLLNER, 2003a, p.131)

Conforme notamos nesta última fala de Wollner, sua visão da importância da *forminform* para o cenário produtivo brasileiro estabelecia-se por conta da sua proposta diferenciada de trabalho, cujo método criativo seria inexistente no país, ao menos em tais moldes. Considera que o design opera, acima de tudo, como uma espécie de sistema que se preocupa com os mínimos detalhes, assim como a coerência comunicativa entre tais elementos. Um método que, segundo ele, reserva características de um procedimento científico, baseado, portanto, primeiro na observação do problema do cliente, depois na experimentação controlada de soluções, sempre dentro de diretrizes visuais modernistas que enaltecem a importância da legibilidade e função pragmática comunicativa, partindo em seguida para testes que visam a verificação da eficácia de tais soluções propostas e, por fim, a consolidação de um resultado final, sendo este um sistema comunicativo amplo e coerente

num todo. A aplicação e desenvolvimento de tal metodologia seriam, nas palavras de Wollner, os fatores de maior destaque e importância acerca do surgimento e atuação da *forminform* no Brasil, tendo em vista que tal mentalidade não seria recorrente no país.

Com a chegada da década de 1960, Wollner teve a oportunidade de trabalhar em uma série de novos projetos. Destacam-se nesse período: as experimentações gráficas no suplemento cultural “Invenção”, do jornal Correio Paulistano, ao lado de poetas concretistas, tais como Décio Pignatari e os irmãos Campos; os trabalhos para a Galeria Sistina; os projetos gráficos para a Coletron, indústria de pequeno porte de equipamentos médicos, ao mesmo tempo em que Bergmiller se dedicou aos projetos dos produtos.

### **3.6 Os anos de 1960: Formação da ESDI e o problema da “realidade e identidade brasileira”**

De acordo com Wollner, a prática do design vinha se expandindo no início da década, especialmente em São Paulo e, logo em seguida, no Rio de Janeiro. É nesta época que Niomar Sodré, naquele tempo diretora do Mam/RJ, entrou em contato com Wollner para conversar novamente sobre a formação de uma escola de design no Brasil, aos moldes de Ulm. Como ensaio para esse movimento, ele foi chamado a ministrar, no Mam/RJ, um curso intensivo de tipografia, com duração de um ano, ao lado de Aloísio Magalhães<sup>101</sup>.

Nesse curso, inaugurado em março de 1962<sup>102</sup>, tivemos dois alunos que se destacaram: Fernando Campos e Rogério Duarte, ambos da Bahia. Goebel Weyne, por ser um grande conhecedor da área, nos assessorava.

[...]

A intenção desse pequeno curso de tipografia no Mam era instruir a técnica da gráfica como elemento estrutural e perceptual para a produção de objetos impressos, e a preparação de alunos qualificados para o futuro curso de design que seria implantado nas dependências do museu. (WOLLNER, 2003a, pp.145-127)

Wollner e Bergmiller, como profissionais formados em Ulm, foram convocados para reuniões sobre a formação da escola de design que, por questões políticas e econômicas, não seria mais nas dependências do Mam, passando a ser de responsabilidade do governo do estado da Guanabara. Além dos dois, também participaram das reuniões Aloísio Magalhães,

---

<sup>101</sup> Neste período, já tendo passado pelos EUA, Aloísio deixava sua atuação como artista plástico para dedicar-se exclusivamente ao design gráfico. (LEITE, 2003)

<sup>102</sup> Ou seja, durante o governo de João Goulart (Jango), ministro do trabalho durante o período JK e último presidente do período democrático, antes do golpe militar de 1964. Foi deposto do poder pelos militares frente acusações de ser simpatizante de movimentos sindicais e apoiador de reformas de base, o que configuraria um perfil dito “comunista” em pleno período de Guerra Fria (FAUSTO, 2012).

Maurício Roberto<sup>103</sup>, Flávio de Aquino<sup>104</sup> e Simeão Leal<sup>105</sup>. De acordo com Wollner, a formação da escola já era um desejo que se desenhava desde a década de 1950, com forte influência da tradição da HfG Ulm, tendo havido inclusive participação direta de seus diretores, como notamos a seguir:

Carlos Flexa Ribeiro, diretor do Mam na gestão de Niomar Sodré, estava totalmente envolvido no planejamento do museu para abrigar a escola de design, cuja concepção vinha desde 1956, quando Niomar visitara Max na hfg. *Tomás Maldonado – que, inclusive, planejou o currículo da escola* – estivera em visita ao Rio organizando palestras em 1956 e um workshop com Otl Aicher em 1959, assistido por Goebel Weyne, Fernando Campos e Ruben Martins. Flexa Ribeiro tornou-se secretário de Cultura do governador Carlos Lacerda<sup>106</sup>, que assumiu a responsabilidade de implantar a escola. Assim, foi inaugurada pelo governador, em 10 de julho de 1963, a Escola Superior de Desenho Industrial. O primeiro diretor foi o arquiteto Maurício Roberto. (WOLLNER, 2003a, p.147, grifos nossos)

A partir da recomendação do plano pedagógico de Maldonado<sup>107</sup>, houve discussões acerca de se ele era adequado ou não para a realidade brasileira. Wollner e Bergmiller foram

---

<sup>103</sup> Maurício Roberto (1921-1996) foi um arquiteto do Rio de Janeiro-RJ. Além de ter sido presidente do Departamento do Rio de Janeiro do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-RJ) no período de 1957 a 1965, foi também o diretor-fundador da ESDI em 1963 e 1964 (SOUZA, 1996). Wollner o cita diversas vezes nos textos que serão analisados no capítulo seguinte.

<sup>104</sup> Flávio de Aquino (1919-1987) era arquiteto e crítico de arte. Substituiu Maurício Roberto na direção da ESDI, em 1964, após o pedido de demissão de Roberto. (ITAÚ CULTURAL, 2015a)

<sup>105</sup> José Simeão Leal (1908-1996) foi “administrador, diplomata, crítico de arte, jornalista, médico e artista plástico [...] [A]lém de incentivador e divulgador da cultura brasileira, foi em diversas ocasiões curador de exposições, fundador de cursos, representante do Brasil no exterior, entre muitas outras contribuições para o país. Destacam-se aqui algumas dessas realizações: foi Curador da Exposição retrospectiva Elyseu Visconti na II Bienal de São Paulo, em 1953; [...] Diretor da Comissão de instalação da Escola Superior de Desenho Industrial-ESDI; [...] Diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1979; Fundador e Diretor da Escola de Comunicação do Rio de Janeiro, entre 1981-1982; Simeão Leal também realizou, como artista plástico, exposição com Tunga e Sérgio Camargo na Galeria Sagitário em Veneto, na Itália, em 1981, e Exposição individual na FESP, no Rio de Janeiro em 1984.” (ANDRADE, 2012)

<sup>106</sup> Sobre Lacerda, é curioso citarmos algumas questões. Primeiramente, sua crença no design (“desenho industrial”) como ferramenta necessária para o desenvolvimento industrial brasileiro é de fundamental importância para criação da ESDI, de acordo com NIEMEYER (2007). Ao mesmo tempo, é uma figura deveras controversa: como jornalista na década de 1950, foi talvez o opositor mais notório de Vargas, sendo ator principal nos eventos que levaram ao seu suicídio. Afiliado à UDN, partido opositor de Vargas, e amigável aos setores conservadores do exército, chegou a participar das tramas que visavam um golpe de Estado após a morte de Getúlio, impedido pelo golpe preventivo do Marechal Lott que assegurou a posse de Juscelino Kubitschek em seguida (FAUSTO, 2012). Tais questões servem para mostrar que o desenvolvimento do design no Brasil se aproveitou de visões contrárias acerca dos próprios rumos que a industrialização brasileira deveria tomar, tendo em vista que Lacerda, ajudando na criação da ESDI, foi também duro opositor de um dos líderes políticos mais significativos no desenvolvimento industrial brasileiro, Vargas (e, indiretamente, de JK, tendo em vista que apoiava o impedimento de sua posse).

<sup>107</sup> Como apontamos anteriormente, após a saída de Max Bill como reitor da HfG Ulm em 1956, Tomás Maldonado foi um dos quatro diretores da escola, ao lado de Otl Aicher, Hans Gugelot e Friedrich Vordemberge-Gildewart. Contudo, em 1962, a escola concentrou seu poder administrativo em apenas um diretor – Otl Aicher. Sendo assim, o currículo proposto por Maldonado para a ESDI seria o resultado de sua experiência tanto como professor quanto diretor da HfG Ulm no período entre 1956-62. Para mais detalhes sobre o plano pedagógico proposto, conferir SOUZA (1996).



os responsáveis por defender o programa montado por ele, privilegiando assim o modelo de Ulm (WOLLNER, 2003a).

Contudo, outro impasse surgia: com o objetivo de evitar palavras estrangeiras, padrão burocrático do cenário de então, encontrava-se dificuldades em utilizar-se o termo *design*, assim como *Gestalt*. “Desenho Industrial” foi, então, o termo adotado neste desafio, que, segundo Wollner, recorria no problema de denotar algo mais focado em uma profissão de nível médio técnico, não abrangendo a complexidade que a área do design exigiria. A posição dos dois em relação a estas dificuldades é de que “como não é o nome que faz a escola, sentimos que além de lutar por novas ideias seria desgastante lutar por isso também” (WOLLNER, 2003a, p.149).

O critério de seleção de alunos não buscava quantificação numérica por acúmulo de notas, mas sim seleção por qualidade de alunos, classificados em conceitos como “insuficiente”, “regular”, “bom” e “ótimo” através de provas teóricas, práticas e entrevistas. Isso era incomum no sistema educacional brasileiro, para não dizer inexistente. Acreditando que o tradicional sistema de notas de 0 a 10 é fator condicionante para a formação de alunos que não se comprometem devidamente, o objetivo dessa avaliação alternativa era fazer com que fossem formados verdadeiros grupos de elite nas primeiras turmas, de alta qualidade técnica e conceitual.

Através desse procedimento, qualquer aluno, desde que tivesse o curso médio completo e demonstrasse capacidade intelectual, conhecimentos de arte, ciências exatas e prática manual, estaria apto a ser aprovado pela ESDI, o que era totalmente contrário aos vestibulares da época – uma atitude antiacadêmica. Mas por isso mesmo a ESDI possibilitou a admissão de verdadeiros talentos para a profissão. (WOLLNER, 2003a, p.151)

Com este sistema alternativo de seleção de alunos, a ESDI acabou obtendo alguns dados curiosos. Um dos que nos chama a atenção, e que Wollner enfatiza, é a idade média dos alunos, que era de 25 anos, o que pode ser considerado um nível de maturidade considerável comparado aos vestibulares atuais. Além disso, o aluno já deveria saber desenhar e possuir uma bagagem de conhecimentos considerável, o que acabou por contribuir para a fama de extrema rigidez da escola. “Era inadmissível que o aluno, ao se definir pela profissão de designer, não tivesse o preparo nesse exercício de representação [o desenho]. Assim foi também com outras disciplinas para o exame” (WOLLNER, 2003a, p.151).

Segundo Wollner, esse espírito inovador acabou sendo prejudicial para a escola. De acordo com ele, o fato da escola ser governamental acabou por forçar a diretoria a acatar a

oposição de alunos reprovados por baixo aproveitamento, sem critérios quantitativos para tal decisão dos professores. Em outras palavras, o investimento inicial para a criação da escola estaria trazendo baixo retorno, tendo em vista que o número de reprovados era significativo. Ainda de acordo com Wollner, a atitude antiacadêmica também dificultava o aproveitamento de professores de outras áreas, especialmente nas matérias teóricas (WOLLNER, 2003a).

Apesar de lecionarem no Rio de Janeiro, tanto Wollner quanto Bergmiller continuaram residindo em São Paulo, viajando semanalmente para a ESDI. Em 1967, enquanto o Brasil já passava pelo seu terceiro ano de regime militar sob comando do General Castelo Branco, Bergmiller mudou-se em definitivo para o Rio, o que “tornou mais eficiente a implementação dos cursos dentro da filosofia estipulada pela programação original” (WOLLNER, 2003a, p.153). Segundo Wollner, os conflitos entre professores de origem técnica e aqueles de origem universitária atrapalhavam o entrosamento curricular. Agora, com a supervisão constante de Bergmiller, isso poderia ser lidado de forma mais eficaz.

Wollner explicita que o currículo de origem ulmiana sofria diversas resistências. Além da falta de costume dos alunos brasileiros ao conhecimento mais técnico, mais acostumados a um processo intuitivo (sic), houve resistências por parte da diretoria da escola, que, após a demissão de Maurício Roberto, em 1964, estava agora nas mãos de Flávio de Aquino, forte questionador acerca de uma certa dissonância do método da ESDI à realidade brasileira. Em sua aula de despedida, Aquino manifestou-se sobre isso:

O programa da ESDI ficou na base da escola de Ulm, talvez um pouco pedante para nós, pois achava-se até que eles estavam criando super-homens e super designers. Usavam teorias e cálculos avançadíssimos, muito além de nossa capacidade tecnológica! (WOLLNER, 2003a, p.153)<sup>108</sup>

Para entendermos os entraves da aplicação do “modelo original” (de Ulm) que Wollner aponta em sua biografia, é necessário tecermos alguns comentários sobre o momento político que o Brasil vivia no fim da década de 1960. As discussões, tentativas e estratégias acerca da necessidade de formação de uma “identidade nacional” são recorrentes em meios

---

<sup>108</sup> Em seu livro “ESDI: Biografia de uma ideia”, o autor Pedro Luiz Pereira de Souza aponta que o debate acerca do currículo e sua “brasildade” foram muito frequentes durante os primeiros 10 anos da ESDI. Décio Pignatari, na época, era uma das vozes mais atuantes, realizando inúmeras viagens ao exterior para pesquisar modelos alternativos e/ou complementares. Contudo, é necessário lembrar que nosso objetivo no presente trabalho não é avaliar a validade ou não das declarações de Wollner, mas sim apresentá-las em pontos-chave que nos auxiliem a compreender sua própria visão sobre a profissão. Sendo assim, cabe aqui a menção de que os debates acerca do currículo da ESDI foram bastante complexos e que são abordados de maneira mais aprofundada na obra de Souza. Para os interessados neste debate, recomendamos a leitura.

intelectuais desde pelo menos o século XIX, especialmente após a independência do Brasil. O desejo pela sua formação parece tornar-se mais evidente em alguns momentos específicos, como, por exemplo, os envolvidos na Semana de Arte Moderna de 22, as medidas populistas e avanços midiáticos de Vargas durante seus primeiros 15 anos no poder, a criação de Brasília como símbolo nacional para o mundo durante o governo JK e, por fim, as propagandas políticas veiculadas durante o regime militar, especialmente no governo de Médici (1969 – 1974). Neste período, a seleção brasileira de futebol consegue seu terceiro título mundial, embalado pela canção “Pra frente Brasil”, de Miguel Gustavo, inspirando alto espírito ufanista aos espectadores daquela que seria a primeira transmissão ao vivo da Copa do Mundo. É também no governo de Médici que surge o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”<sup>109</sup>.

As urgências acerca das preocupações de uma “identidade nacional” parecem marcar as discussões sobre o currículo de ensino da ESDI durante seus primeiros anos. O modelo de Ulm, defendido por Wollner, sofria resistências por parte do corpo docente que, aparentemente, introjetou a agenda político-cultural brasileira em seus exercícios como professores. Expunha-se a todo momento as diferenças pungentes entre os cenários econômicos, sociais e culturais do Brasil e da Alemanha, discutindo-se a dissonância que o currículo da ESDI, baseado na HfG Ulm, teria para com as necessidades do Brasil. Tal cenário conflitante mostra-se mais evidente quando entramos em contato com um documento datado do final 1964, assinado por Flávio de Aquino, então diretor da ESDI, intitulado “Reformulação de um Programa”, presente em SOUZA (1996). Apresentamos aqui alguns trechos que comprovam tal situação:

Partimos da premissa de que os defeitos são mais provenientes da falta de uma enunciação clara dos objetivos e de uma infra-estrutura, cujos erros são mais de ordem pragmática que de origem filosófica. Nossa filosofia e nosso currículo, em muitos pontos, são justamente baseados nos da Escola de Ulm. Eles apenas devem ser acrescidos de uma diretriz básica, rigorosamente programada, clara tanto para os nossos alunos como para os nossos professores.

---

<sup>109</sup> “O governo faz da propaganda arma eficaz de popularização de suas políticas, a serviço de sua imagem. Credita-se a disparada da economia ao governo forte de Médici. Ao presidente Médici. Só a oposição fala em democracia e, ainda assim, sem ressonância. Censura, repressão e ambiente triunfalista bloqueiam o debate de ideias e as críticas. A democracia parece incompatível com os resultados alcançados pelo país. A impressão passada ao povo é a de que o desenvolvimento exige governo forte. Governo militar. Com raro profissionalismo, o marketing governamental estimula a auto-estima do povo e, sobretudo, suas esperanças, ligando ambas ao desempenho e à ideia de um futuro brilhante. Participam da equipe jornalistas, psicólogos, sociólogos, agências de publicidade, sob a batuta da Assessoria Especial de Relações Públicas, órgão da Presidência da República. A figura do presidente é deliberadamente associada aos sucessos econômicos, esportivos – principalmente futebolísticos, como a conquista do tricampeonato mundial de futebol, em 1970, no México – e até musicais, em documentários de televisão, cinema, publicidade em rádios e jornais. Intensamente. Principalmente na televisão [em 1960, menos de 10% dos domicílios tinham aparelho televisor. Em 1970, já eram mais de 40%].” (COUTO, 1999, pp.114–115)

[...]

A realidade Ulm: o *designer*, um coordenador com o conhecimento, em nível superior, de disciplinas técnico-teóricas tais como Teoria da Percepção, Lógica Matemática, Investigação Operacional, Ergologia, Mecânica etc... A realidade ESDI: para os exames de admissão, com várias e excelentes exceções, vêm candidatos que fracassaram no vestibular de outras faculdades ou que, apesar de sua boa vontade e aptidão, são obrigados a pouco frequentarem as aulas por necessidades econômicas. A realidade brasileira: formação tecnológica, científica e cultural insuficiente dos formandos da maioria dos nossos ginásios.

[...]

Uma conclusão se impõe: a de achar um justo equilíbrio entre o que o designer necessita para exercer sua profissão no Brasil e o mínimo-máximo que precisa para aprender a sua profissão. (AQUINO, 1965 *apud* SOUZA, 1996, pp.106-108)

Notamos, a partir da declaração acima, de que maneira os debates acerca da adaptação do modelo de pensamento e ensino de Ulm deveria ser adaptado no Brasil. As considerações abrangiam desde o processo de seleção e o nível de exigência proposto a alunos recém-aprovados, até a maneira como tais alunos deveriam se desenvolver como profissionais e futuros pesquisadores em programas de pós-graduação. Eram propostas de reformulações gerais, buscando um meio-termo entre o modelo alemão original para com a realidade brasileira. Wollner, confiante na eficácia e sucesso do modelo que a HfG Ulm poderia oferecer ao país, foi sempre avesso às mudanças propostas (WOLLNER, 2003a).

O problema que pairava sobre a ESDI (e, de certa forma, em qualquer um que tente encarar o conceito de “identidade nacional”) é a pergunta “o que é o Brasil?”. Sendo um país de dimensões continentais, com enormes ondas migratórias e histórias apagadas (ou ignoradas) de grupos como negros e índios, as discussões sobre o tema parecem se dar em debates que giram sobre o conceito de “popular” e “elitizado”.

Pode-se dizer que a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira, a ponto de um autor como Nelson Werneck Sodré afirmar que só é nacional o que é popular. Em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional.. (ORTIZ, 2012, pp.127-128)

Os conflitos ao redor deste tema na primeira década de existência da ESDI, que se manifestavam de forma mais evidente nas próprias considerações curriculares, marcaram a crença de Wollner na eficácia de uma consciência projetual oriunda do modernismo de Ulm. Para ele, o design seria uma prática inédita, cujas premissas da escola alemã deveriam ser seguidas à risca, tendo em vista a aparente falta de paralelos históricos em sua visão.

Tais discussões de ordem cultural e formação de identidade nacional, e como tais fatores afetariam a produção de pensamento no design, parecem ser presentes ainda nos dias de hoje, estando assim longe de serem resolvidas. O livro “Análise do design brasileiro: entre

mimese e mestiçagem”, de Dijon de Moraes<sup>110</sup>, busca realizar um traçado da história do design brasileiro partindo das tentativas de institucionalização da profissão em nível acadêmico, adicionando às experiências nacionais já citadas (IAC e ESDI) um curso técnico de desenho industrial que ocorrera em 1957, na Universidade Mineira de Arte (UMA), o que seria indicativo de cursos de graduação que foram “despontando em diversas localidades brasileiras” (MORAES, 2006). Sendo assim, o autor parte da história do design brasileiro a partir dos anos de industrialização intensificada no país, ou seja, o período que se inicia na década de 1950<sup>111</sup>.

Com o subtítulo “entre mimese e mestiçagem”, antecedido das palavras “design brasileiro”, o autor demonstra que este cenário é constituído por uma dinâmica entre esses dois fatores: a “mimese” e a “mestiçagem”. Ou seja, em um primeiro momento, imitaríamos o modelo estrangeiro de produção e pensamento projetual para, em seguida, adaptá-lo e formá-lo de acordo com nossa realidade – ocorrendo assim na dita “mestiçagem”, que seria, no caso, um elemento de identidade plural, supostamente próprio do design brasileiro. De acordo com o próprio autor:

[O] design brasileiro, através de um processo de hibridação, corrente desde a sua instituição até hoje (passando pelo pós-modernismo e pelo pós-industrialismo até a globalização), começa a afastar-se da linearidade dos conceitos racional-funcionalistas predominantes inicialmente. Vimos que a sucessão de modelos com base na mimese do exterior, anteriormente em prática, também não estava em acordo com a realidade brasileira, múltipla, fluida e plural. Após décadas de aprendizagem, o design no Brasil começa a não se submeter mais às fórmulas pré-estabelecidas, tornando-se, assim, mais livre, expressivo e espontâneo, assimilando os variados aspectos de sua diversidade multicultural, assemelhando-se à cara do país, assumindo sua identidade plural.

[...]

O design brasileiro abandona, então, o processo de mimese e, pela primeira vez, surgem os próprios valores múltiplos do Brasil como uma possível referência para si mesmo. Isto é: surgem, através do multiculturalismo e da mestiçagem local, novas possibilidades para as referências projetuais, e desta forma, os designers não se sentem mais com baixa estima por não apresentar o design local valores estáticos de unicidade tangível, mas a força e a riqueza da sua constante renovação. (MORAES, 2006, pp.261-262)

Chama-nos a atenção a maneira como Moraes trata do design como fenômeno cultural brasileiro. Subentende-se do autor, como pudemos demonstrar na passagem anterior, que a maneira como o design era praticado a partir das décadas de 1950 e 1960 seriam o

---

<sup>110</sup> Dijon de Moraes obteve seu título de doutor no Politécnico de Milão (Itália), em 2003, com a tese intitulada “A relação local-global: novos desafios e oportunidades projetuais. O Brasil como estudo de caso”. Orientado por Andrea Branzi e Ezio Manzini, sua tese foi a base para a criação do livro.

<sup>111</sup> Como veremos no capítulo seguinte, parece estar em consonância com os pensamentos de Wollner acerca do desenvolvimento do design no Brasil.

marco inicial da prática, baseada primeiramente num modelo de cópia de modelos externos. Portanto, ainda de acordo com ele, não haveria um design propriamente brasileiro. Este status só seria adquirido futuramente, a partir do momento que a própria produção de design no país se visse como plural e multicultural. Contudo, para chegar em tais conclusões, o autor parece ignorar uma série de fenômenos produtivos referentes à prática do design no Brasil desde o século XIX.

Analisando o Brasil como um país que passou a maior parte de sua história “oficial” na condição de colônia, tendo limitações impostas através daqueles que nos governavam da Europa, Moraes parece tratar o Brasil como uma tabula rasa cujos saberes não se construiriam de maneira orgânica sem que primeiramente houvesse um período de importação de saberes. Somente a partir desse primeiro momento é que formas híbridas/mestiças<sup>112</sup>, e, portanto, diferenciadas, de se fazer design poderiam ser realizadas.

O segundo comentário a ser realizado se refere ao prefácio escrito pro Andrea Branzi, um dos orientadores da tese de doutorado de Moraes que originaram o livro. Nele, Branzi apresenta algumas das opiniões que possui não apenas do Brasil, mas principalmente do design aqui produzido. Ele comenta que a história do design brasileiro é caracterizada por uma “cultura importada” (BRANZI, 2006, p.10), ao contrário de ser espontânea. A área teria se estabelecido no país através de um “*grande esforço*, sobretudo por parte da presença europeia, para fazer crescer em um país que não tinha nem vocação, nem tradição, nem ocasião, a cultura do projeto moderno aplicado aos objetos de produção em série” (BRANZI, 2006, p.11). Em seguida, em tom de admiração (uma marca constante durante todo o texto), Branzi complementa a questão de uma suposta falta de “identidade forte” (BRANZI, 2006, p. 12), que seria uma dos grandes trunfos brasileiros no que tange a necessidade de se lidar com desafios contemporâneos.

Voltando à análise da obra, o autor admite que seu recorte metodológico (o período a partir de 1950) é bem específico, apontando que

se reconhece também que, antes da instituição dos primeiros cursos oficiais de design no Brasil, já existia uma prática projetual voltada para a produção em série no país, como nos comprova a pesquisa de Loschiavo Santos sobre o papel de designers pioneiros na inserção dos conceitos modernistas junto ao móvel brasileiro,

---

<sup>112</sup> Importante notar que os conceitos de “Hibridismo” e “Mestiçagem” não são necessariamente sinônimos. Enquanto o primeiro se referenciaria mais aos contrastes gerados pelos choques de culturas e suas aglomerações em espaços de troca (CANCLINI, 2011), o segundo pode ser compreendido como uma dinâmica simbólico-social que preza pelo olhar atento às interpenetrações, conexões e inclusões que o processo de choque envolve e desenvolve (PINHEIRO, 2009).

destacando-se entre eles: Joaquim Tenreiro (1906-1992), Zanine Caldas (1919-2001), Geraldo de Barros (1923-1998), Michel Arnoult (1922-2005) e Sérgio Rodrigues (1927)<sup>113</sup>, que começaram suas atividades como designers, antes mesmo da instituição oficial do design em nível acadêmico no país. Sobre este argumento, afirma Bonsiepe: “*seria enganoso afirmar que, nos países periféricos, o design tenha começado a existir somente no momento em que foi introduzido o termo [...] Sabe-se ainda que o debate sobre o design não nasceu, como se pode imaginar, no interior da indústria, não foi levado adiante pelos representantes das empresas manufatureiras, mas por um grupo de pessoas estranhas à indústria: expoentes da vanguarda das artes visuais e da arquitetura*”<sup>114</sup>. (MORAES, 2006, p.30).

Após essa consideração, o autor complementa:

Tomar como ponto de partida o estabelecimento oficial do design no Brasil não significa desconsiderar as experiências existentes anteriormente no país, mas a nossa opção deveu-se justamente à importância de tal marco histórico. (MORAES, 2006, p.33)

Com essas argumentações, Moraes realiza a exposição de seu estudo que visa compreender quais e como foram os processos de inserção de prática do design no Brasil. De acordo com o autor, a instalação da área almejou, em primeiro momento, uma mimese (cópia) dos modelos estrangeiros para, em seguida, ganhar traços de originalidade motivadas por questões locais (mestiçagem). O momento de mimese seria devido a alguns fatores, dos quais podemos destacar dois:

1. a introdução de saberes de produção industrial no país partiu de estrangeiros (em sua grande maioria europeus, mais especificamente descendentes do pensamento projetual alemão, oriundos das matrizes metodológicas de Bauhaus e Ulm) que se instalaram no Brasil com o objetivo de difundirem tais conhecimentos – daí a formação de escolas de design que tinham atuação direta de professores não-brasileiros;
2. tais saberes europeus estariam condicionados a uma postura racionalista moderna, até então “estranha” no país, mas que ganhava cada vez mais espaço, dada a grande quantidade de estrangeiros que aqui chegavam. Tais saberes apresentariam seus primeiros diálogos e sincretismos com a cultura local

---

<sup>113</sup> “Ver: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel Editora/Edusp, 1995” (MORAES, 2006, p.30)

<sup>114</sup> “BONSIEPE, Gui. Paesi in via di Sviluppo: la Coscienza del Design e la Condizione Periferica. In: CASTELNUOVO, Enrico (Org.). 1919-1990 Il dominio del design. In: \_\_\_\_: *Storia del disegno industriale*. Milano: Ed. Electa, 1991, v.3, p.253-257” (MORAES, 2006, p.30)

brasileira nas apropriações e manifestações que o modernismo apresentou no campo das artes<sup>115</sup> e da arquitetura<sup>116</sup>.

Acerca deste segundo ponto, cabe-nos refletir: o que o autor quer dizer ao usar o termo “moderno” ou “modernista”? E, além disso, como se dariam essas apropriações e sincretismos (e resistências) no Brasil?

Ao falar de “racionalista”, Moraes refere-se a um padrão formal-estético que preza por linhas retas e simplicidade na forma – uma forma de projetar que em muito difere, por exemplo, da raiz barroca ou neocolonial brasileira, especialmente no campo da arquitetura. O autor chega a citar uma das obras de Oscar Niemeyer, frisando sua importância histórica como marco do modernismo na América Latina:

O encontro de Niemeyer com a arquitetura racionalista de Le Corbusier<sup>117</sup> ocorreu através do projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde, que seria desenvolvido juntamente por estes dois e Lúcio Costa, a partir do ano de 1936, no Rio de Janeiro. A obra é reconhecida como sendo o primeiro edifício estatal moderno em toda a América Latina. Ela foi realizada a convite do então presidente Getúlio Vargas (1930-1945/1950-1954), como símbolo do progresso industrial e da modernidade, que se tornariam marcas do seu primeiro governo. (MORAES, 2006, p.48)

Apesar desta postura modernista, o trabalho de Oscar Niemeyer também assinalaria uma busca por uma expressão material que condissesse com a cultura local, acreditando que o padrão projetual almejado pelo grupo da Bauhaus seria por demais técnico e, por isso, de “fria sensibilidade”. Por isso, o arquiteto teria maior inclinação ao “lado poético e emotivo de Corbusier” (UNDERWOOD *apud* MORAES, 2006, p.50). Tal postura ficaria mais evidente a partir de 1940, quando Niemeyer passaria a inserir em seus projetos outros elementos, tais como “revestimento externo de mármore, inversão da estrutura, as formas ‘racionalmente

---

<sup>115</sup> No campo das artes plásticas e literatura, por exemplo, Moraes define a Semana de Arte Moderna de 1922 como “o encontro entre a vanguarda modernista e a cultura popular nacional, principalmente através do contato entre a arte abstrata e a nossa cultura autóctone, que, de acordo com os participantes do movimento, poderia tornar-se um ponto de partida para a alternativa local, contra a forte ‘invasão e domínio’ das correntes artísticas provenientes do exterior” (MORAES, 2006, p.43).

<sup>116</sup> O autor discorre sobre as obras de Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012) como ícones fundamentais dentro de uma possível busca pela identidade da arquitetura nacional. Em suas próprias palavras, “não se pode falar de arquitetura modernista no Brasil sem falar em Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Não porque a arquitetura brasileira seja somente Costa e Niemeyer, mas porque a moderna arquitetura brasileira deve muito ao legado deixado por eles” (MORAES, 2006, p.45).

<sup>117</sup> Arquiteto franco-suíço, um dos mais importantes do século XX. Tem sua importância pelas suas ideias relacionadas à arquitetura do movimento moderno, sendo responsável pela famosa frase “a casa é uma máquina de morar”. Seu esforço intelectual (refletido na sua prática projetual) se debruçava na tentativa de resolver a dicotomia entre a estética do Engenheiro e a do Arquiteto, levando-o a adotar uma postura fortemente calcada no racionalismo moderno. Nasceu em 1887 e faleceu em 1965. Para mais, conferir FRAMPTON, 2012, pp.179-192.



barrocas’, curvas côncavas e convexas” (BOTEY *apud* MORAES, 2006, p.51), além de elementos próprios da cultura brasileira (MORAES, 2006, p.51). Essas assinalariam, de acordo com o autor, uma forma “autenticamente brasileira” de se pensar a arquitetura:

Por tudo isso, podemos afirmar que, através do encontro entre Le Corbusier e Oscar Niemeyer, surgiu uma nova estrada na arquitetura moderna, que, mesmo que seja de origem internacional, torna-se, graças a cada projeto de Niemeyer, autenticamente brasileira. Niemeyer distancia-se da teoria da arquitetura modernista iniciada por Corbusier e, para tantos estudiosos da sua obra, já havia, após o ano de 1940, acrescido mais de cinco novos e próprios pontos diferentes daqueles desenvolvidos inicialmente pelo mestre Corbusier<sup>118</sup>. (MORAES, 2006, p.51)

Aqui, podemos já entender o que o autor considera como algo “autenticamente brasileiro”: *o método pode ser de matriz europeia, contudo, deve incorporar características brasileiras em suas formalizações*. Sua própria definição do que é “ser brasileiro” estaria apoiada nesta ideologia. Nesta consideração duas coisas são importantes de serem questionadas: primeiro, que características seriam essas que validariam um projeto de design como “tipicamente brasileiro”?; segundo, haveria uma maneira “correta” de ocorrer esse *sincretismo* entre o modelo europeu e elementos brasileiros?

Sobre a primeira questão, Moraes parece ser bem figurativo quando analisa, na citação que acabamos de apresentar, o pensamento e obra do Oscar Niemeyer – personagem este que, reforçamos, nas palavras do próprio autor, seria “autenticamente brasileiro”. Segundo ele, teria sido o uso de elementos como “a flora da paisagem local, como as plantas vitória-régias e as palmeiras imperiais, o redesenho das cerâmicas do período colonial (os azulejos), o fascínio pelas formas curvas das ondas do mar e das montanhas do Rio de Janeiro” (MORAES, 2006, p.51) os elementos que determinariam a “brasilidade” do trabalho do arquiteto. Tendo isso em mente, cabe questionarmos se um morador do interior do Sertão Nordeste, ou do interior do Rio Grande do Sul, vê-se representado como brasileiro através destes elementos “autenticamente brasileiros” escolhidos por Niemeyer e elencados por Moraes. Não seria isso uma dedução estereotipada (e até dependente de uma noção muito vaga sobre o próprio Rio de Janeiro) sobre o que é a cultura brasileira? Possivelmente, conforme apontamos há pouco através da fala de ORTIZ (2012), estaríamos diante de um impasse acerca do conflito entre “popular” e “elitista”, dificultando assim uma definição mais precisa acerca do que é necessariamente algo “tipicamente brasileiro”.

---

<sup>118</sup> O autor refere-se aqui aos cinco pontos desenvolvidos por Le Corbusier para a arquitetura modernista. São eles: “pilotis, plano livre, fachada contínua, janelas horizontais e teto jardim”. (MORAES, 2006, p.49).

Já na segunda questão, Moraes é bem enfático em dizer que, no campo do design, tal sincretismo não teria ocorrido como em outras áreas (a arquitetura, por exemplo):

Não temos, de fato, conhecimento, no âmbito do nosso design, após vários anos da sua instituição no Brasil, de um *movimento* ou *corrente*, como, por exemplo, as já mencionadas Semana de Arte Moderna, de São Paulo, e a Livre-forma Modernista, de Niemeyer, que tenha propiciado, repita-se, na área do design, o surgimento de uma linguagem que seja reconhecida como propriamente brasileira e que tenha grande repercussão, seja na esfera local seja na internacional. Dessa maneira, podemos imaginar que a espécie de transformação positiva que muitas vezes acontece em uma relação entre o exterior e o autóctone, aquilo que Ezio Manzini denomina de *localizzazione evolutiva* (facilmente identificável no Brasil no campo das artes plásticas e da arquitetura), não se faz sentir de maneira substancial (com mesmo teor e força) no âmbito da cultura material do design brasileiro. Podemos ainda, para ilustrar essa análise, acrescentar a questão da música popular brasileira como sendo um perfeito modelo de “localização evolutiva” no Brasil, com a confluência de culturas diversas, como o caso do encontro do *jazz* americano com o samba brasileiro, que gerou um novo e celebrado ritmo musical de grande reconhecimento internacional, a Bossa Nova. De fato, acrescenta Bonsiepe: “*em outros campos da cultura quotidiana – música, dança, medicina, alimentação, literatura e na relação ambiente e trabalho – estas culturas se desenvolveram de modo autônomo e diversificado no Brasil. Mas, no âmbito do design, a realização de uma identidade ainda não aconteceu*”<sup>119</sup>. (MORAES, 2006, p.57)

As menções que Moraes faz de Manzini e Bonsiepe parecem tocar em uma questão fundamental de toda sua pesquisa: a aparente falta de identidade na cultura material do design brasileiro seria prova de que a relação de dinâmicas internas e externas, ou “localização evolutiva”, nos termos de Manzini, não teria sido bem-sucedida. Faltaria uma unidade característica que pudesse ser utilizada como fator de definição para o design brasileiro. Esta última frase nossa poderia ser colocada em forma de pergunta. Afinal, que unidade é essa que se busca, definidora da identidade de um grupo tão heterogêneo como nossos literários ou músicos, que se almeja? Compartilham Moraes, Manzini e Bonsiepe de uma ingênua noção de que esses grupos são homogêneos?

Foquemos, como exercício de análise, no trecho em que Bonsiepe cita a literatura brasileira como um campo no qual uma identidade nacional parece ter sido formada através de sua diversidade. Cabe perguntarmos: de qual literatura estamos falando? Estamos falando da tradição de repentistas, contistas, novelistas, romances policiais, ficção científica...? Se compararmos, por exemplo, escritores que viveram na mesma época, como Machado de Assis e José de Alencar, teremos aí um exemplo de uma situação na qual dois elementos formam uma chamada “literatura brasileira representativa do século XIX”, contudo, de forma alguma seus estilos se assemelham. O quadro se complicaria ainda mais ao compararmos as obras de

---

<sup>119</sup> “BONSIEPE, Gui. *Dall’oggetto all’interfaccia: mutazioni del design*. Milano: Feltrinelli, 1995, p.127”. (MORAES, 2006, p.57)

um Valêncio Xavier às de João Ubaldo Ribeiro – autores de uma mesma geração cujas obras se distinguem ainda mais. Na literatura atual então, ao tomarmos as obras de autores jovens como Daniel Galera e Eduardo Spohr, essa noção de que, nas palavras de Bonsiepe, se realizou uma formação de “identidade” (entendendo por isso uma questão de elementos que se combinam e se relacionam através de uma semelhança de estilos concisa) na literatura brasileira parece se enfraquecer ainda mais<sup>120</sup>.

Talvez, esses autores se refiram a uma norma de ordem estética que permeie a maior parte das produções de um determinado setor, tendo, no caso de design, casos de países exemplares, tais como Alemanha e Suíça, reconhecidas mundialmente por seus designs “limpos” e “racionais”. Deixando de lado o fato de que este último país possui uma densidade populacional igual a um quarto da cidade de São Paulo, o que significa que apenas no campo geográfico já é um território de menor diversidade, é interessante lembrarmos que mesmo lá houve personagens que recusaram as normas formais hegemônicas, como é o caso de Wolfgang Weingart (1941– ), designer cujos trabalhos serviram de grande inspiração para David Carson nos anos 90. O fato de Weingart ir contra a norma estética hegemônica em seu país, de acordo com Moraes/Branzi/Bonsiepe, tornaria-o então “menos suíço”? Ou, ainda, sofreria o design suíço uma ruptura que o faria perder suas raízes históricas? Ou, o que acreditamos ser mais coerente, não seria apenas o caso de que, ao voltarmos nossas atenções aos microcosmos sociais, as formulações projetuais e estéticas do campo do design se mostrariam muito mais complexas do que simples noções de identidade, calcadas em velhos conceitos modernos de identidade unificadas/homogêneas? Sendo este o caso, qual o sentido em dizer que o design brasileiro nunca atingiu uma identidade própria, e que esta só viria a se desenvolver no momento em que o design a nível internacional passou a considerar a possibilidade da heterogeneidade cultural nos projetos? Que “design” é esse que precisa validar as formas de produção brasileira para que possamos nos considerar brasileiros?

Seja como for, o motivo do insucesso da criação de uma identidade de design nacional é justificada pelo próprio autor ao apontar que o diálogo entre design-indústria não teria ocorrido de maneira eficaz, sendo assim sua gênese fruto de um conflito: de um lado, os intelectuais “representantes da modernidade brasileira”; do outro, os empreendedores. O

---

<sup>120</sup> O mesmo raciocínio poderia ser aplicado à música, dança, medicina, alimentação, enfim, todos os campos da “cultura cotidiana” apontada por Bonsiepe e Moraes.

discurso brasileiro de design teria sido, então, um de via “unilateral”, “construído apenas entre designers” (MORAES, 2006, p.42). Não havendo repercussão no campo prático, os primeiros passos do design no Brasil, como discurso metodológico para projetos, acabou por se firmar mais em questões teóricas de “dever-ser”, ao invés de ser ouvido, compreendido e implantado no cenário mercadológico de forma satisfatória nas primeiras décadas de industrialização intensificada que o Brasil passou a partir de 1950. De acordo com o autor,

A distância existente entre designers e empresas nos deixou à margem da competição mundial no campo do design e dos artefatos industriais. Esse fato demonstrou o seu efeito avassalador ulteriormente, a partir da década de noventa, quando da abertura do mercado nacional à competição externa internacional. Como bem havia observado Maldonado, “uma civilização industrial sem a intervenção projetual sobre seus objetos, isto é, sem planejamento e sem design, é impensável”<sup>121</sup>. (MORAES, 2006, p.41)

As considerações que Dijon de Moraes realiza no resto de seu livro são diversas, mas acreditamos que esses itens que demonstramos aqui já delimitariam sua concepção de design, que parece, assim como Lucy Niemeyer<sup>122</sup>, aproximar-se de uma noção de forma de se pensar projeto em prol de uma produção industrial. Mais do que isso, além do fator industrial, o autor introduz ainda a concepção de “modernidade” como essencial para se compreender o que seria o design. É aqui, possivelmente, que Wollner e Moraes se encontram. A área do design, de acordo com ambos, seria uma espécie de *sintoma* moderno<sup>123</sup>, já que se apresenta no Brasil justamente em um momento histórico no qual tais ideais passaram a ganhar força.

Se entendermos a modernidade europeia como uma postura de pensamento que visa um certo tipo de uniformidade de matriz racional nas relações sociais, explicar-se-ia de maneira mais satisfatória, de acordo com o autor, o porquê do design não ter se consolidado no Brasil nos períodos pesquisados na obra aqui analisada. Uma tal fórmula unificadora e universalizante no campo do discurso cultural, ainda de acordo com o autor, não seria possível no cenário brasileiro. Como apontamos há pouco, Moraes parece crer que a formação de um projeto “autenticamente brasileiro” seria aquele que se apropria de metodologias exteriores ao mesmo tempo que se integra com características da cultura brasileira – seja isso

---

<sup>121</sup> “MALDONADO, Tomás. *La speranza progettuale: ambiente e società*. 3ª ed. Torino: Einaudi, 1992, p.32”. (MORAES, 2006, p.41)

<sup>122</sup> Cujos posicionamentos gerais acerca do início do design apontamos no primeiro capítulo.

<sup>123</sup> “Moderno”, no sentido que usamos aqui, possui duplo significado: refere-se tanto a uma consciência de origem europeia sobre “modernizar-se” ou “civilizar-se” em um contexto “globalizado”, como apontamos no início deste capítulo através da fala de Bauman, quanto os próprios efeitos que os processos de industrialização podem desenvolver.

o que for. A impressão que o autor passa é que, culturalmente, a racionalidade como guia projetual não teria sido aplicada, desenvolvida ou ao menos atingido um patamar de relevância suficiente, quando confrontada com as propostas racionais europeias.

Contudo, ao compararmos esse tipo de visão, por exemplo, com a análise que Livia Lazzaro Rezende realiza sobre as imagens que circulavam no Brasil oitocentista, cujos projetos gráficos claramente demarcavam intenções e estratégias de se exportar imagens específicas do país para o resto do mundo, através das embalagens e marcas de produtos destinadas para exportação (REZENDE, 2011), podemos perceber uma aparente contradição nessa argumentação de Moraes. Caímos aqui em um problema de definição do que o próprio autor entenderia por essa “racionalidade” que seria essencial à constituição do design. O autor parece aceitar a norma conceitual/estética europeia sobre como o design deve ser pensado e realizado naquele período, ignorando a possibilidade de que o Brasil pudesse também ser um local de relevância, cujas manifestações projetuais, apesar de diferentes, são tão legítimas quanto. Não há nenhuma “norma” absoluta que rege as formas de como o design (ou as artes) devem ser. Mesmo que um grupo de pensadores e profissionais europeus tenham tentado formalizar tais intenções, cabe a cada pesquisador aceitar ou não tais propostas. No caso de Moraes, parece que seu pensamento estaria mais inclinado ao grupo de simpatizantes.

Segundo Moraes, somente quando há uma abertura ideológica para a possibilidade de um design que abrace o multiculturalismo, marca essa que seria determinante no pós-modernismo (tema que o autor busca desenvolver nos capítulos seguintes), é que o design brasileiro passaria a desenvolver uma identidade própria, operando em concepções bem diferentes daqueles princípios modernos racionalistas instituídos em primeiro momento. Em outras palavras, quando a racionalidade exacerbada perde seu poder normativo sobre “como” o design deve ser, o design brasileiro passaria a se desenvolver e mostrar-se para o mundo com maior relevância.

Moraes diz ainda que o design brasileiro somente recentemente passou a assumir esse caráter multicultural, deixando de lado aqueles paradigmas modernos que prezavam por uma identidade unificada. Parece-nos possível então afirmar que a obra de Moraes assume a Modernidade institucionalizada como um fenômeno hegemônico, ao menos em um primeiro momento, no campo político do design, e aponta, a partir da década de 70, uma quebra desse mesmo discurso, em nome de uma suposta pluralidade cultural que parece ganhar

legitimidade no campo prático e teórico da área. Como ilustração do que marcaria um provável início dessa pós-modernidade, ou ao menos de um período no qual o Brasil passaria a buscar uma diferenciação ideológica de natureza mais complexa (multicultural, heterogênea) na questão de desenvolvimentos teóricos acerca do design, Dijon de Moraes dedica um capítulo inteiro aos processos de formações teóricas acerca do papel da área no país, especialmente no que tange a sua relação com a tecnologia.

De tudo o que foi dito, o que chama-nos a atenção nas considerações de Moraes é que ele, aparentemente, ignora que a própria formação do currículo da ESDI foi marcada por intensas lutas ideológicas, conforme podemos perceber em SOUZA (1996), denotando assim uma pluralidade de pensamentos e heterogeneidade cultural que passa desapercibida no livro “Análise do Design Brasileiro”. A predileção pelo modelo de pensamento modernista europeu, tão exaltada nos comentários acerca do estilo arquitetônico de Oscar Niemeyer, parecem corroborar com uma visão de que o design brasileiro começa, efetivamente, com as experiências modernistas – marca esta essencial no pensamento de Wollner e do projeto inicial da ESDI. Desta forma, parece-nos que o imaginário modernista instaurado com maior força durante o período JK repercutiu de maneira bastante evidente na formação da escola, levando consigo as preocupações acerca da “Identidade Nacional” nos primeiros anos de sua existência e formação de currículo.

Contudo, mais uma vez, voltamos ao problema da compreensão do que seria esta “Identidade Nacional”, tão marcada na agenda política das décadas de 1950 e 1960. Mais uma vez, o período JK parece desempenhar papel fundamental, tendo em vista a formação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros durante seu governo. Entre várias funções, o ISEB tinha como diretriz a produção de obras intelectuais acerca da pauta nacional-desenvolvimentista, buscando compreender as melhores formas de industrializar o país, sob um regime *democrático*, ao mesmo tempo em que preocupava-se com a produção cultural – e, com isso, formar uma identidade brasileira moderna. É com esta difícil missão que diferentes ideologias surgem e passam a ser discutidas os seus modos de ação.

Foi tendo em vista as incertezas do sistema democrático em geral<sup>124</sup> e, em particular, as dificuldades da democracia no Brasil, que os isebianos propalavam a necessidade de produzir e divulgar a chamada “ideologia do desenvolvimento nacional”. O objetivo era sedimentar a aliança das “classes dinâmicas” contra os segmentos políticos e sociais “arcaicos”<sup>125</sup>. Rolando Corbisier resumiu bem tal perspectiva, quando afirmou que “não haverá desenvolvimento sem a formulação prévia de uma ideologia de desenvolvimento nacional” [...]. Em outras palavras, o desenvolvimento industrial, sob a liderança política, social e econômica da burguesia, era um projeto apenas alcançável, na democracia brasileira, se fosse feita *ampla propaganda ideológica*, capaz de convencer proletários, camponeses e classe média a apoiarem tal plataforma social e política. (MOREIRA, 2011, p.163, grifos nossos)

A confiança de que a disseminação de tais ideais nacional-desenvolvimentistas através de “ampla propaganda ideológica” seria suficiente não era compartilhada por todos os membros do ISEB. Apenas como exemplo, podemos citar o conflito de posições entre dois membros: Guerreiro Ramos, que acreditava que o capitalismo brasileiro deveria ser pauta de segurança nacional, a ponto de que “tudo que prejudicasse tal modelo de desenvolvimento – como partidos, grupos de pressão e manifestações de opinião pública deveriam estar [...] sob a mira de nosso aparelho de segurança” (MOREIRA, 2011, p.164); e Álvares Vieira Pinto, que acreditava que somente os representantes democraticamente escolhidos pelo povo é que poderiam propor soluções políticas, sempre dentro dos limites permitidos pela constituição.

Independente dessas tensões ideológicas, a propaganda ideológica em prol do desenvolvimento nacional, calcado no modelo capitalista-industrial do período JK, parece ter resultado diretamente nas preocupações de certos círculos intelectuais acerca das preocupações quanto a uma identidade nacional. No design, tais desejos podem ser notados como nos exemplos que demos: a apreciação de MORAES acerca dos ideais modernistas e as

---

<sup>124</sup> É necessário lembrar aqui os porquês desse espírito de incerteza. JK era apenas o terceiro presidente eleito democraticamente após a Era Vargas, sendo que quase não assumiu após o suicídio de Getúlio. JK mesmo só assumiu por apoio de um “golpe preventivo” do Marechal Lott, que assegurou a continuidade do processo democrático após o adocimento de Café Filho (vice de Vargas). Este quadro complica-se mais ainda quando lembramos que Vargas, apesar de eleito democraticamente no último mandato, subira ao poder em 1930 através de um golpe de Estado e manteve-se lá por 15 anos, assumindo a alcunha de “Ditador”. Seu suicídio em 1954, de certa forma, garantiu que o processo democrático continuasse sem novos golpes, tendo em vista que seu último ano no governo foi marcado por uma série de tensões internas após o atentado ao então jornalista Carlos Lacerda. Além disso, o exército brasileiro, sempre presente em golpes de Estado do passado, era uma ameaça constante. Sendo assim, o clima de incerteza do sistema democrático apontado por MOREIRA (2012) vai além da simples dúvida de “será que a democracia funciona?”. Paire também sobre tal cenário a legítima dúvida de se ele vai continuar. Como pudemos ver com o golpe militar de 1964, as incertezas eram bem justificadas.

<sup>125</sup> Por “classes sociais dinâmicas”, entende-se burguesia, proletariado, camponeses e a nova classe média. Já sobre os “segmentos políticos e sociais ‘arcaicos’”, entende-se que “[os isebianos definiam] como um bloco heterogêneo, nascido e desenvolvido no contexto da economia agrário-exportadora que havia prevalecido no Brasil desde o período colonial até aproximadamente até a década de 1930. Incluía, principalmente, os latifundiários, os setores ligados ao comércio exportador e a classe média tradicional. E, na avaliação isebiana, esses grupos não tinham o menor interesse no novo e ainda frágil modelo de desenvolvimento nacional, baseado na indústria e no mercado interno” (MOREIRA, 2011, p.162)

resistências de docentes na defesa de Wollner sobre a adoção do modelo de ensino da HfG Ulm na ESDI.

De qualquer maneira, cabe a menção de que as tensões geradas entre “popular” e “elite” mantiveram-se no cerne das discussões acerca da Identidade Nacional, conforme notamos em ORTIZ:

A obra de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha se insere na tradição de pensamento do século XIX, que procura insistentemente definir o fundamento do ser nacional como base do Estado brasileiro. O objetivo destes intelectuais é claro, eles se propõem a compreender as crises e os problemas sociais e elaborar uma identidade que se adeque ao novo Estado nacional. Durante o período em que escreve Gilberto Freyre recoloca-se a questão do Estado. Nesse momento, que alguns historiadores chamaram de “redescoberta do Brasil”, todo movimento de compressão da sociedade brasileira se insere no contexto mais amplo de redefinição nacional. A revolução de 1930, o Estado Novo, a transformação da infraestrutura econômica colocam para os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um Estado que se moderniza. A problemática do nacional e do popular nos anos 1950 e 1960 também se refere às questões econômicas e políticas com as quais se debate o Estado brasileiro no período. As tentativas do ISEB de decifrar uma “essência” brasileira, as discussões em torno do que seria verdadeiramente nacional e popular correspondem a um momento em que existe uma luta ideológica que se trava em torno do Estado. Por fim, vimos que com o golpe militar o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade “autenticamente” brasileira”. (ORTIZ, 2012, p.130)

A discussão sobre uma “essência” brasileira parece ser infundável em diversos textos que debatem este período. Mesmo Ortiz, que usamos amplamente no primeiro capítulo, parece também calcar-se em modelos de formação de identidade europeia, já que, ao contrastar as diferenças entre o modelo de desenvolvimento midiático europeu e o brasileiro, parece sempre buscar “vestígios europeus” no processo brasileiro. Neste sentido, o design não foge à regra. As insatisfações de Wollner com os rumos que o currículo da ESDI tomou, adotando um afastamento dos princípios da HfG Ulm, são marcas de experimentações de atores sociais que tinham em mente um desejo de “serem autenticamente brasileiros”. A busca por uma dosagem ideal entre o que poderia ser aprendido com experiências do exterior e o aproveitamento dos saberes e talentos locais era um terreno bastante incerto. Contudo, mesmo havendo tais preocupações, é difícil não ficarmos com a sensação de que a ESDI continuava sendo um ambiente que, apesar de discutir os rumos e formas de uma identidade nacional, fazia-o sempre através de uma perspectiva elitizada<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Conforme apontamos anteriormente através de uma fala de Wollner, era objetivo da ESDI, já no processo de seleção, a formação de um grupo de alunos de elite.



Neste cenário de dúvidas, uma figura contemporânea a Wollner passa a desempenhar importante papel, e não pode deixar de ser citada nesta etapa. Referimo-nos a Aloisio Magalhães (1927-1982), um dos personagens mais importantes da história do design gráfico brasileiro. Nascido em Pernambuco, foi artista plástico auto-didata e atuou diretamente na formação da ESDI<sup>127</sup>. Com forte presença e atuação política, foi também secretário geral do ministério da Educação e Cultura (MEC), coordenador do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), órgão criado em 1975, e presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1979, órgão oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil (ANASTASSAKIS, 2007).

Foi um dos fundadores da ESDI, sendo contemporâneo de Alexandre Wollner e com ideias bastante contrárias às dele. Contudo, isto não impedia Wollner de considerar Aloisio um caso de “verdadeiro designer brasileiro” (STOLARSKI 2008a, p.57). Ao afirmar isso, Wollner parece dizer que a proposta projetual de Magalhães se diferenciaria das concepções que Wollner teria sobre a atuação do designer. Mesmo assim, a estética do trabalho de Aloisio como designer parecia se aproximar bastante do formalismo geométrico empregado por Wollner e o pensamento modernista oriundo da HfG Ulm e outras experiências modernistas europeias. Há uma semelhança notável que contrasta, de maneira muito curiosa, com o discurso de valorização da cultura brasileira.

Quando estava prestes a completar 50 anos, Aloisio, que agora já passava grande parte de seu tempo em Brasília, foi questionado do motivo pelo qual o produto brasileiro não teria uma fisionomia própria. A criação do CNRC<sup>128</sup> teria vindo dessa discussão inicial, que teve como figura questionadora o então ministro da Indústria e Comércio, Severino Gomes (LEITE, 2003, p. 221). O desejo de preservar a história e cultura do Brasil aliou-se ao objetivo de torná-lo um país desenvolvido e rico, buscando assim um projeto híbrido (cultura histórica + projeto de modernização).

Em vários de seus discursos, Aloisio Magalhães defendia a noção do Brasil como um país jovem, ainda começando a dar seus primeiros passos nos projetos de igualdade social –

---

<sup>127</sup> Como designer, foi responsável pela criação da identidade visual da Petrobrás (1970), o projeto gráfico das notas do cruzeiro novo (1966), entre outros.

<sup>128</sup> O Centro Nacional de Referência Cultural foi fundado por Aloisio Magalhães em 1975. Com forte proposta etnográfica, possuía como preocupação principal o registro de atividades culturais brasileiras, buscando assim formar um complexo banco de dados sobre manifestações de ordem cultural no país.

uma de suas maiores motivações. A construção da cultura de um local, segundo ele, estaria intimamente ligada com o fator cronológico e desenvolvimento econômico, sendo esses três fatores (história + cultura + economia) indissociáveis, especialmente quando lida-se com políticas públicas. No texto “A política Cultural de Aloisio Magalhães”, Joaquim Falcão, o então secretário-geral da Fundação Roberto Marinho, comenta sobre essa postura de Aloisio:

[...] a noção de cultura jovem é melhor apreendida através da proposta de Aloisio para focalizar a relação dos países com seu patrimônio cultural a partir de quatro categorias: países velhos e ricos, velhos e pobres, jovens e ricos e jovens e pobres. O Brasil se insere nesta última categoria. O que acarreta aspectos negativos e aspectos positivos. (FALCÃO, 1997, p.25)<sup>129</sup>

É importante contextualizarmos a época e o cenário nos quais Aloisio desenvolveu suas atuações políticas que condizem com tais noções. Tendo iniciado suas ações político-culturais a partir de 1975, etapa essa que seria um resultado direto de sua extensa trajetória como artista e designer, cabe lembrarmos que o país encontrava-se em pleno regime militar, ainda sob a vigência do AI-5 (vigente durante o período de entre 1968 e 1978) – ou seja, uma época em que havia constante vigilância governamental sobre as manifestações artísticas brasileiras. Essa vigilância era parte da estratégia dos militares para controle da formação da identidade nacional – desejo esse que, como já mencionamos, era anterior à própria implantação do governo militar, mas institucionalizou-se de forma mais agressiva neste período, especialmente durante o governo Médici (1969 – 1974).

Se o modelo de design da ESDI serve como complemento aos desejos de propaganda de desenvolvimento do país no período militar (e mesmo anteriores a este), sendo a estética modernista uma manifestação formal relevante neste ensejo de vender o Brasil como um país desenvolvido, Aloisio Magalhães atuou de maneira significativa: foi responsável por moldar a identidade visual de vários dos órgãos federais da época.

Surte um desconforto inevitável observar o estreitamento de relações entre o meio profissional do design e o poder estatal no pior momento dos anos de chumbo. O designer cuja obra melhor sintetiza as contradições do período é Aloisio Magalhães, responsável por uma série de projetos de grande envergadura para órgãos federais e empresas estatais que incluem a identidade visual da Petrobras (1970), o sinal designativo do sesquicentenário da República (1971), a identidade visual do Branco Central (1975), o sistema de identidade da Embratur (1977) e duas séries de cédulas de dinheiro para o Banco Central (1966 e 1977). Sem querer incorrer na atitude temerária de julgar os mortos, é evidente que a obra de Aloisio se prestou de maneira visceral a constituir a face aceitável do regime autoritário. Graças à imensa competência e fina inteligência de quem empregou, o governo brasileiro conseguiu vender aos próprios cidadãos e ao mundo uma imagem de eficiência, elegância e até

---

<sup>129</sup> Em diversos momentos do presente texto, mencionaremos este texto de Joaquim Falcão, amigo pessoal de Aloisio. O texto em questão é uma das apresentações do trabalho de Aloisio em seu livro “E Triunfo?”.

alegria no exato momento em que sua brutalidade e cegueira o aproximavam dos limites mais pavorosos da desumanidade e do terror. (CARDOSO, 2004, p.86)

Através dessa citação de Cardoso, é importante notarmos a própria trajetória de Aloisio Magalhães: seu trabalho como designer já traçava um caminho político de relações estreitas com planos governamentais, o que, mais tarde, resultaria em sua atuação em Brasília. Sobre seu trabalho como designer em instituições públicas, em plena ditadura militar, é importante notar, como nos lembra Stolarski, que “seu trabalho nunca esteve à frente do próprio governo militar ou de suas campanhas, mas de instituições que lhe sobreviveram” (STOLARSKI, 2008b, p.245).

Esses projetos de identidades visuais de instituições públicas, nos quais Aloisio atuou, serviriam também como ilustração para a ideia que ele desenvolvia referente à já citada jovialidade brasileira. Ao comparar, por exemplo, o ensino das artes no Brasil (mais especificamente no Recife), em 1958, ao ensino das artes em outros países mais tradicionalistas, chegou a fazer a seguinte declaração:

Acredito que nesta matéria cujo objetivo essencial é um só: o de preparar um grupo de homens que se dispõem a observar o mundo e, a partir desta observação, fixá-la através de tinta, madeira, pedra ou metal, pouco devem diferir os métodos de ensinamento dos aplicados a outras regiões. Se o fim é o mesmo, se os meios são os mesmos, se as técnicas são as mesmas e só difere a substância a ser analisada, creio que só em detalhes devem ser modificados e adaptados às nossas circunstâncias. Creio, até mesmo, *que poderemos levar uma certa vantagem, pela inexistência de uma tradição rígida, grande empecilho às renovações*. Somos um país novo, sem maiores responsabilidades de passado a preservar, com um potencial plástico extraordinário e só na superfície explorado, tudo isso representa uma extraordinária vantagem. Não que se deve negar todo o passado, desprezando-se riquezas e valores extremamente extremamente nobres de nossa formação colonial, mas tendo o necessário cuidado de não se apegar demasiado a eles, e saber bem distinguir o que é verdadeira e eternamente vivo do passado morto. (MAGALHÃES, 2003, p.62, grifos nossos)

Segundo Aloisio, o fato de não termos uma tradição fixa – e, conseqüentemente, uma tradição gráfica estabelecida –, possibilitou o momento em que tais identidades pudessem ser planejadas e implementadas de forma que atendessem aos desejos e anseios do governo brasileiro de sua época. Deste modo, mesmo não sendo abertamente um partidário das ideias da ditadura militar, o espírito progressista de Aloisio encontrou nela um ambiente perfeito para aliar seus anseios de preservação cultural com o desejo de modernização do país. Ele via com bons olhos o fato de sermos uma “cultura jovem”, tendo em vista que poderíamos moldá-la da maneira que a quiséssemos, sendo a tradição um possível obstáculo na busca pelo novo.

Fechamos esta etapa acerca do conjunto “Identidade Nacional + Indústria + Design + ESDI” com um comentário acerca das posições de Aloisio: mesmo contrastando-se com

Wollner ao partir de uma perspectiva de valorização da cultura nacional já existente, Aloisio parece também possuir uma visão elitizada do conceito de produção cultural – que torna-se evidente para nós na sua afirmação de que somos um país “jovem”, sem “tradição rígida”. Mais uma vez, temos aqui um discurso que parece ignorar a presença, por exemplo, dos povos indígenas brasileiros, da cultura afrobrasileira e sua relevância na produção cultural nacional, assim como seu papel na formação da tão desejada identidade nacional. Contudo, esse é talvez um dos traços mais contraditórios e curiosos da figura de Aloisio, tendo em vista que a partir de 1975, coordenando o Centro Nacional de Referência Cultural, realizou uma série de medidas políticas em prol da preservação da cultura e memória de grupos indígenas. Entende-se que Aloisio realizou tais práticas pelo seguinte motivo: ao perceber que o processo modernizador era inevitável em uma nação como o Brasil, que buscava inserir-se de maneira mais cada vez mais significativa no cenário econômico internacional, fez o que foi possível para preservar os registros de um passado de cultura material que poderia ser esquecido e apagado.

Para Aloisio, na trajetória da nação, a continuidade do processo cultural era condição indispensável para assegurar identidade e autonomia no contexto internacional. Condição mesmo para se defender das ambições colonialistas de culturas mais antigas, a se revestirem sempre de novas roupagens, como agora a da transferência de tecnologias, por exemplo. (FALCÃO, 1997, p.21)

[...] o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro) quase sempre de apreciação elitista [...] Permeando essas duas categorias, existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir dele que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. (MAGALHÃES *apud* FALCÃO, 1985, pp.23-24)

Realizado este longo comentário acerca da problemática da “Identidade Nacional”, transformada em plano político na década de 1950 e intensificada nas décadas seguintes, explicando também como ela afeta diversas camadas da compreensão do desenvolvimento design brasileiro, reforçamos que Wollner, especialmente durante os anos iniciais da formação da ESDI, posicionou-se sempre a favor do modelo de pensamento da HfG Ulm, vendo nele um fator de inovação sem precedentes no cenário produtivo brasileiro, de relevância equivalente a uma espécie de “marco zero” da história da profissão no país. Tais ideais serão

decisivos na sua forma de refletir sobre a definição e trajetória do design, especialmente no Brasil. Dito isto, voltamos agora a Wollner e sua narrativa pessoal.

### **3.7 Consolidação profissional e atuação política: relatório do ICSID e participação no Programa 06**

Após a demissão de Flávio de Aquino em 1968, naquele período que é considerado um dos mais violentos da história de repressão política no Brasil, a diretoria da escola foi assumida por Carmen Portinho, figura ainda mais avessa ao modelo de Ulm. As reformas políticas no país acabaram por influenciar a própria maneira como a escola selecionava seus alunos e seu funcionamento interno<sup>130</sup>, marcando, assim, um afastamento bastante significativo do modelo de ulmiano.

Wollner aponta três mudanças importantes da escola neste período. Primeiro, o regime militar adotou um sistema de vestibular unificado, impedindo o rigoroso sistema de seleção imposto pela ESDI desde sua criação. Segundo, o movimento estudantil de 68 deu poder decisório aos alunos sobre os programas escolares, tirando a autonomia que os idealizadores da escola (ele incluso) possuíam na formação da mesma. Por fim, o subsídio de transporte que Wollner recebia para deslocar-se ao Rio foi cortado, impedindo que ele participasse mais ativamente da reformulação do currículo mínimo. Sua participação na escola ficou limitada às aulas.

Coincidência ou não, em 1968 a hfg encerrou suas atividades e a ESDI repensou sua influência. Para mim, foi o início do desvirtuamento de uma escola de design voltada a projetos integrados, tornando-se uma instituição acadêmica em conformidade com o sistema universitário brasileiro. (WOLLNER, 2003a, p.155)

Apesar de todos os percalços, o ano de 1968 também marcou o cenário do design no Brasil em outro campo institucional: o das exposições. Goebel Weyne e Bergmiller, com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, organizaram bienais de design industrial e visual nos anos de 1968, 1970 e 1972.

Durante a década de 1960 como um todo, Wollner consolidou-se profissionalmente, transformando-se em referência de pioneiro do design moderno no país. Nos anos vindouros, trabalhou em projetos importantes para a memória gráfica brasileira, como a marca da Metal

---

<sup>130</sup> Não apenas isso, mas a própria ESDI via-se cenário de conflitos políticos internos, especialmente por parte dos alunos. Em 1968, após a reprovação de alguns alunos, houve greve geral entre os estudantes que reivindicavam condições menos rigorosas de ensino. Este episódio foi, sem dúvida, mais um dos motivos que fizeram o próprio currículo da ESDI ser revisto (SOUZA 1996).

Leve (1963), Eucatex (1967), Tintas Sumaré (1975), Mausa (1975), Ultragaz (1977), projeto de sinalização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978), Klabin (1979), projeto de identidade visual do Itaú (1980), São Paulo Petróleo (1986), Fechaduras Brasil (1987), Papaiz (1989), Hering (1992) e InfoGlobo (1999).

Além disso, foi presidente da ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial) nos biênios 1970-72 e 72-74. E é neste período que sua trajetória como designer acaba tendo um ápice de atuação política em relação ao design brasileiro, especialmente no que tange às ações vinculadas ao chamado “Programa 06”, da Secretaria de Tecnologia Industrial (STI), órgão criado em 1972 e derivado do Ministério da Indústria e Comércio (MIC). Este programa federal, criado entre outros em 1973, tinha como meta primária o apoio ao desenvolvimento do desenho industrial no país e foi graças a ele que Wollner viajou para o congresso do *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID) naquele mesmo ano, no Japão, para a montagem de um relatório que propusesse medidas de ação referentes ao design nacional como forma de impulsionar a indústria brasileira (WOLLNER, 2003a; 2003b).

Este período da vida de Wollner, no qual consolidou-se profissionalmente e passou a desempenhar um papel de liderança na ABDI, ocorreu durante o chamado “Milagre Econômico” brasileiro: a economia do país cresceu significativamente, ao mesmo tempo em que a pauta de propaganda nacional era marcada pela exaltação de um sentimento ufanista como parte do desejo de formação de uma Identidade Nacional – processo que comentamos há pouco. A busca por uma identidade brasileira passaria a ser presença constante nas práticas desenvolvimentistas, como forma de vender-se para o exterior uma imagem mais precisa do que era um produto brasileiro. Sob governo do General Médici (1969 – 1974), o cenário nacional era um de muitos contrastes: enquanto o crescimento econômico era admirável, a repressão contra a liberdade de expressão, fruto do AI-5, nunca fora tão severa. Logo, havendo um cenário econômico confortável, a taxa de satisfação com o governo Médici era muito alta na maior parte da população<sup>131</sup>.

[Médici] faz o governo considerado mais duro, arbitrário e prepotente de todo o ciclo militar. Mas, ajudado pelos ventos favoráveis da economia – crescimento acelerado, grandes projetos públicos, moeda razoavelmente estável etc. – e por marketing competente e censura eficaz, alcança alto nível de popularidade e prestígio, inclusive nas camadas populares. (COUTO, 1999, p.110)

---

<sup>131</sup> Acima de 70%, de acordo com COUTO (1999).

O crescimento [econômico] serve à legitimação do regime, porque gera empregos, amplia e diversifica o consumo, aumenta as esperanças de uma vida melhor. O povo não está insatisfeito, apesar da escassa liberdade. Isso é compreensível, quando se tem em conta sua pobreza e a velha manipulação e marginalização política a que esteve submetido. Sempre foi antes objeto do que sujeito na História do país. Mais espectador e massa de manobra no jogo de poder das elites do que protagonista. Contemporaneamente, é sobretudo telespectador. Mas nunca deixou de ser a maior vítima dos erros, sem ser o principal beneficiário dos acertos e avanços. (COUTO, 1999, p.116)

Sem dúvida, o crescimento econômico foi real, mas possuía grande dependência de investimentos e empréstimos de capitais externos. Para termos alguma noção disso em números, e seu impacto na indústria, basta mencionar que em 1969, primeiro ano do governo Médici, os investimentos estrangeiros chegavam à marca de US\$ 1,6 bilhão. Ao final de seu mandato, em 1973, já atingia US\$ 4,6 bilhões. Deste montante total, 77% foi direcionado à Indústria (COUTO, 1999).

Os direcionamentos acerca da forma como o Brasil deveria crescer economicamente eram creditados a dois projetos principais: o “Metas e Bases para Ação do Governo”, datado de setembro de 1970, estipulava que para o Brasil crescer em uma geração, a ponto de entrar no quadro de países desenvolvidos, seria necessário um crescimento anual de ao menos 7%, além da incorporação de tecnologias mais modernas nos setores produtivos e agregação das regiões mais atrasadas aos centros econômicos mais modernos (PRADO & EARP, 2003). Além do “Metas e Bases”, entrava em vigor também, no início da década de 1970, o I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND), com foco principal em investimentos nos setores tecnológicos e produtivos do país, sendo esta a forma encontrada para alavancar o setor industrial com maior autonomia:

O I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND) foi publicado em dezembro de 1971 e prometia transformar o Brasil em “nação desenvolvida” dentro de uma geração. Pretendia elevar a taxa de investimento bruto para 19% ao ano, dando prioridade a grandes programas de investimento: siderúrgico, petroquímico, corredores de transportes, construção naval, energia elétrica (inclusive nuclear), comunicações e mineração. Para viabilizar estes programas, são fundamentais tanto as grandes empresas estatais quanto os créditos da rede de bancos oficiais e o conjunto de incentivos coordenados pelo Conselho de Desenvolvimento Industrial (incluindo instrumentos como isenções de impostos, créditos-prêmio, depreciação acelerada etc.).

Tanto o “Metas e bases” quanto o I PND acreditavam que o Brasil poderia alcançar taxas de crescimento anuais da ordem de 9%. Tratava-se de um aumento considerável em relação aos 6% do PED<sup>132</sup>, mas curiosamente não perceberam que a economia já havia ultrapassado este elevado patamar de crescimento. O “milagre” havia começado. (PRADO & EARP, 2003, pp. 221-222)

---

<sup>132</sup> PED: Plano Estratégico de Desenvolvimento, vigente durante o governo anterior, de Costa e Silva, sob tutelas de Delfim Netto, como ministro da Fazenda, e Hélio Beltrão, como ministro do Planejamento. O PED estipulava um crescimento anual de 6%.

Contudo, este mesmo crescimento econômico reserva características específicas. Sendo dependente de investimentos externos, resultou, anos mais tarde, num acúmulo agressivo da dívida externa e, conseqüentemente, na alta inflação que marcou o fim da década de 1980 e início da de 1990. Para agravar o quadro geral, é sabido hoje também que o crescimento não foi para todos, mas sim beneficiou os que já eram mais ricos.

As classes média e rica apóiam o governo, porque são as mais favorecidas pelo crescimento acelerado, inflação baixa, nível de emprego elevado, aumento do consumo e do investimento. E o povo, pelas mesmas razões, apesar de beneficiado em menor grau, já que o modelo vigente é considerado concentrado de renda. A teoria dominante era a de fazer crescer o 'bolo' antes de distribuí-lo melhor. Crescimento primeiro, redistribuição de renda depois. De qualquer maneira, a questão era e é polêmica. Os críticos enfatizam o agravamento da concentração da renda pessoal como um dos aspectos mais perversos da política econômica da época. De fato, os dados mostram que a participação dos 5% mais ricos na renda total aumentou de 28,3% para 39,8% de 1960 para 1972, período em que a dos 50% mais pobres caiu de 17,4% para 11,3%. O contra-argumento fundamenta-se na evolução da renda real e do emprego: todos os intervalos da distribuição da renda pessoal aumentaram entre 1960 e 1970, sobretudo os três primeiros e os dois últimos, respectivamente os de maior e os de menor renda. De 1968 a 1973, o emprego cresceu à taxa média de 4,3% anuais, bastante mais que a de crescimento demográfico, estimada em 2,9%. A verdade é que nesse período de crescimento acelerado a sensação dominante em todas as classes sociais era de ganho. (COUTO, 1999, p.116)

Mesmo sendo um crescimento econômico mais concentrado em classes sociais já beneficiadas, o cenário era ainda extremamente favorável a investimentos no setor industrial. Uma fala do então Ministro da Fazenda Delfim Netto, que apontava a necessidade de investimento em design na indústria brasileira para sua diferenciação no mercado internacional (WOLLNER, 2003a), acaba servindo como ilustração da importância que a área poderia oferecer ao desenvolvimento industrial brasileiro. Se houve um momento específico em que o design poderia fazer parte da pauta de crescimento nacional, era aquele.

SOUZA (1996) realizou um apanhado de declarações públicas por parte de representantes políticos da época, entre eles o já citado Delfim Netto, que, em suas falas, declaravam a importância e benefícios que acreditavam existir num investimento mais intenso do design como parte do desenvolvimento de produtos na indústria nacional. Reproduzimos o longo trecho abaixo como forma de compreendermos melhor o clima da época em torno desta temática, fragmentando-o para que possamos comentar em partes específicas.

Foi a partir de 1972 que o governo federal iniciou uma efetiva aproximação com o design, entendendo-se como fator de importância para o comércio externo. Algumas tendências existentes na ESDI procuraram definir, utilizando inclusive parte das



ideias de Bonsiepe<sup>133</sup>, alternativas para uma possível ação social. Porém, percebia-se através do discurso governamental, que essa não era exatamente sua expectativa. Nesse ano veio ao Brasil, a convite do governo e para estudar a situação do design no país, a secretária-geral do ICSID, Josine des Cressonières<sup>134</sup>. Em entrevista à revista *Visão*, ela declarou, após visitar lojas e supermercados das principais cidades brasileiras: “Cerca de 98% dos produtos são de fabricação brasileira mas, muitos poucos têm uma característica própria; tem-se sobretudo a impressão de um amontoado cosmopolita de baixa qualidade”. Poder-se-ia argumentar qual seria a reação da secretária do ICSID ao ver a exposição da ESDI quatro anos antes que, em síntese, queria a mesma coisa. (SOUZA, 1996, p.234)

Tendo o fascínio da modernização brasileira do período JK passado, e agora vivendo o chamado “Milagre Econômico” com os militares no poder, a pauta acerca de uma “identidade nacional” no design ganhava novos elementos – no caso, uma própria expectativa internacional, representada na figura de Josine des Cressonières, secretária-geral do ICSID. Sua crítica acerca da aparência dos produtos nacionais, chamando-os de “amontoado cosmopolita de baixa qualidade”, sem dúvida causou ressonância e incômodo por parte de muitos dos que estavam à frente das estratégias de inserção da prática do design no meio produtivo brasileiro. De certa forma, apesar do aparente desconforto gerado, tal crítica também serviu como combustível para que certas reivindicações, especialmente dos designers ligados à ABDI, como era o caso de Wollner, fossem feitas ao governo brasileiro. Contudo, havia cobrança também em direção aos designers. Afinal, a ESDI já existia há praticamente uma década e, ao que se indicava, seus desejados efeitos não estariam sendo repercutidos no cenário de produção industrial.

Prosseguindo a reportagem comentava: “Existindo no Brasil há cerca de vinte anos e institucionalizado há precisamente dez anos com a criação da ESDI, a primeira da América Latina, e da ABDI, era de se esperar que durante esse tempo alguma coisa tivesse sido feita para a elaboração de uma personalidade brasileira que caracterizasse os produtos aqui fabricados. Se, como é visível, não temos uma fisionomia típica e se, teoricamente, temos as pessoas e a atividade para tal, o que está ocorrendo?” (SOUZA, 1996, p.234)

---

<sup>133</sup> Gui Bonsiepe foi aluno e professor na HfG Ulm e possui uma trajetória profissional marcada por uma série de debates acerca da relação entre design e cultura latino-americana, conforme verifica-se em BONSIPE 2011. No trecho em questão, SOUZA refere-se a esta passagem de seu próprio texto: “Era clara também [na ESDI] uma nova influência de Ulm, de sua fase mais criticista, particularmente de Gui Bonsiepe, já conhecido através da própria revista *ulm*. Desde 1966, como técnico comissionado pela ONU, Bonsiepe realizou diversos trabalhos no Chile, principalmente no tempo da Unidade Popular de Salvador Allende. Posteriormente trabalhou na Argentina. Esses trabalhos permitiram-lhe a formulação de importante conceituação e definição terminológica para um design latino-americano. Suas análises obedeceram a uma ótica europeia e racionalista em seu sentido clássico. Permitiram situar logicamente alguns problemas do design em relação à política, definir algumas de suas possibilidades reais e muitas de suas limitações.” (SOUZA, 1996, p.233)

<sup>134</sup> De fato, Josine des Cressonières veio ao Brasil, mas foi em março de 1973, por convite do Conselho Estadual de Tecnologia, órgão da Secretaria de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo (PIRES-FERREIRA 2015). Além de secretária-geral do ICSID, era também diretora do Design Center de Bruxelas, conforme notícia publicada no Jornal do Brasil de 20 de Abril de 1973, com o título de “‘Designer’ belga acha que o Governo deve subvencionar desenho industrial no país” (JORNAL DO BRASIL, 1973, p.7).

A questão levantada na reportagem à atuação da ABDI e à própria ESDI talvez não fossem das mais justas. Afinal, o design como profissão institucionalizada ainda dava seus primeiros lentos passos, cujos efeitos certamente demorariam certo tempo para serem sentidos em um país com as dimensões e complexidades do Brasil. Independente disso, notamos novamente a exigência ao menos de uma discussão acerca da necessidade de uma “personalidade brasileira” para os produtos nacionais como fator de diferenciação e destaque mercadológico no cenário internacional. Não bastassem todas as discussões curriculares dos primeiros anos da ESDI, agora a mesma problemática era pauta de exigências acerca das expectativas do que um designer deveria fazer pela economia nacional, tanto por pressões internas quanto externas. Começavam, assim, os primeiros e significativos diálogos por parte do Governo Federal.

Luiz Corrêa da Silva, secretário geral da Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio – STI/MCI – no mesmo artigo declarou: “O design nacional é fraco de modo geral, somente apresentando resultados de padrão internacional em alguns setores ou grupos de produtos”. Em 29 de agosto de 1972, *O Globo* publicou uma reportagem com o título: “Delfim: Sem design não se pode pensar em exportação”. Durante reunião com empresários na Associação Comercial de Minas Gerais, num Seminário sobre Estratégias de Exportação, na qual foi feita a declaração, além de referências estatísticas, percebia-se a diretriz geral da política do governo em relação ao design: “Para continuar crescendo, teremos de prosseguir agredindo o mercado externo, continuar a aperfeiçoar o nosso processo-produto, aproveitar todas as oportunidades para conquistar novas faixas de comércio externo e todas as possibilidades de aumento de produtividade, estejam onde estiverem. Temos de compreender que é nossa tarefa conquistar uma parte do comércio exterior e quem tiver de ceder esta parte, não irá fazê-lo com satisfação. A expansão do comércio externo é difícil, mas não impossível. Vamos apanhar muito nessa luta, mas vamos bater muito também. O importante será o final, quando a média algébrica demonstrar que estamos batendo mais que apanhando”. Dizia ainda o ministro Delfim Netto que em 1973 a inflação seria de apenas 13%, acrescentando que, ao contrário do que muitos afirmavam, entre estes incluía-se Carlos Lessa e grande parte da intelectualidade da ESDI, a ênfase no mercado externo não significaria um abandono do mercado interno. Segundo sua lógica, exportar não seria uma simples transferência de recursos externos para o Brasil, incorporando poupança do exterior à poupança nacional, “no esforço insano de construir o nosso desenvolvimento”. Finalizava explicando como, através da exportação, aumentaria a capacidade brasileira de importar recursos, tornando possível promover o desenvolvimento econômico sem restringir o consumo, “exigindo cada vez menos sacrifícios da geração atual”. (SOUZA, 1996, pp.234-235)

Havendo o crescimento econômico desejado, aliado a um controle da inflação da época, o Governo Federal, representado nas figuras de Luiz Corrêa da Silva e Delfim Netto, declarava-se interessado em investimentos na área do design, entendendo que, com isso, ajudaria na inserção do Brasil no mercado internacional, incentivando o consumo tanto interno quanto importações e exportações. Tal sentimento foi reafirmado em outros momentos, como podemos contemplar no trecho seguinte.

Reafirmando o interesse do governo, em 17 de agosto de 1972, *O Globo* anunciou: “Pratini quer o design engajado na luta pelo aumento das exportações”. O ministro da Indústria e do Comércio, Pratini de Moraes declarou que “o governo tem o maior interesse no desenvolvimento do desenho industrial (design) a curtíssimo prazo por considerá-lo um instrumento valiosíssimo e decisivo na batalha pela conquista do mercado externo”. (SOUZA, 1996, p.235)

Como podemos notar pelas falas de figuras importantes do cenário político da época (Pratini de Moraes, Delfim Netto e Luiz Corrêa da Silva), o design mostrava-se cada vez mais presente nas pautas de desenvolvimento econômico do país, sendo tema de uma série de reportagens da época, sendo esta a forma de divulgação de medidas governamentais para popularização da área. É neste cenário que o chamado Programa 06 nasce.

Para ilustrarmos os objetivos do Programa 06, segue abaixo um trecho contendo breve descrição sobre o mesmo, retirado de um texto escrito por Joice Joppert Leal<sup>135</sup> e Luiz Blank<sup>136</sup>, presente no documento 'Cronologia do Desenvolvimento Científico, Tecnológico e Industrial Brasileiro: 1938–2003' do Governo Federal. Nele, podemos entender como o Desenho Industrial acabou fazendo parte da pauta do STI/MIC no ano seguinte à fundação da própria secretaria:

Ao traçar a história do design no Brasil, destaca-se o pioneirismo da Secretaria de Tecnologia Industrial do então Ministério da Indústria e Comércio que, em 1973, criou, no âmbito do Fundo Nacional de Amparo a Tecnologia – Funat, o Programa 06: Desenho Industrial, cujos objetivos eram apoiar o desenvolvimento de projetos com conteúdo de design. Inúmeras ações são decorrentes dessa iniciativa, como os primeiros estudos para a criação de um Centro Nacional de Desenho Industrial, em 1974; a criação do primeiro grupo de desenho industrial em um organismo governamental, a Assessoria de Desenho Industrial, que passou a funcionar no prédio do Inpi/Mic no Rio de Janeiro, e ligado diretamente à STI, em 1975; a participação no desenvolvimento de projetos de equipamentos para o trato agrícola do Programa ao Alcool; e, em 1983, a incorporação ao Instituto Nacional de

---

<sup>135</sup> Na época da publicação do texto, era Diretora Executiva do Objeto Brasil. Sobre esta, segue descrição retirada do próprio site: “A Associação Objeto Brasil é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP, direcionada para a promoção do Design brasileiro no Brasil e no exterior. Fundada em 1996, tem sede em São Paulo e abrangência nacional. Atualmente a Associação Objeto Brasil, juntamente com a APEX-Brasil – Agência Brasileira de Promoção das Exportações e Investimento organiza o Prêmio IDEA/Brasil. Essa premiação está integrada ao IDSA – International Design Excellence Awards, o maior prêmio de Design dos Estados Unidos e um dos maiores e mais prestigiados do mundo, realizado com a chancela do IDSA – Industrial Designers Society of America.” (OBJETO BRASIL 2015). Sobre a autora, segue descrição também da mesma fonte: “Fundadora e Diretora Executiva da Associação Objeto Brasil, Oscip, Joice Joppert Leal atua há trinta anos na promoção do Design brasileiro. Começou sua carreira profissional trabalhando na Mobilínea, no Rio de Janeiro, com Ernesto Hauner, depois em Mobiliário Contemporâneo, com Michel Arnault, e, depois, com Sergio Rodrigues, com quem montou uma sociedade. Foi diretora executiva do Departamento de Tecnologia e Núcleo de Desenho Industrial da Fiesp, atendendo a convite do empresário José Mindlin, desde sua fundação em 1980 até 1998.” (OBJETO BRASIL, 2015)

<sup>136</sup> Luiz Blank (1942\_) é designer formado na ESDI. Estudou na instituição entre os anos de 1965 e 1969, sendo assim um dos primeiros formados de lá. Foi também um dos participantes do Programa 06 na década de 1970.

Tecnologia do MIC, com o nome de Unidade de Programas de Desenho Industrial. (LEAL & BLANK, 2005, p.67)<sup>137</sup>

De forma a comprovarmos a importância que o próprio Wollner dá a este momento, destacamos algumas citações que ele fez em alguns textos:

Alessandro Ventura [vice-presidente da ABDI] e eu fomos nomeados assessores em Brasília. Representando o governo brasileiro, fomos ao congresso do ICSID em Kyoto, Japão, em 1972<sup>138</sup>, para agendar o Brasil como sede do congresso internacional do ICSID subsequente. No Japão fui convidado por Robin Elliot, do National Design Council, do governo canadense, para um estágio no Design Centre, em Ottawa. Particpei de um *workshop* de gerenciamento de design na Universidade de Toronto com participação dos professores Marshall McLuhan e Alvin Toffler. No Canadá, novo convite, dessa vez feito por Arthur Pulos, da Syracuse University, que me levou a Nova York para uma palestra sobre o ensino e a situação do design industrial no Brasil. Depois segui para o México, a fim de conhecer o programa do Instituto Mexicano de Comércio Exterior.

Esse trabalho de pesquisa e recomendações foi batizado como **Programa 06 – Desenho Industrial Mic/Sti** (fevereiro de 1973)<sup>139</sup> (WOLLNER, 2003a, p.183, grifos nossos)

Nos anos 70, as agências de publicidade recorrem aos serviços de designers gráficos; **o governo federal assimila e promove programas de incentivo ao design**, além de aproveitar designers em seus quadros funcionais; o Banco Central implanta os desenhos de usas novas cédulas de cruzeiro, após um concurso entre designers; as principais indústrias contratam programas de identidade visual através de designers gráficos. (WOLLNER, 2003a, p.962, grifos nossos)

---

<sup>137</sup> PIRES-FERREIRA (2015) complementa e contesta algumas dessas informações: “O FUNAT já operava antes mesmo da STI ser criada pelo decreto da Presidência da República em 25/07/2015. O FUNAT era administrado pelo Instituto Nacional de Tecnologia. A partir de sua existência, a STI passou a ser a cúpula do sistema de tecnologia do MIC, englobando os já existentes Instituto Nacional de Tecnologia (INT), Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), Instituto Nacional de Pesos e Medidas (INPM, que logo depois foi transformado no INMETRO). O FUNAT passou então a financiar projetos de interesse/prioritários da STI e não mais os de interesse exclusivo do INT. Assim, não apenas os projetos do Programa 06 foram financiados pelo FUNAT como muitos outros projetos de muitas outras áreas prioritárias do MIC/STI. Ou seja, nenhum programa era criado no âmbito do FUNAT, este era a fonte financiadora. Discordo, porém, com a data de 1974 sobre os estudos para a criação do “centro nacional de desenho industrial” por dois motivos: a) este estudo foi uma obra coletiva do grupo de Desenho Industrial que se formou apenas em 1975; b) o nome dado ao centro foi Centro Nacional de Desenvolvimento do Projeto, tendo sido o plano entregue a STI, em abril de 1976.” (PIRES-FERREIRA, 2015).

<sup>138</sup> Há uma confusão de datas aqui. Conforme verificamos no próprio relatório do ICSID (WOLLNER, 2003b), o encontro ocorreu em 1973 e houve conversas sobre tentar realizar um próximo encontro da instituição no Brasil – o que acabou não se realizando. Conforme verificamos no próprio site do ICSID, não houve encontro algum em 1972. Já no relatório do ICSID, escrito pelo próprio Wollner, encontramos as informações mais precisas de datas: “VIII Assembleia Geral em Tokio de 8 a 9 de outubro de 1973. VIII Congresso ICSID 73 em Kyoto de 11 a 13 de outubro de 1973. Visitas de informações a indústrias, instituições, design centers, Ministério de Indústria e Comércio do Japão – Tóquio, Osaka, de 14 a 18 de outubro de 1973” (WOLLNER, 2003b, p.105). Curiosamente, na própria autobiografia de Wollner (2003a), da onde retiramos o trecho em questão, há uma foto dele com Kenji Ekuan, importante designer japonês, em que encontra-se a legenda “Kenji Ekuan e eu, no Congresso do ICSID em Kyoto, Japão, 1972. Foto Goebel Weyne” (WOLLNER, 2003a, p.183). Cabe a menção aqui de que não há qualquer outra referência de Goebel Weyne no ICSID (nem no próprio relatório escrito por ele – o que chama a atenção, tendo em vista que Goebel Weyne deveria ser um dos poucos brasileiros no evento, tendo indo ao evento com recursos próprios, de acordo com PIRES-FERREIRA) e, além disso, se houve algum encontro do ICSID em 1972, não foi um congresso. Assim, supomos que as datas fornecidas por Wollner em sua autobiografia estão incorretas, conforme veremos a seguir.

<sup>139</sup> Notemos aqui como Wollner se coloca como protagonista da criação do Programa 06, atribuindo sua existência graças às recomendações que realizou após as viagens financiadas pelo governo Federal. Buscaremos, nesta etapa, averiguar quais informações se sustentam e quais carecem de mais detalhes.

Tendo em vista a importância deste episódio, tanto na vida de Wollner quanto para o design brasileiro, buscaremos agora explicar parte deste processo.

É necessário dizermos que o Programa 06 ainda é um capítulo pouco explorado na história do design nacional. Ele já foi citado em diversos lugares (BRAGA, 2011; SOUZA, 1996), além dos já expostos aqui há pouco por Wollner, mas ainda carece de um estudo mais aprofundado.

De nossas fontes, citamos aqui o trabalho de BRAGA (2011), especificamente no trecho que se refere ao período em que Wollner foi presidente da ABDI e reforça algumas das considerações que apresentamos há pouco através do texto de SOUZA (1996):

No plano das relações institucionais locais, a gestão de Wollner empreendeu esforços para a fundação de um Centro de Desenho Industrial em São Paulo nos moldes dos Design Centers europeus. Esse Centro promoveria atividades de cunho cultural e serviria de fórum entre 'criador, produtor e consumidor' para convergirem seus interesses. A sonhada sede da ABDI sairia do escritório de Wollner e passaria a se abrigar no Centro de Desenho Industrial.

Contatos políticos para o empreendimento foram possíveis a partir de uma consulta feita, em setembro de 1972, pela Secretaria de Ciência e Tecnologia do Ministério da Indústria e Comércio – SCT-MIC, à ABDI sobre design para exportação. Naquele mesmo ano de 1972, foi realizada a Brazil Export, uma grande feira industrial no pavilhão de exposições do Anhembi, na cidade de São Paulo, onde foram mostrados vários produtos brasileiros para o mercado internacional. Esses produtos foram criticados por empresários estrangeiros por 'não apresentarem características próprias'. A SCT-MIC acaba aceitando a proposta da ABDI para a criação do Centro de Desenho Industrial, que teria entre seus objetivos o aperfeiçoamento dos produtos manufaturados mediante a promoção do design. Porém, o projeto não se concluiu. Mas algumas iniciativas de design foram apoiadas por meio do **programa 06** do MIC, a partir do mesmo ano. (BRAGA, 2011, pp.101-102, grifos nossos)

De forma a apontarmos como este tema ainda carece de maior aprofundamento por parte de pesquisadores da história do design, salientamos que encontramos pouquíssimas referências ao programa federal de 1973, sendo uma das poucas fontes o blog pessoal do designer e professor Eduardo Barroso Neto<sup>140</sup>. Numa postagem datada de 14 de junho de 2010, intitulada “A atuação do CNPq no apoio ao design brasileiro – Parte 1 – As origens”, encontramos a seguinte passagem:

Nenhum outro país do continente teve uma política de estímulo ao design como o Brasil. Os investimentos começaram no início da década de setenta, com a criação pela Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio, de um programa de apoio ao design, denominado **Programa 06**. Naquela ocasião a opção estratégica foi apoiar os emergentes grupos de design existentes no Brasil, dentre eles o CETEC em Belo Horizonte, através de projetos de interesse coletivo. No caso do grupo de design do CETEC, do qual eu fazia parte desde sua criação por Marcelo Resende em janeiro de 1973, a encomenda foi um projeto de mobiliário urbano para cidades de porte médio.

<sup>140</sup> Eduardo Barroso Neto (1953–) é designer, professor e consultor nascido em Belo Horizonte-MG. Foi membro do Comitê Executivo do ICSID durante o período de 1993 a 1997. O blog que mencionamos encontra-se em <http://eduardobarroso.blogspot.com.br>. Último acesso em 10 de junho de 2015.

Estes investimentos serviram, acima de tudo, para formar uma nova geração de designers, que mais tarde dariam grande contribuição na docência, na pesquisa, no atendimento das demandas industriais e na construção de políticas de estado. Na coordenação deste programa da STI/MIC estava o engenheiro **Itiro Iida**<sup>141</sup> cuja atuação nos anos seguintes transformou-o em um dos mais importantes personagens no processo de afirmação do design no Brasil. (BARROSO NETO, 2010, grifos nossos)

Outra referência indireta sobre o Programa 06, especificamente sobre a Divisão de Desenho Industrial, fruto do próprio programa, encontra-se no livro “Design Brasileiro: Quem Fez, Quem Faz”, de Ethel Leon. Segue abaixo o trecho, presente no capítulo referente ao INT – Instituto Nacional de Tecnologia, cuja data de criação é dita sendo o ano de 1975.

Criada dentro do Instituto Nacional de Tecnologia do Rio de Janeiro (organismo do Ministério da Ciência e Tecnologia), a Divisão de Desenho Industrial começou com uma equipe de cinco designers e dois engenheiros de produção, entre os quais Itiro Iida, Maria Isabel Ferraz Rodriguez, Luiz Blank, Diva Maria Pires Gonçalves e José Abramovitz, tendo como missão analisar e acompanhar projetos da então Secretaria de Tecnologia [STI] e planejar o futuro Centro Nacional de Desenho Industrial. Devido às diferentes políticas federais relativas à ciência e tecnologia e com as oscilações governamentais quanto a uma política de design, a Divisão de Design do INT alterou sucessivas vezes suas rota, adaptando-se às condições de sobrevivência, o que significou a venda de consultoria não só para instituições federais, mas também para empresas privadas, na área de pesquisa e serviços secundários e no próprio desenvolvimento de produtos e embalagens para empresas. (LEON, 2005, p. 103)

Duas coisas nos chamaram a atenção ao entrarmos em contato com tais textos: primeiro, sem dúvida, a falta de menção ao nome de Wollner, aparentemente contrariando sua fala. Segundo, a compreensão exata do que teria de fato ocorrido entre 1973, ano da conferência do ICSID, e 1975, ano da criação do INT por iniciativa da STI. Afinal, como é possível constatar no relatório escrito por Wollner sobre sua visita à conferência do ICSID de 1973 (WOLLNER, 2003b), o Programa 06 é lá citado, indicando que ele já estaria em andamento na época. Coube-nos então compreender melhor quais as etapas que marcaram o surgimento e desenvolvimento de tal iniciativa, assim como seus efeitos.

---

<sup>141</sup> Professor aposentado da UnB, Itiro Iida é uma das principais referências na produção acadêmica sobre ergonomia. De acordo com texto retirado de seu currículo da plataforma Lattes: “Possui graduação em Engenharia de Produção pela Universidade de São Paulo (1965), graduação em Física pela Universidade de São Paulo (1966) e doutorado em Engenharia (Engenharia de Produção) pela Universidade de São Paulo (1971). Atualmente é professor adjunto da Universidade de Brasília, no curso de Desenho Industrial. Tem experiência na área de Engenharia de Produção e Desenho Industrial, com ênfase nos seguintes temas: ergonomia, planejamento estratégico, gerência industrial, desenho industrial, projeto de produto”. Currículo Lattes disponível em <http://lattes.cnpq.br/2995995964333970>. Último acesso em 10 de junho de 2015.

Após contato com alguns dos nomes citados por LEON (2005), foi o trabalho de Diva Maria Pires-Ferreira<sup>142</sup> que melhor pôde nos auxiliar no entendimento deste capítulo da história do design brasileiro, tendo em vista que foi ex-aluna de uma das primeiras turmas da ESDI (formada em 1971) e participante direta do Programa 06.

Segundo PIRES-FERREIRA (2015), este programa fazia parte de uma série de medidas de incentivo federal ao desenvolvimento industrial brasileiro, sob orientação da Secretaria de Tecnologia Industrial (STI) que fazia parte do Ministério da Indústria e Comércio (MIC). Essas medidas visavam contemplar 32 setores produtivos mas, em sua versão final do documento, foram 27 as áreas contempladas, sendo o Desenho Industrial a sexta. O Programa 06 entrou em funcionamento em 1973, com a aprovação do I Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (I PBDCT), que vinha em concordância com os planos do I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND), de 1972. Em 1975, o Programa 06 deu origem ao chamado Grupo de Desenho Industrial do STI/MIC, que era responsável por cuidar exclusivamente de projetos de design requisitados à STI. Este grupo é aquele que LEON (2005) chama de “Divisão de Desenho Industrial” do Instituto Nacional de Tecnologia (INT), coordenado por Itiro Iida, com uma equipe de 5 designers, sendo eles: Maria Isabel Ferraz Rodriguez, Luiz Blank, Freddy van Camp, José Abramovitz e Diva Maria Pires-Ferreira (PIRES-FERREIRA, 2015).

Em conversa via e-mail com o autor, ao ser questionada acerca da declaração que Wollner faz em sua autobiografia, na qual se pronunciava como *protagonista* na criação do Programa 06 da STI/MIC, PIRES-FERREIRA afirmou que desconhecia tal papel do mesmo, estranhando assim o relato. Ou seja, se ele teve alguma participação no surgimento do programa, conforme assim aparenta ser de acordo com seu relatório do ICSID, seria necessária uma maior investigação.

Seriam dois os motivos principais das dúvidas sobre o papel exato de Wollner: primeiro, apesar de ter havido conversas anteriores entre o governo Federal e a ABDI,

---

<sup>142</sup> Por fins de referência e pesquisa, acreditamos ser relevante citar que este é seu nome de solteira, o qual usa para assinar os trabalhos que produz. Contudo, na época do Programa 06, seu nome estava registrado como Diva Maria Pires-Ferreira Gonçalves de Araújo, conforme podemos notar em LEON (2005), sendo “Gonçalves de Araújo” referente ao nome de seu então marido – visto a obrigatoriedade que mulheres na época tinham em assumir o nome do esposo assim que casassem. Na época em que integrou o grupo de Desenho Industrial do STI/MIC, mesmo viúva, ainda tinha aquele nome como o oficial. Desde 1995, quando casou-se novamente, assumiu o sobrenome do atual marido, Bonney. Ainda assim, continua assinando suas produções com o nome de solteira, da forma como é reconhecida pelos seus colegas de profissão.

exatamente no período no qual Wollner foi presidente, o programa efetivamente só entrou em funcionamento a partir de 1975, sob coordenação de Itiro Iida; segundo, o Programa 06 era mais destinado ao design de produtos, área da qual Wollner, como designer gráfico de formação, não era atuante<sup>143</sup>. Logo, ao que tudo indica, o período de 1973 a 1975 ainda necessita de maior aprofundamento de pesquisa, tendo em vista os questionamentos que levanta sobre as origens do Programa 06 em si.

Tendo em vista as dúvidas geradas através das pesquisas e questionamentos referentes ao nascimento e operação do Programa 06, assim como a estranheza gerada pela declaração de Wollner em sua autobiografia, Diva Maria Pires-Ferreira declarou, na mesma conversa citada, que havia passado os últimos anos pesquisando sobre o assunto, levantando diversas fontes que ajudariam a entender melhor o quadro<sup>144</sup>.

Além de Pires-Ferreira, tivemos também contato via e-mail com outra participante do INT, Maria Isabel Ferraz Rodriguez, citado anteriormente por LEON (2005). De acordo com Rodriguez:

O Wollner colaborou com o Programa 06 quando o Dr. Corrêa [Luiz Corrêa da Silva, responsável pela STI] concordou em participarmos do congresso no Japão e perguntou-me quem eram os principais nomes na Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI). Wollner era o presidente e o Ventura o vice, se não me falha a memória.

Temos fotos do grupo enviado pela STI e posso recordar as visitas programadas por mim e às quais fomos em Tóquio, Kioto e Osaka em Outubro de 1973. (RODRIGUEZ, 2014)



<sup>143</sup> Sobre o presidente do Programa 06 em 1975.

<sup>144</sup> De fato, em outras conversas devido ao fato de não ter sido aqui registrado, ser lançado o Design Brasil com o texto de PIRES-FERREIRA e Blank, e apenas obtivemos várias informações sobre o teor do mesmo através de conversas via e-mail com a autora em Fevereiro de 2015.

Figura 14: Reunião entre brasileiros e japoneses no Congresso do ICSD em 1973. Alexandre Wollner (de vermelho), Alessandro Ventura (de óculos) e Maria Isabel Ferraz Rodriguez (no canto). Fonte: Arquivo pessoal de Maria Isabel Ferraz Rodriguez.





**Figura 15:** Reunião entre brasileiros e japoneses no Congresso do ICSID em 1973. Alexandre Wollner (de vermelho), Alessandro Ventura e Maria Isabel Ferraz Rodriguez. Fonte: Arquivo pessoal de Maria Isabel Ferraz Rodriguez.

Percebemos então, de acordo com o relato de RODRIGUEZ (2014), que o Programa 06 existia em 1973 e que Wollner estava correto em seu relato. Ainda assim, faltavam-nos mais informações sobre o contexto e etapas que levaram à criação do programa. E é partir deste ponto que a contribuição de Diva Maria Pires-Ferreira, e sua pesquisa realizada durante o ano de 2014, tornou-se fundamental para entendermos todo o processo, esclarecendo inclusive o papel de Wollner em todo este cenário. Para explicarmos esta etapa, será necessário apresentarmos parte da história do Programa 06, o que nos ajudará a explorar o momento no qual o design nacional estava passando e como o próprio Wollner atuou.

Começemos pelo seguinte relato de Wollner:

Nos biênios 70-72 e 72-74, fui eleito e reeleito presidente da Abdi, com sede em São Paulo. Nesse período, tentamos organizar uma estratégia para o reconhecimento da profissão do designer, por meio de várias manifestações, seminários, contatos com deputados e senadores. Até que Delfim Netto, na pasta da Indústria e do Comércio, manifestou em entrevista, após uma feira internacional organizada pelo ministério (1972), a estranheza de ver seus convidados encontrarem vários produtos brasileiros tecnicamente viáveis, mas se perguntando: *e o design? Sem ele, é quase impossível atingir comercialmente o mercado internacional*. Delfim abriu-nos a possibilidade de entrar em contato com uma autoridade de seu ministério, Luiz C Corrêa da Silva, secretário de Tecnologia Industrial, para elaborar um planejamento junto à Fiesp. (WOLLNER, 2003a, p.183)

Sua fala pode causar confusão em primeiro momento, já que dá a entender que Delfim Netto era ministro do MIC. Na realidade, na época Delfim era ministro da Fazenda, e

tinha interesses nas pautas do MIC por conta da necessidade de tais investimentos. Contudo, o ministro da Indústria e Comércio era Marcus Pratini de Moraes. Este, durante uma viagem a Viena (Áustria) em 1971, entrou em contato com aquele que seria o responsável pela criação e coordenação da STI, o paulista Luiz Corrêa da Silva, conhecido por ser o primeiro brasileiro a obter um PhD em Metalurgia (SARMENTO 1999). Na época, Corrêa da Silva morava em Viena por conta de seu cargo na Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial (UNIDO), chefiando o setor de pesquisas metalúrgicas, ocupação esta na qual ficou por 20 anos. Sobre o encontro entre ele e Pratini de Moraes, que ocorreu de forma bastante informal, temos o depoimento do próprio Corrêa:

Bebendo vinho e batendo papo com o ministro Pratini, sem nenhuma intenção ou qualquer outra idéia a não ser o assunto tecnologia, falei enfaticamente que o Brasil deveria se reforçar na parte tecnológica, que o MIC deveria se transformar, em parte, pelo menos, no MITI japonês<sup>145</sup>. Parece que ele gostou da conversa. Daí que dali a três meses, para minha surpresa, chegou um telex do MIC pedindo para que eu viesse ao Brasil fazer um estudo para a orientação da tecnologia nacional. Não que o Ministério devesse fazer diretamente, mas sim orientar, estimular, promover, e com um órgão em sua estrutura próprio para isto, que viria a ser a Secretaria de Tecnologia Industrial (SILVA apud SARMENTO, 1999, pp.156-157).

Pratini gostou das ideias de Corrêa e acabou chamando-o para criar e coordenar esta nova secretaria, a STI, cujo interesse seria de diminuir o quadro de dependência de produtos de importação que o Brasil sofria industrialmente, passando a produzir seus próprios bens com diferencial internacional e adquirindo os conhecimentos acerca de tecnologia de ponta no cenário mundial.

Percebe-se que o sentido básico definido para a STI era o de tornar-se um fórum de discussões agregador de pesquisadores e tecnólogos de notório saber, com a finalidade de discutir estratégias pontuais e específicas para o aprimoramento da indústria nacional. O governo brasileiro, através do MIC, debruçava-se então diante da proposta de uma nova política de desenvolvimento industrial, redefinindo o sentido das chamadas 'substituições de importações' e tornando-se alerta para o problema da transferência internacional – e conseqüente domínio – das tecnologias de ponta. Passo decisivo para a tão propalada inversão das pautas de exportações brasileiras, a nova política industrial baseava-se no conceito e na estrutura de uma secretaria voltada especificamente para a pesquisa e a irradiação tecnológica como forma de buscar a abertura e o desenvolvimento de novos ramos da indústria nacional. (SARMENTO, 1999, p.155)

---

<sup>145</sup> “O referencial encontrado por Luiz Corrêa para elaborar um possível modelo de desenvolvimento tecnológico e industrial para o Brasil foi o do Ministério da Indústria e do Comércio Exterior (MITI) japonês, que se dedicara no pós-guerra a desenvolver as áreas de pesquisa e a promover a interface destas com o setor industrial, definindo um modelo alternativo de inserção no mercado internacional. A própria posição do Brasil na América Latina, no entender de Corrêa, contribuiria para a alavancagem e o refinamento técnico da indústria nacional.” (SARMENTO, 1999, p.156)

Sendo assim, em 19 de Julho de 1972, conforme consta no decreto Federal de Nº 70.851, a STI era oficialmente aberta, como consta o próprio documento que expõe suas funções:

**DECRETO Nº 70.851, DE 19 DE JULHO DE 1972.**

**Cria a Secretaria de Tecnologia Industrial, no Ministério da Indústria e do Comércio, e dá outras providências.**

**O PRESIDENTE DA REPÚBLICA**, uso da atribuição que lhe confere o artigo 81, item V, da Constituição, **DECRETA**:

**Art. 1º** Fica criada no Ministério da Indústria e do Comércio a Secretaria de Tecnologia Industrial, diretamente subordinada ao Ministro de Estado com as seguintes atribuições:

- a) orientar, coordenar e supervisionar as atividades do Instituto Nacional de Tecnologia, do Instituto Nacional de Pesos e Medidas e do Instituto Nacional de Propriedades Industriais, todos vinculados ao Ministério da Indústria e do Comércio;
- b) identificar estreito contato com o setor industrial, potencialidades e problemas relacionados com o desenvolvimento tecnológico, propondo medidas apropriadas na área do Ministério da Indústria e do Comércio;
- c) servir como elementos de ligação entre o Ministério da Indústria e do Comércio e as várias instituições e órgãos relacionados com o desenvolvimento tecnológico industrial;
- d) elaborar, em cooperação com as instituições e órgãos oficiais ou particulares interessados no desenvolvimento tecnológico industrial, quando couber, planos, estudos e programas que visem acelerar o desenvolvimento da indústria nacional através da aplicação de tecnologia.

**Art. 2º** A Secretaria de Tecnologia Industrial será dirigida por um Secretário nomeado pelo Presidente da República, nos termos do Decreto-lei nº 1.233, de 19 de julho de 1972.

**Art. 3º** Fica a Secretaria de Tecnologia Industrial autorizada a empregar Grupo - Tarefa, para execução de projetos específicos e encargos especiais na forma da legislação em vigor.

Parágrafo único. Os Grupos - Tarefa terão duração temporária, extinguindo-se automaticamente tão logo concluídos os encargos que lhe forem atribuídos e serão integrados por técnicos ou especialistas profissionalmente habilitados e por servidores, inclusive administrativos, imprescindíveis ao desempenho das tarefas.

**Art. 4º** As despesas decorrentes do disposto neste Decreto serão atendidas pela dotações orçamentárias próprias do Ministério da Indústria e do Comércio.

**Art. 5º** O Ministro da Indústria e do Comércio baixará os atos complementares à execução do presente Decreto.

**Art. 6º** Este Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 19 de julho de 1972; 151º da Independência e 84º da República.

**EMÍLIO G. MÉDICI**

Marcus Vinicius Pratini de Moraes (SENADO FEDERAL, 1972)<sup>146</sup>

Luiz Corrêa da Silva, de volta ao Brasil, tomou posse da STI no dia 10 de Agosto de 1972. De acordo PIRES-FERREIRA (2015)<sup>147</sup>, o desenho industrial começou a figurar em algumas pautas referentes ao STI na imprensa já em Outubro – ou seja, um mês depois da

<sup>146</sup> O decreto completo está disponível em <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=184587>. Último acesso em: 25 de Fevereiro de 2015.

<sup>147</sup> A partir daqui, as informações históricas apresentadas foram obtidas de entrevista do autor com PIRES-FERREIRA, cuja pesquisa própria deverá ser publicada em breve, conforme já indicamos. Quando usarmos outras fontes, indicaremos devidamente.

posse de Corrêa da Silva. Como exemplo, ela cita também que, em 17 de Novembro do mesmo ano, o IBCCA (Instituto Brasileiro de Calçados e Afins), do Rio Grande do Sul, apresentou ao STI o que seriam Programas de Projetos de Financiamento em prol do crescimento da área. Entre eles, figurava um projeto de Desenho Industrial. Apesar de que ainda não existia um programa específico para o design, havia o seguinte cenário: tendo sido criada a STI, dedicada ao desenvolvimento industrial como um todo, era de se esperar que vários setores da indústria buscassem obter contato e financiamento desta secretaria.

No início de 1973, o MIC anunciou que investiria alguns milhões de Cruzeiros em setores de Ciência e Tecnologia. Para distribuição das verbas, existia já um quadro de projetos prioritários, que foi se refinando com o passar dos meses. Em 23 de Fevereiro de 1973, ocorreu um debate na STI, com duração de um dia, no Rio de Janeiro. Estavam presentes nesta conversa a ABDI (Wollner e Ventura provavelmente estavam lá), a CNI (Confederação Nacional da Indústria), a Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), algumas indústrias e designers.

Em março de 1973, num artigo escrito pelo próprio Pratini de Moraes, foi divulgado que haveria investimento de cerca de 551 milhões de Cruzeiros no biênio 1973/74, como estímulo para pesquisa e desenvolvimento em 32 setores diversos, compreendendo desde a produção de mudas de novas variedades de cana-de-açúcar até o estímulo ao desenho industrial de calçados – ou seja, uma referência ao pedido formalmente realizado pelo IBCCA no ano anterior.

Tal clima de bons ares em torno do desenho industrial neste período parece ser evidente não apenas pela pesquisa de PIRES-FERREIRA, mas também pelas reportagens apontadas por SOUZA, que indicavam discussões do mesmo teor em outros locais:

Em 21 de agosto de 1972, Décio Pignatari declarou a *O Globo*: “O subdesenvolvimento tecnológico custa caro. Excluindo o desenho industrial das suas preocupações de venda, copiando o modelo estrangeiro, os empresários brasileiros estão pagando o seu preço – a perda de informação. Traduzem o repertório de um sistema mais sofisticado para um mercado diferente e uma estrutura industrial pouco desenvolvida. O desenho industrial representa o sistema de linguagens dos bens de consumo. Também é tecnologia”. A mesma reportagem anunciava: “Design será debatido em seminário no Recife”. A Assessoria de Cooperação Internacional da SUDENE patrocinou o Iº Seminário sobre Desenho Industrial no Nordeste, com o principal objetivo de “criar uma mentalidade voltada para a necessidade do design”. Declarava-se ainda a intenção de “provocar maior entrosamento entre industriais e técnicos” e “despertar o assunto desenho industrial na área do ensino, tentando a criação de uma faculdade para designers nas universidades nordestinas, começando com a formação de mão-de-obra especializada”. (SOUZA, 1996, pp.235-236)

Reforçavam-se os argumentos acerca da necessidade de investimento em design pela indústria brasileira. Como é visível na declaração de Pignatari, entendia-se que tal atitude seria equivalente a um desenvolvimento tecnológico que avaliação qualitativa, tendo em vista que ajudaria a tirar o Brasil de um vício produtivo calcado na cópia de modelos estrangeiros e, portanto, uma prática “subdesenvolvida tecnologicamente”. Investir em design seria desenvolver em tecnologia, vendo-se esta última como fator tanto simbólico quanto pragmático de poder emancipador no setor econômico interno e estrangeiro. O Iº Seminário sobre Desenho Industrial do Nordeste buscava educar os próprios empresários sobre as vantagens que uma maior atenção do design poderiam trazer para seu próprio negócio e, em retorno, à própria economia nacional. O governo Federal, representado na ocasião pela figura de Corrêa da Silva, também mostrava-se interessado em tal mudança de mentalidade:

Pouco antes do seminário em Recife, o secretário de Tecnologia Industrial, Corrêa da Silva, disse que “o desenvolvimento do desenho industrial no Brasil será um dos objetivos prioritários no programa da STI do MIC. Queremos apoiar o design uma vez que ele representa uma das atividades tecnológicas da maior importância para o desenvolvimento da indústria brasileira. Vamos contribuir efetivamente para a criação de “modelos brasileiros”, visual e funcionalmente atraentes”. A STI criou uma assessoria de desenho industrial e, logo após o seminário em Recife, um programa, com um número 06.01.03, de apoio ao desenho industrial no país. Quanto ao próprio seminário, apesar de todo o esforço promocional e do espaço ocupado na imprensa, não conseguiu despertar o interesse esperado do empresariado. De acordo com o *O Globo* de 24 de janeiro de 1973, de cem empresários esperados, apenas vinte e nove compareceram para debater com quarenta e cinco designers brasileiros e três convidados do exterior, uma estratégia de ação conjunta. Os três convidados eram profissionais e técnicos comissionados pela ONU: Phillip Turner, inglês; Friedbert Obtzz, alemão e Carl Auboeck, austríaco. Este último elaborou, por encomenda da STI, um plano de avaliação e de desenvolvimento do programa de incentivo ao desenho industrial, cujo principal objetivo, segundo Corrêa da Silva, seria “incentivar o empresário para que crie uma oferta de design e centros de desenho industrial por todo o país”. (SOUZA, 1996, p.236)

De acordo com as passagens aqui apresentadas, ressaltamos o modo como a prática do design foi associada rapidamente àquela de desenvolvimento de tecnologia para a indústria, permeando discussões ainda mais complexas que envolviam uma exigida identidade do produto nacional e a promessa de melhorias econômicas. Via-se no design uma garantia para melhorias das próprias condições produtivas e da indústria brasileira. Daí a necessidade de se educar os empresários e industriais do Brasil todo, conforme foi o caso do seminário em Recife, buscando atingir todo o setor produtivo no Nordeste, e as constantes declarações de reforço acerca da importância da área através da figura de Corrêa da Silva.

Passadas tantas reuniões, seminários e meses de planejamento em diversas regiões do país, foram finalmente definidas as áreas que seriam beneficiadas pela STI. Da lista original

de 32 setores, sobraram 27. Todas elas entravam em consonância com os objetivos traçados pelo I PND e foram formalizadas com o I PBDCT – I Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – 1973/74 (Decreto nº 72.527 de 25 de julho de 1973).

A importância do I PBDCT neste contexto de desenvolvimento tecnológico brasileiro era tamanha que, cabe dizer, não visava ações apenas no cenário industrial, mas também nos próprios ambientes acadêmicos, conforme conferimos no seguinte dado que consta no site do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – que explica inclusive a questão da diferença do nome do órgão para com sua sigla institucional:

Em 1972, o CNPq passou a ser o órgão central do chamado Sistema Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, cujo objetivo era consolidar programas e projetos, bem como incentivar a pesquisa no setor privado e nas chamadas economias mistas. O I Plano Nacional de Desenvolvimento - I PND, reitera as intenções do PED que lhe antecedeu e acrescenta a tendência de uma ‘aceleração e orientação de transferência de tecnologia para o país’, institui um sistema orientado pelo Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - PBDCT, aprovado em julho de 1973. O sistema regido pelo PBDCT é integrado por todas as instituições de pesquisas científicas e tecnológicas, usuárias de recursos governamentais, e foi formalizado em 1975 como Sistema Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - SNDCT. Esse sistema previa a constituição de estruturas setoriais e, posteriormente, expandiu-se para estruturas estaduais.

Em 1974, no Governo do Presidente Ernesto Geisel, por meio da Lei Nº 6.129 - de 6 de Novembro de 1974, que transforma o “Conselho Nacional de Pesquisas” em “Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico” - preserva-se a sigla CNPq, mas é alterada a logomarca. Em 1975, a sede da fundação é transferida para Brasília. Há a alteração de autarquia para fundação de personalidade jurídica de direito privado, para garantir maior agilidade operacional. Com a criação da Secretaria de Planejamento da Presidência da República - SEPLAN/PR, o CNPq passou a vincular-se diretamente a essa Secretaria. Nesse período, de 1976 a 1985, o Conselho Deliberativo do CNPq foi substituído pelo Conselho Científico e Tecnológico - CCT, o qual assumiu a elaboração do II PBDCT, aprovado pelo Presidente da República em abril de 1976. (CNPq, 2015)

Para termos uma ideia dos rumos de desenvolvimento industrial, científico e tecnológico que o Brasil buscava tomar, apresentamos abaixo a lista com os setores/programas contemplados no I PBDCT, na qual o desenho industrial ocupa a posição de número 06 (lê-se “zero seis”):

1. Estudos, Coordenação e Estratégia do Desenvolvimento Tecnológico Industrial
2. Informação Tecnológica Industrial
3. Normalização, Inspeção e Certificação da Qualidade Industrial
4. Metrologia.
5. Propriedade Industrial e Transferência de Tecnologia.
6. *Desenho Industrial*
7. Análise Operacional de Sistemas e Processamento de Dados

8. Tecnologia de Projetos de Instalações Industriais
9. Tecnologia Siderúrgica
10. Tecnologia de Metais Não-ferrosos
11. Tecnologia da Indústria de Bens de Capital Não-seriados
12. Tecnologia da Indústria Eletrônica
13. Tecnologia da Indústria Cerâmica
14. Tecnologia das Borrachas e Látices Naturais
15. Tecnologia da Indústria de Papel e Celulose
16. Tecnologia da Indústria Automotiva
17. Tecnologia dos Materiais e Componentes para a Construção Civil
18. Tecnologia da Indústria do Couro e do Calçado
19. Tecnologia da Indústria Farmacêutica
20. Tecnologia da Indústria de Alimentos
21. Tecnologia da Embalagem (inclusive containers)
22. Tecnologia do Controle da Poluição
23. Desenvolvimento Tecnológico da Pequena e Média Indústria
24. Projetos de Tecnologia Industrial do INT
25. Tecnologia da Indústria de Máquinas-ferramenta
26. Tecnologia da Indústria Petroquímica
27. Tecnologia Agroindustrial.

Em 1973, como apontamos, o desenho industrial não apenas fazia parte da pauta da imprensa nacional, como também era declarado fator diferencial e importante no desenvolvimento tecnológico brasileiro. Sua inclusão no como o programa de número 06, que compunha o I PBDCT, foi uma resposta a uma série de questionamentos levantados no período acerca da qualidade formal dos produtos brasileiros, métodos de produção e oportunidades de desenvolvimento tecnológico e econômico no país. Contudo, havia alguns problemas neste cenário: primeiro, a quantidade de designers formados ainda era pequena. Segundo, o próprio momento político era incômodo, tendo em vista o fato do poder estar nas

mãos dos militares. Dito de outra forma, para alguns recém-formados da ESDI, trabalhar para o governo poderia ser visto como parte do problema<sup>148</sup>.

O resultado disso foi que, quando anunciado o lançamento do Programa 06, a procura e repercussão não tomou maiores proporções. Apesar disso, as demandas por conta dos serviços e possibilidades de desenvolvimento econômico que o Programa poderia oferecer já estavam em andamento. Sobre isso, apresentamos a seguinte declaração de PIRES-FERREIRA:

Em 1973, a Maria Isabel [Ferraz Rodriguez] – que foi minha colega na ESDI, mas que estava numa turma um ano depois da minha – ao ver as notícias nos jornais sobre o investimento do STI em design, pensou “se vão fazer um programa de desenho industrial, vão precisar de designers”. Ela era recém-formada, havia também feito intercâmbio na Alemanha, pegou seu currículo e enviou para a STI. Para sua surpresa, 15 dias depois foi chamada para uma entrevista com próprio Corrêa da Silva que a contratou de imediato. Dois meses depois já começaram a aparecer na secretaria pedidos de financiamento para projetos de desenho industrial. Já estavam aparecendo pedidos de financiamento antes mesmo do surgimento do Programa, o que demonstra a importância que o desenho industrial estava ganhando na mídia. (PIRES-FERREIRA, 2015)

Ainda de acordo com PIRES-FERREIRA, pouco depois de ter sido contratada, Rodriguez reuniu-se com Corrêa da Silva para explicar que, naquele ano, ocorreria um congresso do ICSID. Após explicar a importância do evento, o secretário disse que ela deveria ir, no que ela respondeu que gostaria de levar alguns representantes da ABDI – no caso, Wollner, o então presidente, e Alessandro Ventura, o vice. Já mostramos há pouco o relato da própria RODRIGUEZ acerca do ocorrido, o qual a própria complementa:

O Programa 06 - Desenho Industrial era um dentre os cerca de 20 programas da STI. Assim, ele não surgiu depois do relatório do Wollner, que se ligou temporariamente ao programa a partir da nossa ida - outubro de 1973 - ao Japão. (RODRIGUEZ, 2015)

Wollner, apesar de não ser um dos protagonistas da criação do Programa 06, beneficiou-se dele em sua viagem ao congresso do ICSID em Outubro de 1973. RODRIGUEZ oferece-nos ainda mais dados acerca do surgimento do Programa 06, assim como sobre o envolvimento de Wollner:

Eu fui a primeira pessoa a trabalhar no programa 06 da STI. Apresentei meu trabalho de formatura no início de fevereiro de 1973 e, tendo lido no jornal que o MIC tinha uma Secretaria de Tecnologia, e que o Desenho Industrial era um dos programas a serem desenvolvidos, descobri onde ficava o MIC e consegui apresentar meu currículo a um secretário do MIC - Dr. Helio Nemesio, que me levou a uma salinha onde estava a secretária do STI, Dr. Luiz Coelho Corrêa da Silva. Ela prometeu mostra-lo ao STI tão logo ele viesse ao Rio.

---

<sup>148</sup> Para se entender melhor a repercussão dos anos de censura do período de governo militar na ESDI, especialmente entre os alunos e o movimento estudantil, conferir SOUZA, 1996.



No final de fevereiro fui chamada para uma entrevista com o Dr. Corrêa e, por estar recém chegada de Bolsa de Estudos na Alemanha, trocamos muitas ideias sobre design na Europa e Brasil. A conversa foi tão boa que já saí da entrevista contratada para começar no dia seguinte.

Alguns meses depois, o Programa 06 estava com vários projetos e Dr. Corrêa estava bem animado com ele. Como ele vinha de Vietnam e na Europa o design era levado muito a sério, sugeri ao Dr. Corrêa que apoiasse a ida de uma pequena comitiva ao congresso, para dar visibilidade aos esforços do MIC no apoio ao design nacional.

Ele perguntou sobre a ABDI e, como naquela época eram Wollner presidente e o Ventura vice, ele pediu-me que chamasse os 2 para convida-los a formar a comitiva comigo.

Fiz contatos, marquei visitas para nós e fomos ao Japão. Lá, contactamos diversas pessoas e acho que foi então que pensamos em recomendar a vinda do presidente do ICSID, Carl Aboeck, ao Brasil.

No retorno da viagem - que ocorreu no final de outubro de 1973 - cada um de nós 3 tínhamos que elaborar um relatório sobre a viagem e com sugestões para a STI aplicar no apoio ao Desenho Industrial nacional.

O Dr. Corrêa ficou muito animado ao ver como o Programa 06 estava seguindo, já que apenas a partir de março tinha alguém "cuidando" dele (eu).

Estávamos indo bem e comecei a achar que seria essencial ter alguém com quem trocar ideias e discutir os projetos. Assim, sugeri ao Dr. Corrêa que chamasse alguém para me ajudar e, quando ele concordou, sugeri o Prof Itiro, que havia sido meu professor de ergonomia e orientador do meu trabalho de formatura.

Falei ao Dr. Corrêa sobre a importância da ergonomia no projeto dos produtos e que um produto com um design adequado à sua função e seguro e confortável ao seu usuário era fundamental para que o design nacional tivesse uma base sólida.

Fiz o Dr. Corrêa compreender que bom design na Europa - o que ele conhecia - estava em outro nível. Lá, já era algo mais ligado à forma, já que a função já estava bem fundamentada. Mas aqui no Brasil não havia praticamente nada em matéria de produto "design" bem desenhado. Então, seria essencial partirmos de algo mais estruturado e não mais envolvido com a estética, a cor, o material etc. (RODRIGUEZ, 2015)

O relato acima é valioso para nosso trabalho por ser capaz de esclarecer, primeiramente, como Wollner envolveu-se ao Programa 06. Em segundo lugar, mostra-nos como o design estava sendo encarado pela STI e, a partir disso, o que deveria ser feito. O grupo de Desenho Industrial formado em 1975, coordenado por Itiro Iida, seria então o resultado de esforços de desenvolvimento da área que já percorriam 2 anos nas pautas da STI – sendo a viagem ao congresso do ICSID de 1973 um desses eventos.

PIRES-FERREIRA também complementa acerca do envolvimento de Itiro Iida no Programa 06, e como ele veio a se tornar o coordenador do Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC em 1975:

Maria Isabel pediu ajuda de Itiro para análise de alguns projetos de DI entre final de 1973 e meados de 1974. Eram ajudas eventuais, sem haver qualquer formalidade envolvida. Com a troca do governo em 1974, Pratini de Moraes e Corrêa da Silva deixaram o MIC e a STI, respectivamente. O governo Geisel nomeou Severo Gomes para o MIC, o qual nomeou José Walter Bautista Vidal para a STI. Foi Bautista quem resolveu ampliar as atividades do Programa 06 (pelas razões já mencionadas), e quem convidou Itiro, dois anos depois do início do programa, para formar uma equipe de DI. Bautista já conhecia Itiro de encontros na FINEP, tinham um amigo em comum e, além disso, soube por Maria Isabel que, em algumas eventualidades, Itiro a ajudara em avaliações de projetos de DI para o Programa 06. (PIRES-FERREIRA, 2015)

Tendo em vista que Maria Isabel Ferraz Rodriguez era uma assessora contratada do Programa 06, compreende-se que ela não teria autonomia ou autoridade para contratar Itiro Iida a participar oficialmente nos primeiros anos do programa. Contudo, Itiro estava em contato com Rodriguez já nos primeiros anos em que ela estava vinculada ao programa, pois conheciam-se desde a época em que ela havia sido aluna dele, sendo Itiro citado a Corrêa da Silva algumas vezes por conta de seu auxílio nos trabalhos de análise de Rodriguez. Posteriormente, com a mudança de gestão do governo, e tendo em vista o relacionamento existente entre Bautista Vidal e Iida, é que ele veio a ser o coordenador do Grupo de Desenho Industrial – fato que só se consolidou em 1975.

Devemos citar que, ainda nos anos de 1972 e 1973, por parte da ABDI, Wollner e outros designers já estavam ocupados em estabelecer relações com o governo federal, tendo como propósito o incentivo da área em nível nacional. Um dos indicativos que temos disso é o artigo “Competição esbarra no ‘design’”, publicado na revista Bolsa de Valores, datado de Julho de 1973 – mesmo mês da publicação do I PBDCT. Composto por declarações de Ari Rocha<sup>149</sup> e do próprio Wollner, a matéria explora o papel do design na produção de bens brasileiros, seu potencial de diferenciação mercadológica e as conversas que haviam em torno de uma maior necessidade de investimento na área desde pelo menos o ano anterior (1972).

Em 1972, a gigantesca feira industrial montada pelo país no Anhembi, a “Brazil Export”, apesar do sucesso, não escondeu um episódio até então relegado a segundo plano na ordem prioritária estabelecida na conquista dos mercados externos: a ausência de um estilo brasileiro de uma individualização de nossos produtos, que não tinham a menor preocupação com o “design”.

A imprensa relatou, na ocasião, a opinião de empresários estrangeiros presentes àquela mostra que embora salientando o elevado poder de competição, em qualidade e preço, de nossos produtos, nos mercados internacionais, ressaltavam o fato deles não apresentarem características próprias.

Detectado o problema na esfera federal, junto ao Ministério da Indústria e Comércio, através da Secretaria da Ciência e Tecnologia, começaram a tomar corpo as primeiras providências tendentes a estabelecer uma política adequada para o desenho industrial brasileiro.

Os estudos iniciados culminaram com os projetos tendentes a instituir 5 centros de desenho industrial no Brasil, localizados no Recife, em Belo Horizonte, Guanabara, São Paulo e Porto Alegre. (REVISTA BOLSA DE VALORES, 1973, pp.17-18)

Na mesma matéria, Wollner declara a necessidade de definição acerca do perfil do profissional designer, reforçando a existência de cursos de formação para este profissional específico e o problema que o mesmo enfrenta no mercado de trabalho, quando compete com outros que não deveriam oferecer os mesmos serviços.

---

<sup>149</sup> Arquiteto formado pela FAU-USP em 1964, ficou famoso como designer automobilístico ao ter sido premiado no mesmo ano pelo seu “Aruanda” (BRAGA, 2011).

Conforme BRAGA (2011), as formações dos centros de design, seguidos de acordo com os moldes europeus, eram alguns dos maiores projetos de Wollner durante sua gestão na ABDI entre 1973/74. Entretanto, tal desejo não se realizou e tampouco a gestão seguinte conseguiu concluí-la, mesmo com os esforços de contato político para viabilização da ideia. Apesar do frenesi que o governo federal causava através da declaração de alguns personagens (Delfim Netto, Pratini de Moraes, Luiz Corrêa da Silva), o mesmo sentimento não parecia ser compartilhado por todos.

Apesar da realização dos eventos de divulgação e das tentativas de retomada das atividades normais da ABDI por parte das duas gestões de Wollner, algumas metas não foram atingidas. Contribuíram para isso alguns fatores que incluíram a frágil visão governamental sobre desenho industrial e o afastamento por parte de alguns dos antigos sócios dedicados às suas carreiras. Entre esses, alguns estavam se dedicando aos seus doutorados: Ari Rocha, Martino e Cauduro. Por um lado, continuava o esvaziamento do período anterior da ABDI, pelos mesmos motivos acima descritos; por outro lado, a forte personalidade de Wollner e a sua posição de crítica aos arquitetos para que se definissem socialmente apenas como desenhistas industriais estabelecia conflitos pontuais. Apesar da crítica, Wollner mantinha amizades com alguns arquitetos como Alessandro Ventura. (BRAGA, 2011, p.102)

Como podemos notar, além dos entraves governamentais, Wollner ainda carregava consigo a necessidade de melhor definir o perfil do designer brasileiro, chegando a exigir que parte de seus colegas da ABDI, arquitetos de formação, deixassem de oferecer serviços de sua área de origem, sendo esta uma maneira de fortalecer a classe.

Voltando ao Programa 06: desde o início, o que chamou-nos a atenção na declaração de Wollner foi forma como ele, sua autobiografia, dá a entender que seus esforços, pesquisas e observações realizadas na viagem ao Japão foram o ponto de partida para a formação do próprio programa<sup>150</sup>, ideia que transparece no trecho “Esse trabalho de pesquisa e recomendações foi batizado como Programa 06 – Desenho Industrial Mic/Sti (fevereiro de 1973)” (WOLLNER, 2003a, p.183).

Conforme apontamos anteriormente em SOUZA (1996), as aproximações do governo federal com uma pauta centrada em design já dava seus primeiros ainda em 1972, quando convidou a secretária-geral do ICSID, Josine des Cressonnières, que, após análises,

---

<sup>150</sup> Como já apontamos, não houve congresso do ICSID em 1972, o que dificulta nossa análise nesta linha do tempo de Wollner. Afinal, de acordo com o autor, seria a partir do congresso que uma série de outros eventos decorreriam, a ponto de que, a partir de seus trabalhos de pesquisa, fosse formalizado o chamado “Programa 06”. Até onde sabemos, não há maiores comprovações acerca da nomeação de Wollner e Ventura como assessores em Brasília – ao menos nada além da menção de PIRES-FERREIRA sobre a sugestão que Maria Isabel Ferraz Rodriguez teria feito ao STI em levá-los consigo para o ICSID. Por sinal, chama-nos a atenção a completa ausência do nome de Rodriguez em qualquer um dos textos de Wollner que citam o Programa 06 – inclusive o próprio relatório de 1973. O próprio nome de Alessandro Ventura, que viajou com ele para o Japão, não consta no relatório, sendo citado apenas na sua autobiografia, no momento em que o programa é mencionado.

concluiu que faltava ao produto brasileiro, em geral, uma “característica própria” (p.234). Ele comenta a passagem dela pelo Brasil, ao passo que também explica sua relação com Alessandro Ventura:

Na ABDI, contei sempre com o apoio do arquiteto e também designer Alessandro Ventura, que foi de imensa ajuda nas propostas que fazíamos ao ministério [da Indústria e Comércio] e à FIESP. Pedimos também a cooperação do ICSID – International Council of Societies of Industrial Design –, que nos enviou sua secretária-geral, Josinne des Cressonnières. Elaboramos algumas propostas de viabilização a curto, médio e longo prazo, principalmente junto a empresários, e sensibilizamos o governo brasileiro no sentido de desenvolver planos de ação, inclusive com incentivos fiscais. (WOLLNER, 2003a, p.183)

Até onde a influência de Wollner, de Ventura e da ABDI foram decisivas na formação do Programa 06 ainda é um assunto a ser explorado por pesquisadores futuros<sup>151</sup>. Tendo em vista o foco em nosso objetivo, que é o de explorar a trajetória e formação do pensamento de Wollner sobre o design, passaremos a analisar o próprio relatório do ICSID, ocorrido no Japão em Outubro de 1973, sendo ele um dos poucos documentos disponíveis que comprovam sua atuação como designer no governo federal<sup>152</sup>. A viagem de Wollner e Ventura já era fruto do Programa 06, sendo difícil a aceitação de sua versão de que o programa teria surgido a partir de suas pesquisas, conforme os relatos de RODRIGUEZ (2015) e PIRES-FERREIRA (2015).

No trecho a seguir, Wollner explica a importância do ICSID e suas conferências, sugerindo estratégias para a STI/MCI ampliar seu apoio para o desenvolvimento do design nacional:

Chamamos a atenção da Secretaria de Tecnologia Industrial sobre a importância de tais grupos de trabalho e a necessidade de apoio oficial aos delegados da ABDI, uma vez que tais reuniões são feitas durante dois anos com quatro encontros em pontos diversos da América, Europa, Ásia ou África, e diversas trocas de correspondências. O apoio oficial deveria se estender a ajudar financeiramente as viagens de delegados e facilitar acesso a informações para desenvolvimento dos trabalhos junto as instituições, indústrias, escolas etc. Somente com esse apoio poderemos extrair conhecimentos em relação a países com idênticas condições que a nossa, além de aproveitar o know how de países já desenvolvidos. Elaboramos um programa efetivo do desenvolvimento da produção industrial interna e do comércio exterior. (WOLLNER, 2003b, pp.108-109)

---

<sup>151</sup> Ainda assim, vale a menção de que o Programa 06, como pudemos demonstrar, era mais focado no desenvolvimento do design de produto. Wollner, sendo designer gráfico, teria talvez uma contribuição mais limitada, já que vinha trabalhando em outro setor há mais de 10 anos.

<sup>152</sup> O relatório completo encontra-se em WOLLNER, 2003, pp.105–121. Além de questões acerca do congresso em si, ocorrido no Japão, Wollner incluiu nele também suas impressões após visitar o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, especificamente seu departamento de arquitetura e design, antes do retorno ao Brasil.

Como é característico das políticas econômicas brasileiras do período militar, vemos aqui a importância que o Estado desempenha no desenvolvimento de um setor industrial. O governo federal, buscando desenvolver-se economicamente, era a fonte principal de recursos para que a troca de experiências e conhecimentos internacionais ocorresse. Wollner buscava obter estes recursos de forma que pudesse montar diretrizes mais pontuais para o desenvolvimento do design em âmbito nacional, inspirando-se em modelos de países com perfis parecidos com o do Brasil. Para reforço disso, ele chega a mencionar que houve conversas acerca de que “o Brasil pudesse promover a II Conferência Industrial nas Américas” (WOLLNER, 2003b, p.109) – desejo que nunca se concretizou.

Nos trechos que seguem, Wollner menciona a importância do ensino do design em países não apenas com o perfil do Brasil (em desenvolvimento), de forma que isso poderia auxiliar bastante a indústria local e, conseqüentemente, em âmbito internacional:

Aliás, é unânime a recomendação de que os países, desenvolvidos ou não, para a implantação efetiva do desenho industrial em nível de exportação devem cuidar da preparação dos designers em nível universitário e implantar uma série de atividades tais como: *educação, reconhecimento da profissão, política governamental de auxílio ao desenho industrial a pequenas e médias indústrias*. Daí a recomendação da necessidade de uma comissão interministerial para a implantação definitiva do desenho industrial no país; acho extremamente oportuna essa ideia pois com a publicidade dada pela Secretaria de Tecnologia Industrial com o **programa “06”** proliferará “cursos” de desenho industrial nitidamente comerciais, o que evidentemente possibilitará a quantificação de profissionais mal preparados e absolutamente importará na qualidade de que necessitamos. *Inclusive devemos alertar o Ministério da Educação e Cultura sobre o programa mínimo aprovado que é totalmente irreal com as nossas necessidades*, pois deforma com a má interpretação do currículo proposto e aplicado na maioria de nossas faculdades gerará uma crise de elementos competentes e possibilitará, como já disse, a proliferação de cursos de artes industriais, que é evidentemente o que o Brasil não precisa. Existe um documento organizado pelo ICSID que é padrão e poderá ser adaptado conforme as necessidades e possibilidades regionais. (WOLLNER, 2003b, p.112, grifos nossos)

Dentre as várias considerações que Wollner faz<sup>153</sup>, suas críticas acerca da definição do currículo mínimo do ensino de design adotado no Brasil chama a atenção – especialmente postas no contexto da menção ao Programa 06, já em andamento. Este era o resultado das discussões realizadas em 1968 na ESDI, apontadas no item 2.6, que foram aceitas pelo Conselho Federal de Educação (CFE) e adotadas como modelo nacional. Para fins de compreensão desta parte, segue abaixo uma descrição do que era ele, de acordo com COUTO (2008):

---

<sup>153</sup> Talvez, uma das mais curiosas seja o fato de que várias das reivindicações que Wollner propõe sobre o design naquela época são bastante similares a muitas que a classe busca ainda hoje. Por exemplo, a tão desejada regulamentação da profissão, já naquela época.

*Matérias Básicas:*

Estética e História das Artes e Técnicas

Ciências da Computação

Plástica

Desenho

*Matérias Profissionais para o Curso de Desenho Industrial*

Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização

Expressão

Estudos Sociais e Econômicos

Teoria da fabricação

Projeto e seu Desenvolvimento

É importante lembrar, inclusive, que este modelo não agradava a Wollner, tendo em vista que ele destoava do modelo original de Ulm. Consoante com suas questões ideológicas, sua crítica de que este modelo de ensino se aproximaria mais de cursos de “arte industrial” ao invés de “desenho industrial” parece ser corroborada por COUTO:

O governo militar, ao mesmo tempo em que desencorajava cursos nas áreas artísticas e humanísticas, que poderiam tornar-se perigosos focos de críticas, incentivava as áreas tecnológicas que ajudariam a fazer do Brasil um país que iria para frente.

O incentivo financeiro dado às áreas tecnológicas e os sucessivos cortes impostos às áreas sociais e artísticas acabaram por gerar um estranho fenômeno: *em 1976 já funcionavam no país dezesseis cursos de design, dos quais 50% eram cursos de arte, transformados às pressas em cursos de design, com incentivo financeiro oferecido pelo governo federal.* (COUTO, 2008, p.23)

É necessário entendermos que a criação de cursos de design pelo país na primeira metade da década de 1970 ocorreu não apenas por uma necessidade econômica e de possibilidades profissionais. Ao perceber o design como uma área autônoma do fazer artístico, Wollner realizava uma crítica bem pontual em seu relatório sobre o momento educacional em que os novos cursos de design passavam no país na época. Pelo o que pudemos levantar, tais críticas não eram descabidas. Se, por um lado, o currículo mínimo buscava uma uniformidade do ensino, também dava abertura para que híbridos originários de cursos de arte surgissem, distanciando-se assim de seus ideais sobre como o design deveria ser ensinado.

Segundo parecer do CFE essas matérias [do currículo mínimo] deveriam ser desdobradas em disciplinas que ocupassem um mínimo de 2.700 horas letivas, entre

3 e 6 anos. E, se por um lado, o parecer do CFE foi extremamente lacônico na especificação das “matérias” necessárias à formação de um designer, o que permitiu grande liberdade e originalidade aos currículos planos dos cursos, por outro, permitiu também a criação de aberrações. Pesquisa realizada entre 1977 e 1978 revelou que das 16 instituições que se dedicavam ao ensino de design tinham sido eleitas mais de 62 disciplinas que, teoricamente, atenderiam às matérias estabelecidas pelo CFE, entre elas: Folclore Brasileiro, Arquitetura Analítica, Elementos de Máquinas, Mecânica dos Fluidos, Termodinâmica, Introdução às Artes Cênicas, Introdução à Música, Latim, e muitas outras que demonstravam claramente um certo aproveitamento de currículos pré-existentes nessas instituições.

A heterogeneidade dos cursos, com estruturas curriculares tão díspares para a formação de um mesmo profissional, fez com que o CFE criasse, em 1978, uma comissão de especialistas para gerar um novo currículo mínimo para a área. Este novo currículo foi aprovado apenas em 16 de junho de 1987, através da Resolução 02/87 do CFE. (COUTO, 2008, pp.23-34)

No final do trecho que apresentamos de Wollner, ele cita a existência de um documento do ICSID que sugere um currículo mínimo de formação para um designer. Contudo, tal recomendação não foi seguida.

O trecho que segue do relatório é aquele que consideramos o mais importante desta etapa, pelo fato de demonstrar de forma bem mais explícita como Wollner entende o papel do design no desenvolvimento nacional. Compreende-se que, aparentemente, Wollner montava estratégias de defesa e promoção do design como prática emancipadora do Brasil na economia mundial, ao mesmo passo em que definia qual a maneira “ideal” de entendermos a área:

Só conhecemos evidentemente aquilo que criamos, e isso é básico para uma visão atualizada da educação do designer. Evidencia de imediato a noção de criação, invenção, descoberta e experimentação, principalmente no ato de receber conhecimentos, sendo no caso, um ato seletivo, que por seu turno é crítico-criativo. Desde que começa sua educação, o estudante deve experimentar a alegria da descoberta. Sendo sua descoberta através do conhecimento e da compreensão dos eventos que banha sua vida e que é sua vida. A única utilidade de um conhecimento do passado é equipar-nos para o presente.

Tais implicações já acostumam a receber do mundo desenvolvido, como nos tem ensinado principalmente a filosofia da Bauhaus e da recente Hochschule fuer Gestaltung. Mas, se forem levados em conta problemas da regionalidade de ensino, quando se evidenciam *a falta de passado, tradição, como acontecem no Brasil e em outros países sulamericanos, todos os conceitos necessitam de uma reformulação para melhor compreender o desenvolvimento atual desses países*, uma vivência historicamente descontínua e sem precedentes nos países desenvolvidos.

O princípio do ensino deve ser estabelecido dentro de um contexto regional concreto, determinado pelas condições econômicas, industriais e culturais, estruturas do ensino médio e universitário, e não por assimilações geo-políticas artificiais. Esta orientação pedagógica deve estar organicamente integrada a um contexto universitário mais amplo possível.

Na ideia do experimentar está toda a questão da ciência, da arte e do desenho industrial de nosso tempo, e nela se fundamenta a escola prospectiva, como deve ser uma escola de desenho industrial, mesmo porque de escola do tipo tradicional, de mera transmissão de conhecimento adquiridos, o Brasil, particularmente, não tem nenhuma necessidade. (WOLLNER, 2003b, pp.114-115, grifos nossos)

No trecho acima, Wollner inicia seu discurso a partir de uma exploração quase poética sobre o ato criativo, enfatizando que tal processo deve ser acompanhado de um processo crítico de pensamento que deve ser nutrido desde seus primeiros anos de formação. Através disso, ele defende que tal conhecimento obtido sobre o passado auxilia no esforço de compreender o tempo presente.

Este tipo de declaração, em princípio, poderia ser encarado como um modo de dizer que é importante entendermos nosso passado para planejarmos o presente e o futuro. Porém, logo em seguida, Wollner defende a ideia de que o Brasil, assim como outros países da América do Sul, é uma nação *sem passado e tradição*, sendo necessário que as próprias bases de ensino sejam reformuladas para compreensão do que está por vir, auxiliando, desta maneira, o desenvolvimento do país. Pouco antes dessa asserção, aponta os modelos da Bauhaus e da HfG Ulm como exemplares, sendo elas de países desenvolvidos.

Wollner entende que o Brasil encontrava-se, naquele período, em processo de formação por conta de seu crescimento industrial, havendo assim a necessidade de criar-se uma história. Neste ponto, corrobora, em certa medida, com a noção do Brasil como “país jovem” que Aloisio Magalhães defendia. Contudo, é necessário lembrar que este tipo de afirmação reforça o posicionamento de Wollner de que o design é uma área que surge pelo processo de industrialização e modernização de matriz europeia (e, mais especificamente, de algumas de suas experiências de Ulm).

Tal consideração poderia ser questionada quando ele menciona as questões de “contextos regionais” e “experimentações” da indústria local. Mas, mesmo neste momento, Wollner realiza uma hierarquização de saberes, privilegiando os conhecimentos originais oriundos da HfG Ulm, que foram resultados de processos totalmente diferentes do Brasil, às práticas já estabelecidas no país, classificando estas como nem sequer pertencentes ao seu entendimento sobre o que seria o design. Mais uma vez, apoiando-se nos exemplos da Bauhaus e da HfG Ulm, reforça sua aproximação com os ideais modernistas e ignora a produção de design que teria existido desde pelo menos o século XIX, conforme podemos averiguar nos trabalhos de pesquisadores como Rafael Cardoso e Guilherme Cunha Lima.

Por fim, no último parágrafo do trecho que apontamos, Wollner expõe um posicionamento também curioso ao afirmar que o Brasil necessita atualmente da formação de alunos que atuem no mercado. Ou seja, os cursos superiores de design devem estar voltados à



formação de mão-de-obra, deixando de lado a tradição de “mera transmissão de conhecimento”<sup>154</sup>.

No contexto em que Wollner redigiu o relatório do ICSID, o design buscava ainda se afirmar como área acadêmica (e profissional) no Brasil, completando seus primeiros 10 anos de existência em nível superior. Além disso, o clima geral da nação era o de formação de mão-de-obra qualificada, tendo em vista o crescente desenvolvimento industrial. Não bastasse isso, era época de um governo repressor que via com maus olhos qualquer núcleo de pesquisa que visasse formação de pensamento crítico. Era o momento ideal para um personagem como Wollner, que já vinha de um histórico mais “tecnicista” do design, focar nas suas possibilidades técnicas e produtivas ao invés do seu caráter crítico.

Apesar de todos seus esforços em prol de uma sistematização do ensino e prática do design no Brasil, as propostas e pesquisas de Wollner acabaram não sendo postas em ação. A decepção gerada por tais situações acabou por afastá-lo de vez de práticas políticas envolvendo o design.

Por motivos de nossa conjuntura política, nas mudanças de governo, geralmente as propostas anteriores não são continuadas pelos sucessores. Assim foi com o programa de Delfim, e nada aconteceu até o fim da minha gestão na Abdi, em 1974. O Brasil, mais uma vez, não deslançou com um plano mínimo de incentivo ao design para a nossa indústria e nossos designers.

Após essa experiência oficial e institucional, resolvi me dedicar somente às minhas minhas atividades educativas e profissionais como designer visual em meu escritório – o Dicy Design. (WOLLNER, 2003a, p.183)

Frustrado no plano político, voltou a dedicar-se às atuações pedagógicas e profissionais. Como exemplo educacional após a experiência de formação da ESDI, auxiliou a formação da faculdade de design no Instituto Mackenzie, em São Paulo, em 1972.

Em 1978, tendo 50 anos de idade e 25 como profissional, foi convidado por Bardi para realizar uma exposição no Masp como retrospectiva de seus projetos visuais. A exposição ocorreu em 1980. Até hoje (2015), Wollner atua como designer gráfico em São Paulo-SP.

---

<sup>154</sup> Conforme aponta-nos NIEMEYER (2007) e SOUZA (1996), a ESDI demorou a investir em pesquisa científica. “Em 1991, dos 16 professores do quadro da Uerj lotados na unidade ESDI, somente dois tinham carga horária de pesquisa, sendo ambos do Departamento de Projeto de Produto” (NIEMEYER, 2007, p.119). Além disso, de acordo com os censos de design realizados pelo SEBRAE nos anos de 2010 e 2014, notamos um aumento na quantidade de cursos stricto sensu de design (em 2010 havia 12 programas, 3 com doutorado; em 2014 havia 15 programas, com 7 doutorados) ao mesmo passo em que ocorreu uma diminuição nos números de eventos acadêmicos (de 35 para 27) e pesquisas em instituições de ensino (de 32 para 23). Notamos, assim, que o design brasileiro encontra dificuldades para desenvolvimento de pesquisa científica até os dias de hoje, sendo a formação de alunos sempre mais orientada à formação de mão-de-obra – desejo este que Wollner já declarava desde a década de 1970, conforme apresentamos no seu relatório do ICSID.

Antes de avançarmos, gostaríamos de encerrar esta parte com alguns últimos comentários sobre o Programa 06. De forma a facilitar a compreensão de todos os eventos aqui expostos, montamos a seguinte linha do tempo para entendermos seu desenrolar e envolvimento de Wollner:

## **1971**

- Delfim Netto, Ministro da Fazenda, tinha interesses nas pautas de desenvolvimento do Ministério da Indústria e Comércio (MIC);
- Em uma viagem à Viena (Áustria), Marcus Pratini de Moraes, ministro do MIC, conversa com Luiz Corrêa da Silva, na época chefe de setor de pesquisas metalúrgicas na UNESCO, sobre o MIC tomar os caminhos do Ministério da Indústria e do Comércio Exterior japonês;
- Pratini de Moraes gostou das ideias de Corrêa da Silva. Três meses depois do encontro na Áustria, convida-o a orientar algumas ações, o que viria a ser o início da formação da Secretaria de Tecnologia Industrial, sendo esta “um fórum de discussões agregador de pesquisadores e tecnólogos de notório saber” (SARMENTO, 1999, p. 155).

## **DEZEMBRO DE 1971**

- Aprovado o I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND).

## **19 DE JULHO DE 1972**

- A Secretaria de Tecnologia Industrial (STI) foi oficialmente aberta.

## **10 DE AGOSTO DE 1972**

- Luiz Corrêa da Silva toma posse da STI a convite do ministro Marcos Vinícius Pratini de Moraes, do Ministério da Indústria e do Comércio (MIC).

## **17 DE AGOSTO DE 1972**

- Matéria no O Globo: “Pratini quer o design engajado na luta pelo aumento das exportações”;

- “O ministro da Indústria e do Comércio, Pratini de Moraes declarou que ‘o governo tem o maior interesse no desenvolvimento do desenho industrial (design) a curtíssimo prazo por considerá-lo um instrumento valiosíssimo e decisivo na batalha pela conquista do mercado externo’” (SOUZA, 1996, p.235).

### **29 DE AGOSTO DE 1972**

- Matéria do Globo: “Delfim: Sem design não se pode pensar em exportação”.

### **OUTUBRO DE 1972**

- Na imprensa nacional, o design já começa a figurar com algumas pautas referentes ao STI.

### **17 DE NOVEMBRO DE 1972**

- O Instituto Brasileiro de Calçados e Afins (IBCCA) apresenta ao STI o que seriam Programas de Projetos de Financiamento em prol do crescimento da área.

### **JANEIRO DE 1973**

- Wollner participou do 1º Seminário Internacional de Desenho Industrial, patrocinado pela Sudene e ONU, em Recife.

### **FEVEREIRO DE 1973**

- Wollner, como presidente da ABDI, “participou de um workshop de um dia, a convite da STI/MIC, em fevereiro de 1973, juntamente com representantes da Confederação Nacional das Indústrias, FIESP além de empresários e designers. ‘O encontro será coordenado pelo Secretário de Tecnologia Industrial [Luiz Corrêa da Silva], devendo estabelecer projetos específicos que visem o estímulo à criação de um desenho nacional para os produtos brasileiros, tendo em vista principalmente a exportação’ (*press-release* da STI, publicado nos jornais Correio da Manhã e Jornal do Brasil em 27 /2/1973)” (PIRES-FERREIRA, 2015);
- Antes mesmo da aprovação oficial do I PBDCT, Maria Isabel Ferraz Rodriguez foi contratada pela STI/MIC, por convite de Luiz Coelho Corrêa da Silva, sendo a

primeira a trabalhar com projetos ligados a design – o que viria a ser o Programa 06 e, mais tarde, o Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC de 1975.

### **MARÇO/ABRIL DE 1973**

- Josine de Cressonières, secretária-geral do ICSID, veio ao Brasil. Em sua análise, aponta que o produto brasileiro necessitaria de maior investimento em design e que o Governo brasileiro deveria ser grande incentivador;
- Em artigo escrito por Pratini de Moraes, divulga-se que haverá um investimento de 551 milhões de Cruzeiros no Biênio 73/74 em 32 setores diversos ligados à pesquisa e desenvolvimento tecnológico, desde produção de novas mudas de cana-de-açúcar até estímulo ao desenho industrial de calçados, atendendo ao pedido da IBCCA de Novembro de 1972.
- “Projetos de design já começam a surgir neste período, financiados principalmente pelo Fundo de Amparo à Tecnologia (FUNAT) que já operava antes mesmo da criação da STI” (PIRES-FERREIRA, 2015);
- “Maria Isabel foi contratada pela STI do MIC para operacionalizar o Programa 06, que na prática já estava começando a existir. A partir de 1973, vários foram os projetos de Desenho Industrial financiados pela STI/MIC com fundos do FUNAT. Um dos primeiros projetos no âmbito do Programa 06 a serem aprovados foi o do Mobiliário Urbano do CETEC” (PIRES-FERREIRA, 2015);
- “Nenhum outro país do continente teve uma política de estímulo ao design como o Brasil. Os investimentos começaram no início da década de setenta, com a criação pela Secretaria de Tecnologia industrial do Ministério da Indústria e Comércio, de um programa de apoio ao design, denominado Programa 06. Naquela ocasião a opção estratégica foi apoiar os emergentes grupos de design existentes no Brasil, dentre eles o CETEC em Belo Horizonte, através de projetos de interesse coletivo. No caso do grupo de design do CETEC, do qual eu fazia parte desde sua criação por Marcelo Resende em janeiro de 1973, a encomenda foi um projeto de mobiliário urbano para cidades de porte médio.” (BARROSO NETO, 2010).

### **25 DE JULHO DE 1973**

- Definidas as áreas que seriam beneficiadas pela STI, publicados sob aprovação do I Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (I PBDCT). Dos 32 setores originalmente pensados, sobraram 27. O desenho industrial figurava como o programa de número 06.

### **OUTUBRO DE 1973**

- Wollner e Alessandro Ventura, presidente e vice-presidente da ABDI, vão para o congresso do ICSID, no Japão, por sugestão e convite de Maria Isabel Ferraz Rodriguez, já utilizando verba do Programa 06. Ao que tudo indica, foi a única relação que os dois tiveram com o Programa 06.

### **FEVEREIRO DE 1975**

- Tendo em vista a alta demanda de projetos relacionados ao desenvolvimento do Desenho Industrial no Brasil nos últimos anos, Maria Isabel Ferraz Rodriguez sugeriu ao secretário Corrêa da Silva, entre os anos de 1973 e 1974, a formação de uma equipe que tratasse de tais pautas. Em Fevereiro de 1975, é formado um Grupo de Desenho Industrial do STI/MIC, coordenado por Itiro Iida, que contava com uma equipe de 5 designers e 2 formandos em engenharia da produção. “Exatamente porque havia vários projetos em andamento e outros em carteira, sendo o Programa 06 um dos programas do MIC mais solicitados para financiamento do FUNAT que o então novo Secretário da STI [José Walter Bautista Vidal] decidiu que havia oportunidade para criar um grupo com designers que fizesse o gerenciamento do Programa 06”. (PIRES-FERREIRA, 2015)

Como citamos anteriormente, em nossas pesquisas na internet acerca dele, o nome de Itiro Iida é mais comum de ser encontrado do que o de Wollner. Isso se dá porque em 1975, já durante o governo Geisel e sob orientação do II Plano Nacional de Desenvolvimento, o Programa 06 ganhou mais recursos, viabilizando a criação do Grupo de Desenho Industrial da

STI. No blog pessoal do Prof. Eduardo Barroso Neto, encontramos um comentário do próprio Prof. Iida:

Agradeço pela citação em seu Blog. O Programa de Desenho Industrial do antigo MIC/STI, que coordenei em 1975/77, tinha a proposta de coordenar o desenvolvimento do DI em nível nacional. Como você relata, fazia parte dos programas de desenvolvimento industrial da STI. Assim, apoiamos diversos projetos em vários estados brasileiros, além de atuar na coordenação das atividades de DI, em nome do MIC.

Naquela época, havia um cunho bastante nacionalista, com esforços governamentais para desenvolver a indústria nacional. Esse processo era liderado pelo Ministro Severo Gomes e pelo Secretário da STI, José Walter Bautista Vidal.

Entretanto, o Ministro Severo Gomes foi demitido no meio do Governo Geisel. Foi nomeado no lugar dele, um banqueiro baiano, sem qualquer tipo de compromisso com o desenvolvimento industrial do país. Perdemos a principal referência e o grupo de DI da STI também perdeu o poder de coordenação. Para sobreviver, o grupo optou por enveredar na realização de projetos próprios, atendendo à demanda do mercado ou seja, perdeu o poder de coordenação. Nesse ponto, resolvi deixar a STI e fui para Paraíba, trabalhar com Lynaldo Cavalcanti na UFPb, onde havia propostas inovadoras para a Universidade.

Em 1975, fui a um Congresso da Unido, em Seul, Coréia do Sul sobre Transferência de Tecnologia. Àquela altura, o Brasil estava mais adiantado, tecnologicamente, que a Coréia. Entretanto, comparando a política deles com a do Brasil, tive a certeza de que eles nos ultrapassariam em poucos anos, como efetivamente aconteceu.

Os coreanos, simplesmente tinham estabelecido algumas prioridades para o desenvolvimento industrial e todos os esforços eram concentrados em torno dessas prioridades: formação de recursos humanos, desenvolvimentos tecnológicos e financiamentos para o fomento industrial. Enquanto isso, veja aqui no Brasil. É um pastelão geral, com 40 Ministérios, cada um puxando para um lado. Pelo que aprendi na Física, a somatória desses vetores chega a perto de zero.

Abraços,

Itiro Iida (IIDA *apud* BARROSO NETO, 2010)

O relato de Iida é valioso por comprovar-nos algumas questões que vínhamos levantando durante toda esta etapa. Primeiramente, a preocupação de levantamento de esforços governamentais para um investimento no design que atendesse a uma pauta bastante nacionalista – elemento comum de grande parte das medidas governamentais na época, especialmente durante aquele período sob regência dos militares. Além disso, demonstra a fragilidade do próprio programa, sofrendo ele uma série reverses após a demissão do Ministro Severo Gomes durante o governo Geisel. Não havendo mais o entusiasmo e apoio institucional que marcavam sua presença, o programa enveredou para uma estratégia de ação mais prática, atendendo a projetos próprios de acordo com a demanda mercadológica do momento, ao invés de seguir seu esquema inicial, que era o de coordenação e incentivo de projetos por todo o país. O resultado, de acordo com a avaliação de Iida, é que, comparado com o caso da Coréia do Sul, que já na década de 1970 passou a investir em desenvolvimento de tecnologia própria, entendendo-se o design como parte deste incentivo, o Brasil estagnou e não foi capaz de desenvolver uma autossuficiência exemplar, prejudicando assim o próprio

desenvolvimento do design nacional. Logo, marcamos assim, de forma mais clara, a que maneira como o investimento federal estava sendo encarado na época: uma estratégia de desenvolvimento econômico e tecnológico do país.

Para finalizarmos os comentários sobre o Programa 06, cabe citarmos que, de acordo com PIRES-FERREIRA (2015), ele nunca foi oficialmente encerrado, mas sofreu constantes cortes de verbas no final da década de 1970. No decorrer dos anos após a criação do Grupo de Desenho Industrial de 1975, os membros do Programa passaram a fazer parte de um projeto de produtos ligados ao Instituto Nacional de Tecnologia, formalmente contratados com regime CLT e nenhum plano de carreira. Apenas em 1991, 18 anos após os primeiros passos do Programa 06, é que foram incorporados ao serviço público. Complementa PIRES-FERREIRA:

Nos três e meio anos em que houve verba disponível para o Programa 06, muitos projetos de produtos foram financiados, várias ações de fomento ocorreram, tais como visitas a dezenas de empresas para difundir o Desenho Industrial, Estudos de Caso e Manuais sobre DI foram publicados. Foi a STI/MIC, através do Programa 06, por exemplo, quem financiou o 1º Simpósio Brasileiro de Desenho Industrial, promoção da ABDI e organizado pelo IDORT<sup>155</sup>, em SP, em maio de 1976. Foi também através do 06 que o CETEC, o IDI-MAM, o laboratório têxtil de Santa Maria e projetos de design de calçados do CTCCA, por exemplo, receberam aportes financeiros que permitiu que se fimassem. Nunca houvera antes, nem depois, tanto suporte federal ao design brasileiro. Muito importante, nossa equipe inicial de Desenho Industrial formulou um plano detalhado para a criação de um Centro Nacional de Desenvolvimento de Produto. Se este centro tivesse sido implantado, muito provavelmente os rumos do DI teriam sido diferentes nas décadas seguintes. E, por último, foi esta equipe inicial de designer da STI/MIC que evoluiu para tornar-se um grupo de projetos de produtos que, desde 1975, continua existindo até hoje, sem dúvida, o único grupo de design que tem operado sem interrupção por 40 anos. (PIRES-FERREIRA, 2015)

De acordo com os relatos levantados, podemos notar a importância que o Programa 06, assim como o grupo de Desenho Industrial da STI/MIC, formado em 1975 por decorrência do dele, teve para o desenvolvimento da área no país, especialmente no que concerne o registro de um interesse do governo federal para a profissão e os potenciais que lá existiam caso as verbas não tivessem sido cortadas nos anos seguintes.

Referente ao interesse de nossa pesquisa, apontamos que a participação de Wollner foi bastante limitada, tendo seu ponto máximo na viagem ao Congresso do ICSID de 1973,

---

<sup>155</sup> Instituto de Organização Racional do Trabalho. De acordo com a descrição em seu site institucional: “foi fundado em 23 de junho de 1931 como resposta à crise econômica de 1929 que, iniciada nos Estados Unidos, teve efeitos sobre vários países, entre eles o Brasil. E a resposta proposta pelo IDORT era – e ainda é – Conhecimento e Gestão: antecipando-se ao que, no final do século XX, seria conhecido como a revolução da produtividade, o IDORT foi criado com o intuito de disseminar uma organização científica do trabalho. Tal conceito já englobava premissas muito atuais, como qualidade do ambiente do trabalho e das interações profissionais, lazer e família dos trabalhadores.” (IDORT, 2015)

que foi financiada por conta da existência do Programa 06, o que ajuda-nos a esclarecer a natureza daquela viagem e o motivo da redação do seu relatório. Se Wollner não foi um protagonista na criação do programa, beneficiou-se dele e, sem dúvida, ajudou a pautar parte do seu desenvolvimento. Avançamos agora em nossa abordagem às reflexões acerca da história de Alexandre Wollner.

### 3.8 Wollner, o cientista da Forma

Ao realizar uma comparação de seu trabalho com o de Aloísio Magalhães, Wollner declara que sua produção não seria representativa da cultura brasileira, tendo em vista que ele foi criado em São Paulo, metrópole com forte influência europeia, enquanto que Magalhães, por ser oriundo de Pernambuco, acabou por incorporar a cultura regional em seu processo de criação. Nas palavras dele, datadas de 2005:

Eu sempre cito a diferença que há entre mim e o Aloísio Magalhães. Ele foi criado no centro dessa cultura regional brasileira que é Pernambuco; ele viveu em torno dela. Eu fui criado em São Paulo, não tenho essa cultura regional. Minha cultura é internacional, vem dos alemães, franceses, italianos, ingleses. Por mais que eu me esforce, não tenho essa ligação. Não adianta eu tentar pôr uma pena indígena em cima de uma marquinha minha. Mulata, café, Pelé, tudo isso já passou, esses bondes nós perdemos, não identificam mais o Brasil. (STOLARSKI, 2008a, p.57)

Algumas coisas nos chamam a atenção nessa declaração de Wollner. Em primeiro lugar, a ideia de que seu lugar de origem (São Paulo), pela sua característica cosmopolita, não seria uma representação precisa do Brasil; em segundo lugar, que a cultura regional de Pernambuco seria mais brasileira; em terceiro lugar, seu comentário de que a identificação de artefatos relacionados à cultura do índio brasileiro seria uma maneira de representação de brasilidade; por fim, a estereotipação da cultura brasileira através de símbolos culturais regionais específicos (“mulata”, “café”, “Pelé”) como signos que já não mais condizem com a identificação do que é ser brasileiro. Ou seja, tais signos já teriam sido representantes do Brasil, mas não seriam mais<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Uma análise mais precisa da questão de “Identidade” e “noções de design brasileiro” é desenvolvida pela pesquisadora Marinês Ribeiro dos Santos, em seu texto “Existe Design Brasileiro? Considerações sobre o conceito de identidade nacional”, publicado na coletânea de artigos “Design & Identidade” (2008), organizada por Marilda Lopes Pinheiro Queluz.



Partindo disso, podemos notar uma preocupação na maneira de pensar projetos de design de Wollner com questões de diferenciação e definição de identidade em um cenário internacional. Ao fazer tal declaração, Wollner demonstra sua proposta em criar identidades e marcas que sejam “neutras” em questão de regionalidade: se ser brasileiro é incorporar tais elementos (e há a recusa para isso por parte dele), opta-se por uma postura de design supostamente isenta de seu país de origem. Pretende-se expor a empresa, sua marca, em um ambiente econômico no qual não se saiba da onde ela veio, mas sim o que ela se propõe a fazer. Tal atitude, acreditamos, demonstra, acima de tudo, a visão de necessidade de exposição em uma economia que visa globalizar-se<sup>157</sup>.

A partir dessas considerações, começa-se a perceber que a concepção projetual de Wollner, acima de tudo, pretendia a uma *estética*<sup>158</sup> de fundo político fortemente marcado por uma atitude de busca por uma linguagem universal, valorizando assim uma forma de racionalidade de origem ulmiana. A forma final de seus projetos visam atender a princípios metodológicos oriundos principalmente da estética da HfG Ulm, na qual havia uma intenção em aproximar o design de um método científico que visa a neutralidade e, portanto, a impessoalidade.

Ao realizarmos uma análise mais precisa da trajetória de Wollner, vemos que sua inclinação estética liga-se ao período anterior a sua ida a Ulm, sendo, no caso, fator decisivo sua aproximação como *artista* ao movimento de Arte Construtivista. Este movimento e suas propostas formais seriam responsáveis, de forma muito significativa, pela maneira como o design gráfico, especialmente no que se refere à criação de identidades corporativas, se desenvolveria no Brasil nas décadas seguintes. Iniciado no Brasil durante a década de 1950 por um grupo de artistas paulistas (e depois desdobrado, pouco mais tarde, no movimento neoconcretista do Rio de Janeiro), é curioso notarmos que

---

<sup>157</sup> Usamos aqui o termo “globalização” como *intenção* de quebra de fronteiras econômicas, ignorando conscientemente seus desdobramentos (sejam eles benéficos ou não). No cenário projetual idealizado por Wollner, um projeto de marca deveria levar em consideração tal fator de *exposição internacional*. Tal postura torna-se mais compreensível quando analisarmos o processo de industrialização brasileira, conforme apontamos aqui, apoiado em obras de historiadores como FAUSTO (2007; 2012), GOMES (2013), BOTELHO (2008) entre outros. Cabe frisar que as décadas de 50 e 60, períodos importantes nas formações das ideias de Wollner, são marcadas por uma intensa exposição do Brasil para o mercado internacional, tanto pelo seu desenvolvimento industrial quanto pela propaganda política de cunho cultural, tal como a criação de Brasília, a capital planejada que tornou o país famoso mundialmente pelo aspecto moderno no projeto urbano.

<sup>158</sup> Por *estética*, referimo-nos aqui à plasticidade do produto. Respeitamos aqui a terminologia utilizada pelo próprio WOLLNER (2003a).

...o design parecia uma extensão natural dos propósitos desses artistas. Se suas obras privilegiavam “a construção no lugar da expressão”, sujeitando-se “à regularidade e à permanência, até mesmo à lei” (Belluzzo, 1999:95) e aparecendo afinal “sempre limpas, puras, sem *élan*, senso de velocidade ou urgência”, (George, 2002: 58) era porque tinham como motivo central a “vontade de ordem” (Belluzzo, *ibid.*).

Naum Gabo (1957:180-1), um dos líderes do construtivismo internacional, já havia declarado: “A ideologia construtiva [...] exige a mais alta exatidão de meios de expressão de todos os campos da criação humana – considera que, quer em pensamento, quer em sentimento, uma comunicação imprecisa não é comunicação alguma”. (STOLARSKI, 2008b, p.219)

Nesta proposta, oriunda das propostas ideológicas tanto do movimento construtivista quanto da HfG Ulm, demarcações gráficas de identidades locais deveriam ser evitadas. Mesmo se aceitarmos que Wollner não critica o trabalho de Aloisio, a ponto de dizer que este não seria designer, ainda assim é notável seu posicionamento epistemológico no que diz respeito a como *deve ser* um projeto de design. Wollner advoga uma noção da qual o design deve seguir uma *lógica do invisível*, sendo o menos expressivo possível nas dimensões subjetivas do designer, sublimando-se essas subjetividades do realizador em prol de uma solução racional, formal, universal e *objetiva*, que coloca no lugar dos anseios do indivíduo criador os desejos e objetivos do cliente/empresa/indústria que contrata seus serviços. Buscar-se-ia, assim, atingir o maior número de pessoas possível – diferente da arte que, como vimos em seu discurso anteriormente, seria fechada dentro dos limites do museu e de caráter *subjetivo*. Tal atitude fica mais clara quando levamos em consideração a seguinte declaração, publicada originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 25 de abril de 1964:

O desenho industrial significa o planejamento e a exata ordenação da produção de objetos endereçados à aceitação por parte do homem. Num sentido amplo, o desenho industrial é o conjunto de medidas que se toma tendo em vista a função, a utilidade e o aspecto de um produto ou objeto antes mesmo de entrar em linha de produção. A expressão de uma indústria deve prever e incluir problemas crescentes e interligados, no estágio preliminar da produção. Dessa forma, o desenho industrial deve tomar em consideração a expressão do produtor em relação ao consumidor, ou seja, organizar todos os elementos que podem transmitir a “expressão” ou “imagem” da indústria: papéis de carta e administrativos, aspectos da indústria, decoração do escritório, nome do produto e sua embalagem, a eficiência da publicidade, o efeito visual da frota de caminhões que levam o produto ao mercado etc. Como fenômeno social e econômico, o desenho industrial tem atravessado notável desenvolvimento: influenciou nosso modo de vida, abriu novas perspectivas, incitou e incita a controvérsias e, a fundo, ainda é desconhecido. (WOLLNER, 2003b, p.46)

Partindo da declaração acima, observa-se, primeiramente, o fato de que “desenho industrial”, termo composto por um substantivo (desenho) e um adjetivo (industrial), seja sinônimo de *design*, palavra de origem inglesa que pode significar tanto substantivo quanto

verbo<sup>159</sup>; em segundo lugar, a importância dada à questão da existência de um método específico que definiria a atuação “correta” de um profissional; em terceiro lugar, a afirmação de que o desenho industrial estaria atravessando “notável desenvolvimento”. Desta última, fica-nos mais claro que Wollner considera que o design tem seu início na Europa (*ibid.*, p.46) e que chega no Brasil, “a nível superior”, com a formação da ESDI em 1963.

A respeito da questão da estética pretendida pelo método advogado por Wollner, não há dúvida de que a presença da máquina e da indústria são, para ele, condições essenciais na produção de design:

Uma das primeiras condições necessárias para considerar um elemento como dentro do setor que aceitamos examinar é de que seja um produto (ou objeto) resultante dos meios de produção industrial (produtivo e mecânico), ou seja, mediante a intervenção não só fortuito, ocasional ou parcial, mas exclusivamente da máquina. Desta primeira condição derivam imediatamente outros corolários, como a da repetição, da interação do produto, requisito, porém, que não estava previsto antes do advento da máquina.

E, finalmente, como premissa ulterior, devemos considerar a maior ou menor, mas sempre presente, esteticidade do produto; esteticidade sobre cujo valor obviamente será mais árduo entender (como é de resto difícil entender a propósito de cada obra de arte contemporânea que esteja sob julgamento) mas que devemos hipotetizar como momento essencial, ao menos intencionalmente de qualquer criação de desenho. Não é todo produto derivado da máquina, entende-se, de per si artística e também entende-se que *todo produto tem como finalidade de função, da qual o estético será uma das qualidades*<sup>160</sup>. (WOLLNER, 2003b, p.55, grifos nossos)

Terminando esta etapa, demonstramos como Wollner atuou no campo político e institucional no período de 1968 até 1973, tanto na ABDI quanto enviado do governo brasileiro no encontro do ICSID no Japão, participando assim, em alguma medida, do próprio início do chamado Programa 06. Durante essas etapas, Wollner buscou sempre reforçar seus conceitos e ideias sobre a prática do design, estabelecendo um diálogo entre seu modelo ideal da profissão para com a necessidade de desenvolvimento tecnológico do Brasil. Neste cenário, é interessante notarmos a complexidade da situação: enquanto Wollner trazia consigo um modelo de trabalho que se diferenciava das práticas industriais já estabelecidas no país, o governo via no investimento do design uma maneira de destacar-se no quesito de um desenvolvimento tecnológico que trouxesse ao produto brasileiro alguma forma de identidade nacional. Wollner enfatizava sempre a importância do processo de produção industrial, entendendo que a estética (sic) do produto final seria apenas uma das suas qualidades, um

---

<sup>159</sup> Conforme explicamos no capítulo anterior.

<sup>160</sup> A parte destacada representaria, de maneira bem sintética, o que se entende pela lógica da HfG Ulm.

efeito proveniente de uma maior atenção aos aspectos funcionais do mesmo. Mais importante do que a própria forma seriam o processo, o *método* e o uso adequado da tecnologia.

Sendo assim, podemos concluir a exposição das ideias de Wollner enfatizando que: 1) existiria um método correto de se fazer design; 2) este método não seria brasileiro, mas sim, oriundo da Europa, sendo a HfG Ulm, na Alemanha, o ambiente no qual Wollner teria obtido tais conhecimentos; 3) este método buscaria aproximar a prática do design a um saber e fazer científicos; 4) por esse fundo científico, o desenvolvimento e domínio tecnológicos seriam fundamentais no exercer da profissão, que certamente seriam benéficos para o desenvolvimento industrial e tecnológico brasileiro; 5) relacionando-se os itens anteriores, ainda haveria a consideração para uma dimensão estética da produção desenvolvida, cujas formas finais se enquadrariam em certos padrões representantes desta postura do designer como um “cientista da forma” – uma postura de caráter típica do chamado design modernista, empregado em Ulm, que auxiliar os produtos brasileiros a formarem uma identidade nacional de destaque no plano internacional.

### 3.9 Considerações gerais

A apresentação desta biografia de Wollner serve não apenas como introdução às ideias gerais dele, mas, principalmente, como forma de localizá-lo, dentro de seu próprio relato, em determinados contextos sociais que acabaram por desencadear a formação de uma série de noções fundamentais à sua atuação discursiva. Já a última parte, na qual resumimos suas ideias principais acerca de design, serviram para marcarmos de forma mais precisa seu discurso sobre a área.

Levando em consideração todos os dados, conceitos e discursos apresentados, estabelecemos aqui um parâmetro de pesquisa que indica a existência de momentos da trajetória de Wollner nos quais ele atuou politicamente em prol de uma ideia sobre design. Sendo assim, de forma que possamos continuar o presente trabalho, chamamos a atenção para três momentos-chave de atuação política, que parecem ter sido decisivos para a formação do pensamento de Wollner:

1. No início da década de 1950: sua experiência com as artes plásticas, tendo como destaques o movimento concretista, em São Paulo, especialmente com o grupo Ruptura, e a influência do trabalho de Max Bill, durante seu tempo no IAC;

2. Seu período em Ulm, de 1954-1958, especialmente seu posicionamento no conflito entre Max Bill e Otl Aicher. Enfatizamos esta questão pelo fato de Wollner declarar, enfaticamente, sua admiração por Bill nos anos de IAC. Porém, quando seu mestre sai da escola devido a tensões ideológicas com Aicher, ele continua como aluno na HfG Ulm, ao mesmo tempo em que desenvolve amizade e admiração por Otl Aicher – que passou a ser, naquele momento, rival ideológico de Max Bill;
3. Entre 1958 e 1974, assinalamos sua atuação política em prol do desenvolvimento institucional do design no Brasil, tendo como expoentes desse período a criação, segundo ele, do primeiro escritório de design gráfico do Brasil, a forminform, a criação da primeira escola de ensino superior de design no Brasil, a ESDI, e o seu período de atuação político-governamental mais intensa, durante suas duas gestões como presidente da ABDI, que materializaram-se de várias formas, das quais destacamos duas: o relatório do ICSID e o início do Programa 06.

A separação desses três momentos-chave serve para nos aprofundarmos no delineamento do discurso de Wollner sobre design gráfico no Brasil. Entendemos que cada etapa possui seu próprio grau de importância, marcando diferentes estágios da evolução de seu pensamento.

A seguir, buscaremos demonstrar como seu pensamento sobre a *história* do design foi se consolidando, quais as motivações por trás de cada opinião, os personagens que ora aparecem, ora somem em suas narrativas e, por fim, o que isso nos indica a respeito de suas ideias sobre design num plano ideológico, andando assim em concordância com as ideias de Bakhtin que expusemos no primeiro capítulo.

#### 4 AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, INDÚSTRIA, TECNOLOGIA E DESIGN PARA WOLLNER

Testemunhando a evolução sociopolítica, econômica e cultural no Brasil dos anos 30, desde minha infância até a data de divulgação deste trabalho [2003], no início do terceiro milênio, coloco-me como participante do desenvolvimento artístico-cultural e econômico para a implantação profissional do design brasileiro. Brasileiro não no sentido nacionalista, mas nas condições de evoluir em nosso país uma profissão que é parte do conceito global da atividade dos países avançados nos setores de tecnologia, cultura e economia. (WOLLNER, 2003a, p.29)

Como podemos notar na citação que abre o presente capítulo, Wollner vê-se como um dos pioneiros do design gráfico brasileiro, especialmente na questão referente à profissionalização da área. Em outros momentos, já citados por nós nos capítulos anteriores, ele coloca-se também como *pioneiro*, ao lado de outros nomes como Antônio Maluf, Geraldo de Barros, Emilie Chamie e Maurício Nogueira Lima – todos com relações estabelecidas ao IAC-SP (WOLLNER, 2003a, p.59).

Através dessas declarações, cabe o questionamento acerca da diferença entre “considerar-se pioneiro” e “considerar-se desenvolvedor de uma prática ainda em nascimento”. Wollner não parece mostrar qualquer indicação de acreditar que o design no Brasil já estava com suas bases estabelecidas. Wollner coloca-se como participante ativo do início da profissionalização do designer.

Tal diferença entre um “pioneirismo” e a ausência de bases mais sólidas da área é importante de ser assinalada. Afinal, sendo o discurso de Wollner condizente com a noção de que não há efetivamente designers no Brasil antes de sua geração, declara para nós uma posição de *diferenciação* com a produção projetual brasileira anterior à década de 1950. Partindo de nossas considerações expostas no primeiro capítulo, no qual investigamos o desenvolvimento do design como área de atuação em relação com a arte e o desenvolvimento

industrial europeu do século XIX, buscamos então entender *como* Wollner monta seu discurso de pioneirismo no cenário brasileiro.

Interessa-nos entender de que maneira são estabelecidas em seus textos as relações entre artes gráficas, artes plásticas, a publicidade e a indústria em diálogo com o surgimento do design no Brasil, a ponto de considerar-se pioneiro da profissão em seu tempo. Assim, tendo em vista que há uma produção gráfica brasileira que precede sua atuação profissional, de que forma ele constrói seu argumento de que o design gráfico brasileiro inicia-se a partir da sua época?

Neste sentido, consideramos fundamental, para esta etapa do presente trabalho, investigar quais os nomes apontados por Wollner como possíveis pioneiros desta área na qual ele próprio intitula-se como um dos responsáveis pelo desenvolvimento. Entendemos, desta forma, que as buscas pelos pioneiros podem operar como estratégias discursivas que procuram legitimar não apenas a profissão “designer”, mas especialmente um método e uma ideologia acerca da mesma.

#### **4.1 Análise de textos de Wollner sobre História do Design**

Tomamos como base três textos de Wollner que tratam de abordar justamente as origens da profissão, escritos em épocas distintas: o primeiro de 1964, o segundo de 1983 e o terceiro de 1998. Dentre toda a produção escrita de Wollner, estes textos configuram um conjunto cujo denominador comum é o fato de todos buscarem traçar uma história do design (com maior ênfase no gráfico, mas com constantes referências ao produto e à arquitetura), estabelecendo relações entre o desenvolvimento da área no Brasil e no mundo (especialmente Europa Ocidental e EUA). Cada texto possui um momento político e contextos distintos. Sendo assim, cabe uma breve explicação acerca do objetivo de cada um, assim como de seu tempo/espço de produção.

##### TEXTO 01

Datado de 1964, chama-se **Origem e Desenvolvimento do Desenho Industrial**, e foi publicado em dois lugares distintos naquele ano. Uma das publicações está no livro “Desenho Industrial – Aspectos Sociais, Históricos, Culturais e Econômicos”, pela editora Fórum Roberto Simonsen, editado pelo Serviço de Publicações do Departamento de

Documentação, Estatística, Cadastro e Informações Industriais, em São Paulo. Além do texto de Wollner, o livro conta com apresentação do General Edmundo de Macedo Soares e Silva<sup>161</sup> e capítulos escritos por designers e intelectuais de renome, tais como Décio Pignatari, Carl Heiz Bergmiller, Carlos Cauduro, Antônio Maluf e Lúcio Grinover. A outra aparição do texto consta no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, de 25 de Abril de 1964<sup>162</sup>. Trata-se de um esforço literário em se traçar uma linha do tempo do design no mundo, no qual o Brasil é mencionado apenas no seu fim, quando cita a criação da ESDI. Tendo a escola sido criada há pouco tempo da data de lançamento do texto, é muito provável que ele servisse como material de leitura para os alunos, já que a bibliografia em português sobre design era praticamente inexistente naquele período.

Como aprendemos em BRAGA (2011), a presença do General Edmundo de Macedo Soares e Silva como apresentador é significativa pelo cargo que ocupava na época na FIESP, tendo a instituição atuação direta na existência do livro que carrega o texto de Wollner. A relação de tais atores se dá por conta da existência da recém-formada Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), que realizou uma conferência de divulgação do design para empresários do estado de São Paulo em 1963. Os textos proferidos pelos palestrantes da ABDI em tal evento foram compilados e lançados no ano seguinte em um único livro, sendo o texto de Wollner um deles. Em geral, a obra “contemplava definições sobre a profissão de desenhista industrial, sua história no Brasil e no mundo e os diversos aspectos técnicos e sociais que o envolviam” (BRAGA, 2011, p.82).

Segue a lista dos subcapítulos, em ordem: 1. Preliminares; 2. Tradição e Influências Europeias; 3. Ruskin & Morris: O “Arts and Crafts Movement”; 4. “Art Nouveau”; 5. Werkbund; 6. Olbrich e Behrens; 7. Bauhaus; 8. Styling; 9. Bauhaus nos Estados Unidos.

De um modo geral, o texto possui mais menções ao cenário internacional, buscando situar o design como fenômeno criativo no plano mundial, sendo que cenário brasileiro ganha

---

<sup>161</sup> Militar, engenheiro e político brasileiro. Participou das revoltas tenentistas da década de 1920, motivo pelo qual foi preso em 1922 e manteve-se assim até 1925, quando fugiu para exílio na França. Lá, formou-se em engenharia e voltou para o Brasil após a anistia concedida pela Revolução de 1930. Em 1964, era presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e da Confederação Nacional da Indústria (CNI). Foi também governador do estado do Rio de Janeiro entre 1947 e 1951. (FGV CPDOC, 2015)

<sup>162</sup> Cabe aqui a menção de que esta informação sobre o jornal O Estado de São Paulo é fornecida através da reprodução mais atual deste texto, localizada no livro “Textos Recentes e Escritos Históricos”, de 2003, pela editora Rosari. As duas versões do texto são idênticas, com excessão do título: no livro “Origem e Desenvolvimento...”, o título é aquele que informamos (“Origem e Desenvolvimento do Desenho Industrial”). Já na versão do Estado de São Paulo, o título é reduzido: “Origens do Desenho Industrial”.



uma breve menção ao final, especificamente na questão da formação da ESDI, deixando de lado a própria experiência do IAC que, conforme pudemos notar em outros momentos, foi fundamental na formação de Wollner. Ao que tudo indica, o texto foi baseado nas leituras ocorridas durante seu período em Ulm, o que também explicaria sua ênfase às raízes alemãs (mais especificamente de Ulm) da origem do design, além da sua crítica ao *styling* estadunidense. Contudo, chama a atenção a falta de referências mais precisas do design gráfico, parecendo-nos que o teor do texto demonstra uma maior preocupação em apresentar o conceito de “desenho industrial” no sentido de “design de produtos”.

## TEXTO 02

O texto de 1983, aqui exposto, faz parte da obra “História Geral da Arte no Brasil”, organizada por Walter Zanini e dividida em dois volumes, totalizando 1116 páginas. Nesta obra clássica de Zanini, o texto de Wollner, intitulado **Pioneiros da Comunicação Visual**, aparece na seção “Comunicação Visual”. Sobre ele, Ethel Leon comenta no site Agitprop:

Agitprop traz o texto *Pioneiros da Comunicação Visual* de Alexandre Wollner, publicado no clássico livro de Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2, edição do Instituto Moreira Salles, São Paulo, 1983. O livro nunca foi reimpresso ou reeditado e é fonte constante de consultas de estudantes e professores. Agitprop tem a autorização não só do autor do texto, mas também do organizador do volume, professor Walter Zanini, e do Instituto Moreira Salles para esta publicação. Com a divulgação do texto abaixo, estamos certos de prestar grande serviço à comunidade do design brasileiro e também de homenagear Alexandre Wollner em seu 80º aniversário.

Wollner revisita no texto que segue algumas origens da comunicação visual brasileira, trazendo à luz alguns trabalhos pouco conhecidos na história de nosso design gráfico. Ao adotar o método racional-sistemático da escola de Ulm para compreender as fronteiras do design gráfico, Wollner traça uma genealogia de certa linhagem, repudiando toda e qualquer aproximação com as artes aplicadas ou com a tradição das belas artes. No entanto, não deixa de reconhecer o valor daqueles que denomina de artistas gráficos e suas produções, deixando valiosas pistas para o trabalho de reconstrução de origens formais adotadas em nosso país. (LEON, 2009)

No contexto dos anos 1980, Wollner já contava com quase 30 anos de experiência como designer, tendo inclusive no currículo uma exposição de retrospectiva dedicada aos seus 25 anos de atuação em 1980, a convite de Pietro Maria Bardi. Além disso, já havia atuado por 4 anos como presidente da ABDI na década de 70, além de suas viagens internacionais a mando do Ministério da Indústria e Comércio durante o governo Médici. Também já participara de discussões acirradas durante seu período como professor na ESDI acerca do currículo de ensino, tecendo fortes críticas sobre o afastamento do modelo de Ulm. Politicamente, o Brasil vivia os efeitos da abertura política promovida pelo governo de

Figueiredo (1979 – 1985), sendo que o AI-5 já havia sido derrubado há alguns anos. Apesar do clima democrático que nascia, economicamente o Brasil enfrentava já uma inflação crescente e dificuldades de crescimento. No caso dos cursos de design, é importante lembrar que ainda vigorava o currículo mínimo montado em 1968, fortemente criticado por Wollner como sendo de “arte industrial” (e não de design), sendo revisto somente em 1987 (COUTO, 2008).

Das três fontes, esta é a que melhor explica sua visão acerca do desenvolvimento do design no Brasil, desde a menção de pioneiros até os primeiros cursos. Ganha importância por ser aquele que mais se debruça nas reflexões sobre a formação de um corpo de atores sociais que auxiliam na formação da profissão no país, demonstrando um Wollner mais maduro e preocupado em entender o desenvolvimento da área no Brasil até aquele momento. Assim, ganham mais espaço as manifestações brasileiras, tanto na área da publicidade quanto na área gráfica (agora sim, bastante contemplada, gerando enorme contraste ao texto de 64), buscando os pioneiros da área. Chama também a atenção sua divisão em três categorias distintas de profissionais atuantes, sendo elas: “pintor/desenhista/gravador”; “artista gráfico com noções de arte e conhecedor de princípios técnicos”; e “designer gráfico, programador racional dos meios de comunicação visual” (WOLLNER, 1983, p.956). Aqui, vemos Wollner realizando um esforço para diferenciar a atuação do designer daqueles profissionais que se assemelham ao seu ofício, chamando a atenção para a questão de que o espaço de atuação deste profissional ainda encontra-se bastante limitado devido ao pouco reconhecimento da área no Brasil.

O texto não possui subcapítulos, tentando estruturar-se em linha histórica não-linear, já que cita certo evento histórico e retoma-o em outro ponto, durante outro período.

### TEXTO 03

O terceiro texto utilizado por nós é datado de 1998 – período em que o pensamento de Wollner já está muito mais maduro e o cenário político livre das tensões dos tempos de regime militar. No final da década de 90, a inflação está controlada e o país vê-se palco de um regime plenamente democrático, realizando sua terceira eleição presidencial consecutiva, sem interrupções, golpes ou ameaça de intervenção militar. O currículo mínimo dos cursos de

design já foi redefinido e a própria área deixou de ser referenciada como “Desenho Industrial”.

Chamado de “Emergência do design visual”, o texto foi publicado originalmente no livro “Arte Construtiva no Brasil”, pela Coleção Adolph Leirner, através da editora DBA/Melhoramentos<sup>163</sup>. Como um todo, o livro buscava explorar a formação da arte construtivista brasileira, a partir de suas primeiras manifestações na década de 1930. Dos textos aqui utilizados, é o que Wollner mais tenta dialogar com as artes visuais, explanando sua visão de como o design visual – e não exatamente “design gráfico”, como o autor busca diferenciar – participa desse processo de desenvolvimento. Sobre a diferença mencionada, segue o trecho em que isso se explica:

Por que design visual em lugar de design gráfico? Venho desenvolvendo a diferenciação e seu significado, ao perceber a trajetória de evolução histórica e técnica do design. A participação do artista como o principal elemento criativo e comunicador com o meio ambiente vem sofrendo distorções desde o momento em que esse artista se distanciou do público como receptor de sua arte. Volto praticamente ao Renascimento. Vejo a participação dos artistas no dia-a-dia junto à comunidade que se envolvia com as obras criativas agregadas às catedrais, núcleo de reunião popular, e a integração dessas obras com o suporte e o espaço arquitetônico, a liturgia, a música. Havia todo um envolvimento espiritual e funcional com as pessoas, forma pública de arte. Sentimento que até hoje nos envolve quando nos aproximamos e entramos nas catedrais medievais e góticas. Na realidade de hoje, a partir do barroco, rococó e classicismo, parece que os artistas se divorciaram dessa função harmoniosa. (WOLLNER, 2003b, pp.65-66)

Gostaríamos de assinalar essa relação que Wollner faz entre o designer gráfico e os artistas do período do Renascimento por acreditarmos que esta seja, talvez, uma das melhores formas de explicar as relações e diferenças que ele enxerga entre Arte e Design. Para ele, as obras renascentistas são significativas não apenas pelo seu rigor técnico, mas especialmente pela integração que ele enxerga existir entre o público e a obra artística. As obras renascentistas, para ele, não são “fechadas” a um público seletivo de museus, já que atuam em espaços públicos e compõem os ambientes urbanos. Comparado ao fenômeno da arte moderna, cuja compreensão e fruição de códigos fecha-se sobre um público apreciador específico e seletivo<sup>164</sup>, elitista, a arte renascentista parece ganhar mais ares de “popular” e

---

<sup>163</sup> Para o presente trabalho, utilizamo-nos da reprodução deste texto no livro “Textos Recentes e Escritos Históricos”, de 2003, pela editora Rosari.

<sup>164</sup> Mecânica esta que abordamos no primeiro capítulo, nas considerações acerca das teorias de Bourdieu.

“integradora” para Wollner<sup>165</sup>. Seria a partir da primeira revolução industrial que certos artistas, escolas e movimentos específicos<sup>166</sup> passariam a participar de um processo de surgimento e desenvolvimento do design gráfico. Este último, segundo ele, surgiria após a 2ª Guerra Mundial, especialmente na HfG Ulm.

Já nos anos 50, portanto no pós-guerra, na Suíça, na Inglaterra e na Alemanha, surge a denominação programador visual, que *é o artista com o treinamento de designer, planejador de meios de comunicação visual (Ulm), com uma formação altamente técnica, científica e social-econômica-política*. Por aí vemos que o artista sofre uma metamorfose evolutiva que *parte do artesão essencialmente inspirado e intuitivo, passando gradativamente a integrar a tecnologia (gráfica, tipografia) e a ciência (gestalt, semiótica), nos sistemas de redes de comunicação e, hoje, a estruturar e organizar todo um sistema de informações via multimídia*. O artista desenvolve um equilíbrio entre a sua inspiração/intuição e o seu conhecimento técnico-científico. Esses suportes são necessários para a sua criatividade. Nesse caso, *a simples expressão gráfica não cabe mais dentro desse contexto*.

É dentro desse panorama que pretendo centrar a importância dos relevantes acontecimentos a partir dos anos 50. Através de seus protagonistas, eles trouxeram a verdadeira essência para *a evolução da comunicação visual*, um segmento sem muita tradição e pouco cultivado neste país.

Qual era a essência? Até os anos 50 os artistas que cumpriam também a função de projetar cartazes, capas de livros e discos e ilustrar alguns anúncios *não se importavam com o acabamento do objeto*. [...] Alguns artistas, a partir dos movimentos dos anos 50, transformaram-se em designers visuais e auxiliaram a implantar uma consciência da interação do artista com atividades comunitárias, através dos meios de sua criatividade funcional, com alta qualidade técnica. *Nova forma pública de arte*. (WOLLNER, 2003b, pp.66-67, grifos nossos)

A diferenciação dos termos “design visual” e “design gráfico”, proposta inicialmente por Wollner, define o seguinte quadro: o primeiro trataria das manifestações de artistas preocupados com soluções gráficas limitadas, desde o século XIX até 1950. Seriam eles os pioneiros que marcam o caminho para a criação do “design gráfico”, esta área sendo a que preocupa-se com um planejamento mais abrangente das técnicas criativas e de produção.

---

<sup>165</sup> Comentando o mesmo trecho, Stolarski realiza um contraponto: “Wollner fala de um ‘artesão essencialmente inspirado e intuitivo’ que passa a integrar a tecnologia e o ‘conhecimento técnico científico’. Dá a entender que que esse seria o caminho para retomar o papel do artista como o ‘principal elemento criativo e comunicador com o meio ambiente’. É interessante contrapor a imagem integradora e harmoniosa do artista do renascimento feita por Wollner com a descrição de Pevsner, que, não obstante, reforça o desejo de incorporação da ciência que passa a rondar a atividade artística: ‘No Renascimento os artistas tinham começado a aprender a se considerar seres superiores, portadores de uma mensagem sublime; Leonardo da Vinci desejava que o artista fosse um cientista e um humanista, mas de modo nenhum um artesão. Quando perguntaram a Michelangelo por que razão tinha retratado sem barba um dos personagens da capela dos Médicis, o pintor respondeu: ‘Daqui a mil anos quem se lembrará como ele era?’”(PEVSNER, 2002, p.3)”(STOLARSKI, 2012, p.109). A título de curiosidade, cabe a menção de que em 1980 a editora Martins Fontes já havia lançado uma tradução do livro de Pevsner no Brasil, cuja primeira edição em inglês é datada de 1936, publicada em Nova Iorque.

<sup>166</sup> “Arts and Crafts [...], De Stijl, Bauhaus, Merz, Dada, construtivistas”. (WOLLNER, 2003b, p.66)

Teria como marco histórico primordial a HfG Ulm, onde Wollner estudou<sup>167</sup>. No caso do Brasil, Wollner refere-se à industrialização ocorrida no Brasil durante os anos JK como de fundamental importância:

Acrescente-se outro fator importante para a evolução do design: o político. Em 1954, o presidente eleito Juscelino Kubitschek tem a intenção de avançar o Brasil 50 anos em 5. A consequência é o surto industrial, com a implantação da indústria automobilística em São Paulo. Brasília, como capital do país, é concretizada. O mercado cultural, institucional, comercial e industrial solicita novos profissionais, notadamente na área do design. Esse clima se faz presente a partir dos anos 60. (WOLLNER, 2003b, p.67)

Comparado às duas outras fontes anteriores, este texto pode ser lido como uma complementação do segundo (de 1983), tendo em vista que preocupa-se mais em estabelecer relações históricas entre a arte concretista paulistana e o “design visual”.

Segue a lista dos subcapítulos, em ordem<sup>168</sup>: 1. (Texto introdutório) ; 2. Antecedentes; 3. Instituto de Arte Contemporânea; 4. A I e a II Bienais do MAM-SP; 5. Grupo Ruptura e os Concretos; 6. Os Artistas Concretos como Pioneiros do Emergente Design Visual Brasileiro; 6.1. Antônio Maluf; 6.2. Danilo Di Prete; 7. (Participantes do Movimento Concreto que foram Pioneiros no Processo Evolutivo do Design Contemporâneo Brasileiro); 7.1. Geraldo de Barros; 7.2. Leopold Haar; 7.3. Maurício Nogueira Lima; 7.4. Amílcar de Castro; 7.5. Gustavo Goebel Weyne Rodrigues; 7.6. Alexandre Wollner; 7.7. Outros Pioneiros (Ruben Martins, Forminform, Décio Pignatari, Fernando Lemos, Aloísio Magalhães); 8. Hochschule für Gestaltung, Ulm; 9. Escola Superior de Desenho Industrial.

Nenhum dos três textos apresenta citações diretas nem referências de fontes no corpo do trabalho. Acerca da bibliografia utilizada por Wollner, apenas o de 1983 aponta as fontes de consulta ao final, sendo elas:

BALJEU, Joost. *Theon Van Doesburg*. New York, McMillan, 1974.  
 BAUHAUS, Institut fuer Ausland Beziehungen. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, jul. 1974.  
 BELLOCI, Carlo. La componente visuale-tipografia nella poesia d'avanguardia. *Pagina 3*. Milano, Editoriale Metro Spa. p.4-47, out. 1963.  
 HISTÓRIA da tipografia no Brasil. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo. Secretaria de Cultura e Tecnologia, 1979.

<sup>167</sup> No trecho em que cita Ulm, referente ao período pós-guerra, Wollner chega a mencionar outras possíveis origens, mas resume-se a citar apenas países (Suíça, Inglaterra e Alemanha). Esta falta de referências mais precisas, aliada aos componentes históricos mencionados por Wollner nos outros textos que aqui exploraremos, levam-nos a crer que a HfG Ulm seria aquela de maior importância.

<sup>168</sup> Quando um subcapítulo estiver entre parêntesis significa que ele não leva este nome em si, mas demonstra um destaque do corpo do texto em geral. Organizamos desta forma para dar-se uma melhor noção da sua estrutura, teor e proposta.

- LOHSE, Richard P. The influence of modern art on contemporary graphic design. *New Graphic Design*, Olten, Verlag Otto Walter, p.7-8, set. 1958.
- MALEVICH Stedelijk Museum. Amsterdam, 1970.
- MOURA, Laís & WOLLNER, Alexandre. Caderno de design. *Arte-Vogue*, São Paulo, p.121-46, maio 1977.
- RAMOS, Ricardo. Do reclame à comunicação. *Anuário Brasileiro de Propaganda 70/71*, São Paulo, p.6-77. 1970.
- ROTZLER, Willy. *Constructive concepts*. Zurich, ABC Edition, 1977.
- SHANKLAND, Graeme. William Morris designer. In: BRIGGS, Asa, ed. *William Morris selected writings and designs*. London, Pelican, 1962.
- TOYNBEE, Arnold. *The Industrial Revolution*. Boston, The Beacon Press, 1957.
- WOLLNER, Alexandre. Origem e desenvolvimento do desenho industrial. *Produto e Linguagem I*, São Paulo, ABDI, p.6-8, 1955<sup>169</sup>.
- \_\_\_\_\_. Desenho Industrial brasileiro: uma história de 15 anos. *Produto e Linguagem – Conceitos I*, São Paulo, ABDI, p.1-2, set. 1977.
- \_\_\_\_\_. Corpo docente. *Ulm 1*. Hochschule fuer Gestaltung. Alemanha Ocidental, out. 1958. (WOLLNER, 1983, p. 971)

Através da comparação entre os três textos, atentando aos nomes citados por Wollner como pioneiros do design, poderemos ter um panorama mais completo sobre a possibilidade dele ter revisto ou não algumas de suas ideias iniciais, gerando assim um mapa de sua trajetória intelectual reflexiva sobre a área. Buscamos, acima de tudo, os personagens que Wollner cita em cada momento histórico diferente, atentando a nomes omitidos (propositalmente ou não) quando comparados com seu próprio discurso ou, ainda, confrontado com outras pesquisas de ordem histórica do design brasileiro. Após essas marcações temporais, poderemos refletir melhor sobre as maneiras de como a ideologia de um design modernista de Wollner transparece nos seus discursos.

De forma a facilitar nossa comparação, dispusemos os personagens (escolas, artistas, designers, movimentos etc.) em linhas independentes que cruzam três colunas, cada uma referente a um dos textos, formando assim uma longa tabela comparativa. O método de construção desta deu-se através das seguintes etapas:

1. Fichamento dos textos, destacando nomes de Escolas, Movimentos Artísticos, Artistas, Designers e Instituições de cada um;
2. Procuramos descobrir os nomes que eram mais repetidos da primeira etapa, criando uma linha para cada um;

---

<sup>169</sup> Esta é a data que consta no documento original. Contudo, como vemos em BRAGA (2011), a ABDI foi formada oficialmente apenas em Setembro de 1963. No caso, este texto é o mesmo que enumeramos como o número 01 em nossa análise, com publicação original datada em 1964 no livro “Desenho Industrial: Aspectos Sociais, históricos, culturais e econômicos”, editado pelo Fórum Roberto Simonsen. Ele foi reproduzido no mesmo ano no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, de 25 de abril e no ano seguinte na revista “Produto e Linguagem v.1 n.1”, publicação oficial da ABDI, no primeiro semestre de 1965. O motivo do erro da data na referência bibliográfica nos é desconhecido, podendo ser desde uma falha de memória até um erro de digitação.

3. Essas linhas de Nomes (Etapa 1) foram cruzadas por três colunas, cada uma referente a um dos textos, nomeadas pelo ano de produção dos mesmos, gerando células;
4. As células geradas na Etapa três foram preenchidas ora com uma citação direta do texto-fonte, ora uma breve descrição em nossas palavras,
5. Em cada célula, buscamos destacar em negrito os mesmos itens elencados na etapa 1;
6. Buscamos as referências repetidas em cada célula, tentando organizar os elementos citados na etapa 1 em grupos menores, encontrados na primeira coluna classificatória (coluna A);
7. Prezamos por criar linhas próprias para personagens históricos de maior relevância para a área, deixando de lado outros agentes que, apesar de importantes, não são designers (por exemplo: Assis Chateaubriand, fundador do MASP). Essa relevância foi determinada ora pelas repetições que tais nomes tinham nos textos, ora pelo próprio teor do texto de Wollner;
8. Tendo em vista que alguns textos não obedecem uma ordem cronológica linear (especialmente de 1983), tentamos organizar, da melhor maneira possível, os elementos citados em uma linha do tempo, para facilitar sua leitura e compreensão;
9. A linha do tempo, mencionada na etapa anterior, divide-se em duas: a primeira, referente às primeiras linhas, trata da história do processo de desenvolvimento do design mundial, começando no Renascimento e terminando na existência da HfG Ulm; a segunda linha do tempo, que começa em “BRASIL: COMENTÁRIOS GERAIS”, passa a tratar do desenvolvimento do design no Brasil. Com exceção dos designers e artistas mencionados de forma isolada (cuja importância é reforçada pela criação de uma linha independente), as células das primeiras colunas buscam iniciar sempre com a palavra “BRASIL”, de forma a facilitar a interpretação do todo da tabela;
10. Distribuímos números e letras para linhas e colunas, de modo a facilitar as referências que um mesmo item (célula) pode possuir no mesmo texto (por exemplo: linha 7 possui referências na célula A3).

Logo após esta exposição comparativa, buscaremos refletir acerca das diferenças e similaridades entre as fontes, analisando não apenas os textos em si, mas também os espaços e lacunas criados *entre* os mesmos. Além de facilitar o exercício de comparação textual, o resultado final da tabela fornece-nos uma noção visual dos momentos e maneiras em que certos elementos narrativos aparecem ou são omitidos por Wollner. A tabela comparativa completa pode ser conferida no APÊNDICE A, seguindo abaixo um breve exemplo de como ela se configura:

Tabela 1 – Comparações entre os textos históricos de Wollner (Exemplo)			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
3 ARTS & CRAFTS (Inglaterra)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entre 1880 e 1890</li> <li>• “Contra essa imitação sem nexos, pela máquina, e contra o desrespeito e mistura de estilos, levantou-se o inglês <b>John Ruskin</b>, declarando que tais imitações eram a destruição de todas as artes e que a essência da verdade jazia no respeito aos fundamentos da arte. <b>William Morris</b> foi o primeiro a traduzir em ação os conceitos de Ruskin, esforçando-se por restabelecer o artista artesão como membro da comunidade. Pretendia, com isto, reunificar as artes, como se fazia na Idade Média” (p.42)</li> <li>• “A mais importante realização de William Morris foi no campo pedagógico, com a fundação das famosas escolas ‘Arts and Crafts’ (liceu de artes e ofícios), por toda a Inglaterra”. (p.43)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “A criação do Arts &amp; Crafts Exhibition Society, em Londres (1888), deflagra um comportamento de funções nas artes aplicadas. Estas se liberam da tradição de fiéis seguidoras dos movimentos de arte. Artistas e poetas como <b>William Morris</b> (1834-96); <b>Toulouse-Lautrec</b> (1864-1901), <b>Filippo Tommaso Marinetti</b> e <b>Guillaume Apollinaire</b> passam a produzir livros, cartazes e manifestos, conferindo à tiragem o mesmo valor que a peça única original. O processo gera o profissional de artes gráficas que divide suas atribuições entre a arte aplicada e a pura especulação artística e forma-se o conceito indevido do pintor, gravador, ilustrador e desenhista como criador dos meios visuais de comunicação que persiste ainda hoje, no Brasil, por exemplo” (p.955)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Com o advento da primeira revolução industrial, deu-se o aprimoramento do artesão diante de uma nova realidade, que surge a partir de 1875 com o movimento <b>Arts and Crafts</b>, seguindo o <b>Jugendstil</b>”. (pp. 65-66)</li> </ul>



Tabela 1 – Comparações entre os textos históricos de Wollner (Exemplo)			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
45 FORMINFORM	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Wollner volta de Ulm para o Brasil, em 1958, e, incentivado por <b>Geraldo de Barros</b> (1923–), junta-se a ele e a <b>Rubem de Freitas Martins</b> (1929-68) e <b>Walter Macedo</b> para abrir a Forminform, “o primeiro escritório de design brasileiro” (p.960).</li> <li>• “A falta de uma estrutura de apoio a artistas gráficos que fugiram à rotina de copiar expressões alienígenas não permitiu dar continuidade a trabalhos sérios. Somente em 1958 houve condições para se iniciar a atividade do design com estruturas sólidas, ao ser criado o Forminform com Geraldo de Barros, Martins, Macedo e Wollner, havendo depois a adesão de <b>Karl Heinz Bergmiller</b> (1928-), designer alemão formado em Ulm.” (p. 961)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dito como o “primeiro escritório de design do Brasil”. Referências sobre isso em <b>Geraldo de Barros</b> (D36), <b>Alexandre Wollner</b> (D41), <b>Ruben Martins</b> (D42).</li> <li>• Referência às diferenças entre um projeto editorial de jornal realizado pela Forminform e outro anterior realizado por <b>Amilcar de Castro</b> (D38).</li> </ul>
Fontes: WOLLNER, 1964; WOLLNER, 1983; WOLLNER, 2003b.			

Posto os três textos lado a lado, o de 1964 demonstra-se curioso por dois motivos. Primeiro, suas menções constantes a escolas e designers mais ligados talvez ao design de produto (por exemplo: a Werkbund alemã e os arquitetos Olbrich e Behrens parecem ter sido esquecidos nos levantamentos históricos dos textos de 83 e 98). Segundo, mesmo quando menciona as manifestações gráficas dos antecedentes que Wollner considera relevantes para o surgimento do design visual/gráfico, não há referência alguma às produções brasileiras que mais tarde ele consideraria pioneiras. Mesmo temas recorrentes aos quais Wollner dá grande importância nas duas outras fontes, tais como o IAC, as Bienais, os artistas concretistas, além de personagens como Aloisio Magalhães, Geraldo de Barros, Ruben Martins, entre outros, não estão presentes. Isso pode se dar por vários motivos, especialmente de ordem editorial. Ainda assim, suas ausências chamam a atenção, sendo um indício do amadurecimento das ideias de Wollner. Logo, demonstram que sua visão histórica alterou-se com o tempo, ora integrando novos personagens, ora cortando outros.

Sendo assim, avaliando os pontos mais importantes dos três textos, levando em consideração suas mudanças e os personagens que mais se destacam e permanecem,

elencamos abaixo o que acreditamos ser um resumo das etapas históricas pelas quais, de acordo com Wollner, o design gráfico surgiu:

1. Antigamente, no Renascimento, os artistas produziam obras que integravam-se no meio público. Com o passar dos séculos, eles foram se fechando nos museus e galerias, elitizando suas produções, tornando-as acessíveis apenas para alguns poucos apreciadores. É este desejo de integrar mais sua obra ao público, evitando elitizações, que guiará grande parte da trajetória de Wollner;
2. Com a primeira revolução industrial do século XVIII, alguns artistas e artesãos começam a questionar sua relação com a produção. As Exposições Universais funcionam como vitrine do que os países vem produzindo de melhor. Daqueles artistas, destaca-se o movimento Arts & Crafts, de John Ruskin e William Morris, no século XIX, que recusa a máquina e busca uma reflexão no meio de produção. Formam-se escolas dedicadas a essa prática de pensamento. São os primeiros passos da formação do design;
3. Outros movimentos e artistas desempenham grande influência nesses novos tempos de produção industrial, tais como: Jugendstil, Toulouse Lautrec, Filippo Tommaso Marinetti, Art Nouveau, De Stijl, Dada e Construtivistas Russos;
4. A partir das influências do item anterior, surge a Bauhaus na Alemanha, que busca uma união do saber artístico com a produção industrial. Apesar de já integrar elementos de uma estética racionalista (característica fundamental ao design, de acordo com Wollner), ainda não é o surgimento do design;
5. Paralelo à Bauhaus, surge o Styling nos EUA, especialmente na pessoa de Raymond Loewy. Tal movimento não deve ser encarado como design, pois preocupa-se apenas com a forma e não com seu projeto e funcionalidade;
6. Após a expulsão da Bauhaus pelos nazistas na Alemanha, alguns professores vão para os EUA e montam a New Bauhaus em Chicago, cujo modelo de ensino será utilizado como base para a formação do IAC em São Paulo;
7. O Brasil possui demasiada influência da cultura artística francesa, com tons mais clássicos, o que impede o desenvolvimento e entrada de muitas das ideias modernistas que já se desenvolviam na Europa desde a Bauhaus;

8. No final da década de 1940, a escola alemão HfG Ulm começa a dar seus primeiros passos, inovando em seu curso pelo fato de possuir influências artísticas, retomando muitos dos princípios da Bauhaus, ao mesmo tempo em que buscava também uma maior aproximação com campo científico. Sendo assim, buscaria criar<sup>170</sup> o design como uma ciência;
9. Por conta da formação de museus como o MAM e o MASP, surgem alguns pioneiros modernos da comunicação visual, especialmente oriundos dos concretistas de São Paulo. Entre estes, destacam-se Geraldo de Barros, que teve contato com Otl Aicher durante passagem na Alemanha, no início da década de 1950, e o Grupo Ruptura;
10. Surge o IAC, Instituto de Arte Contemporânea no MASP, museu fundado por Assis Chateaubriand. Graças à direção de Pietro Maria Bardi, o próprio museu passa a ser um local de inserção e disseminação dos ideais modernistas europeus. Marca o período a exposição da obra de Max Bill e a criação do curso de comunicação visual, influenciado pelo modelo de ensino da New Bauhaus de Chicago. Wollner, na época artista gráfico, é aluno juntamente com outros nomes que desenvolvem a área do design gráfico: Antonio Maluf, Estella T. Aronis, Emilie Chamie e Ludovico Martino;
11. Dois cartazes marcam o início do design gráfico no Brasil: o da I Bienal de 1951, de Antônio Maluf, e o IV Centenário de São Paulo em 1954, de Geraldo de Barros. São marcos do início do design no país por demonstrarem planejamento visual racionalista em uma peça de comunicação. Além deles, merece também menção a reformulação do projeto gráfico do Jornal do Brasil, cujo projeto foi assinalado por Amilcar de Castro em 1959;
12. Após nova visita de Max Bill ao Brasil, Geraldo de Barros é convidado pelo artista a estudar na HfG Ulm. Por conta de seu emprego como funcionário público, recusa. Wollner vai em seu lugar;
13. Durante o mesmo período, no Brasil, Aloisio Magalhães e Gastão de Holanda integram o grupo Gráfico Amador, em Recife;

---

<sup>170</sup> Utilizamos aqui o verbo “criar” pelo fato de que, segundo Wollner, não havia design antes.

14. O Brasil passa por transformações profundas no quesito do desenvolvimento industrial por conta do governo de Juscelino Kubitschek;
15. Wollner volta ao Brasil em 1958. Junta-se com Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo para abrirem a Forminform, primeiro escritório de design do Brasil. Mais tarde, Karl Heinz Bergmiller passa a fazer parte do grupo. Wollner mantém-se no escritório por dois anos. Ele e Bergmiller saem no ano seguinte, por conta de divergências internas acerca do direcionamento que o escritório tomava;
16. Em 1962, há a tentativa da formação de uma Escola Técnica na MAM-RJ, a convite de Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Apesar de não se efetivar, é o processo que deu início à formação da Escola Superior de Desenho Industrial, a ESDI;
17. Em 1968, a ESDI afasta-se do modelo alemão da HfG Ulm, refazendo seu currículo para se adaptar melhor ao cenário brasileiro. Em seu relatório do ICSID, escrito em 1973, Wollner explicita sua opinião de que o novo currículo mínimo, agora utilizado como base para formação de todos os cursos de desenho industrial no Brasil, seria mais de “artes industriais”, e não de “desenho industrial”. É o período do governo Médici e do chamado “Milagre Econômico”, quando Wollner participou brevemente da formação do Programa 06, do Ministério da Indústria e Comércio;
18. Apesar da formação dos centros de ensino em design (desenho industrial), a atuação dos novos profissionais ainda se confunde com aquelas de publicitários e artistas gráficos. Entre os três, haveria diferenças fundamentais na questão de gestão de projetos de comunicação e na própria forma que certos projetos adquirem (design, no caso, deveria carregar consigo uma forma mais racionalista, oriunda especialmente dos ensinamentos da HfG Ulm). Mesmo assim, há alguns designers cujos trabalhos fundamentam uma válida atuação: Aloisio Magalhães, Goebel Weyne, Ludovico Martino, Fernando Lemos e Alexandre Wollner. Outros citados: Joaquim Redig de Campos, Rafael Rodrigues, Roberto Verschleisser, David Pond, Fred Jordan, João Roberto Nascimento.

Após este levantamento da história do design de acordo com Wollner, algumas perguntas surgem, especialmente no caso do design brasileiro. Propomos a seguir algumas reflexões e comentários a partir da tabela comparativa dos textos analisados<sup>171</sup>.

#### 4.2. Os outros brasileiros de Ulm

*Tendo em vista que a HfG Ulm é considerada tão importante para Wollner, por que ele não cita os outros brasileiros que foram estudar na escola alemã?*

De acordo com SPITZ (2002), no total, 10 brasileiros estudaram na HfG Ulm, durante o período em que a escola esteve aberta (1953–1968). Em seus textos, Wollner cita apenas dois, além dele: Almir Mavignier (C18, D18, D28) e Mary Vieira (C18, D18). De acordo com NOBRE (2008), os outros brasileiros foram:

- Yedda Lucia Pitanguy: arquiteta, foi aluna da HfG Ulm entre 1956 e 1958, realizando apenas o curso fundamental. Além disso, foi aluna no curso de Comunicação Visual, ministrado por Otl Aicher e Tomás Maldonado no MAM-RJ, em 1959<sup>172</sup>;
- Elke Koch-Weser: aluna do departamento *Information*, entre 1955-62;
- Frauke Koch-Weser: irmã de Elke, aluna do curso de *Produktform*, entre 1955-59. Casada com outro ex-aluno de Ulm, Paul Edgard Decurtins, arquiteto que chegou a ser, por um curto período, professor da ESDI na década de 1960;
- Mario Zocchio: arquiteto, foi aluno da HfG Ulm, chegando a concluir o curso fundamental e ingressar no departamento *Bauen* (“construção”);
- Jorge Bodanzky: cineasta e fotógrafo, entrou na HfG Ulm em 1965, no departamento de cinema (que não existia na época de Wollner);
- Isa Maria Moreira da Cunha: arquiteta e, assim como Mario Zocchio, concluiu o curso no departamento *Bauen*;

<sup>171</sup> Em alguns trechos, faremos referência a partes da tabela que montamos. Para facilitar a leitura e a procura, colocaremos a célula correspondente ao lado. Exemplo: *Alexandre Wollner (A41)* – sendo coluna “A”, linha 41.

<sup>172</sup> De acordo com NOBRE: “O curso realizou-se entre 20 de agosto e 15 de setembro de 1959, e foi dividido em parte teórica (a parte de Maldonado) e parte prática (a cargo de Aicher), com turmas de 100 e 30 alunos, respectivamente. Segundo Goebel Weyne, frequentaram o curso de Aicher, entre outros, Lygia Pape, Fernando Campos, Rubens Martins, Maurício Vinhas de Queiroz e os arquitetos Yedda Pitanguy, Maria Elisa Couto e Lauro Paraíso (segundo depoimento de Goebel Weyne à autora, em 12.dez.2007” (NOBRE, 2008, p.79). É curioso notar que este curso não foi mencionado por Wollner em nenhum de seus textos. A referência que ele faz a cursos de Aicher no Brasil, mais especificamente no MAM-RJ, é um de 1962, que teria sido fruto da tentativa de formação de uma Escola Técnica no Museu.

• Günter Weimer: arquiteto, seguiu o mesmo caminho de Mario Zocchio e Isa Maria Moreira da Cunha, concluindo o curso no departamento *Bauen*. Durante a estadia na HfG Ulm também especializou-se em Desenho Industrial e seguiu carreira acadêmica no Rio Grande do Sul.

Apesar do número significativos de brasileiros, nota-se que a maioria não seguiu a prática do design gráfico ao retornar para o Brasil. Isso poderia ser uma possível explicação da falta menção de tais nomes nos textos de Wollner, já que, para ele, não teriam ajudado em nada o crescimento da área no país. Entretanto, de acordo com NOBRE, haveria uma outra questão por trás: o conflito ideológico entre Arquitetura e Design que marcava alguns ambientes no Brasil, especialmente na ESDI, conforme podemos notar pela seguinte fala:

Seja como for, ao contrário do que aconteceu em São Paulo, onde o ensino do design foi integrado à Faculdade de Arquitetura [em 1962, estando à frente da reformulação do projeto de ensino o arquiteto Vilanova Artigas], com o afastamento de Decurtins, Igel e Pontual [professores arquitetos que passaram pela ESDI] acabou por prevalecer na ESDI uma indisponibilidade substancial com relação à arquitetura. E o curioso é que tal disjunção, de parte a parte, tenha se mostrado, ao fim e ao cabo, incongruente com o interesse manifestado por alguns arquitetos brasileiros pela própria HfG, onde o percentual de arquitetos entre alunos brasileiros chegou a 40%. Não seria, afinal, contraditória a ausência do ensino da construção numa escola que reivindicava para si uma correspondência com a vertente alemã do design? Até que ponto ainda se poderia dizer que o programa da ESDI seguiu o modelo ulmiano, uma vez que a ausência de estudos de arquitetura aponta, como se vê, para o que talvez possa ser considerado uma renúncia de uma de suas premissas fundamentais? (NOBRE, 2008, pp.88-89)

Através de tais dados, e conforme o trabalho de NOBRE defende, haveria um quadro político na ESDI que mostrava enorme resistência às contribuições arquitetônicas. Logo, uma suposição plausível é que os arquitetos oriundos de Ulm, por mais que tentassem um diálogo, acabariam encontrando ambientes mais favoráveis para produzirem em seus espaços de origem.

Mary Vieira e Almir Mavignier ficaram na Europa e dedicaram-se às artes. Além deles e dos arquitetos e arquitetas mencionados, sobram Jorge Bodanzky, cuja formação em cinema não o aproxima do design, e as irmãs Elke Koch-Weser e Frauke Koch-Weser. Estas, sim, são designers. Porém, não encontramos registros sobre suas atividades após os estudos em HfG Ulm.

A omissão de Wollner acerca destes nomes, citando apenas Mary Vieira e Almir Mavignier, continua sendo um fato curioso, especialmente se levarmos em consideração de que, em muitos de seus trechos, dá a entender que sua experiência em Ulm tornaria-o um protagonista essencial da história do design brasileiro, quase de forma exclusiva.

### 4.3 Concretistas e Neoconcretistas

*Onde estão os outros artistas concretistas e neoconcretistas?*

Wollner dedica boa parte dos dois últimos textos aqui analisados à importância dos artistas concretistas. Contudo, não há menção de nomes relevantes de tal grupo, tais como os irmãos Campos (Augusto e Haroldo) ou José Lino. Mesmo Décio Pignatari é mencionado apenas em alguns momentos, enfatizando-se mais seus trabalhos no ramo da comunicação.

Algo parecido ocorre com o caso dos cariocas neoconcretistas: Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim são citados muito brevemente, apenas na seção dedicada à Amilcar de Castro – e isso apenas no texto de 1998 (D38). Ainda neste texto, Lygia Clark aparece na seção de artistas gráficos pioneiros (D23), ao lado da menção de nomes de outros artistas neoconcretos, tais como Ivan Serpa, Alúcio Carvão, e Abraham Palatnik. Ela volta a ser mencionada na seção das Bienais (D28), referenciando-a ao lado de artistas que teriam sido expostos: “Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Ivan Serpa, Almir Mavignier, Hermelindo Fiaminghi, Lygia Clark, Maurício Nogueira Lima, Alúcio Carvão, Abraham Palatnik, Antônio Maluf, Amilcar de Castro” (WOLLNER, 2003b, p.72). Como podemos notar, o nome de Clark é colocado no mesmo grupo de artistas que, mais tarde, seriam importantes para o desenvolvimento do design gráfico brasileiro (Antônio Maluf e Geraldo de Barros), de acordo com o próprio autor.

Tendo em vista que Wollner deixa clara sua defesa de que o design gráfico brasileiro viveu um período de transição na pele dos artistas concretistas e neoconcretistas, sendo o texto de 1998 dedicado praticamente apenas a esse período transitório, chegando a receber o nome de “design visual” ao invés de “design gráfico”, por que omitiu tantos nomes importantes? No próprio caso de Gullar, que foi citado, por que foi tão breve?

Supomos que tais omissões teriam se dado pelo interesse de Wollner em dedicar seus textos mais àqueles personagens que ele acredita terem sido fundamentais para o design brasileiro. Contudo, seus critérios de escolha não são claros, tendo em vista que, por exemplo, Gullar não é sequer citado no texto de 1983, ao passo que artistas como Wesley Duke Lee, Willys de Castro e Júlio Plaza são (C55). Sendo assim, nota-se que Wollner possui, ao avaliar as contribuições de artistas no mundo do design, maior afinidade com aqueles que se

aproximariam de um abstracionismo geométrico, tendo menor afinidade às experimentações do texto, típica dos concretistas.

#### 4.4 Outros designers: de 1950 em diante

*Omissões de nomes de designers: onde estão outros designers modernos e contemporâneos, tanto brasileiros quanto estrangeiros?*

A falta de alguns nomes recorrentes da história do design, especialmente durante o período a partir da década de 1950, chamou-nos a atenção. Assim como na pergunta anterior, referente às ausências de nomes de artistas concretistas e neoconcretistas, buscaremos com esta pergunta realizar uma espécie de “genealogia negativa”, ou seja, apontar elementos que faltam na narrativa histórica de Wollner, de forma a entendermos melhor, por meio das omissões que apontamos, a própria noção histórica do design dele.

Wollner realiza uma crítica severa ao *styling* do americano Raymond Loewy (A16) e tece breves elogios (ou referências) a outros designers dos EUA, tais como Georges Nelson, Charles Eames, Henry Dreyfuss (D16), Paul Rand e Saul Bass (D40) – todos apenas no terceiro texto, de 1998. Surge-nos a dúvida: por que não citou Milton Glaser e Herb Lubalin? Ou ainda Massimo Vignelli, italiano radicado nos EUA, cujos ideais racionalistas são tão próximos dos de Wollner?

A questão se complica quando buscamos nomes de outros designers, desta vez brasileiros. É compreensível que omita nomes de artistas gráficos anteriores à década de 1950, tal como um Tomás Santa Rosa, mas há outros cuja ausência não deixa de ser incômoda.

Joaquim Redig, por exemplo, é citado em alguns momentos como um nome importante para a divulgação da profissão no Brasil no texto de 1983 (C44, C49, C54). Mas, no texto de 1998, seu nome é omitido – o que é curioso, tendo em vista que Redig atua, se não mais como designer, como professor na ESDI até os dias de hoje. Outros nomes que são omitidos de um texto (C54) para outro (D54) são: Rafael Rodrigues, Roberto Verschleisser, David Pond, Fred Jordan e João Roberto Nascimento.

Ari Rocha é outro nome ausente em suas considerações. Formado em arquitetura pela FAU-USP em 1964, ganhou, no mesmo ano, o Prêmio Lúcio Meira, do Salão do Automóvel, por conta do projeto de seu carro, o Aruanda. Essa ausência pode ser justificada:



o texto de 1964, que é o mais dedicado ao design de produto, pode ter sido lançado próximo à premiação de Ari Rocha, deixando-o de fora. Ainda assim, chama-nos a atenção o fato de que, se em 1964 já havia um prêmio para um profissional como Rocha, provavelmente já havia um corpo de profissionais ocupados em avaliar produtos de design. Já a ausência de Ari nos textos de 1983 e 1998 poderia ser justificada pelo fato de que tais narrativas são mais dedicadas em traçar narrativas históricas do design gráfico. A mesma justificativa pode ser aplicada para a ausência de Freddy Van Camp (designer de produto, formado pela ESDI em 1968).

Tendo em vista o texto de 1983 e sua parte final, na qual Wollner busca elencar alguns nomes importantes para a divulgação da prática profissional do design gráfico, faltaria talvez o nome de João de Souza Leite – designer gráfico formado pela ESDI em 1973, que trabalhou com Aloisio Magalhães desde 1966. Sua ausência no texto de 1998 é ainda mais curiosa, tendo em vista que, nesta época, Leite poderia ser citado como um ex-aluno da ESDI que representaria a importância da escola.

Talvez, a omissão mais estranha seja a da própria Forminform no texto de 1964, escritório do qual Wollner tantas vezes disse ter ajudado a formar e ter sido o primeiro de design no Brasil. Uma possível explicação pode ser o fato de que, naquele ano, ela ainda existia, enquanto que Wollner já possuía outro escritório e não gostaria de referenciar o concorrente. Seria possível supor que, independente dos motivos pelos quais levaram-no a não citar a Forminform naquele texto, sua percepção acerca da importância do empreendimento teria sido construída com o passar dos anos. Como podemos notar no folheto distribuído pela própria na década de 1960, quando Wollner já não fazia mais parte dela, a consciência de pioneirismo já parecia ser bastante clara. A explicação mais simples, porém, parece ser a mais precisa: desde 59, Wollner já não concordava com os rumos que o escritório tomava, o que levou-o a se afastar. Logo, provavelmente, em 1964, não considerava que o intuito da Forminform era produzir trabalhos de design, mas sim de publicidade.

Ainda sobre escritórios, apesar de citar a figura de Aloísio Magalhães, Wollner omite o nome da PVDI, fundado por Aloísio na década de 1960. Ele chega a citar um trabalho do escritório, a identidade do IV Centenário do Rio de Janeiro em 1964 (D49), mas o nome nunca aparece em nenhum dos textos. Ainda sobre Aloísio, é notável a brevidade com que

Wollner trata do Gráfico Amador, citando-o rapidamente nos textos de 1983 (C30) e 1998 (D30).

Cabe citar também a ausência de Gui Bonsiepe, importante teórico de design formado na HfG Ulm, onde lecionou até 1968. Sua importância para o design latino-americano, especialmente em países como Chile, Argentina e Brasil, foi registrada pelo próprio Wollner no relatório que fez para o ICSID em 1973, citando-o como membro da reunião preliminar que ocorrera em Tóquio<sup>173</sup>.

Por fim, é curioso também notar a ausência de quaisquer outros nomes de designers contemporâneos que tenham surgido na década de 1980 em diante – não apenas brasileiros, mas estrangeiros também.

#### **4.5 O Formalismo modernista como discurso ideológico: a forma como suporte de neutralidade científica, democracia e recusa da elite**

Retomamos aqui o trecho, já citado anteriormente, da entrevista que Wollner concedeu a André Stolarski, na ocasião da gravação do documentário “Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil”, de 2005. Neste trecho, Wollner estabelece sua opinião de forma mais clara sobre o que entende como a origem do design no Brasil.

**Quando começa o design no Brasil?**

Na década de 1950. Não apenas no Brasil, mas no mundo todo. Antes disso, fazia-se *styling*.

**A Bauhaus também fazia *styling*?**

Em termos. A escola ainda não tinha um desenho industrial desenvolvido – ela marca o início desse desenvolvimento.

**Mas e o trabalho de designers como Paul Renner<sup>174</sup>?**

Paul Renner não foi professor na Bauhaus. Isso é outra coisa. É possível se referir a Paul Renner do mesmo modo que a [Giambattista] Bodoni, que foi tipógrafo na Itália do século XVIII - antes da revolução industrial, portanto. Nesse período só o rei tinha suas cadeiras desenhadas. O progresso da ciência e da tecnologia fez com que várias pessoas também pudessem ter cadeiras projetadas, embora mais simples que as do rei e a preço acessíveis.

O programa da Escola de Artes e Ofícios de William Morris e John Ruskin foi justamente desenhar móveis mais simples para produção na indústria a preços mais baratos. O resultado era ainda artesanal, mas exprimia um conceito, que depois da Bauhaus ficou mais bem definido.

**O conceito era o bem-estar coletivo?**

*Bem-estar coletivo. Essa é a função do design.* As primeiras intenções eram essas, mas o que se fazia ainda era artesanato. É possível ver no livro do próprio William

---

<sup>173</sup> No relatório, lê-se: “Chile: Gui Bonsiepe, do INTEC – Investigaciones Tecnológicas de Chile” (WOLLNER 2003b, p.110).

<sup>174</sup> Paul Renner (1878-1956) foi o criador da fonte Futura e um dos ícones do design modernista alemão. (MEGGS 2012)

Morris que, apesar de a filosofia e a intenção já estarem lançadas, ele ilustrava de maneira razoavelmente artesanal. O ponto culminante neste processo se deu com a Bauhaus, logo após a I Guerra Mundial. Também ela era uma escola de artes e ofícios. Mas com outras intenções, que com o tempo foram sendo definidas e aprimoradas.

Hoje, cadeiras de papelão são vendidas a cinquenta mil reais – é a cadeira do rei. É absurdo fazer móveis para dez, vinte pessoas que podem comprá-los. Eu não sou contra alguém comprar um Mercedes-Benz último tipo, mas não para pôr na porta de casa e fazer inveja aos vizinhos. Nesse caso, o carro não possui função, ou é usado apenas com uma das funções. Já se eu trabalhar em Campinas e ele servir para me levar com todo o conforto, velocidade e segurança, a compra se justifica.

**Nesse caso, é design ou não?**

*É design porque contribui com um nível de tecnologia avançado, que naturalmente ainda é caro.* (STOLARSKI, 2008a, p.68, grifos nossos)

O trecho da entrevista reforça um posicionamento ideológico que já havia sido delineado no nosso segundo capítulo, no qual Wollner deixava claro que entendia o design como uma área dedicada à produção do bem-estar social.

Para continuarmos nossas considerações, é necessário retomarmos algumas questões:

1. Wollner considera que não havia design no Brasil (e no mundo) até a década de 1950 – ficando claro que ele entende que a prática inicia-se com a HfG Ulm;
2. Suas frequentes críticas ao *Styling*, postura essa já evidente nos comentários acerca de Raymond Loewy, por conta do seu aparente descaso com o projeto (materializado através de um formalismo racional) e funcionalidade;
3. Sua posição de que a Bauhaus ainda não possuía um plano de ensino e prática voltada ao design, mas sim que teria uma importância equivalente ao Arts & Crafts de Morris e Ruskin, no quesito de introduzir uma necessidade de se pensar o coletivo.

Sua visão parece aproximar-se da de Otl Aicher, um de seus mentores em Ulm, que dizia que “na Bauhaus prevalecia um estilo geométrico derivado da arte. Daí que influenciou mais o Art Decó do que a moderna produção industrial. A Bauhaus baseou-se mais em museus do que na técnica e na economia atuais<sup>175</sup>” (AICHER, 2007, p.85).

A saída de Bill da escola em 1957 permitiu que uma reforma curricular fosse realizada em 1958, de modo que currículo ficou mais voltado para os interesses políticos de Scholl e Aicher, resultando em um afastamento radical do mundo artístico, considerado alienante. Notam-se aí alguns dos paradoxos que estão presentes nas ideias de Wollner:

---

<sup>175</sup> “En la bauhaus prevalecía un estilo geométrico derivado del arte. De ahí que influyera en el art decó más que la moderna producción industrial. La bauhaus se asentó más en los museos que en la técnica y la economía actuales.” (Tradução nossa)

1. A HfG Ulm nasce com o objetivo de reconstruir a cultura alemã no pós-guerra, reeducando o povo germânico, de modo a pensar criticamente as produções materiais a partir de perspectivas políticas e sociais;
2. O campo artístico é visto como um espaço elitista e alienante. Por isso, deve ser evitado;
3. Concessões acerca do ensino das artes são feitas após a integração de Max Bill na escola, que assume a diretoria, acreditando que as discussões sociais devem estar integradas durante o fazer artístico, e não separado dele;
4. Ao sair da escola, seu currículo é refeito, de forma que possa atender melhor os objetivos primários do seu período de planejamento;
5. Wollner acompanha todo esse processo e possivelmente introjetou muitas das discussões e preocupações sociais que compunham a agenda da escola.

Cabe aqui um comentário: como demonstramos, no texto de BETTS, há constantes menções à Werkbund como fonte de inspiração para a HfG Ulm. Esta pode ser uma explicação para a menção dela no texto de 1964 de Wollner, quando sua experiência na escola alemã ainda era mais próxima na memória dele. Com o passar dos anos, lidando com o cenário brasileiro bastante diferente do europeu, sua importância parece ter sido diluída.

Ao voltar para o Brasil com tais ideias, Wollner passou a difundir tais discursos em sua prática profissional. Logo, a escolha de seus pioneiros, assim como o desenvolvimento da sua fala sobre o assunto, prioriza aqueles personagens que demonstraram tal afastamento do ambiente artístico e passaram a trabalhar com a comunicação visual de massa, não mais confinada no espaço dos museus, mas sim uma prática que buscasse maior abrangência social.

Cabe também a menção às críticas direcionadas ao *styling*, presente especialmente nas obras de Raymond Loewy. Na fala de Wollner, encontramos neste quesito uma ênfase de apreciação a um método que busca um maior rigor científico, no qual a forma final de um produto é o resultado de uma série de estudos sistemáticos – sem dúvida, traços ulminianos. Wollner demonstra não aceitar que o trabalho de Loewy pudesse possuir uma metodologia própria digna de “ser design”. Um produto que fosse focado apenas na sua apreciação formal, especialmente se abusasse de ornamentos sem função, não seria design. Cabe uma indagação: mesmo tendo trabalhado por um certo período no escritório brasileiro de Loewy, durante seu período de estudos no IAC, ou seja, anterior à Ulm, não há registros de que Wollner teria tido

acesso ao processo de criação de Loewy e sua equipe. Contudo, suas críticas já aparecem desde a década de 60, como pudemos notar no primeiro texto aqui analisado. Sendo assim, parece-nos coerente afirmar que a crítica de Wollner ao *styling* como um todo deriva de um julgamento acerca da *forma final* dos produtos desenvolvidos por tal estilo norte-americano e, além disso, tal crítica seria oriunda de seus anos de estudos em Ulm. Desta maneira, é seguro afirmar que, apesar de focar seu discurso na defesa de um método correto de se fazer design, acima disso, Wollner parece defender uma estética formal dos produtos de design – no caso, uma que prezasse pelo racionalismo e pelo emprego da geometria (e outras áreas ditas científicas), tão caras ao design modernista, inclinação essa que já nos foi possível notar em vários momentos e que são resultados do cenário ideológico bastante presente em Ulm.

Essas considerações são necessárias para comentarmos um dos paradoxos mais interessantes de Wollner, que é o seu discurso de que o design não seria elitista. Conforme notamos nos seus comentários acerca da cultura de arte francesa que era bastante presente no Brasil antes de 1950 (D20, por exemplo), ele demonstra sua visão de que tal tipo de produção é fechada apenas para alguns apreciadores – portanto, elitista. O design, por sua vez, seria mais social – característica cara ao pensamento de Ulm. Adota então o racionalismo projetual de Ulm, materializado no uso constante de formas e planejamentos geométricos, por entender que esta prática seria mais democrática. Entretanto, o cenário brasileiro é diferente: o modernismo de Ulm era, em certa medida, uma das formas de resistência da própria cultura artística Nazista, que prezava pelos movimentos clássicos e românticos como forma superior de arte, chegando ao ponto de declarar que a arte moderna era degenerada<sup>176</sup> (SANT’ANNA, 2003). De forma a radicalizar-se ainda mais, buscava um afastamento mais expressivo do próprio campo artístico, visando a amplitude do meio social – uma atitude que viam como mais democrática e inclusiva. Ao notarem que a arte moderna, antes símbolo de resistência social, agora também fechava-se em círculos sociais elitizados, desconfiavam de todo e qualquer discurso que visse a si mesmo como “superior”. Este é o paradoxo mais marcante deste período da HfG Ulm: o plano pedagógico pós-Bill assumiu algumas características do modernismo europeu, mas só aquilo que lhe dizia respeito – no caso, a plasticidade geométrica, oriunda de vanguardas diversas como o De Stijl, o construtivismo, suprematismo,

---

<sup>176</sup> O modernismo adotado na HfG não é único caso disso. O Estilo Internacional, apropriados nos EUA, também buscava incorporar valores democráticos, conforme aprendemos AY (2009).

entre outras propostas que outrora foram símbolos de resistência ao Estado nazista, ao mesmo tempo em que buscava eliminar a figura do próprio artista fechado em seu ateliê. O designer seria este agente social que utilizaria uma plasticidade de vanguarda mas com uma proposta agregadora, democrática, altruísta. Bill, que não compartilhava do mesmo trauma que o casal Aicher acerca do nazismo na Alemanha, parecia não conseguir entender a aversão dos dois aos seus ideais de autonomia artística-criativa. Em resumo: a defesa da HfG Ulm pela geometrização das soluções visuais se dá muito mais como uma espécie de discurso ideológico de resistência a um passado traumático do que necessariamente por conta de uma crença na superioridade de uma forma ou modelo de pensamento em si.

Wollner parece subestimar o fato de que, no cenário brasileiro, o modernismo que aqui adentrava era mais da vertente francesa (impressionismo e cubismo, por exemplo), já que o trauma Nazista, até onde podemos verificar, não parece ter sido sofrido por boa parte dos artistas plásticos aqui presentes. Logo, ao defender que sua maneira de encarar design, materializada em uma geometrização da forma, seria mais “democrática”, “social”, preocupada com o “bem-estar”, etc., Wollner acabou por conferir um tipo de agência ao seu método de trabalho, concretizando talvez o temor de Max Bill acerca de uma “romantização da tecnologia”, ou ainda de uma crença exarcebada no espírito científico, sendo o designer, neste caso, um mero agente de tais formas de pensamento cuja autonomia criativa deve limitar-se às demandas impostas pelo cenário social dentro de um programa metodológico pré-estabelecido. Há pouco espaço para invenção em tal quadro de pensamento. Se, por um lado, a HfG Ulm, desejava reinventar o mundo, tais diretrizes conceituais acabaram por limitar a visão de Wollner em perceber a riqueza da produção material brasileira anterior à década de 1950, impedindo-o de talvez avaliar o próprio design como uma prática social que evolui e assume diferentes roupagens em locais e tempos diferentes. Por fim, no cenário brasileiro, o discurso da escola introjetado em Wollner resultou em mais um paradoxo: se originalmente ele visava lutar contra a elitização das práticas criativas, acabou por tornar-se ele próprio uma espécie de elite no Brasil, tendo em vista que, como o próprio Wollner afirma, eram poucos os designers verdadeiros que atuavam aqui.

Iniciamos este subcapítulo com o trecho no qual Wollner, em entrevista concedida a André Stolarski, defendia que a função principal do design seria a de promover bem-estar social. Esperamos que com as considerações feitas aqui, tenha ficado clara a influência dos

seus anos de Ulm nesta declaração. O contraste de experiências do cenário alemão que vivenciou na HfG com o cenário brasileiro que viveu nos anos seguintes é o que pode acabar causando um certo estranhamento ao termos contato com tais ideias.

Após tais considerações, fica-nos mais claro a forma pela qual Wollner monta seus discursos acerca das relações entre arte, indústria e design no Brasil através das escolhas dos pioneiros apontados nos textos aqui analisados: todos eles, em maior ou menor grau, acabaram por dialogar com as propostas projetuais e plasticidade geometrizada adotadas pela HfG Ulm pós-Bill. À sua maneira, Wollner adequou o discurso da escola alemã à realidade brasileira, conferindo a ele a importância de um “marco zero” da história do design em âmbito mundial, graças às suas características específicas de método construtivo. Não encontrando paralelos precisos para tal forma de trabalho no material gráfico produzido no país anterior à década de 1950, ao passo em que elege a postura técnico-científica de Ulm como tipo ideal de método de design, viu-se então com um dos pioneiros da profissão no Brasil, constituindo desta forma um grupo seletivo de profissionais que possuiriam tais conhecimentos inovadores.

Tendo isto em mente, é cabível levantarmos as seguintes questões: de que maneira tais ideais constituem as noções de Wollner acerca do design nacional e o local do Brasil no cenário de design mundial? Existiria alguma coisa como um “design brasileiro”?

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estratégia discursiva de Wollner em sua narrativa histórica, fundamentada em uma materialidade da forma gráfica e projetual, faz questão de reconhecer como seus antecedentes aqueles artistas e designers dos quais ele mais se identifica, tecendo duras críticas (ou ignorando por completo) àqueles que não seguem seus preceitos formais. Seja por desconhecimento de outros autores similares à sua prática, seja por uma atitude consciente de negação, Wollner reforça um discurso de classe social que, através de seus ideais, agrupa-se em torno de conceitos oriundos de sua experiência em Ulm – tomando a HfG como o marco zero de toda a história do design propriamente dito em âmbito mundial. Ao estabelecer-se novamente no Brasil, adequa tais noções em um cenário completamente diferente daquele vivenciado entre 1954 e 1958, descontextualizando os conhecimentos lá adquiridos ao mesmo tempo em que readequa e ressignifica tais princípios no cenário brasileiro. O resultado são narrativas que se visam históricas, como vimos nos textos analisados neste capítulo, mas que, no final, misturam-se com as experiências e gostos pessoais do próprio autor.

Nas explicações de Wollner sobre o que é design, especialmente no que tange à produção gráfica, é interessante notar o uso dos exemplos que ele costuma passar: livros,



identidades visuais corporativas, cartazes etc. A comunicação visual, conforme defende, parece estar aliada a um surto de produção de cultura de massa, que começa a ganhar força no início da década de 1950 no Brasil e, assim, permite-nos fazer uma possível aproximação da prática de design com o conceito de Indústria Cultural de Adorno – contudo, com uma série de ressalvas. Essa tentativa de aproximação, talvez, seja útil para entender alguns dos motivos que levaram Wollner a tirar suas conclusões acerca da separação entre design e arte, além dos pontos já abordados neste capítulo. Para tanto, retomaremos algumas das ideias que apresentamos de Renato Ortiz, no primeiro capítulo deste trabalho, que, no livro “A Moderna Tradição Brasileira, esforçou-se em traçar os possíveis paralelos e diferenças entre a chamada Indústria Cultural alemão (de acordo com Adorno) e a brasileira.

Como mencionamos na ocasião, ORTIZ buscava compreender o impacto do capitalismo tardio na produção artística brasileira, especialmente a partir da década de 1920 até a década de 70. Sendo fruto de um desenvolvimento muito diferente do europeu, o cenário de comunicação de massa brasileiro demorou para desenvolver uma crítica sobre si mesmo, pois aqueles que estariam aptos para tal tarefa eram os mesmos produtores de conteúdo dos meios populares. Enquanto a crítica à chamada “Indústria Cultural” na Alemanha partiu de um grupo de pensadores que estava afastado dos meios de comunicação de massa, no Brasil os próprios pensadores faziam parte dos meios de comunicação, dificultando uma autoavaliação sobre o que estava sendo produzindo.

Se compararmos o quadro cultural brasileiro com o europeu, observamos que não se justifica uma nítida diferenciação entre um pólo de produção restrita e outro de produção ampliada. As razões sociológicas para que isso aconteça são fortes. Devido à fragilidade do capitalismo existente, Florestan Fernandes o qualifica de “difícil”, uma dimensão de bens simbólicos não consegue se processar plenamente. Isso significa uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais. (ORTIZ, 1991, pp.25-26)

Neste paralelo, Wollner poderia ser considerado um dos primeiros agentes de *cisão* de crítica de produção comunicacional, propondo uma separação entre a produção mercadológica e a artística-elitista-intelectual – ao menos em um primeiro momento. Retomando algumas questões que levantamos no primeiro capítulo a partir de ORTIZ (1991), lembramos o caso da literatura, citado pelo autor, como um ambiente no qual “produtor” e “crítico” confundiam-se, muito por conta da situação de que os escritores brasileiros, em sua maioria, sempre encontraram enormes dificuldades em se sustentar apenas pela publicação e vendas de suas obras. Somente a partir da década de 1940, ou seja, após o aparecimento dos

modernistas da literatura, e pouco antes do surgimento dos concretistas, é que a “literatura volta-se para si mesma, *especificando-se assumindo configuração propriamente estética*” (ORTIZ, 1991, p.26, grifos nossos).

Desta forma, tendo em vista a participação de Wollner neste meio pelo grupo Ruptura, além de todas as fontes das quais bebia já nos tempos de IAC, não é de se espantar que tal ambiente tenha sido propício no quesito de crítica à própria produção gráfica que ocorreu até então, a ponto de ser capaz de estabelecer um marco divisor que diferencie sua produção comunicacional com a do passado. Apoiando-se nas propostas formais concretistas e modernistas, extremamente propícias no ambiente que era o MAM-SP nos primeiros anos da década de 1950, Wollner encontraria ali um capital simbólico de diferenciação, apoiado pelo discurso dos “estudos científicos” (reforçados após sua experiência em Ulm, mas já presentes antes mesmo dela), que não apenas ajudariam a formalizar um discurso de *destaque* como também permitiria a abertura para o debate acerca da necessidade da formação de uma nova classe profissional – o *designer*. Ou seja, se por um lado os modernistas da literatura auxiliaram na formação de um ambiente no qual o crítico fosse capaz de separar-se dos setores produtivos, gerando assim um ambiente reflexivo mais propício, é possível encontrarmos paralelos desta mesma dinâmica social no mundo das artes visuais. É neste ponto que, acreditamos, Wollner representaria uma espécie de *agente de cisão reflexiva* entre as práticas gráficas mais tradicionais e a “novidade” modernista (de matriz ulmiana) que invadia suas primeiras experiências artísticas através dos corredores do MAM-SP e, posteriormente, em Ulm. Unindo esta dinâmica ao florescimento do design modernista em âmbito mundial, é de se entender que tal visão projetual fosse a “única” válida para o surgimento do design como prática profissional demandada no mercado – especialmente no Brasil. É a esta urgência do momento que creditamos boa parte de uma certa “miopia histórica” que Wollner demonstra em seus textos, especialmente quando trata do período de produção brasileira anterior à década de 1950.

Ao voltar de Ulm, Wollner ajudou a construir no Brasil uma espécie de diálogo de *diferenciação*, uma problemática que visava uma melhor separação entre os artistas de galerias e os que atuavam na crescente indústria da época. É neste sentido que classificamos Wollner como um *agente de cisão reflexiva*, tendo em vista que lançou novos olhares para formas de atuação profissional já estabelecidas, mas que encontrava-se em revisão no período

de intenso desenvolvimento industrial marcado entre as décadas de 1950-60, sugerindo novas formas de atuação e distinção mercadológica para indivíduos com perfis de atuação e habilidade bem específicas, apresentando inclusive uma proposta plástica (“como o design deve parecer”) às suas produções que os categorizariam como “designers”. Não à toa, durante seu período de envolvimento com a ABDI, ajudará na disseminação de uma série de ideias sobre o que é esse novo “desenho industrial”.

Sem dúvida, há implicações ainda maiores em tudo o que levantamos. Um deles é o próprio tema da Identidade Nacional, já extensivamente debatido no capítulo anterior. No presente momento, a questão que levantamos é: acreditando que o modelo de Ulm era o único certo, como ele encarava a exigência (cada vez mais presente na população entre 1950-60) de que o país deveria ter uma cara, um rosto? Sendo pauta do governo Federal por boa parte dos anos de formação de Wollner, muitas das preocupações que giravam em torno de tal tópico acabaram por fazer parte de sua trajetória – especialmente durante os períodos de discussão acerca da reforma de currículo da ESDI, em 1968, ocasião na qual Wollner criticou inúmeras vezes pelo seu afastamento do programa original (baseado na HfG Ulm), conforme demonstramos anteriormente. Ou seja, se o próprio governo do país apostava num discurso de identidade nacional fundamentado numa noção de “novidade”, fator constante desde a Era Vargas, que se intensificou depois nos governos JK e Médici, mostra-se bastante compreensível tal postura por parte de Wollner.

De forma a facilitar a referência, é necessário lembrarmos que Wollner não se considerava um designer “brasileiro”, atribuindo tal característica a Aloisio Magalhães, seu ex-colega na ESDI. Proclamando-se um filho da “cultura internacional”, afirmava que não possuía a bagagem de cultura regionalista que Aloisio tinha, o que impediria-o de utilizar símbolos nacionais em suas obras – tais como “Mulata, café, Pelé” etc. (STOLARSKI 2008a, 57). Neste ponto, além da notável redução estereotipada que Wollner parece realizar do próprio país, torna-se mais claro para nós que a maior dificuldade que ele enfrentava era provavelmente os próprios limites impostos acerca do conceito de “identidade”.

Sobre esta problemática, em um artigo intitulado “Existe Design Brasileiro? Considerações sobre o Conceito de Identidade Nacional”, a pesquisadora Marinês Ribeiro dos Santos realizou uma análise bastante pertinente para nossos interesses. No caso, sua

indagação partia de uma fala de Wollner acerca do design nacional, proferida em entrevista para o Jornal Valor Econômico em 2006, que reproduzimos abaixo:

não temos uma linguagem. O Aloisio Magalhães [1927–1982, artista plástico, designer e planejador cultural], foi quem chegou mais perto disso, já que tinha um perfil mais brasileiro, por ser de Pernambuco. Outros profissionais, como eu, que sou de São Paulo, não sabem o que é uma pena de índio. Minha formação, por exemplo, é europeia, com toques suíço, alemão, holandês, inglês. Eu me formei numa das primeiras turmas da Escola de Ulm, na Alemanha (WOLLNER apud SANTOS, 2008, p.36)

As perguntas que fazemos aqui é: “o que é exatamente possuir um perfil mais brasileiro”? E por que Pernambuco seria privilegiado neste quesito por Wollner? Como aponta SANTOS, chega a ser “intrigante” o fato de um dos designers mais importantes e presentes da história da profissão no Brasil fazer tal declaração.

Mais uma vez, retomamos algumas considerações feitas há pouco: este problema de se enxergar como brasileiro acompanhou Wollner desde seus primeiros anos. Filho de imigrantes, viveu a infância durante a Era Vargas, que apostava num modelo de “novo país”; forma-se profissionalmente durante o período JK, quando, mais uma vez, um “novo Brasil” surgia; por fim, atinge maturidade e estabilidade profissionais durante o período militar, quando o tema da identidade nacional era um projeto de pauta nacional, visando a criação de um sentimento de “pertencimento” a uma pátria cujo futuro parecia brilhante.

Desta forma, o Brasil como um “projeto” sempre foi algo “a acontecer”. Mesmo quando se debatia a necessidade de investimento na indústria nacional, de forma a desenvolver-se produtos com “características próprias” (tal como foi o caso do seu período como presidente da ABDI e, portanto, visitante do ICSID, na década de 1970), Wollner sempre defendeu que o modelo adequado era aquele desenvolvido no cenário europeu – ou, mais precisamente, alemão de Ulm.

Na visão de Wollner, o Brasil não é exceção: num cenário mundial, a HfG Ulm é o marco zero da história do design. O que veio antes foram ensaios, tentativas, pioneirismos, estando longe ainda de um método consolidado. Desta forma, talvez, uma perspectiva interessante para analisarmos a defesa de Wollner à importância dos fenômenos produtivos da década de 1950, relacionados diretamente ao surgimento de sua visão do que é o design seja a seguinte: apesar de ele defender que o Brasil não possuía raízes históricas e tradições de saberes artísticos e artesanais tão profundas quanto na Europa, mesmo o velho continente também seria palco do próprio *surgimento* do design em tal época. Consequentemente, tendo

em vista a formação da ESDI em 1962, e até mesmo da experiência do IAC na década de 1950, notamos aí um certo *otimismo* de Wollner ao defender a possibilidade do desenvolvimento do design no Brasil daquela época. Uma lógica que se baseia no princípio de que “por ser novo lá, será novo aqui também e as chances de sucesso e fracasso seriam as mesmas”. Logo, com várias ressalvas, seria uma maneira de estabelecer o Brasil em condições de igualdade com países mais desenvolvidos economicamente. O design é novo, os métodos são novos – tudo é novo. Afinal, mesmo uma potência econômica, como os EUA, teria cometido o “pecado” do *Styling*, tão criticado por Wollner.

No artigo citado de SANTOS (2008), a autora discorre acerca da noção talvez limitada que Wollner possui acerca do conceito de “identidade”, entendendo-a como algo homogêneo, fechado em si mesmo, enquanto que o ideal seria que, especialmente no caso do Brasil, pudéssemos entendê-la num sentido de heterogeneidade, plural, mista, contraditória, tensionada.

Contudo, não podemos deixar de encarar o pensamento Wollner como diálogo de seu próprio tempo. A busca por uma identidade nacional estava bastante presente não apenas na pauta desenvolvimentista do governo, mas também nos próprios ambientes artísticos ao qual frequentou. Ao realizar suas produções gráficas, cujo formalismo devia em muito às propostas geométricas e abstratas oriundas de Ulm (e outros ramos modernistas predecessores), Wollner aparentemente não sentia-se “brasileiro” pelo próprio entorno que o cercava. Os ares “modernos” de seus projetos diferenciavam-se de tal forma da produção nacional em larga escala que eram recebidos de maneira distinta pelos consumidores à sua volta. O planejamento das formas, concepção e apresentação de projetos revestiam suas produções com diversos valores sociais, tais como “profissional”, “científico”, “formal”, “tecnológico”, destacando-o da vasta produção gráfica já existente na sua época, tornando-o, de certa forma, singular. Mesmo se partirmos da perspectiva de que outros projetos de artistas gráficos da sua época (ou anteriores) também desenvolviam métodos de trabalho tão complexos quanto o dele, é sua aposta e insistência num formalismo modernista de ordem geométrica, com matriz no pensamento de Ulm, que destacará-o daquele ambiente. Wollner representa um tempo em que os próprios artistas visuais passaram a refletir sobre seu ofício, abrindo novas possibilidades de produção e atuação profissional. Em outras palavras, ele deseja, ao lado de outros agentes, fundar uma *nova classe* de trabalho.

Sendo assim, podemos tomar como *insuficiente* a visão de SANTOS (2008) quando diz que Wollner não reconhece a existência de um design brasileiro. Apesar de concordamos com suas considerações acerca da necessidade de uma revisão (e expansão) sobre o próprio conceito de identidade utilizado para se falar do design nacional, achamos necessário também localizarmos Wollner em seu próprio tempo. Desta forma, partindo das considerações de Ortiz acerca do meio literário e fazendo um paralelo com o mesmo, Wollner acaba sendo o resultado de um “entre-espaços”, um agente de *ruptura* que busca marcar os limites entre a produção artística e o suporte midiático – neste caso, os museus e espaços artísticos próprios. Como produtor e crítico da arte de seu tempo, e partindo de duas vontades principais, a de atuação e reconhecimento num campo social mais amplo e a experimentação estética modernista, especialmente a de raiz racionalista, Wollner busca novos espaços de atuação, identificando que estes não existiam ainda formalmente. Não é apenas uma questão de negar que não existe uma identidade no design brasileiro, mas sim de entendermos que a produção do país, assim como a sua modernização, existiram por muito tempo apenas como projeto, ou seja, um desejo de realizar-se, enfrentando suas dificuldades de aplicação – ao menos de acordo com as concepções de Wollner sobre a prática da profissão, que de maneira alguma podemos tomar como a única existente, conforme já vimos nos trabalhos de pesquisadores como LIMA (2002), BRAGA (2011), ONO (2006), CARDOSO (2011a; 2011b), entre outros. A atuação política institucional de Wollner, que estamos marcando aqui até o fim da sua segunda gestão na ABDI, marcada também pelo seu relatório do ICSID, parece nos deixar claro isso. Contudo, aparentemente Wollner nunca chegou a revisar suas próprias ideias – o que é compreensível, tendo em vista sua atuação posterior à segunda gestão na ABDI, na qual parece se afastar do debate político mais intenso. As marcas das ideias formadas entre as décadas de 1950 e 70 permanecem até os dias de hoje.

Neste sentido, sendo agente de cisão que busca a formação de uma nova classe, a de “designers”, Wollner coloca-se como um personagem que busca legitimação da sua área de atuação em um ambiente sócio-econômico novo, ainda sem características bem definidas – portanto, de incerteza. A ideia de projeto nacional acabará por suprir essa incerteza, dando um propósito para esses novos profissionais. Neste meio, abraça-se a estética modernista de matriz suíça-alemã e o discurso científico como formas de validação que buscam dar

importância a um novo meio que se forma – o do artista que agora trabalha no mercado de comunicação e se apoia na noção moderna de projeto.

Se o pioneirismo auto-proclamado de Wollner no design gráfico pode ser contestado no sentido da realização e complexidade do projeto gráfico em si (CARDOSO, 2011a), parece-nos seguro dizer que ele é um pioneiro na tentativa da formação de uma classe de trabalhadores liberais que se auto-intitulavam “designers”. Diferente do processo histórico inglês, no qual a figura do designer, como classe de trabalho, surge junto com a industrialização no século XVIII (CARDOSO, 2011a; 2011b), o processo brasileiro é marcado pela criação da profissão através de um ato reflexivo resultante das sucessivas tentativas de implantação da indústria – iniciada desde os tempos do Segundo Império, com novos elementos sendo desenvolvidos na Era Vargas, atingindo um ápice “modernista” no governo JK (no qual a Brasília de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer é o grande símbolo desenvolvimentista) e criando um estado de euforia de crescimento durante o “Milagre Econômico” do governo Médici. Wollner, atento a essas mudanças desde o governo Vargas, buscou sempre inserir-se como agente produtivo, e viu no design sua forma de ajudar no projeto de um “novo Brasil”.

Sendo assim, apesar do discurso de Wollner ser bastante enfático na questão da importância de se entender design como *método* para se diferenciar da produção gráfica anterior à década de 1950, acreditamos que esse discurso ocorreria muito mais como estratégia de legitimação de uma classe de trabalho nova naquele ambiente, apoiada em um afeto formal por um movimento artístico que anda na esteira das ideias propagadas em Ulm.

Contudo, como podemos verificar, a estratégia discursiva de Wollner não foi bem sucedida. Hoje, ao tratarmos da história do design brasileiro, torna-se cada vez mais rara a presença de propostas que assinalam o marco zero desta história na fundação da ESDI (CARDOSO, 2011a; VILLAS-BOAS, & BRAGA, 2013). Sendo assim, se a partir de uma perspectiva apoiada nos escritos de Bourdieu, apresentados no primeiro capítulo, podemos encarar Wollner como um agente de ruptura que buscava criar um novo espaço de atuação autônomo, um *campo*, tal qual os artistas modernistas assim buscaram fazer no final do século XIX na Europa, podemos verificar que tal visão da profissão não ganhou os espaços acadêmicos como ele gostaria. Ao buscar autonomia intelectual e discursiva a ponto de poder legislar acerca do que seria ou não design, Wollner acabou por várias vezes isolando-se dos

fenômenos de seu tempo, deixando de dialogar com movimentos interessantes já em sua maturidade profissional – por exemplo, o trabalho de Rogério Duarte e todo o movimento Tropicalista, que é simplesmente ignorado em suas avaliações históricas. Caso estivesse aberto ao diálogo, talvez suas considerações sobre o design nacional (e talvez sobre o próprio design em si) poderiam ser outras.

Ainda assim, podemos tomar o silêncio de Wollner acerca de certos personagens e movimentos também como uma estratégia discursiva. Recusando um hibridismo formal, buscou manter-se fiel aos ideais de Ulm o máximo que pôde e da maneira que acreditava ser a ideal. Contudo, o cenário brasileiro apresentava seus próprios desafios. Os lemas de Ulm, outrora símbolos de resistência contra um passado negro da história da Alemanha, além do sonho de ver-se livre de tais pesadas sombras, foram ressignificados por Wollner em sua atuação brasileira, desta vez em prol da formação de uma classe que, julgava, ser inexistente por aqui. Ao relacionar Arte e Indústria, buscou afastar o artista dos meios de produção de massa, tentando assim gerar uma demanda por profissionais de uma nova classe que surgia e alimentava: o *designer*. Desta maneira, viu o desenho industrial surgir como o resultado do vácuo criado entre a arte e a indústria em seu tempo e local.

Wollner marcou presença no design nacional como um personagem incômodo, cujas provocações e recusas das práticas aqui presentes geraram ricos frutos, e os resultados vemos até os dias atuais – e provavelmente veremos ainda por muito tempo. Por fim, ao escrever seu nome da história do design brasileiro, ocorreu-lhe que, ao narrá-la, confundiu-a com a sua própria.



## REFERÊNCIAS

II BIENAL DO MAM-SP. **Catálogo da Exposição**. São Paulo: MAM-SP, 1953.

ABREU, Marcelo de Paiva. O Processo Econômico. *In*: GOMES, Angela de Castro (Coord.). **Olhando Para Dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, pp.179-228.

AICHER, Otl. **El Mundo Como Proyecto**. Espanha: GG Diseño, 2007.

ANASTASSAKIS, Zoy. Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, ou como fazer pesquisa em design sem sabê-lo. *Em*: **Anais do 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. Rio de Janeiro, 2007.

ANDRADE, Maria do Carmo. José Simeão Leal. *Em*: **Fundação Joaquim Nabuco: Biblioteca Blache Knopf**. Disponível: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=903%3AJose-simeao-leal&catid=48%3ALetram&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=903%3AJose-simeao-leal&catid=48%3ALetram&Itemid=1). Último acesso em 10 de junho de 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Arte Moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2009.

BARROSO NETO, Eduardo. **A atuação do CNPq no apoio ao design brasileiro – Parte 1 – As origens.** Publicado em 2010. Disponível em: <http://eduardobarroso.blogspot.com.br/2010/06/em-2011-o-cnpq-completara-sessenta-anos.html>. Último acesso em 10 de junho de 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENATTI, César. **De artista a designer:** Alexandre Wollner e o pensamento concreto na construção do design visual brasileiro. Dissertação de Mestrado apresentada para o programa de Pós-Graduação em Artes. São Paulo: UNESP, 2011.

BETTS, Paul. **The Authority of Everyday Objects:** A Cultural History of West German Industrial Design. EUA: University of California Press, 2004.

BIENAL. **Arquivo Alexandre Wollner e as primeiras bienais.** Disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=334>. Último acesso em 03 de Maio de 2015.

BOTELHO, André. Uma *sociedade em movimento* e sua *intelligentsia*: apresentação. *Em:* BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Gláucia Villas. **O Moderno em Questão:** a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, pp. 15-23.

BOURDIEU, Pierre. **Os Usos Sociais da Ciência:** Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BRAGA, Marcos da Costa. **ABDI e ABPDINS – RJ:** História das Associações. São Paulo: Blucher, 2011.

BRANZI, Andrea. o Brasil como modelo do mundo. *Em:* MORAES, Dijon. **Análise do design brasileiro:** entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 2006, pp. 3-17.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2007.

CAMARGO, Mário de (org.). **Gráfica:** Arte e Indústria no Brasil – 180 Anos de História. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CARDOSO, Rafael. Tudo é Moderno; Nada É Brasil: Design e a Busca de uma Identidade Nacional. *Em:* CAVALCANTI, Lauro (org.). **Tudo é Brasil.** Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004, pp. 81-91.

\_\_\_\_\_. (org.). **O Design brasileiro antes do design.** São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Uma Introdução à história do design**. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 2011b.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições Sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CLARO, Mauro. **Dissolução da Unilabor: Crise e Falência de uma Autogestão Operária – São Paulo, 1963–1967**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2012.

CNPq. **Anos 70**. Disponível em: <http://www.cnpq.br/web/guest/anos-70>. Último acesso em 10 de junho de 2015.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: No Tempo das Certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COUTO, Ronaldo Costa. **História Indiscreta da Ditadura e da Abertura: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COUTO, Rita Maria de Souza. **Escritos Sobre Ensino de Design no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2008.

DAGNINO, Renato. **Neutralidade da Ciência e determinismo tecnológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DIAS, Maria R. A. C. **O Ensino do Design: a interdisciplinaridade na disciplina de projeto de design**. Dissertação de Mestrado defendida no programa de Pós-Graduação de Engenharia da Produção da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2004.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Lisboa, Portugal: Taschen, 2006.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FALCÃO, Joaquim. A política cultural de Aloisio Magalhães. *Em*: MAGALHÃES, Aloisio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997, pp. 17-29.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira: Volume 11 – Economia e Cultura (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

FAZIO, Michael; MOFFETT, Marian & WODEHOUSE, Lawrence. **A História da Arquitetura Mundial**. Porto Alegre: AMGH, 2011.

FEENBERG, Andrew. Racionalização Subversiva: Tecnologia, Poder e Democracia. *In*: NEDER, Ricardo T (org.). **A Teoria Crítica de Andrew Feenberg**: Racionalização Democrática, Poder e Tecnologia. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina / CDS / UnB / Capes, 2010, pp. 67–96.

FERLATO, Claudio. Introdução. *Em*: WOLLNER, Alexandre. **Textos recentes e escritos históricos**. São Paulo: Rosari, 2003, pp.7-8.

FIELD, Charlotte & FIELL, Peter. **Design do Século XX**. Portugal: Taschen, 2005.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FREITAS, Artur. Apontamentos Sobre a Autonomia Social da Arte. *Em*: **Revista História Social**: revista dos pós-graduandos em história / Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. n.11. Campinas, 2005. Págs. 115-134.

GAY, Peter. **Modernismo**: O Fascínio da Heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. São Paulo: LTC, 2012.

GOMES, Angela de Castro (Coord.). **Olhando Para Dentro**: 1930-1964. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design Gráfico**: do Invisível ao Ilegível. São Paulo: Rosari, 2000.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma**: A Modernidade na Selva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HARRISON, Charles (*et al*). **Primitivismo, cubismo, abstração**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HFG-ARCHIV ULM. **Site de arquivos históricos da Hochschule für Gestaltung Ulm**. Disponível em: <http://www.hfg-archiv.ulm.de>. Último acesso em: 05 de Maio de 2015.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**: 1789-1848. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural e o Iluminismo como Mistificação das Massas. *Em*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005. Págs. 169–214.

ITAÚ CULTURAL, Enciclopédia. **Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI)**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280406/escola-superior-de-desenho-industrial-rio-de-janeiro-rj>. Último acesso em 10 de março de 2015a.

\_\_\_\_\_. **Forminform**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao481678/forminform-sao-paulo-sp>. Último acesso em 10 de março de 2015b.

JANSON, H.W. & JANSON, Anthony. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JORNAL DO BRASIL. **1º Caderno de 20 de Abril de 1973**. “Designer” belga acha que Governo deve subvencionar desenho industrial no país. Rio de Janeiro, 1973, p.7.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOPP, Rudinei. **Design Gráfico Cambiante**. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

LEITE, João de Souza. **A Herança do Olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

\_\_\_\_\_. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. *Em*: MELO, Chico Homem de. **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 252-283.

LEON, Ethel. **Design Brasileiro: Quem fez, quem faz**. São Paulo: Senac Nacional, 2005.

\_\_\_\_\_. Apresentação do Texto “Pioneiros da Comunicação Visual” de Alexandre Wollner, republicado no site Agitprop. 2009. Disponível em: [http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio\\_det&id=16&titulo=repertorio](http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=16&titulo=repertorio). Último acesso em 10 de Maio de 2015.

LIMA, Guilherme Cunha. Um Precursor do Moderno Design Brasileiro: Eliseu Visconti. *Em*: **Anais do I Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. Brasília: I CIPED, 2002, pp. 2065-2070.

LISSITSKY, El. Topografia da Tipografia. *In*: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (orgs.). **Textos Clássicos do Design Gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.24.

LUPTON, Ellen & MILLER, J. ABBOTT (orgs.). **ABC da Bauhaus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MAGALHÃES, Aloisio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

\_\_\_\_\_. O que o Desenho Industrial pode fazer pelo país. *Em*: **ARCOS**, Volume 1, Número único, 1998, pp. 8-13.

\_\_\_\_\_. Sobre o ensino das artes, no Recife, em 1958. *Em*: LEITE, João de Souza. **A Herança do Olhar**: o design de Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, pp. 58-64.

MARTINEZ, Marcelo Marcos. **Wollner**: 50 anos de Design e Comunicação. Dissertação de Mestrado apresentada para o programa de Arquitetura, Artes e Comunicação. São Paulo: UNESP, 2001.

MEGGS, Philip. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MELO, Chico Homem de. Aloisio, designer de sinais. *Em*: LEITE, João de Souza. **A Herança do Olhar**: o design de Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, pp. 150-156.

\_\_\_\_\_. (org.). **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2011.

MORAES, Dijon. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 2006.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os Anos JK: Industrialização e Modelo Oligárquico de Desenvolvimento Rural. *In*: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano 3: O Tempo da Experiência Democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, pp. 155-194.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**: Origens e instalações. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007.

NOBRE, Ala Luiza de Souza. **Fios Cortantes**: Projeto e Produto, Arquitetura e Design no Rio de Janeiro (1950-70). Tese de Doutorado apresentada para o Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2008.

OBJETO BRASIL, Associação. **Texto Institucional**. Disponível em: <http://www.objetobrasil.com.br/pt/sobre>. Último acesso em 10 de junho de 2015.

ONO, Maristela. **Design e Cultura**: Sintonia Essencial. Curitiba: Edição da Autora, 2006.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PINHEIRO, Amálio (org.). **O Meio é a Mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PIRES-FERREIRA, Diva Maria. **Depoimento sobre o Programa 06 – ANEXO A**. 2015.

PRADO, Luiz Carlos Delorme & EARP, Fábio Sá. O “Milagre” Brasileiro: Crescimento Acelerado, Integração Internacional e Concentração de Renda. *In*: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano 4: O Tempo da Ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 207–242.

REVISTA BOLSA DE VALORES. **Competição Esbarra no “Design”**. 1973, pp.17-18.

REZENDE, Livia Lazzaro. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. *Em*: CARDOSO, Rafael (org.). **O Design brasileiro antes do design**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2011a, pp. 20-58.

RODRIGUEZ, Maria Isabel Ferraz. **1º Depoimento de Maria Isabel Ferraz Rodriguez sobre Programa 06 – ANEXO B**. 2014.

\_\_\_\_\_. **2º Depoimento de Maria Isabel Ferraz Rodriguez sobre Programa 06 – ANEXO C**. 2015.

SARMENTO, Carlos Eduardo Barbosa. Ciência, Indústria e Soberania Nacional: As Transformações na Política Tecnológica Brasileira na Década de 1970 – Memória e Projeto. *In*: **Revista História Oral v.2: Dossiê – Violência e Política**. Associação Brasileira de História Oral, 1999, pp. 153-166.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **A Cegueira e o Saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Existe Design Brasileiro? Considerações sobre o conceito de identidade nacional. *Em*: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design & Identidade**. Curitiba: Editora Peregrina, 2008, pp. 35-49.

SCHNEIDER, Beat. **Design: Uma Introdução – O Design no Contexto Social, Cultural e Econômico**. São Paulo: Blucher, 2010.

SEBRAE. **Design no Brasil – Relatório 2011**. Brasília: SEBRAE Nacional, 2012.

\_\_\_\_\_. **Design no Brasil – Relatório 2014**. Brasília: SEBRAE Nacional, 2014.

SENADO FEDERAL. **DECRETO Nº 70.851, DE 19 DE JULHO DE 1972**. Disponível em <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=184587>. Último acesso em: 25 de Fevereiro de 2015.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio. *In*: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil V.3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

SOUZA, Laura de Melo & SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: No Tempo das Certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOUZA, Pedro Luiz de. **Esdi: biografia de uma ideia**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

\_\_\_\_\_. Depoimento do designer e professor da Esdi Pedro Luiz Pereira de Souza sobre Karl Heinz Bergmiller, publicado como anexo ao "sinal" 277 (03 a 10.10.08), em homenagem aos 80 anos de nascimento de Bergmiller, comemorados em 1º de outubro de 2008. Disponível em: [http://www.esdi.uerj.br/sinal/ev\\_plps-khb.html](http://www.esdi.uerj.br/sinal/ev_plps-khb.html). Último acesso em 12 de maio de 2015.

SPITZ, René. **HfG Ulm: The View Behind the Foreground**. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2002.

STELLA, Paulo Rogério. Palavra. *In*: BRAIT, Beth. **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 177-190.

STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

\_\_\_\_\_. A Identidade Visual toma corpo. *Em*: MELO, Chico Homem de (org.). **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008b, pp. 188-215.

\_\_\_\_\_. **Design e Arte: Campo minado – uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar**. Dissertação de mestrado defendida na FAU-USP, 2012.

\_\_\_\_\_. **Stolarskais**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VARGAS, Getúlio. **Declaração de Instauração do Estado Novo de 10 de Novembro de 1937**.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e Disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

\_\_\_\_\_. A equivalência dos discursos opostos: design como arte, design como marketing. *Em*: **Anais do I Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. Rio de Janeiro, ANPED, 2003.

VILLAS-BOAS, André & BRAGA, Marcos da Costa. Tempo de Buscar Origens. *In*: ALMEIDA, Marcelina da Graças; REZENDE, Edson José Carpintero; SAFAR, Giselle Hissa; MENDONÇA, Roxane Sidney Resende (orgs.). **Caderno a Tempo: Histórias em Arte e Design – V.1**. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2013, pp. 25-46.

WARDE, Beatrice. A Taça de Cristal Ou a Impressão Deve ser Invisível. *In*: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (orgs.). **Textos Clássicos do Design Gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, pp. 58-61.

WOLLNER, Alexandre. Origem e Desenvolvimento do Desenho Industrial. *Em*: FIESP. **Desenho Industrial: Aspectos Sociais, Históricos, Culturais e Econômicos**. São Paulo: Fórum Roberto Simonsen, 1964, pp. 37-50.

\_\_\_\_\_. Pioneiros da Comunicação Visual. *Em*: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**, vol. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, pp. 954-971.

\_\_\_\_\_. **Alexandre Wollner: Design visual 50 anos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.



\_\_\_\_\_. **Textos recentes e escritos históricos.** São Paulo: Rosari, 2003b.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil:** a questão da identidade na arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

## APÊNDICE A

**Tabela Comparativa de Textos Históricos de Alexandre Wollner**

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
1 RENASCIMENTO	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>Os artistas trabalhavam em união com o popular. Passaram a se isolar a partir do Barroco. Somente a partir da primeira Revolução Industrial (século XVIII) é que alguns artistas (e principalmente artesãos) voltaram a pensar no público, iniciando os primeiros passos para o desenvolvimento do design.</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
2 <b>INGLATERRA: GRANDE EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PRODUTOS DA INDÚSTRIA (Londres, 1851)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Marco Inicial do desenho industrial” (p.40)</li> <li>• “Produto ainda era excessivamente decorado, sem simplicidade nem beleza” (p. 41)</li> <li>• Alguns já demonstravam desconfiança com a Indústria</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “As grandes exposições resultantes da primeira Revolução Industrial (1760 até 1880) são o ponto de partida do que hoje denominamos comunicação visual” (p.955)</li> </ul>	<b>NÃO CONSTA</b>
3 <b>ARTS &amp; CRAFTS (Inglaterra)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entre 1880 e 1890</li> <li>• “Contra essa imitação sem nexos, pela máquina, e contra o desrespeito e mistura de estilos, levantou-se o inglês <b>John Ruskin</b>, declarando que tais imitações eram a destruição de todas as artes e que a essência da verdade jazia no respeito aos fundamentos da arte. <b>William Morris</b> foi o primeiro a traduzir em ação os conceitos de Ruskin, esforçando-se por restabelecer o artista artesão como membro da comunidade. Pretendia, com isto, reunificar as artes, como se fazia na Idade Média” (p.42)</li> <li>• “A mais importante realização de William Morris foi no campo pedagógico, com a fundação das famosas escolas ‘Arts and Crafts’ (liceu de artes e ofícios), por toda a Inglaterra”. (p.43)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “A criação do Arts &amp; Crafts Exhibition Society, em Londres (1888), deflagra um comportamento de funções nas artes aplicadas. Estas se liberam da tradição de fiéis seguidoras dos movimentos de arte. Artistas e poetas como <b>William Morris</b> (1834-96); <b>Toulouse-Lautrec</b> (1864-1901), <b>Filippo Tommaso Marinetti</b> e <b>Guillaume Apollinaire</b> passam a produzir livros, cartazes e manifestos, conferindo à tiragem o mesmo valor que a peça única original. O processo gera o profissional de artes gráficas que divide suas atribuições entre a arte aplicada e a pura especulação artística e forma-se o conceito indevido do pintor, gravador, ilustrador e desenhista como criador dos meios visuais de comunicação que persiste ainda hoje, no Brasil, por exemplo” (p.955)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Com o advento da primeira revolução industrial, deu-se o aprimoramento do artesão diante de uma nova realidade, que surge a partir de 1875 com o movimento <b>Arts and Crafts</b>, seguindo o <b>Jugendstil</b>”. (pp. 65-66)</li> </ul>
4 <b>JUGENDSTIL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referência em B8 (<b>Art Nouveau</b>)</li> </ul>	<b>NÃO CONSTA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referência em C3 (<b>Arts &amp; Crafts</b>). A afirmação permite dupla interpretação: a primeira é de que o <i>Jugendstil</i> ocorreu logo em seguida ao <i>Arts and Crafts</i>. A segunda é que o <i>Arts and Crafts</i> seguia os princípios do <i>Jugendstil</i>.</li> </ul>
5 <b>TOULOUSE-LAUTREC</b>	<b>NÃO CONSTA</b>	Referência em C3 ( <b>Arts &amp; Crafts</b> )	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mencionado como um dos grandes cartazistas do século XIX, como consta em D23.</li> </ul>
6 <b>FILIPPO TOMMASO MARINETTI</b>	<b>NÃO CONSTA</b>	Referência em C3 ( <b>Arts &amp; Crafts</b> )	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Suas obras teriam vindo ao Brasil durante as exposições da década de 1950, como consta em D28. Tais exposições teriam sido fundamentais para o Brasil livrar-se da influência cultural francesa e a formação de designers.</li> </ul>
7 <b>GUILLAUME APOLLINAIRE</b>	<b>NÃO CONSTA</b>	Referência em C3 ( <b>Arts &amp; Crafts</b> )	<b>NÃO CONSTA</b>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
8 ART NOUVEAU	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “O falecimento de Morris, em 1896, não deteve os efeitos de suas ideias, que floresceram no movimento denominado “art nouveau”, também caracterizado por outros nomes: “<i>art nouveau</i>”, na França e na Bélgica; “<i>new style</i>”, na Inglaterra; “<i>sezession</i>”, na Áustria; “<i>jugendstil</i>”, na Alemanha; “<i>stile liberty</i>”, na Itália; “<i>arte floreal</i>”, no Brasil.” (p.43)</li> <li>• efeito das ideias do Arts &amp; Crafts</li> <li>• estilo difundido por toda a Europa, com vários nomes diferentes</li> <li>• “novo estilo, que procurou, não voltar-se para o passado e para os grandes períodos artísticos, mas sim desenvolver uma expressão atualizada, de acordo com as necessidades da época” (p.43)</li> <li>• preocupa-se com a decoração ao mesmo tempo que leva em conta a “expressão cultural dos objetos” (pp.43-44)</li> <li>• importância das ideias do arquiteto belga <b>Van de Velde</b></li> <li>• “Van de Velde exige ‘uma estrutura lógica do objeto, lógica sem compromissos no uso do material, uma definição ativa e aberta do método de trabalho’” (p.44)</li> </ul>	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
	1964	1983	1998	
9	<p><b>ALEMANHA: WERKBUND</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Importância de <b>Hermann Muthesius</b>, que “exigia dos artistas uma ‘objetividade verdadeira e completa’ e recomendava o estudo de instalações com funções determinadas [...] cujas formas devem ditadas pelos usos respectivos a que se destinam” (p.44)</li> <li>• Muthesius funda na Prússia uma escola de artes e ofícios junto com “os artistas mais avançados de seu tempo” (p.44)</li> <li>• 1907: funda a <b>Deutsche Werkbund</b>, “uma sociedade que incluía ‘os melhores representantes da arte, da indústria, do artesanato e do comércio, para conjugarem esforços no sentido de se conseguir uma alta qualidade nos produtos industriais” (p. 44)</li> <li>• um dos mais importantes passos na aproximação entre arte e indústria</li> <li>• buscava “o domínio da máquina e da criação de uma arte industrial” (p.45)</li> <li>• Discurso de Muthesius “Não há nenhuma delimitação segura entre a ferramenta e a máquina. Produtos de alta qualidade podem ser produzidos com a máquina, desde que o homem a domine e use como ferramenta” (p.45)</li> <li>• Ruptura entre Muthesius e Van de Velde. Motivo: defesa da “exatidão de uma ideia”, que a Werkbund não teria, de acordo com o belga.</li> <li>• “A ideia de Muthesius orientava-se pelo futuro: ‘A arquitetura e a totalidade dos trabalhos da Werkbund tendem para a padronização. Somente através dela, e com uma saudável concentração de forças, poder-se-á construir um gosto comum.’” (p.45)</li> </ul>	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
10	<p><b>ALEMANHA: OLBRICH E BEHRENS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Em 1899, na cidade de Mathildenhoele (Alemanha), alguns artistas foram chamados para montar uma colônia. Apenas <b>Olbrich</b> tinha experiência de arquiteto e ficou responsável por projetar as casas. Contudo, <b>Behrens</b> (pintor, desenhista de móveis, técnico em metal e vidro, gráfico e tipógrafo), mesmo não sendo arquiteto, decidiu que projetaria e decoraria a sua.</li> <li>• As obras dos dois se diferenciavam do Art Nouveau, estilo vigente na época</li> <li>• “a obra de Behrens [...] mostrava um contraste marcante em relação à de Olbrich, de estilo mais elegante e imaginativo” (p.46)</li> <li>• Behrens usava linhas floreadas, mas mostrava natureza modular, calculada, elementos precisos e geometrizados</li> <li>• “Os elementos precisos e geometrizados, em “patterns” rítmicos, logo atraíram a atenção do grupo “<b>New Style</b>”, de Glasgow, Escócia (Mackintosh), e do <b>Grupo Sezession</b>, de Viena (Moser)”. (p.46). <i>Os grupos citados (em negrito) já foram mencionados previamente neste mesmo texto, na seção de Art Nouveau.</i></li> <li>• “Graças principalmente ao seu trabalho para a indústria alemã <b>AEG</b>, Peter Behrens é reconhecido como o primeiro desenhista industrial” (p.47)</li> </ul>	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

A		B	C	D
		1964	1983	1998
11	DE STIJL	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Não obstante, alguns anos mais tarde, a <b>Bauhaus</b> tomou certas posições próprias, de acordo com as correntes racionalistas da época. O neoplasticismo holandês do ‘De Stijl’ e o <b>construtivismo russo</b> opunham-se diretamente ao ‘<b>arts and crafts</b>’ e às atitudes expressionistas”. (p.47)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “A partir da confluência dos propósitos da <b>Bauhaus</b>, das ‘campanhas’ De Stijl (1917-32), das <b>idéias construtivistas</b> (1910), do <b>dadaísmo</b> (1916-24), da teoria da Gestalt (1913-36) e da evolução do posicionamento da arte face ao desenvolvimento industrial, vão-se estruturando atribuições específicas do profissional de artes gráficas, que passa a penetrar na função dos elementos visuais para solucionar problemas de legibilidade e percepção sem, contudo, abandonar a preocupação da peça única e raramente enfrentando a totalidade do conjunto dos meios de comunicação.” (p. 955)</li> <li>• “Para a divulgação da <b>I Bienal de São Paulo</b>, foi escolhido, através de concurso nacional, o cartaz executado por <b>Antônio Maluf</b> (1926-), aluno do <b>IAC</b>. Trata-se do <b>primeiro cartaz construtivista brasileiro</b>. A <b>II Bienal</b> teve como importância a mostra de obras de artistas do nível de <b>Vantongerloo</b>, De Stijl, <b>Mondrian</b>, <b>Kandinsky</b>, <b>Van Doesburg</b>, <b>Albers</b>, <b>Picasso</b>, <b>Morandi</b>, entre outros, cuja importância para a cultura visual não é necessário ressaltar.” (p.959)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “O artista com formação de artes e ofícios é solicitado a se manifestar através de produtos, cartazes, jornais, revistas, folhetos (<b>De Stijl</b>, <b>Bauhaus</b>, <b>Merz</b>, <b>Dada</b>, <b>construtivistas</b>), evoluindo com o desenvolvimento dos processos industriais” (p.66)</li> </ul>
12	MERZ	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA	• Mesmo trecho que em D11 ( <b>De Stijl</b> )
13	DADA	NÃO CONSTA	• Mesmo trecho que em C11 ( <b>De Stijl</b> )	• Mesmo trecho que em D11 ( <b>De Stijl</b> )
14	CONSTRUTIVISTAS	• Mesmo trecho que em B14 ( <b>De Stijl</b> )	• Curiosamente, as referências ocorrem exatamente nos mesmos trechos em que o <b>De Stijl</b> (C11)	• Mesmo trecho que em D11 ( <b>De Stijl</b> )

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
15 ALEMANHA: BAUHAUS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• derivada do trabalho de <b>Van de Velde</b> e sua escola de artes e ofícios, de 1901;</li> <li>• fundada em 1919, tem em seu manifesto ideias caras ao <i>Arts and Crafts</i>, “um manifesto que Ruskin e Morris subscreveriam sem muitas hesitações” (p.47)</li> <li>• a influência do “<b>De Stijl</b>” holandês, assim como do construtivismo russo, fez a escola repensar seu posicionamento ideológico, adotando um maior racionalismo em prol de uma facilidade de sua aplicabilidade na indústria.</li> <li>• “Pode-se dizer que este foi justamente o ‘milagre’ da Bauhaus: a integração prática da estética racionalista na produção industrial” (pp.47-48)</li> <li>• <b>Hannes Mayer</b>, diretor da escola em 1928, teria sido o primeiro a “perceber o perigo do formalismo artístico da Bauhaus” (p.48). A forma racionalista teria perdido seu conteúdo, assumindo-se como arte quando, na realidade, segundo Mayer (e Wollner) deveria ser preenchida pelo conhecimento científico</li> <li>• fechada em 1933 pelos nacional-socialistas, tem vários de seus professores (<b>Gropius</b>, <b>Breuer</b>, <b>Moholy-Nagy</b>, <b>Albers</b>, <b>Mies van der Rohe</b>) emigrando para os Estados Unidos, onde se dedicam ao ensino.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Até o surgimento da Bauhaus (1919-32) predomina o pintor/gravador/ilustrador, cuja função atinge as artes aplicadas sem estar necessariamente voltada para os meios técnicos de impressão, ou para os problemas de percepção próprios da linguagem da comunicação” (p. 955)</li> <li>• “A partir da confluência dos propósitos da Bauhaus, das ‘campanhas’ <b>De Stijl</b> (1917-32), das <b>ideias construtivistas</b> (1910), do <b>Dadaísmo</b> (1916-24), da teoria <b>Gestalt</b> (1913-36) e da evolução do posicionamento da arte face ao desenvolvimento industrial, vão-se estruturando atribuições específicas do profissional de artes gráficas, que passa a penetrar na função dos elementos visuais para solucionar problemas de legibilidade e percepção sem, contudo, abandonar a preocupação da peça única e raramente enfrentando a totalidade do conjunto dos meios de comunicação” (p.955)</li> <li>• “De fato, somente durante a Segunda Guerra Mundial é que se desenvolve a figura do <i>designer</i> gráfico como um especialista nos problemas técnicos da criação dos elementos estruturais do comportamento visual, um profissional que desponta, a partir dos anos 50, após o aparecimento dos grandes conglomerados industriais, em plena evolução dos meios de comunicação de massa, e que passa a programar os meios de comunicação através da estruturação racional, eficiente, não só da comunicação em si, mas em função do somatório de elementos técnicos, econômicos e materiais – enquanto elementos de identidade visual –, ou seja, o profissional que hoje denominamos programador visual ou <i>designer</i> gráfico” (p. 955).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mesmo trecho que em D11 (<b>De Stijl</b>)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

A		B	C	D
		1964	1983	1998
16	ESTADOS UNIDOS E BRASIL: STYLING E RAYMOND LOEWY	<ul style="list-style-type: none"> <li>• originário da crise de 1929</li> <li>• a Bauhaus já haveria denunciado o styling pelo seu “comercialismo oportunista”, assim como pela sua “indiferença pelos valores artísticos e culturais” (p.48)</li> <li>• apesar de tais críticas, Wollner aponta que nem tudo no styling seria desprezível, e cita as obras de <b>Henry Dreifuss</b> e <b>Walther Dorwin Teague</b> como exemplos dignos de menção</li> <li>• “deve-se convir que é difícil reconhecer méritos na extensíssima e indiscriminada obra de um <b>Raymond Loewy</b>” (p.49)</li> <li>• Loewy, assim como outros adeptos do styling, teriam sido responsáveis pelo retorno do uso indiscriminado do ornamento, abandonando quaisquer preocupações com a funcionalidade dos produtos</li> <li>• “Uma das bases principais do “<i>styling</i>” é de ordem psicológica, pois que com a decoração ou o tamanho dos produtos procuram sensibilizar o consumidor em tudo o que se refere à sua posição ou aspiração social – ao seu “status” – por meio de conteúdos simbólicos convencionais” (p.49)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Durante o período de 1948 a 1952, <b>Raymond Loewy</b> instalou um escritório em São Paulo e atendeu uma série de clientes importantes nas mais diversas áreas: projetos de marcas, embalagens, marketing, design de produtos, arquitetura, engenharia etc.;</li> <li>• A supervisão do escritório brasileiro ficava a cargo do designer-engenheiro <b>Bosworth</b>;</li> <li>• “Apesar do sucesso inicial, o escritório não oferecia condições de projetos aos níveis exigidos por Raymond Lowey, isto é, projetos completos de <i>design</i> e rentabilidade financeira. O escritório logo foi desativado”. (p.960)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na seção sobre “Antecedentes” do design visual no Brasil: “Deve-se mencionar também a importante e emergente cultura norte-americana, no pós-guerra, que nos vem através da publicidade, da indústria editorial, do cinema, do design de consumo, das instituições culturais como o <b>Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)</b>, <b>Nelson Rockefeller</b>, um dos fundadores do MoMA, esteve diretamente envolvido em projetos de cooperação cultural com <b>Ciccilo</b> [um dos fundadores do <b>MAM-SP</b>] e com <b>Chateaubriand</b> [fundador do <b>MASP</b>]”. (p.69)</li> <li>• Menciona Loewy e seu escritório no Brasil na seção sobre o IAC, quando refere-se à importância do Instituto em trazer para contato dos alunos obras de americanos. “os americanos <b>Georges Nelson</b>, <b>Charles Eames</b>, <b>Henry Dreifuss</b> e <b>Raymond Loewy</b> (que, por sinal, teve um escritório de design em São Paulo, em fins de 40, servido as indústrias brasileiras Matarazzo [sabonete Fantasia], Pignatari [Laminação Nacional de Metais], o edifício central da Gessy em São Paulo e as lojas da internacional Calçados Clark)”. (pp.70-71)</li> </ul>
17	ESTADOS UNIDOS: BAUHAUS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Albers</b> leciona na Black Mountain College, em Harvard e em Yale;</li> <li>• <b>Moholy Nagy</b>, “legítimo continuador dos métodos pedagógicos da Bauhaus” (p. 49), foi o fundador da “Nova Bauhaus em 1937, em Chicago. Durou apenas um ano por dificuldades econômicas. Após isso, fundou o <i>Institute of Design</i>, também em Chicago, que foi agregado ao <i>Illinois Institute of Technology</i> – cujo prédio foi projetado por <b>Mies Van der Rohe</b>, último diretor da Bauhaus.</li> </ul>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “O IAC tem também no arquiteto <b>Jacob Ruchti</b> talvez o seu mais importante professor, pois implantou toda a metodologia do curso fundamental da New Bauhaus do Instituto de Arte de Chicago, mais tarde integrado ao Illinois Institute of Technology, fundado pelos imigrantes da <b>Bauhaus</b>, <b>Moholy-Nagy</b>, <b>Josef Albers</b>, <b>Herbert Bayer</b> e <b>Walter Peterhans</b>” (p.71)</li> </ul>



Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
		1964	1983	1998
18	<p><b>HOSCHSCHULE FÜR GESTALTUNG ULM (HfG Ulm; Escola Superior da Forma de Ulm; “Escola de Ulm”)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• fundada em 1954 na cidade de Ulm e, assim como a Bauhaus, num período pós-guerra, com o objetivo de reeducação.</li> <li>• teve como um dos idealizadores o “arquiteto, ‘designer’, tipógrafo, escultor, pintor, publicista e educado” (p. 50) <b>Max Bill</b>.</li> <li>• <b>Walter Gropius</b> foi convidado a inaugurar oficialmente a escola em outubro de 1955;</li> <li>• “sua iniciativa se deveu à fundação pelos irmãos <b>Scholl</b>, adversários do nazismo, com financiamento misto germano-americano” (p.50)</li> <li>• Max Bill afastou-se em 1956 por divergências educacionais. A direção da escola ficou a cargo de <b>Tomas Maldonado</b>, “‘designer’, teórico, gráfico e educador argentino” (p.50)</li> <li>• sobre o prospecto da escola, em 1956, Maldonado se manifestou assim: “A criação, tal como é entendida na escola, nada tem a ver com os ditames da moda ou com a negligente procura de novos efeitos... O desenvolvimento de um projeto é determinado por uma pesquisa exata, um trabalho metódico, levando em conta sobretudo soluções técnicas, função determinada, estética e econômica. Um bom projeto conserva uma realidade, donde é necessário que o trabalho na Hochschule tenha contato com a sociologia, com a cultura de nossa época e com outras disciplinas que se relacionem com a estrutura de nossa sociedade” (p.50)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “A exposição de <b>Max Bill</b> [1952] possibilitou uma visão da viabilidade do <i>design</i> industrial e gráfico na comunidade, do campo de atuação profissional, da metodologia e do conteúdo social resultante da evolução técnico-estética desenvolvida desde a <b>Bauhaus</b> e que Max Bill, oriundo da Bauhaus, viria a implantar novamente na própria Alemanha, em Ulm-Donau, a Hochschule fuer Gestaltung (1953-69)” (p.959);</li> <li>• “Em 1953, Max Bill, apontado como membro do júri internacional de premiação da II Bienal de São Paulo, interessou-se pelo IAC e convidou Alexandre Wollner a frequentar a escola de Ulm juntamente com outros brasileiros: <b>Almir Mavignier</b> (1925–) e <b>Mary Vieira</b> (1927–) frequentaram o curso de comunicação visual (1954-58). Wollner voltou ao Brasil, Mavignier ficou na Alemanha e Mary Vieira se estabeleceu na Suíça”. (p. 959)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Como entra esta escola da Alemanha no contexto do Brasil? Primeiramente pela influência que <b>Max Bill</b> exerceu sobre os pintores concretos brasileiros e, também, com a sua retrospectiva no <b>MASP</b>, enfatizando a função do artista como designer e participante da comunidade. Bill teve ainda grande participação nos eventos da <b>I e II Bienais</b>, não só como expositor e premiado, mas em algumas palestras e encontros. E, naturalmente, a iniciativa de levar artistas brasileiros, o pintor <b>Almir Mavignier</b>, a escultura <b>Mary Vieira</b> e eu [<b>Wollner</b>], para estudar na internacional Hochschule für Gestaltung, em Ulm, Alemanha, da qual era criador e reitor. Ali tanto os artistas e artesãos brasileiros, americanos, suíços, italianos, franceses, argentinos, japoneses, holandeses (30 ao todo por ano) tiveram treinamento teórico, prático e profissional, com <b>Max Bill</b>, <b>Josef Albers</b>, <b>Johannes Itten</b>, <b>Nonne-Schmidt</b>, <b>Hans Gugelot</b>, <b>Otl Aicher</b>, <b>Walter Peterhans</b>, <b>Walter Zeischeg</b>, <b>Tomás Maldonado</b>, <b>Norbert Wiener</b>, <b>R. Buckminster Fuller</b>, <b>Max Bense</b> e <b>Konrad Wachsmann</b>, entre outros. O projeto da Escola Técnica de Criação no <b>MAM-RJ</b>, mesmo não concretizado, originou-se na HfG, com Tomás Maldonado e Otl Aicher convidados por <b>Niomar Moniz Sodré Bittencourt</b>, constituindo-se no passo inicial em direção à fundação da <b>ESDI</b>, primeira escola sul-americana de formação profissional.” (pp. 82-83)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
19 MAX BILL	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referência em <b>Ulm</b> (B18)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referência em <b>Ulm</b> (C18)</li> <li>Referência em <b>Brasil: Exposições</b> (C28)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referência em <b>MASP</b> (D26)</li> <li>“A exposição de Max Bill [em 1950] foi o ponto esclarecedor da importância do design no processo cultural e industrial e influenciou a todos os estudantes do <b>IAC</b>. Max Bill esteve pessoalmente no Brasil, na Bienal de 1951, onde obteve o Grande Prêmio Internacional de Escultura com a Unidade Tripartida (hoje no acervo do MAC-USP), e em 1953, quando, na <b>Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)</b> e no <b>Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)</b>, proferiu uma famosa conferência iconoclasta, centralizada em críticas à arquitetura de Oscar Niemeyer”. (p.70)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
		1964	1983	1998
20	BRASIL: COMENTÁRIOS GERAIS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• As três etapas apontadas no plano internacional (<b>Exposições Universais, Bauhaus</b> e a Segunda Guerra Mundial) “criaram a necessidade da preparação de um profissional com conhecimentos suficientes para poder trabalhar com gráficos, especialistas em mercadologia, executivos, e que, em sua formação acabou recebendo um treinamento superior e específico.</li> <li>“No Brasil, atualmente [1983], os três tipos de profissionais coexistem e continuam sendo solicitados, às vezes indevidamente, para a solução de problemas de comunicação visual, e é importante redefinirmos as suas áreas de atuação:               <ul style="list-style-type: none"> <li>– o <b>pintor/desenhista/gravador</b> (metal, madeira, pedra), disponível no mercado como ilustrador de livros, capas de discos etc.;</li> <li>– o <b>artista gráfico</b> com noções de arte e conhecedor de princípios técnicos (impressão, tipos, cores etc.), atuante no mercado nas funções mais elevadas de diretor de arte em publicidade ou em editoras de revistas etc.;</li> <li>– e o <b>designer gráfico</b>, programador racional dos meios de comunicação visual e da elaboração de programas de identidade visual.” (pp. 955-956)</li> </ul> </li> <li>• As atuações do artista plástico predominam em igual proporção às atuações dos artistas gráficos, deixando a margem de atuação do designer gráfico “muito reduzida” (p. 956)</li> <li>• “Isto nos leva a organizar esse trabalho em duas etapas: na <i>primeira</i>, as manifestações pioneiras em comunicação visual no Brasil que se desenvolveram a partir das primeiras décadas deste século [XX] até hoje, e as três categorias de profissionais já mencionadas; e na <i>segunda</i>, procuraremos identificar os <i>designers</i> gráficos pioneiros da comunicação visual no Brasil (p.956)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “No Brasil, principalmente nos mais importantes pólos econômicos, São Paulo e Rio de Janeiro, a cultura predominante, no princípio deste século, era de <b>influência francesa</b>. Esse predomínio era voltado somente para os principais acontecimentos culturais que sucediam na França (Paris), comunicados com forte suporte mercadológico através de revistas, livros, cinema e exposições exportados para todo o mundo. Abria-se pouco espaço para os acontecimentos fora do domínio francês. É um processo elitista. Na Europa, a partir dos anos 50, nota-se um claro processo de mudança das influências culturais, consequência do final da última guerra mundial. Exatamente em princípios dos ano 50 a França começa a perder parte de sua influência e predomínio cultural”. (p.68)</li> <li>• “Implanta-se, em 1934, a <b>Universidade de São Paulo</b> (USP). Seu conceito, programa, professores fundadores e convidados eram nitidamente de origem francesa e exerceram enorme influência sobre ambientes culturais da época” (p.68)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
21 <b>BRASIL: MANIFESTAÇÕES PIONEIRAS EM COMUNICAÇÃO VISUAL, MAS SEM PREPARO PROFISSIONAL</b>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• "A evolução das artes gráficas, a implementação da indústria tipográfica, gráfica e do fabrico do papel no Brasil, antes da Segunda Guerra Mundial, não foram acompanhadas pelo devido preparo dos profissionais em tipografia e no conjunto de equipamentos. Houve, no entanto, alguns artistas que se esforçaram sobremaneira para que fossem contornadas as deficiências técnicas da época. Além disso, a demanda era definida a partir de modelos alienígenas, conforme pedidos dos maiores solicitadores: agências de publicidade, indústria e comércio e, dessa forma, nos anos 20 e na primeira metade dos anos 30, os trabalhos foram calcados no modelo europeu (alemão, francês, italiano) e, mais tarde, no modelo norte-americano. Alguns profissionais, entretanto, distinguiram-se pela preocupação de colocar em seus trabalhos elementos identificadores nacionais." (p. 956)</li> <li>• Revistas: <i>Mequetrefe</i> (1875), <i>O Mosquito</i> (1875), <i>Eu Sei Tudo</i>, <i>Revista da Semana</i> (1900), <i>O Malho</i> (1902), <i>Vida Paulista</i> (1903), <i>Arara</i> (1904), <i>Fon-Fon</i> (1907), <i>A Careta</i> (1908), <i>Paratodos</i> (1918), <i>A Cena Muda</i></li> <li>• Jornais: <i>O Mercúrio</i> (1898)</li> <li>• Caricaturistas Profissionais: <b>J. Carlos</b> (1884–1950), <b>Helio Sá</b> (1925–)</li> <li>• Ilustradores: <b>Raul</b> (1874-1953), <b>K. Lixto</b> (1853-1927), <b>Julião Machado</b> (1863-1930), <b>Belmiro de Almeida</b> (1858-1935)</li> <li>• “<b>Henrique Fleuss</b> (1823-82) desenhou o que se poderia considerar o primeiro cartaz de propaganda, por ocasião do lançamento da <i>Semana Ilustrada</i>” (p.956)</li> </ul>	NÃO CONSTA

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
22 <b>BRASIL: INDÚSTRIA GRÁFICA PIONEIRA, DEPENDENTE DOS MODELOS INTERNACIONAIS</b>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Ao implementar o setor da indústria gráfica e da comunicação, o Brasil, sem tradições nesse campo, entra já tendo assimilado o desenvolvimento de países de tradições muito arraigadas, como a Holanda, a Suíça, a Itália, a Alemanha e a Inglaterra. A influência técnico-gráfica de origem germânica (austríaca e alemã) e as influências artísticas da França e Itália, relevantes desde os primórdios, tornam-se bem notórias entre as duas guerras mundiais”. (p.957)</li> <li>• <b>Nomes de gráficas</b>, cujos nomes estrangeiros denotam a ausência de tradição gráfica brasileira: <b>Valders, Dafferner, Weissflog, Oscar Fluess, Schelliga, Lanzara, Humberto Rebizzi, Karl Oscar Reichenbach, André Schoetzer, Bremensis, Rufer, Bothschild, Fritz Graf, Erich Eichner, Hartmann &amp; Soehne, Niccollini, Kurt Riechenbach, Romiti, Antonio Bacchi, Alfio Fioravanti</b></li> <li>• Técnicos que desenvolveram fotolito a nível industrial: <b>Ignaz Johan Sessler, Frederico Moulin, Arnaldo Vanderberg, Eduardo Rosenberg.</b></li> <li>• Os trabalhos das agências de publicidade proporcionaram uma maior profissionalização e investimento de equipamento por parte do parque gráfico brasileiro, com incentivos do governo até a década de 1970. Contudo, “o preparo da mão-de-obra nacional [...] não acompanhou esse crescimento. Os operadores desses equipamentos atualizados e sofisticados não obedeceram à mesma ordem de qualidade. Ainda hoje [1983], o treinamento profissional do operador gráfico, quando não é inexistente, deixa muito a desejar” (p.958)</li> <li>• As rápidas transições tecnológicas das técnicas de impressão, como forma de manter-se atualizado, impediram a formação de especializações e tradições na área</li> </ul>	NÃO CONSTA

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
		1964	1983	1998
23	<b>BRASIL: ARTISTAS GRÁFICOS PIONEIROS PARA O DESIGN</b>	<b>NÃO CONSTA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Como pioneiros da comunicação, enquanto expressão visual, destacam-se nomes que, sem dúvida alguma, influenciaram o desenvolvimento cultural no Brasil. Eram artistas que já tinham uma carreira na Europa, oriundos de academias de arte e não propriamente de escolas de <i>design</i> gráfico (como a Bauhaus) ou mesmo de escolas técnicas avançadas na Suíça, Holanda, Inglaterra, União Soviética, Polônia e Japão. Até os anos 30, os artistas comerciais de maior destaque e influência foram: <b>Gerar Orthoff</b> (1903–), <b>Theo Gygas</b>, <b>Conde Hannanory</b>, <b>Barão von Puttkammer</b>, <b>Kurt Eppenstein</b>, <b>Theodor Heuberger</b>, <b>Garutti</b> (1896–), <b>Alberto Scipillitti</b>, <b>Beto Sayago</b>, <b>Hariberto Rebizi</b>, <b>Mick Carnicelli</b> (1893-1967) e <b>Migalovchi</b> (1899-1976)” (p.957)</li> <li>• “As primeiras agências de publicidade (na época, ‘de propaganda’) começaram a impor-se e com elas o estilo norte-americano de comunicação, em que a ilustração era sempre acompanhada de um texto de persuasão. Aos poucos, a influência europeia, que podia ser observada nos cartazes de rua, de bondes, folhetos, embalagens e anúncios em jornais e revistas, foi sendo eliminada. Os próprios artistas europeus residentes no país, mesmo a contragosto, tiveram de adaptar-se a essa nova realidade por uma questão de sobrevivência. Uma vez que as soluções visuais eram sempre imitações de modelos norte-americanos, não houve muita evolução neste campo” (p. 957)</li> <li>• “Profissionais de grande capacidade foram gerados pelas agências, profissionais que assimilaram a técnica americana de persuasão e que exerceram sua influência no meio: <b>Fritz Lessin</b> (1916-70), <b>Jean G. Willin</b>, <b>Joaquim Alves</b>, <b>Rambeli</b>, <b>Hermelindo Fiaminghi</b>, <b>Fred Jordan</b> (1927–), <b>Milton Breschia</b> (1924–), <b>Gerald F. Wilda</b> (1915–), <b>Vicente Caruso</b> (1913–), <b>Alex Perissinoto</b> (1925–), <b>Pery Campos</b> (1901-75), <b>Darcy Penteado</b> (1926–), <b>Enrico Camerini</b> (1926–), <b>Albert Schust Oller</b> (1934–), <b>Francisc Petit</b> (1934–), <b>José Zaragoza</b> (1930–), entre outros. Também produtores gráficos, pessoal que determinava a escolha de tipo (corpo e família): <b>A. Alves e Oswaldo Schwartz</b>”. (p. 959)</li> <li>• Entre 1938 e 41, enquanto residia no Brasil, o arquiteto austriaco <b>Bernard Rudofsky</b> (1907–) realizou uma série de trabalhos de design que lhe rendeu reconhecimento internacional;</li> <li>• <b>Aloisio Magalhães</b> (1927–82) e <b>Gastão de Holanda</b> (1919–) e o <b>Gráfico Amador</b>, entre 1954 e 1958.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Manifesto Ruptura</b>, de 1952 – “rompem evidentemente com o domínio cultural até então predominante, embora já em 1951, em aula inaugural do IAC, como já disse, <b>Lina Bo Bardi</b> e <b>Jacob Ruchti</b> tenham se antecipado ao contexto do manifesto concreto de 1952.” (p.73)</li> <li>• <b>Waldemar Cordeiro</b> [líder do Ruptura]; <b>Neoconcretos</b> do Rio (<b>Ivan Serpa</b>; <b>Aluisio Carvão</b>; <b>Lygia Clark</b>, <b>Abraham Palatnik</b>); <b>Independentes</b> (<b>Willys de Castro</b>, <b>Hércules Barsotti</b>, <b>Hermelindo Fiaminghi</b>); <b>Cearenses</b> (<b>Liberal de Castro</b>, <b>Goebel Weyne</b>); <b>Maranhenses</b> (<b>Deo Silva</b>, <b>J. Figueiredo</b>).</li> <li>• “O fato relevante nesse movimento de arte foi a decisão, verificada em alguns artistas, de assumirem uma atividade mais dirigida a um público maior e de serem participantes na coletividade através do cartaz de eventos culturais, exposições, festivais, teatro etc., intervindo com a produção gráfica moderna, e se adaptando para atuar na proposta de evolução sugerida pelo governo de <b>Juscelino Kubitschek</b>” (p.73)</li> <li>• Os artistas concretos são os primeiros que, saírem dos ateliês e irem para a indústria, passaram a desenvolver formas de peças gráficas que condiziam com os novos tempos, diferenciando-se assim de cartazistas do século XIX (ex: Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha, entre outros)</li> <li>• “Os pintores concretos, já com adesão dos poetas e de músicos, tornam realidade o desejo de alguns artistas de ir além da exposição de seus trabalhos somente em galerias de arte; querem também participar de manifestações na área da comunicação, atingindo não somente os poucos habituês de galerias de arte, mas toda a comunidade. Em uma entrevista a Aracy Amaral afirmo: “<i>Se deixei a pintura foi porque desejava um diálogo não com dez, mas com mil, ou um milhão de pessoas, entre outras razões</i>” (pp. 73-74)</li> <li>• Cita os nomes de <b>Antônio Maluf</b> e <b>Daniilo Di Prete</b> como esses “novos artistas”.</li> <li>• “Analisando em seguida os participantes do movimento concreto, grupo em que melhor se manifesta a consciência de que o artista, artesão inspirado e intuitivo, quando assume o design como profissão, sente a necessidade de assimilar conhecimentos técnicos para complementar sua função específica no mercado de trabalho. Dou ênfase aos artistas que, de alguma maneira, foram pioneiros no processo evolutivo do design contemporâneo brasileiro”. (p.75). Os nomes citados após esta declaração são: <b>Geraldo de Barros</b>, <b>Leopold Haar</b>, <b>Maurício Nogueira Lima</b>, <b>Amilcar de Castro</b>, <b>Gustavo Goebel Weyne Rodrigues</b>, <b>Alexandre Wollner</b> – todos citados individualmente com explicações mais detalhadas. Num grupo maior</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A	B	C	D	
	1964	1983	1998	
24	BRASIL: HOMENAGEM A ARTISTAS “QUE, LUTANDO NUMA ÉPOCA TOTALMENTE ADVERSA AOS NOVOS CONCEITOS DE DESIGN, TIVERAM A CONVICÇÃO E DERAM O MÁXIMO DE DIGNIDADE CULTURAL À EXPRESSÃO VISUAL EM NOSSO PAÍS” (WOLLNER 1983, P.963)	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• "Além do brasileiro <b>Ary Fagundes</b> (1910-), gostaríamos de lembrar artistas oriundos de países europeus que para cá vieram, escapando às dificuldades políticas que a Europa atravessava nos anos 30. São eles, por ordem alfabética: <b>Charlotte Adlerova</b> (1908-), <b>Dorothea Gaspary</b> (Dorca) (1910-), <b>Leopoldo Haar</b>, <b>Fred Jordan</b> (1927-), <b>Géza Kaufmann</b> (1914-), <b>Gerald Orthoff</b> (1903-) e <b>Georges Rado</b> (1907-)." (p. 963)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Leopold Haar</b> é citado como um dos professores no <b>IAC</b> (D29). Também ganha destaque por conta de suas produções de cartazes e trabalho na <b>Olivetti</b> Brasil, como mencionado na célula D39.</li> </ul>
25	BRASIL: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM-SP) – PRIMEIROS ANOS	NÃO CONSTA	<p>Referências em:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposições Década de 1950 (C28)</li> <li>• Antônio Maluf e seu cartaz da I Bienal (C34)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>A influência francesa</b> da USP é presente em “alguns dos mais importantes membros fundadores e diretores do importante <b>Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)</b>, patrocinado por um grande colecionador, incentivador e promotor de arte, o industrial <b>Francisco (Ciccilo) Matarazzo Sobrinho</b> e cujo primeiro diretor foi o belga <b>Léon Dégand</b>, organizador da primeira grande exposição do museu, do <b>Figuratismo</b> ao <b>Abstracionismo</b>. Refiro-me aos brasileiros <b>Sérgio Milliet</b>, <b>Lourival Gomes Machado</b>, <b>Francisco Luís de Almeida Salles</b> e <b>Paulo Emílio Salles Gomes</b>, entre outros, todos ligados à cultura francesa”. (p.68)</li> <li>• Ao fim da década de 1950, a influência francesa vai diminuindo no Brasil por dois motivos principais: a criação do <b>MASP</b> e a <b>Bienal de 1951</b>.</li> </ul>
26	BRASIL: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referência em <b>IAC</b> (C29)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em 1947, é fundado pelo “jornalista e poderoso empresário <b>Assis Chateaubriand</b>” (p.68)</li> <li>• Local de criação do <b>IAC</b>;</li> <li>• “O <b>MASP</b> também complementa as suas atividades, enfatizando a importância de novas manifestações culturais, não conhecidas pela maioria dos brasileiros. O professor <b>Bardi</b> organiza uma exposição sobre a Olivetti, sobre cartaz suíço e, principalmente a primeira e única exposição retrospectiva, em 1950, do pintor, designer publicista e arquiteto suíço, <b>Max Bill</b>, formado pela Bauhaus, idealizador, coordenador e reitor, na época, da futura Escola Superior da Forma (HfG, Hochschule für Gestaltung) em Ulm, Alemanha” (p.70)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
27	PIETRO MARIA BARDI	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referências em IAC (C29)</li> <li>• Assis Chateaubriand “contrata o italiano professor <b>Pietro Maria Bardi</b>” (p.68) para dirigir o MASP em 1947.</li> </ul>



Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
		1964	1983	1998
28	<b>BRASIL: EXPOSIÇÕES DÉCADA DE 1950 – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. BIENAS E EXPOSIÇÃO MAX BILL</b>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em São Paulo, uma série de manifestações culturais demonstravam o amadurecimento da área da comunicação visual, entendendo esta como “desenvolvimento de trabalhos de estruturação visual, como comportamento global, como identidade visual, como criação de códigos visuais para sinalização urbana, enfim, como trabalhos complexos onde se exige do profissional um preparo em nível superior” (p.959);</li> <li>• A primeira e segunda <b>bienais de Arte Moderna</b> em São Paulo, nos anos 1951 e 1953, por iniciativa do industrial <b>Francisco Matarazzo Sobrinho</b>;</li> <li>• Exposição retrospectiva de <b>Max Bill</b> em 1952 no MAM-SP;</li> <li>• Para a divulgação da I Bienal de São Paulo, foi escolhido o cartaz de <b>Antônio Maluf</b>, o “primeiro cartaz construtivista brasileiro” (p.959);</li> <li>• “A II Bienal teve como importância a mostra de obras de artistas do nível de <b>Vantongerloo, De Stijl, Mondrian, Kandinsky, Klee, van Doesburg, Albers, Picasso, Morandi</b>, entre outros, cuja importância para a cultura visual não é necessário ressaltar” (p.959);</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Outro importante acontecimento [que marca o afastamento da influência francesa na arte brasileira] se deve a <b>Ciccilo Matarazzo</b>, com a implantação da <b>Bienal</b>, em 1951, através do <b>Museu de Arte Moderna</b>, por conselho do pintor e amigo <b>Danilo Di Prete</b>. Ciccilo Matarazzo é também convidado a presidir os eventos culturais do <b>IV Centenário</b> da cidade de São Paulo, em 1954” (pp.68-69)</li> <li>• A importância das Bienais dos anos 50, a primeira (1951) e a segunda (1953-54) bienais até a IV como Bienal do Museu de Arte Moderna, depois até a a XIII como Bienal de São Paulo, da XIV em diante como Bienal Internacional de São Paulo, se deve a ter trazido obras originais da maioria dos movimentos culturais do mundo moderno. Aqui dou ênfase aos <b>construtivistas</b>, tanto da <b>França</b> (os radicados em Paris, como o venezuelano <b>Jesús Rafael Soto</b>, o húngaro <b>Victor Vasarely</b>, o israelense <b>Yaacov Agam</b>, o holandês <b>Georges Vantongerloo</b> e os franceses <b>François Morellet, Auguste Herbin, Marcel Duchamp</b>), da <b>Alemanha</b> (os nela radicados, como o holandês <b>Vordemberge-Gildewart</b>, os soviéticos <b>El Lissitzky, Malévitch</b>, os alemães <b>Kurt Schwitters, Josef Albers</b>), da Itália (<b>Marinetti, Lucio Fontana, Gino Severini, Giacomo Balla, Giorgio Morandi</b>), da Holanda (<b>Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Van de Velde, De Stijl</b>), da Suíça (<b>Paul Klee, Max Bill, Alfred Roth, Verena Loewensberg</b>), da Inglaterra (<b>Bem Nicholson, Bridget Riley</b>), do Brasil (<b>Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Ivan Serpa, Almir Mavignier, Hermelindo Fiaminghi, Lygia Clark, Maurício Nogueira Lima, Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Antônio Maluf, Amilcar de Castro</b>)”. (p.72)</li> <li>• “Considero o cartaz vencedor da I Bienal, criado por <b>Antônio Maluf</b>, aluno do IAC, o marco inicial, no Brasil, da criação do artista moderno atuante nos meios de comunicação de massa. Os elementos inseridos no cartaz são integrados ao formato do cartaz e o movimento das linhas paralelas, em duas cores, resultantes do seu perímetro, permitem uma vibração ótica interessante. Maluf manifesta aí o pensamento orientador das obras concretas. É a primeira</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
		1964	1983	1998
29	<b>BRASIL: INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (IAC – MASP)</b>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na década de 1950, a evolução industrial brasileira passava a ser mais presente;</li> <li>• o professor <b>Pietro Maria Bardi</b> e a arquiteta <b>Lina Bo Bardi</b> fundam o Instituto de Arte Contemporânea, o IAC, em 1951, que funcionou no Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1948 por Assis Chateaubriand;</li> <li>• “O IAC organizou um curso de nível superior destinado a preparar profissionais capazes de formar uma linguagem original, com elementos visuais próprios, não nacionalistas, mas oriundos da nossa cultura, com sinos próprios mas de leitura universal. Assim como foram criadas a linguagem visual suíça, a polonesa, a alemã, a japonesa, a americana, a italiana, a francesa e a mexicana, seria criada uma linguagem visual brasileira, de modo que, como nos outros países, cada produto ou manifestação visual pudesse ser reconhecido pelo simples comportamento visual que carregava” (p. 958)</li> <li>• “O IAC funcionou por três anos e dos poucos alunos apenas quatro continuam até hoje [1983] desenvolvendo seu trabalho no campo do <i>design</i> gráfico: <b>Estella T. Aronis</b> (1931–), <b>Emilie Chamie</b> (1928–), <b>Ludovico Martino</b> (1933–) e <b>Alexandre Wollner</b> (1928–)” (p.958).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Do mesmo modo o MASP, do professor [<b>Pietro Maria</b>] <b>Bardi</b>, paralelamente às atividades comuns de um museu de arte, implementa em 1951 o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), o primeiro curso de desenho industrial da América Latina, formado nos moldes da <b>Escola de Chicago (Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Josef Albers e Walter Peterhans</b>, imigrantes da <b>Bauhaus</b> após o seu fechamento político na Alemanha, em 1932). Bardi, surpreendentemente para nós naquela época, expõe junto ao acervo clássico do museu a máquina de escrever da Olivetti”. (p.69)</li> <li>• “Com a criação, em 1951, do Instituto de Arte Contemporânea, idealizado pelo professor Pietro Maria Bardi e com a coordenação da arquiteta <b>Lina Bo Bardi</b>, os professores <b>Jacob Ruchti, Flávio Motta, Salvador Candia, Roberto Sambonet e Leopoldo Haar</b>, ensinando uma turma de 30 jovens (paulistas, gaúchos e argentinos), deram acesso às informações, metodologia e treinamento do processo criativo do design. O IAC forma os primeiros designers brasileiros ativos: <b>Maurício Nogueira Lima, Emilie Chamie, Ludovico Martino, Estella T. Aronis e Alexandre Wollner.</b>” (pp. 69-70)</li> <li>• “A importância do IAC-MASP revela-se principalmente na formação de uma nova profissão para artistas e designer e na instituição de um novo currículo educacional. Destacam-se, além do professor <b>Pietro Maria Bardi</b> e da arquiteta <b>Lina Bo [Bardi]</b>, criadores do MASP e do IAC, todo o esforço de trazer a história e influência da moderna arquitetura e do design italiano: <b>Olivetti, Marcello Rizzoli, Aldo Novarese, Marco Zanuzzi, Enrico Peressutti, a revista Domus, Gio Ponti, Giovanni Pintori, Ettore Sottsass Jr.</b>; os americanos <b>Georges Nelson, Charles Eames, Henry Dreifuss e Raymond Loewy.</b> [...] O IAC tem também no arquiteto <b>Jacob Ruchti</b> talvez o seu mais importante professor, pois implantou toda a metodologia do curso fundamental da <b>New Bauhaus</b> do Instituto de Arte de Chicago, mais tarde integrado ao Illinois Institute of Technology, fundado pelos imigrantes da <b>Bauhaus, Moholy-Nagy, Josef Albers, Herbert Bayer e Walter Peterhans</b>. Seu curso fundamental foi baseado nas teorias desenvolvidas por <b>Kandinsky</b> (Ponto e linha sobre plano) e <b>Klee</b> <i>The Thinking Eye, The Nature of nature</i>. Essas teorias foram praticadas no curso inicial do IAC, de que foi assistente outro arquiteto, Salvador Candia. Paralelamente, o professor Flávio Motta, com Bardi, traz, entre outras informações, toda a filosofia e teoria de movimentos como a primeira revolução industrial <b>Arts and Crafts (William Morris e John Ruskin), Jugendstil, Sezession, Dada, De Stijl</b>, todo o</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A	B	C	D	
	1964	1983	1998	
30	GRÁFICO AMADOR	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• "Merece destaque também os trabalhos de <b>Aloisio Magalhães</b> (1927-82) e <b>Gastão de Holanda</b> (1919-) que desenvolveram no Recife o Gráfico Amador, preocupados em identificar uma coleção de livros pela harmonia da relação texto, tipografia, ilustração, capa (1954 e 1958)." (p.960)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<b>Aloisio Magalhães</b>, importante designer brasileiro, natural de Recife, Pernambuco, onde, com o escritor pernambucano <b>Gastão de Holanda</b>, criou o grupo O Gráfico Amador, preocupados em dar um ar de identidade visual aos livros escritos pelos pernambucanos.” (p.81)</li> </ul>
31	ALUNOS DO IAC-MASP QUE NÃO PARTICIPARAM DO MOVIMENTO CONCRETO, MAS SÃO ATIVOS COMO DESIGNERS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “O IAC funcionou por três anos e dos poucos alunos apenas quatro continuam até hoje [1983] desenvolvendo seu trabalho no campo do <i>design</i> gráfico: <b>Estella T. Aronis</b> (1931–), <b>Emilie Chamie</b> (1928–), <b>Ludovico Martino</b> (1933–) e <b>Alexandre Wollner</b> (1928–)” (p.958). – notar que o trecho não faz citação a concretistas, apenas repetindo alguns dos nomes da célula D31, referente ao texto sobre Concretismo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<b>Emilie Chamie</b>, premiada em 1955 com o cartaz IV Salão Paulista de Arte Moderna, trabalhou algum tempo com <b>Ruben Martins</b>” (p.80)</li> <li>• “<b>Estella T. Aronis</b> desenvolveu comigo nos anos 60 alguns itens visuais da Equipesca e a identidade do grupo Santa Elisa” (p.80)</li> <li>• “<b>Ludovico Martino</b>, designer e arquiteto, se associou ao arquiteto <b>João Carlos Cauduro</b> e ambos formaram um grande escritório de arquitetura e design, onde implantaram alguns dos projetos mais importantes de design (<b>grupo Villares</b>)” (p.80)</li> </ul>
32	BRASIL, 1954: IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referência em <b>Geraldo de Barros</b> (C36) e <b>Antônio Maluf</b> (C34). A menção se dá pelo fato do cartaz do IV centenário, de Geraldo de Barros, ter sido uma das primeiras peças de design no Brasil, juntamente com o da <b>I Bienal</b>, feito por Antônio Maluf.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eventos culturais presididos por <b>Ciccilo Matarazzo</b>, um dos fundadores do MAM-SP.</li> <li>• Seu cartaz, de <b>Geraldo de Barros</b>, é uma das marcas do início do design gráfico no Brasil.</li> </ul>
33	BRASIL: ESCOLA SUPERIOR DE PROPAGANDA – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (ESP – MAM/SP)	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Criada no mesmo período que o IAC, sofreu do mesmo mal que ele: seus alunos não eram contratados pelas agências de publicidade, que preferiam ainda manter o modelo de formação de profissionais através da transmissão de experiências</li> </ul>	NÃO CONSTA

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A	B	C	D	
	1964	1983	1998	
34	ANTÔNIO MALUF	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Criador do cartaz da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.</li> <li>• “a repercussão [do cartaz de Geraldo Barros, do IV Centenário de São Paulo], juntamente com o da I Bienal de Antônio Maluf congregou, no período de 1951 a 1954, em São Paulo, um grupo de jovens artistas em torno de propostas visuais com funções mais adequadas a uma realidade visual brasileira: cartazes com sinais gráficos simplificados e diretos, fusão de elementos tipográficos e gráficos relacionados de maneira orgânica e com mais objetividade, o uso da fotografia em lugar da ilustração nos anúncios, cartazes e folhetos.” (pp. 960-961)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Autor do cartaz premiado da <b>I Bienal</b>, na época além de aluno do <b>IAC</b>, foi também discípulo de <b>Samson Flexor</b>, pintor francês da <b>Escola de Paris</b> aqui radicado com o <b>Atelier Abstração</b>, importante núcleo de formação de vários pintores brasileiros. Maluf, como designer, se dedicou mais a integrar sua obra gráfica em projetos de arquitetura, tanto em murais como em elementos modulares, em íntima colaboração, na concepção dos projetos, com o arquiteto <b>Fábio Pentead</b>. Por exemplo, o sistema modular de cobertura da Sociedade Harmonia de Tênis em São Paulo, recentemente tombado pelo Patrimônio Histórico, é um testemunho dessa interação designer/arquiteto, em que Maluf se desenvolveu. Dedicou-se paralelamente à atividade de marchand.” (p.75)</li> <li>• “Os cartazes do <b>IV Centenário</b> [de <b>Geraldo de Barros</b>] e o da <b>I Bienal</b>, de Antônio Maluf, marcam efetivamente o <i>turning point</i> da cultura visual brasileira”. (p.76)</li> </ul>
35	DANILO DI PRETE	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Pintor italiano radicado no Brasil, exerceu importante influência sobre <b>Ciccilo Matarazzo</b> na criação das <b>Bienais</b>. Acredita-se inclusive que a I e II Bienais foram concretizadas por seu direto empenho. Era ativo e bastante solicitado pelas agências de publicidade para criação de cartazes, como os famosos outdoors para as atividades do Jockey Club paulista. A comemoração do dia da propaganda de 1952 foi um de seus trabalhos mais bem realizados como cartazista. Tinha, pelo seu temperamento emocional e romântico, um bom relacionamento com todos os artistas. O cartaz premiado da VII Bienal de São Paulo é de sua autoria”. (p.75)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
36	GERALDO DE BARROS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintor, gráfico e fotógrafo</li> <li>• “Meu primeiro guru, espiritual e prático” (p.76)</li> <li>• “Foi o primeiro artista no Brasil que sentiu esse processo evolutivo em toda a sua consistência” (p.76)</li> <li>• Durante viagem na Europa, em 1950-51, conhece <b>Otl Aicher</b>, um dos fundadores da <b>HfG Ulm</b>. De volta ao Brasil, traz consigo algumas das ideias que o impressionaram.</li> <li>• “O primeiro resultado desse encontro na Alemanha se dá quando Geraldo retorna ao Brasil, manifestando essas ideias com o cartaz para o <b>IV Centenário da Cidade de São Paulo</b>, em 1954” (p.76)</li> <li>• “Os cartazes do IV Centenário e o da <b>I Bienal</b>, de <b>Antônio Maluf</b>, marcam efetivamente o <i>turning point</i> da cultura visual brasileira”. (p.76)</li> <li>• “Geraldo de Barros, pouco antes mesmo de pertencer ao <b>Grupo Ruptura</b>, me convida para juntos desenvolvermos cartazes promocionais para o centenário da cidade. Dessa associação foram produzidos vários outros trabalhos, tanto para eventos como para a indústria. Em 1958, esperando por meu retorno de Ulm, criamos a <b>Forminform</b>, com <b>Ruben Martins</b> e <b>Walter Macedo</b>, considerado o primeiro escritório de design no Brasil. Geraldo de Barros tem atuação inovadora na pintura, no design e na fotografia brasileira”. (p.76)</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• "Geraldo de Barros, importante pintor, fotógrafo, designer e industrial, há muito vinha se interessando por artes gráficas e design de móveis. Fora o autor do cartaz premiado no concurso do <b>IV Centenário de São Paulo</b>. A repercussão de seu cartaz juntamente com o da <b>I Bienal</b> de <b>Antônio Maluf</b> congregou, no período de 1951 a 1954, em São Paulo, <i>um grupo de jovens artistas em torno de propostas visuais com funções mais adequadas a uma realidade visual brasileira</i>: cartazes com sinais gráficos simplificados e diretos, fusão de elementos tipográficos e gráficos relacionados de maneira orgânica e com mais objetividade, o uso da fotografia em lugar da ilustração nos anúncios, cartazes e folhetos. Integravam o grupo, além de Barros e Maluf, <b>Maurício Nogueira Lima</b> (1930-), <b>Leopoldo Haar</b> (1910-54), <b>Gustavo Goebel Weyne</b> (1933-) e <b>Alexandre Wollner</b>. A falta de uma estrutura de apoio a artistas gráficos que fugiram à rotina de copiar expressões alienígenas não permitiu dar continuidade a trabalhos sérios. Somente em 1958 houve condições para se iniciar a atividade do design com estruturas sólidas, ao ser criado o <b>Forminform</b> com Geraldo de Barros, <b>Martins</b>, <b>Macedo</b> e Wollner, havendo depois a adesão de <b>Karl Heinz Bergmiller</b> (1928-), designer alemão formado em Ulm.” (p. 960)</li> </ul>	

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
37 MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>integrante do "grupo de jovens artistas em torno de propostas visuais com funções mais adequadas a uma realidade visual brasileira", como consta em C36.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>“Como aluno de <b>Haar</b> no IAC, Maurício Nogueira Lima foi um dos mais se sobressaíram. Além do pioneiro cartaz premiado para o <b>I Salão Paulista de Arte Moderna</b> teve destaque como pintor e participante do grupo <b>Ruptura</b>. Nesse tempo era aluno de arquitetura no Instituto Mackenzie. Desenvolveu em fins de 1958 alguns signos pioneiros para os eventos promocionais, como a Fenit, o Salão do Automóvel e a UD. Hoje exerce, além da pintura, atividades como professor da <b>FAU-USP</b>. Nessa época <b>Willys de Castro</b>, pintor e poeta independente, não pertencia ao Grupo Ruptura mas, associado a <b>Waldemar Cordeiro</b> e outros artistas concretos, participou da fundação da <b>galeria de arte NT-Novas Tendências</b>. Na área da comunicação visual foi autodidata e com <b>Hércules Barsotti</b> produziu cartazes culturais, signos (Móbilis Contemporânea, Galeria Seta), embalagens, folhetos (Tintas Cil), estampas para tecidos industriais (Rhodia), e desenhou revistas <i>Teatro Brasileiro</i>, <i>Vértice</i>. As embalagens, folhetos e anúncios para as Tintas Cil eram de tal maneira integradas que as considero um dos primeiros manifestos de programação visual. A forma e a ousadia dessa indústria se manifestar por meio de anúncios, particularmente em revistas culturais, com textos de poemas concretos, criados pelo próprio Willys, eram, na época, de uma coragem exemplar” (p. 77)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A		B	C	D
		1964	1983	1998
38	AMILCAR DE CASTRO	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA	<p>• “Amilcar de Castro, escultor ativo em Belo Horizonte, inovou o design editorial. Nesta área o seu trabalho mais importante foi a reformulação da produção gráfica do <b>Jornal do Brasil</b>, cujo caderno dominical, hoje denominado Caderno B, funcionava como laboratório experimental. A estratégia que Amilcar usou para processar a transformação do jornal foi gradativa e realizada de maneira inteligente. Ela se inicia pelo Suplemento Dominical, tornado plataforma das manifestações de poetas neoconcretos liderados por <b>Ferreira Gullar</b> e <b>Reynaldo Jardim</b>. Nesse processo de reformulação, claro que apoiado por jornalistas do nível de Jânio de Freitas e Alberto Dines, entre outros, Amilcar consegue convencer a direção do jornal a redesenhar a página principal do jornal, e, posteriormente o jornal todo, que tinha feições nitidamente calcadas no famoso jornal inglês <i>The Times</i>. Todo esse processo de design do Jornal do Brasil constitui, principalmente pelo comportamento de Amilcar de Castro, um exemplo para os jornais brasileiros, que podem ser transformados por uma equipe harmoniosa e experiente, solucionando problemas da nossa realidade cultural (jornalistas, designers e técnicos). Foi algo realmente positivo para esse segmento industrial hoje por pouco ativo, mais voltado para a imitação de outras mídias e outras culturas, de atividade puramente mercadológica, não jornalística. Dentro do mesmo campo houve outra tentativa de reformulação de jornais e desenvolvida no mesmo período (1959), com a minha participação através da <b>Forminform</b>, não concretizada pelo jornal carioca <i>Correio da Manhã</i>. Evidenciei uma atitude diferente à de Amilcar, optei pela radicalidade, a mudança deveria ser total e imediata, pois o jornal estava em crise. Esse episódio aconteceu assim que retornei de <b>Ulm</b>. Ainda não tinha percebido que estava no Brasil”. (pp.77-78)</p>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A	B	C	D	
	1964	1983	1998	
39	LEOPOLDO HAAR	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>integrante do "<i>grupo de jovens artistas em torno de propostas visuais com funções mais adequadas a uma realidade visual brasileira</i>", como consta em C36.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>“Como professor, cartazista e vitrinista, o escultor Leopold Haar teve discípulos no IAC-MASP: <b>Antônio Maluf, Maurício Nogueira Lima, Ludovico Martino, Emilie Chamie, Estella T. Aronis e Alexandre Wollner</b>. Também participou ativamente do movimento <b>Ruptura</b>, desenvolve uma série de cartazes com tradições culturais polonesas, com características figurativas, voltados ao estilo do humor. Para a <b>Olivetti</b> brasileira e para a indústria de móveis <b>Securit</b> produzia vitrines promocionais dos produtos, usando a técnica de esculturas de papelão recortado e vincado e esculturas em arame”. (pp. 76-77)</li> </ul>



Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
40 GUSTAVO GOEBEL WEYNE	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>integrante do "grupo de jovens artistas em torno de propostas visuais com funções mais adequadas a uma realidade visual brasileira", como consta em C36.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>"Outro artista a se mencionar é o cearense Gustavo Goebel Weyne Rodrigues, autodidata, que participou do movimento de arte concreta na exposição de Fortaleza em 1957. Esteve em São Paulo de 1951 a 1954, como bolsista do MAM, mas logo desenvolveu interesse pelo design. Muito ativo, manteve contato comigo. Na época ainda éramos iniciantes. Uma sólida amizade aprimorou nossa formação no que se referia ao design visual. Goebel, mais por influência de seu <b>Aldemir Martins</b>, se ligou ao desenvolvimento do <b>design americano</b>. Na pauta de nossos interesses enfocávamos, sempre com muito entusiasmo, os trabalhos dos pioneiros americanos, que além de terem influenciado a escola de <b>Ulm</b> também influenciaram os profissionais brasileiros: <b>M. F. Agha, Alexey Brodovitch, Paul Rand, William Golden, Lester Beal, Will Burtin, Alving Lustig, Ladislav, Stunar, Bradbury Thompson, Saul Bass e Leo Lionni</b>. Goebel trabalha nessa época, em 1953, como paginador da revista <i>Atualidades Odontológicas</i>, editada por <b>Fúlvio Abramo</b> e, paralelamente, participa da montagem das <b>Bienais de São Paulo</b> nos anos 50. Em 1968 é premiado pelo cartaz da IX Bienal de São Paulo. Já no Rio de Janeiro, onde atualmente reside, participa como professor, em 1963, da área da comunicação visual da <b>Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI-UERJ)</b>. Com <b>Karl Heinz Bergmiller</b> define o perfil de comunicação visual da indústria de móveis Escriba em São Paulo; a instalação, em 1968, do Instituto de Desenho Industrial (IDI), e da <b>Bienal Internacional do Desenho Industrial</b>, no contexto das atividades do <b>Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro</b>". (p.79)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
41 ALEXANDRE WOLLNER	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>integrante do "<i>grupo de jovens artistas em torno de propostas visuais com funções mais adequadas a uma realidade visual brasileira</i>", como consta em C36.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>"No meu caso, como desenhista e pintor autodidata, participei do <b>Grupo Ruptura</b> com <b>Geraldo de Barros</b>, de quem fui discípulo. Quando aluno do professor <b>Bardi</b> no <b>IAC-MASP</b>, participei, como auxiliar de Pietro Maria Bardi e de <b>Flávio Motta</b>, da montagem das exposições de <b>Max Bill</b>, <b>Le Corbusier</b> e <b>Saul Steinberg</b> no <b>MASP</b>. Max Bill convidou Geraldo de Barros a frequentar a <b>Hochschule für Gestaltung em Ulm</b>, Alemanha. Não podendo aceitar o convite, fui indicado em seu lugar. Como bolsista do Capes, frequentei-a de 1954 a 1958. Minha vida profissional começou efetivamente em 1953, antes mesmo de ir para Ulm, com os cartazes, catálogos e projeto da exposição sobre <b>Erich von Stroheim</b>, cartazes e catálogos do <b>Festival Internacional de Cinema do Brasil</b> e da <b>Revoada Internacional do IV Centenário de São Paulo</b>; cartazes da <b>III (1955) e IV (1957) bienais de São Paulo</b>. Com Geraldo elaborei os fundamentos de um programa integrado de identidade, em 1957, para a Equipisca, de Campinas, São Paulo. Já em Ulm abandonei a atividade de pintor. Regressando em fins de 1958, após o término do curso na HfG em Ulm, fundamos com Geraldo de Barros e outros, o primeiro escritório de design no Brasil, a <b>Forminform</b>. Em 1960 atuei como responsável pelo visual da página semanal <i>Invenção</i>, veículo de poetas concretos, inserido no jornal <i>Correio Paulistano</i>. Participei em 1962, com <b>Tomás Maldonado</b>, <b>Otl Aicher</b> e <b>Bergmiller</b> (todos da HfG de Ulm), da definição curricular e da formação da <b>Escola Superior de Desenho Industrial [ESDI]</b>" (pp.79-80)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A		B	C	D
		1964	1983	1998
42	RUBEN MARTINS	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Sócio fundador da <b>Forminform</b>, que teve uma formação autodidata, antes mesmo de vir a São Paulo (paulista, vivia em Salvador, na Bahia, como pintor, onde participou de um projeto gráfico para a implantação do distrito industrial de Aratu). O sinal e as embalagens da Bozzano, a identidade da Casa Almeida &amp; Irmãos, foram trabalhos que representam hoje o que de melhor design visual se criou nessa época” (p.80)</li> </ul>
43	DÉCIO PIGNATARI	NÃO CONSTA	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Importante teórico, poeta concreto, escritor, professor da <b>FAU-USP</b>, teve efêmera participação como designer, criador do nome do produto: Lubrax. Associou-se em projetos com <b>Wollner</b> (calendário da Planegraphis, 1964, e o programa de identidade das Indústrias Tigre, 1972); com <b>Ruben Martins</b> (anúncio Desinfórmio/Procienc, 1963), também associou-se a <b>Fernando Lemos</b> nos 70, integrando a firma de design <b>Maitiry</b>” (pp. 80-81)</li> </ul>
44	FERNANDO LEMOS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<b>Aloisio Magalhães</b>, <b>Gustavo Goebel Weyne</b>, <b>Joaquim Redig de Campos</b> (1946-), <b>Rafael Rodrigues</b> (1940), <b>Roberto Verschleisser</b> (1938-), no Rio de Janeiro; <b>David Pond</b> (1937-), <b>Ludovico Martino</b>, <b>Fred Jordan</b>, <b>Fernando Lemos</b> e <b>Alexandre Wollner</b>, em São Paulo; <b>João Roberto Nascimento</b> do Recife, têm se destacado sobremaneira na divulgação do profissional designer gráfico como profissão autônoma e específica.” (p.963)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Pintor português aqui radicado, teve importante participação no desenvolvimento da comunicação visual, inicialmente na área editorial, organizando livros infantis. Os bons cartazes do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária da Faculdade de Filosofia de Assis, São Paulo, 1961 e da Festa de Uva de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, de 1965, são de sua autoria” (p.81)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A	B	C	D	
	1964	1983	1998	
45	FORMINFORM	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Wollner</b> volta de <b>Ulm</b> para o Brasil, em 1958, e, incentivado por <b>Geraldo de Barros</b> (1923–), junta-se a ele e a <b>Rubem de Freitas Martins</b> (1929-68) e <b>Walter Macedo</b> para abrir a Forminform, “o primeiro escritório de design brasileiro” (p.960).</li> <li>• “A falta de uma estrutura de apoio a artistas gráficos que fugiram à rotina de copiar expressões alienígenas não permitiu dar continuidade a trabalhos sérios. Somente em 1958 houve condições para se iniciar a atividade do design com estruturas sólidas, ao ser criado o Forminform com Geraldo de Barros, Martins, Macedo e Wollner, havendo depois a adesão de <b>Karl Heinz Bergmiller</b> (1928-), designer alemão formado em Ulm.” (p. 961)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dito como o “primeiro escritório de design do Brasil”. Referências sobre isso em <b>Geraldo de Barros</b> (D36), <b>Alexandre Wollner</b> (D41), <b>Ruben Martins</b> (D42).</li> <li>• Referência às diferenças entre um projeto editorial de jornal realizado pela Forminform e outro anterior realizado por <b>Amilcar de Castro</b> (D38).</li> </ul>
46	BRASIL: PRIMEIROS TRABALHOS DE DESIGN QUE MARCARAM O INÍCIO E SURGIMENTO DA ÁREA NO PAÍS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Primeiros trabalhos de design reconhecidos em profundidade” (p.962)</li> <li>• “a reformulação do aspecto visual e técnico dos matutinos cariocas <i>Correio da Manhã</i> e <i>Jornal do Brasil</i>; o programa de identidade visual de <b>Argos Industrial</b>” (p.962)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reformulação do <b>Jornal do Brasil</b>, de <b>Amilcar de Castro</b> (D38)</li> <li>• “Considero o cartaz vencedor da <b>I Bienal</b>, criado por <b>Antônio Maluf</b>, aluno do <b>IAC</b>, o marco inicial, no Brasil, da criação do artista moderno atuante nos meios de comunicação de massa.” (p.72)</li> <li>• “Os cartazes do <b>IV Centenário</b> [de <b>Geraldo de Barros</b>] e o da <b>I Bienal</b>, de Antônio Maluf, marcam efetivamente o <i>turning point</i> da cultura visual brasileira”. (p.76)</li> <li>• Mais detalhes nas células: D28 (<b>Brasil: Exposições</b>), D32 (IV Centenário da Cidade de São Paulo), D34 (Antônio Maluf), D36 (Geraldo de Barros)</li> </ul>
47	BRASIL: FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (FAU-USP)	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “No início dos anos 60, em São Paulo, um grupo de jovens arquitetos estudantes da FAU-USP movimentaram-se para criar uma associação para a divulgação do design” (p.961)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referências à palestra de <b>Max Bill</b> em 1953 (D19), <b>Maurício Nogueira Lima</b> como professor (D37) e <b>Décio Pignatari</b>, também como professor da instituição (D43)</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
48 <b>BRASIL: CURSO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-RJ)</b>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Em 1962, a convite de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promoveu um curso especial ministrado por dois professores de Ulm: <b>Otl Aicher</b> (1922-) e <b>Tomás Maldonado</b> (1922-) que paralelamente a um curso de tipografia criativa dada por <b>Aloisio Magalhães e Wollner</b> foram o <b>germe da criação da ESDI</b>.” (p.962)</li> <li>• “A princípio, era intenção do MAM-RJ organizar uma escola de design nos moldes de Ulm, tanto que Niomar Moniz Sodré havia encomendado a Maldonado, então um reitor de Ulm, um programa curricular básico. As ingerências econômicas não permitiram a implantação do projeto no Museu. Isto levou Flexa Ribeiro, antes como diretor do Museu e logo depois como Secretário de Cultura do governo carioca, a assumir a responsabilidade da implantação da escola tutelada pelo Estado.” (p.962)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referências ao Projeto da Escola Técnica, idealizada por <b>Niomar Moniz Sodré Bittencourt</b>, que acabou não acontecendo, nas células: <b>HfG Ulm</b> e sua influência (D18), curso de tipografia de <b>Aloisio Magalhães</b> (D49) e <b>ESDI</b> (D50).</li> <li>• Palestra de <b>Max Bill</b> em 1953 (D19).</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner			
A	B	C	D
	1964	1983	1998
49	ALOISIO MAGALHÃES	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referências no <b>Gráfico Amador</b> (C30) e <b>ESDI</b> (C50).</li> <li>• “Merece destaque também os trabalhos de Aloisio Magalhães (1927-82) e <b>Gastão de Holanda</b> (1919-) que desenvolveram no Recife o <b>Gráfico Amador</b>, preocupados em identificar uma coleção de livros pela harmonia da relação texto, tipografia, ilustração, capa (1954 e 1958).” (p.960)</li> <li>• “Em 1962, a convite de <b>Niomar Moniz Sodré Bittencourt</b>, o <b>Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro</b> promoveu um curso especial ministrado por dois professores de <b>Ulm: Otl Aicher</b> (1922-) e <b>Tomás Maldonado</b> (1922-) que paralelamente a um curso de tipografia criativa dada por Aloisio Magalhães e <b>Wollner</b> foram o germe da criação da <b>ESDI</b>. A princípio, era intenção do MAM-RJ organizar uma escola de design nos moldes de Ulm, tanto que Niomar Moniz Sodré havia encomendado a Maldonado, então um reitor de Ulm, um programa curricular básico. As ingerências econômicas não permitiram a implantação do projeto no Museu. Isto levou <b>Flexa Ribeiro</b>, antes como diretor do Museu e logo depois como Secretário de Cultura do governo carioca, a assumir a responsabilidade da implantação da escola tutelada pelo Estado. Foi formada uma comissão para elaborar o primeiro currículo, com <b>Maurício Roberto, Lamartine Oberg e Wladimir Alves de Souza</b>. Mais tarde, nomes como o do norte-americano <b>Joseph Carreiro, Orlando Luiz, Alexandre Wollner, Aloisio Magalhães, Mischa Black</b>, designer inglês, <b>José Simeão Leal, Flávio de Aquino, Karl Heinz Bergmiller e Euryalo Canabrava</b>, também figuraram entre as comissões de estruturação do currículo e projetos definitivos. O primeiro diretor da ESDI foi Maurício Roberto.” (p.962)</li> <li>• “Aloisio Magalhães, <b>Gustavo Goebel Weyne, Joaquim Redig de Campos</b> (1946-), <b>Rafael Rodrigues</b> (1940), <b>Roberto Verschleisser</b> (1938-), no Rio de Janeiro; <b>David Pond</b> (1937-), <b>Ludovico Martino, Fred Jordan, Fernando Lemos</b> e Alexandre Wollner.</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner

	A	B	C	D
		1964	1983	1998
50	<b>BRASIL: ESCOLA SUPERIOR DE DESENHO INDUSTRIAL (ESDI)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Com a mesma filosofia [da <b>HfG Ulm</b>] é que foi criada no Estado da Guanabara, em 1963, a Escola Superior de Desenho Industrial, que constitui o começo, em nível superior, da história do desenho industrial no Brasil” (p.50)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Foi formada uma comissão para elaborar o primeiro currículo, com <b>Maurício Roberto, Lamartine Oberg e Wladimir Alves de Souza</b>. Mais tarde, nomes como o do norte-americano <b>Joseph Carreiro, Orlando Luiz, Alexandre Wollner, Aloisio Magalhães, Mischa Black</b>, designer inglês, <b>José Simeão Leal, Flávio de Aquino, Karl Heinz Bergmiller e Euryalo Canabrava</b>, também figuraram entre as comissões de estruturação do currículo e projetos definitivos. O primeiro diretor da ESDI foi <b>Maurício Roberto</b>.” (p.962)</li> <li>• instituição essencial “na divulgação e implantação do design gráfico e no apoio aos professores da área.” (p.962)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Uma das principais influências [de <b>Ulm</b> e <b>Max Bill</b>] foi a criação de uma escola unicamente voltada ao ensino do design no Brasil. Inicialmente essa escola era para ser criada no <b>MAM-RJ</b>, cuja presidência era exercida por <b>Niomar Moniz Sodré Bittencourt</b>. O programa curricular foi planejado em Ulm por <b>Tomás Maldonado</b> e <b>Otl Aicher</b>, da HfG, e seria implantado e desenvolvido pelos alunos brasileiros que frequentaram a HfG, eu e <b>Bergmiller</b>. <b>Karl Heinz Bergmiller</b> veio ao Brasil como bolsista do governo brasileiro e aqui ficou definitivamente. Em 1962 foi criado um núcleo de ensino de tipografia no MAM, comigo, <b>Aloisio Magalhães</b> e <b>Goebel Weyne</b>. Este curso foi interrompido, pois o MAM entrou em crise financeira e política. Todo o processo sequencial da implantação da escola de design foi assumido pelo Ministério da Educação, liderado pelo educador <b>Simeão Leal</b>, associado ao governo do Rio de Janeiro através de seu secretário de Cultura, <b>Carlos Flexa Ribeiro</b>. O currículo original da HfG de Ulm foi implantado oficialmente na ESDI, com as naturais ligeiras modificações, atendendo à nossa realidade. Da fundação da escola participaram, além dos citados, <b>Aloisio Magalhães, Flávio de Aquino</b> e <b>Maurício Roberto</b>. Hoje o currículo original está bastante modificado. A escola, que na época de sua fundação era de âmbito estadual, ligada à Secretaria de Educação, sem vínculo com a universidade, passou recentemente para a <b>UERJ</b>” (pp.82-83).</li> </ul>
51	<b>BRASIL, DÉCADA DE 1960: TRABALHOS DE DESIGN GRÁFICO RELEVANTES</b>	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1962: a sinalização urbana do aterro Glória-Flamengo no Rio;</li> <li>• 1964: o programa de identidade visual para as festividades do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro;</li> <li>• 1968: o programa de comunicação implantado pelo Metrô de São Paulo; as Bienais Internacionais de Desenho Industrial organizadas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Há mais citações de designers do que de trabalhos especificamente. Referente a produções relevantes na década de 1960, são citados nomes como o de <b>Goebel Weyne</b> (D40), <b>Alexandre Wollner</b> (D41), <b>Estella T. Aronis</b> (D29, D31), <b>Décio Pignatari</b> (D43), <b>Ruben Martins</b> (D42), <b>Fernando Lemos</b> (D44), <b>Aloisio Magalhães</b> (D49) e a <b>ESDI</b> (D50).</li> </ul>

Tabela 2 – Comparações entre os textos históricos de Wollner				
A	B	C	D	
	1964	1983	1998	
52	BRASIL: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DESENHO INDUSTRIAL (ABDI)	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• "A escola do Rio (ESDI) e a associação de São Paulo (ABDI) foram instituições essenciais na divulgação e implantação do design gráfico e no apoio aos professores da área." (p.962)</li> </ul>	NÃO CONSTA
53	BRASIL, DÉCADA DE 1970: QUESTÕES IMPORTANTES SOBRE O DESIGN NO PAÍS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• as <b>agências de publicidade</b> recorrem aos serviços de designers gráficos; o <b>governo federal</b> assimila e promove programas de incentivo ao design [ex: <b>Programa 06</b>], além de aproveitar designers em seus quadros funcionais; o <b>Banco Central</b> implanta os desenhos de usas novas cédulas de cruzeiro, após um concurso entre designers; as principais indústrias contratam programas de identidade visual através de designers gráficos." (p.962)</li> </ul>	NÃO CONSTA
54	BRASIL: NOMES IMPORTANTES NA DIVULGAÇÃO DA PRÁTICA PROFISSIONAL DO DESIGN ATÉ O MOMENTO	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<b>Aloisio Magalhães, Gustavo Goebel Weyne, Joaquim Redig de Campos</b> (1946-), <b>Rafael Rodrigues</b> (1940), <b>Roberto Verschleisser</b> (1938-), no Rio de Janeiro; <b>David Pond</b> (1937-), <b>Ludovico Martino, Fred Jordan, Fernando Lemos e Alexandre Wollner</b>, em São Paulo; <b>João Roberto Nascimento</b> do Recife” (p.963)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comparando com célula ao lado (C54), notamos as seguintes recorrências: <b>Aloisio Magalhães</b> (D49) <b>Gustavo Goebel Weyne</b> (D40) <b>Ludovico Martino</b> (IAC – D31) <b>Fernando Lemos</b> (D44) <b>Alexandre Wollner</b> (D41)</li> <li>• Notamos também as seguintes ausências: <b>Joaquim Redig de Campos</b> (não é citado) <b>Rafael Rodrigues</b> (não é citado) <b>Roberto Verschleisser</b> (não é citado) <b>David Pond</b> (não é citado) <b>Fred Jordan</b> (não é citado) <b>João Roberto Nascimento</b> (não é citado)</li> </ul>
55	BRASIL: ARTISTAS PLÁSTICOS QUE DIVULGAM TRABALHOS EM DESIGN GRÁFICO NO PAÍS	NÃO CONSTA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Wesley Duke Lee</b> (1931-), <b>Willys de Castro</b> (1926-) e <b>Júlio Plaza</b> (1938-)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comparando com a célula ao lado (C55), notamos que apenas <b>Willys de Castro</b> é citado nas células <b>Artistas Gráficos Pioneiros para o Design</b> (D23), <b>Maurício Nogueira Lima</b> (D37).</li> </ul>
Fontes: WOLLNER 1964; WOLLNER 1983; WOLLNER 2003b.				



**ANEXO A**  
**Depoimento de Diva Maria Pires-Ferreira sobre o Programa 06**

*O texto a seguir é o resultado de conversas entre o autor e a pesquisadora Diva Maria Pires-Ferreira, via email e Skype, entre Janeiro de 2014 e Março de 2015. Esta versão final, datada de 2015, é o resultado de tais contatos, com apoio e revisão de Pires-Ferreira.*

A viagem que Wollner faz ao congresso do ICSID foi financiada pela Secretaria de Tecnologia Industrial (STI) que já era do Programa 06. Ele já foi dentro do Programa. O Programa começou em Julho de 1973.

No segundo semestre de 1972, o ministro da Indústria e do Comércio, Marcus Pratini de Moraes (atualmente vice-presidente da Friboi), foi à Viena e lá encontrou uma pessoa da qual gostou muito em um jantar. Esta pessoa falou muito para ele sobre a necessidade da Indústria Brasileira se equipar para que houvesse avanços tecnológicos. Ele era chefe de uma diretora da UNIDO, brasileiro, primeiro doutor em metalurgia do Brasil pela USP, e ele estava em Viena já há 22 anos. Ele conversou muito com o ministro e parece que trocaram alguns documentos. Meses depois, para a surpresa dele (esse é o depoimento que ele deu no CEPEDOC), ele foi convidado pelo ministro para criar uma secretaria de tecnologia industrial, que não existia no MIC. O MIC nunca foi um ministério de força. Pratini de Moraes era o ministro de Estado mais jovem, tinha só 34 anos e – esta é minha opinião pessoal – ele queria “mostrar serviço”. Ele gostou dessa ideia de que o MIC tivesse uma participação ativa na questão tecnológica, que era uma questão que estava sendo discutida nas universidades. O nome desta pessoa era Luiz Correa da Silva. O Luiz Correa da Silva sai da UNIDO e assume, no Brasil, essa Secretaria de Tecnologia Industrial, recém-criada.

Aí você começa a achar na imprensa uma série de artigos sobre a Tecnologia, a necessidade da inovação, a necessidade do governo brasileiro ter competitividade. Em 1973, no início do ano, a própria STI cria um workshop, de um dia, com: pessoal da ABDI (provavelmente o Wollner estava na reunião) e outros órgãos.

A posse do Correa da Silva, esse primeiro titular da secretaria, foi em 8 de Agosto de 1972. Ele era chefe da seção de indústrias metalúrgicas da organização da ONU para Desenvolvimento Industrial, trabalhava em Viena, ele era professor de metalúrgica física da Carnegie Mellon University, onde ele fez o doutorado, e ele vinha assessorando esporadicamente o ministro em problemas nessa área. Ele gostava de música clássica e popular, era pintor e toma posse em 10 de Agosto de 1972, dois dias depois de ser nomeado.

Em Novembro de 1972, a STI, pela primeira vez, se refere ao problema do desenho industrial. Há um artigo em que ela diz que é necessário fazer estimular o desenvolvimento do desenho industrial, que é de Outubro de 1972. Ainda neste ano, no dia 17 de Novembro, o IBCCA (que é o Instituto Brasileiro de Calçados e Afins), no Rio Grande Sul, apresenta ao STI Programas de Projetos de Financiamento – inclusive um de Desenho Industrial. Não existe um Programa de Desenho Industrial, mas existe o seguinte: tendo criado uma Secretaria de Desenvolvimento Industrial, obviamente uma série de setores da Indústria começam a querer ter contato e financiamento desta secretaria.

Em Janeiro de 1973, o MIC investe em Ciência e Tecnologia 551 milhões. Pela primeira vez existe um quadro de elenco de projetos prioritários. Eu não consegui achar o documento no qual o MIC dizia que esse elenco fora publicado. Por que isso? Porque a STI foi fechada. E, como tudo no Brasil, ninguém acha documento nenhum sobre coisa alguma.

Em 23 de fevereiro de 1973, ocorre um debate, que durou um dia, na STI. Neste debate estava a ABDI, a CNI (Confederação Nacional da Indústria), a Fiesp e algumas indústrias e alguns designers. Essa reunião foi no Rio de Janeiro. Um mês depois, sai um artigo, escrito pelo próprio ministro Patrini, em que ele diz que eles estão colocando 551 milhões do biênio 1973/74 para estimular a pesquisa e desenvolvimento de 32 setores diversos. Diz também que este programa compreende desde a produção de mudas de novas variedades de cana de açúcar até o estímulo ao desenho industrial de calçados.

Como pode-se notar, em Novembro de 1972, o IBCCA pediu dinheiro para a STI para fazer calçados, o que seria investimento em desenho industrial. Então é a primeira vez que o Ministro fala do desenho industrial textualmente.

Em 1973, a Maria Isabel, que foi minha colega na ESDI, mas que estava numa turma um ano depois da minha, ao ver as notícias nos jornais sobre o investimento do STI em design, pensou “se vão fazer um programa de desenho industrial, vão precisar de designers”. Ela era recém-formada, havia também feito intercâmbio na Alemanha, pegou seu currículo e enviou para a STI. Para sua surpresa, 15 dias depois foi chamada para uma entrevista com próprio Correa da Silva que a contratou de imediato. Dois meses depois já começaram a aparecer na secretaria pedidos de financiamento para projetos de desenho industrial.

Em julho, foi sancionado pelo presidente Médici o I PBDCT (I Plano Básico de Desenvolvimento Científico Tecnológico). Neste documento, daquela lista dos 32 setores da Indústria e Comércio, mencionados no artigo publicado meses antes pelo Pratini de Moraes, ficaram alguns, não todos: ficaram 27. Um deles era o de desenho industrial, cujo número era 06.

Ou seja, já estavam havendo propostas antes do projeto ter um nome, de existir tecnicamente o programa 06.

A Isabel conversou com o secretário e disse que existe um “negócio chamado ICSID”, e que teria um encontro no Japão. Ele disse “você vai”, no que ela respondeu “não seria bom convidar o pessoal da ABDI?”. E aí que vão Wollner e Ventura com Maria Isabel para o Japão.

---

*Sobre a visita de Josine de Cressonières ao Brasil:*

De fato, Josine des Cressonières veio ao Brasil em março de 1973, a convite do Conselho Estadual de Tecnologia, órgão da Secretaria de Economia e Planejamento, SP. As notícias publicadas no Jornal do Brasil qualificam JC como Diretora do Design Center de Bruxelas, embora ela fosse também Secretária Geral do ICSID na época (Ver artigo e nota no Jornal do Brasil sobre a visita de JC ao Rio vinda de S Paulo em 20/4/1973, 1o caderno, p.7).

---

*Sobre o texto de Luiz Blank e Joyce Leal (2005), citados no texto sobre o Programa 06, FUNAT e outras questões:*

Nada incorreto no texto, mas faltam detalhes. Acrescento esta nota apenas para o contexto ficar mais claro. O Programa 06 foi proposto na lista de projetos prioritários do MIC para o I PBDCT. O que tornou-se realmente importante foi o PROGRAMA 06 ter sido sancionado no texto do I PBDCT pela Presidência da República, em Julho de 1973.

Quanto ao FUNAT: O FUNAT já operava antes mesmo da STI ser criada pelo decreto da Presidência da República em 25/07/2015. O FUNAT era administrado pelo Instituto Nacional de Tecnologia. A partir de sua existência, a STI passou a ser a cúpula do sistema de tecnologia do MIC, englobando os já existentes Instituto Nacional de Tecnologia (INT), Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), Instituto Nacional de Pesos e Medidas (INPM, que logo depois foi transformado no INMETRO). O FUNAT passou então a financiar projetos de interesse/prioritários da STI e não mais os de interesse exclusivo do INT. Assim, não apenas os projetos do Programa 06 foram financiados pelo FUNAT como muitos outros projetos de muitas outras áreas prioritárias do MIC/STI. Ou seja, nenhum programa era criado no âmbito do FUNAT, este era a fonte financiadora. Discordo, porém, com a data de 1974 sobre os estudos para a criação do “centro nacional de desenho industrial” por dois motivos: a) este estudo foi uma obra coletiva do grupo de Desenho Industrial que se formou apenas em 1975; b) o nome dado ao centro foi Centro Nacional de Desenvolvimento do Projeto, tendo sido o plano entregue a STI, em abril de 1976.

---

*Sobre a declaração de Wollner, quando menciona que ele e Alessandro Ventura foram nomeados assessores em Brasília:*

Que eu saiba por relato da Isabel em entrevista realizada por mim, em várias ocasiões, o convite para Ventura e Wollner irem ao ICSID, em outubro de 1973 em Kyoto, foi sugestão da M. Isabel ao Dr Luiz Correa que prontamente aceitou a sugestão dela. Com plena anuência do Secretário Correia da Silva, o convite provavelmente foi feito pela M. Isabel em nome do Secretário.

Acho que se torna importante esclarecer esta designação de assessor à qual Wollner se refere. A denominação de assessor e a de consultor eram provavelmente a maneira pela qual a STI (verba própria) ou o FUNAT tinham de como debitar os pagamentos relativos às diárias e passagens pagas ao Wollner, Ventura e também da M. Isabel para irem ao ICSID, já que nenhum deles era parte do quadro institucional do Ministério. A tal assessoria do Wollner e Ventura, provavelmente, teve a duração da viagem e apenas isto. Entre abril de 1973 até janeiro de 1975, M. Isabel, se não estou errada, recebeu pagamento contra-recibo, mês a mês, como assessora da STI. A partir de 1975, todos nós do grupo de DI também tínhamos a titulação de consultores, mas então já havia um contrato formal entre a STI e COPPE para nos contratar como consultores para a STI (confirme com a M. Isabel estas informações se achar necessário).

---

*Sobre a presença de Goebel Weyne no Congresso de ICSID de 1973:*

Ele foi ao ICSID junto com os três representantes da STI/MIC acima mencionados [Maria Isabel Ferraz Rodriguez, Alexandre Wollner e Alessandro Ventura]. Goebel, assim como as esposas de Ventura e Goebel, foram por conta própria, pagando estadia e passagens. Faz sentido que Goebel tenha tirado fotos do grupo, já que estavam juntos. M. Isabel me enviou uma foto com todos, inclusive as esposas e mais japoneses que encontraram em Kyoto. Outro detalhe: A ESDI, na ocasião, se não me falha a memória, era afiliada ao

ICSID, então é bem possível que a ESDI tenha credenciado Goebel para participar do Congresso (ouvinte é que não seria, ninguém entra de ouvinte neste tipo de congresso).

---

*Sobre o convite sobre escrever a história do Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC, a Direção de Itiro Iida no grupo em 1975, outros diretores após a sua saída, e a participação de PIRES-FERREIRA:*

Foi a convite do Itiro que começamos a escrever esta história. Seu convite não foi apenas porque participei desde a formação da equipe do grupo, em 1975, mas também porque, dentre aqueles que participaram do grupo inicial, apenas Luiz Blank e eu ficamos no “sistema de tecnologia”. Após a saída de Itiro, em 1977, Blank ocupou a chefia do grupo até 1979, quando então passou a assumir outros cargos no INT e, depois, na STI/MIC, em Brasília. Eu substituí L. Blank na chefia da então chamada Divisão de Desenho Industrial e Engenharia do Produto desde 1979 até início de 1990, quando fui para a Inglaterra fazer meu doutoramento. Domingos Naveiro foi quem me substituiu na chefia da equipe em 1990.

---

*Sobre desconhecer o papel de Wollner como protagonista da Criação do Programa 06:*

O que eu quiz dizer era desconhecer a atuação de Wollner como protagonista na criação do Programa 06 do MIC/STI, cuja finalidade era a criação de produtos industriais. Portanto, fora da área de atuação profissional/especialização do Wollner. Como presidente da ABDI na época, porém, é mais do que plausível que tenha discutido sobre a necessidade de melhoria do design brasileiro de produtos com entidades empresariais e governamentais. Aliás, está documentado que participou do 1º Seminário Internacional de Desenho Industrial para Exportação, patrocinado pela SUDENE e ONU, em Recife, em janeiro de 1973, tendo inclusive dado entrevista no Jornal do Brasil sobre o estágio incipiente do produto industrial brasileiro. Também, como presidente da ABDI, participou de um workshop de um dia, a convite da STI/MIC, em fevereiro de 1973, juntamente com representantes da Confederação Nacional das Indústria, FIESP, além de empresários e designers. “O encontro será coordenado pelo Secretário de Tecnologia Industrial, devendo estabelecer projetos específicos que visem o estímulo à criação de um desenho nacional para os produtos brasileiros, tendo em vista principalmente a exportação”. (press-release da STI publicado nos jornais Correio da Manhã e Jornal do Brasil, em 27/2/1973).

---

*Sobre as datas de criação do Programa 06 e o início do Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC:*

- 1) o Programa 06 foi explicitamente aprovado no Primeiro PBDCT, decreto assinado pelo Presidente Medici em 20 de julho de 1973, incluído na lista de projetos prioritários do MIC;
- 2) Mesmo antes do I PBDCT ser oficialmente aprovado, M. Isabel Ferraz Rodrigues foi contratada, entre março/abril de 1973, pela STI do MIC, para operacionalizar o Programa 06 que na prática estava começando a existir. A partir de 1973, vários foram os projetos de DI financiados pela STI/MIC com fundos do FUNAT. É correta a informação que um dos primeiros projetos no âmbito do Programa 06 a serem aprovados foi o do CETEC (Mobiliário Urbano);
- 3) Exatamente porque havia vários projetos em andamento, e outros em carteira, sendo o Programa 06 um dos programas do MIC mais solicitados para financiamento do FUNAT, que o então novo Secretário da STI decidiu que havia oportunidade para criar um grupo com designers que fizesse o gerenciamento do Programa 06;
- 4) Este grupo de DI se formou em 1975, sendo convidado como Coordenador Itiro Iida, mas desconheço haver algum documento na época na STI que se referisse ao Itiro como o Coordenador do Programa 06. Os documentos da época se referem ao Coordenador do Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC.

---

*Sobre a qualificação da pesquisadora para escrever a história do Programa 06 e a equipe inicial do Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC*

Minha qualificação para escrever esta história do Programa 06 e a do grupo de DI da STI/MIC não é porque fui aluna de uma das cinco primeiras turmas da ESDI (o que de fato fui, formatura em 1971), mas sim porque fui convidada pelo Itiro, em fevereiro de 1975, para fazer parte da equipe inicial do grupo de DI da STI/MIC. Éramos cinco designers na formação inicial da equipe: Maria Isabel Ferraz Rodriguez (que já estava na STI desde de abril de 1973, gerenciando o Programa 06 como Assessora de DI na STI), Luiz Blank, Freddy van

Camp, Jose Abramovitz e Diva Maria Pires Ferreira Goncalves de Araujo (isto é, eu). Havia ainda dois estagiários, do último ano da engenharia de produção.

---

*Sobre como Itiro Iida veio a ser o coordenador do Grupo de Desenho Industrial da STI/MIC em 1975*

Maria Isabel pediu ajuda de Itiro para análise de alguns projetos de Desenho Industrial entre final de 1973 e meados de 1974. Eram ajudas eventuais, sem haver qualquer formalidade envolvida. Com a troca de governo em 1974, Pratini de Moraes e Correia da Silva deixaram o MIC e a STI, respectivamente. O governo Geisel nomeou para o MIC Severo Gomes e este Jose Walter Bautista Vidal para a STI. Foi Bautista quem resolveu ampliar as atividades do Programa 06 (pelas razões já mencionadas), e quem convidou Itiro, (dois anos depois do início do programa, como mencionou) para formar uma equipe de DI. Bautista já conhecia Itiro de encontros na FINEP, tinham um amigo em comum e, além disso, soube por M. Isabel que, em algumas eventualidades, Itiro a ajudara em avaliações de projetos de DI para o Programa 06. Veja: Maria Isabel era apenas assessora, não tinha autoridade para, por conta própria, fazer convites de tal natureza e amplitude.

---

*Sobre se o Programa 06 teria sido bem-sucedido ou não*

Nos três e meio anos em que houve verba disponível para o Programa 06, muitos projetos de produtos foram financiados, varias ações de fomento ocorreram, tais como visitas a dezenas de empresas para difundir o Desenho Industrial, Estudos de Caso e Manuais sobre DI foram publicados. Foi a STI/MIC, através, do Programa 06, por exemplo, quem financiou 1º Simpósio Brasileiro de Desenho Industrial, promoção da ABDI e organizado pelo IDORT, em SP, em maio de 1976.

Foi também através do 06 que o CETEC, o IDI-MAM, o laboratório têxtil de Santa Maria e projetos de design de calçados do CTCCA, por exemplo, receberam aportes financeiros que permitiu que se fimassem. Nunca houvera antes, nem depois, tanto suporte federal ao design brasileiro. Muito importante: nossa equipe inicial de DI formulou um plano detalhado para a criação de um Centro Nacional de Desenvolvimento de Produto. Se este centro tivesse sido implantado, muito provavelmente os rumos do DI teriam sido diferentes nas décadas seguintes.

E, por último, foi esta equipe inicial de designers da STI/MI que evoluiu para tornar-se um grupo de projetos de produtos que, desde 1975, continua existindo até hoje, sem dúvida, o único grupo de design que tem operado sem interrupção por 40 anos.

---

*Sobre o Projeto de criação do Centro Nacional de Desenho Industrial, entregue em Abril de 1976*

Em Abril de 1976, entregamos para o Ministro Severo Gomes e para o Secretário José Walter Bautista Vidal o projeto para a criação de um Centro Nacional de Desenho Industrial, explicando todas as ações que o órgão seria encarregado.

A resposta foi um silêncio total. Ninguém disse nem “sim” nem “não”.

---

*Sobre a falta de verba e a instabilidade financeira do Grupo de Design*

No final de 1975, o Freddy Van Camp já havia saído do grupo, pois havia recebido outra proposta de emprego, na qual substituiria Sérgio Rodrigues na direção da Móveis Oca – um convite irrecusável.

Ainda neste período, estávamos os cinco designers restantes (eu, Itiro, Maria Isabel, José Abramovitz e Luiz Blank). Os dois estagiários já haviam saído também. Perto do Natal, o Itiro nos disse que achava que não haveria mais dinheiro para pagar a gente. A instituição pública não tinha verba para contratar gente nova, e agora parecia não ter mais dinheiro para pagar a gente. Como resolviam essa situação então? Eles contratavam uma fundação, para prestar assessoria, e essa fundação contratava as pessoas. E a gente trabalhava lá. Então, em 8 anos, nós tivemos 4 demissões e contratos. Era comum: eu era despedida de manhã, recebia meu fundo de garantia, à tarde eu assinava um contrato com outra empresa. Não saía do lugar, não saía da minha mesa. Só mudava de empresa.

*Sobre projetos do grupo de Desenho Industrial e continuidade dele.*

Nos primeiros anos, nós fazíamos mais projetos internos para o INT. Por exemplo, o Freddy e o Blank fizeram o layout do gabinete do ministro, coisas que davam visibilidade. Uma das coisas que eu fiz foi ser a curadora de uma semana de tecnologia industrial na Bahia. Nesta exposição, eu conheci muita gente da área de tecnologia porque eu era a ligação entre os diretores da EMBRAER, da Unicamp, etc., que iam apresentar os projetos, e eu, como curadora, conhecia todo mundo.

Dentre essas pessoas que conheci, uma foi um coronel do Centro Tecnológico Aeroespacial. Eles estavam com um projeto: eles tinham uma turbina que gostariam de usar em campos de pouso onde não tinha luz elétrica. Nós tínhamos que fazer um contenedor para esta turbina, de modo que diminuísse a altura do som dela. Este foi o nosso primeiro projeto para fora, que se chamava “Pacote Paraná” (não me recordo porquê tem esse nome). A partir deste trabalho, começamos a fazer projetos “para fora”.

Então, aconteceu o seguinte: a gente estava lá, contratado por essa fundação, começamos a trazer dinheiro, pois esses projetos eram pagos. O Itiro resolveu sair, porque ele disse que não teria como ajudar no projeto, além de ter sido convidado para ajudar na criação de um centro tecnológico na Paraíba. Ficaram o Blank, José Abramovitz, eu e a Maria Isabel. E foi daí que nasceu que nasceu o grupo de Desenho Industrial da INT – que existe até hoje. É o único grupo de Desenho Industrial que desde 1975 funciona sem parar. Todos os outros pararam. O CETEC, por exemplo, parou na década de 1980. Tem 40 anos. Se contarmos os dois anos do Programa 06, tem 42.

O Blank depois saiu e eu fui diretora do grupo por 10 anos. Depois eu saí também, quando fui pra Inglaterra.

**ANEXO B**  
**1º Depoimento de Maria Isabel Ferraz Rodriguez sobre Programa 06**  
**(2014)**

*Este depoimento foi recebido pelo autor via email, no dia 24 de Janeiro de 2014.*

O Wollner colaborou com o Programa 06 quando o Dr. Corrêa [Luiz Corrêa da Silva, responsável pela STI] concordou em participarmos do congresso no Japão e perguntou-me quem eram os principais nomes na Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI). Wollner era o presidente e o Ventura o vice, se não me falha a memória.

Temos fotos do grupo enviado pela STI e posso recordar as visitas programadas por mim e às quais fomos em Tóquio, Kioto e Osaka em Outubro de 1973.

**ANEXO C**  
**2º Depoimento de Maria Isabel Ferraz Rodriguez sobre Programa 06**  
**(2015)**

*Este depoimento foi recebido pelo autor via email, no dia 24 de Abril de 2015.*

Eu fui a primeira pessoa a trabalhar no programa 06 da STI. Apresentei meu trabalho de formatura no início de fevereiro de 1973 e, tendo lido no jornal que o MIC tinha uma Secretaria de Tecnologia, e que o Desenho Industrial era um dos programas a serem desenvolvidos, descobri onde ficava o MIC e consegui apresentar meu currículo a um secretário do MIC - Dr. Helio Nemesio, que me levou a uma salinha onde estava a secretaria do STI, Dr. Luiz Coelho Corrêa da Silva. Ela prometeu mostra-lo ao STI tão logo ele viesse ao Rio.

No final de fevereiro fui chamada para uma entrevista com o Dr. Corrêa e, por estar recém chegada de Bolsa de Estudos na Alemanha, trocamos muitas ideias sobre design na Europa e Brasil. A conversa foi tão boa que já saí da entrevista contratada para começar no dia seguinte.

Alguns meses depois, o Programa 06 estava com vários projetos e Dr. Corrêa estava bem animado com ele. Como ele vinha de Viena e na Europa o design era levado muito a sério, sugeri ao Dr. Corrêa que apoiasse a ida de uma pequena comitiva ao congresso, para dar visibilidade aos esforços do MIC no apoio ao design nacional.

Ele perguntou sobre a ABDI e, como naquela época eram Wollner presidente e o Ventura vice, ele pediu-me que chamasse os 2 para convida-los a formar a comitiva comigo.

Fiz contatos, marquei visitas para nós e fomos ao Japão. Lá, contactamos diversas pessoas e acho que foi então que pensamos em recomendar a vinda do presidente do ICSID, Carl Auboeck, ao Brasil.

No retorno da viagem - que ocorreu no final de outubro de 1973 - cada um de nós 3 tínhamos que elaborar um relatório sobre a viagem e com sugestões para a STI aplicar no apoio ao Desenho Industrial nacional.

O Dr. Corrêa ficou muito animado ao ver como o Programa 06 estava seguindo, já que apenas a partir de março tinha alguém "cuidando" dele (eu).

Estávamos indo bem e comecei a achar que seria essencial ter alguém com quem trocar ideias e discutir os projetos. Assim, sugeri ao Dr. Corrêa que chamasse alguém para me ajudar e, quando ele concordou, sugeri o Prof Itiro, que havia sido meu professor de ergonomia e orientador do meu trabalho de formatura.

Falei ao Dr. Corrêa sobre a importância da ergonomia no projeto dos produtos e que um produto com um design adequado à sua função e seguro e confortável ao seu usuário era fundamental para que o design nacional tivesse uma base sólida.

Fiz o Dr. Corrêa compreender que bom design na Europa - o que ele conhecia - estava em outro nível. Lá, já era algo mais ligado à forma, já que a função já estava bem fundamentada. Mas aqui no Brasil não havia praticamente nada em matéria de produto "design" bem desenhado. Então, seria essencial partirmos de algo mais estruturado e não mais envolvido com a estética, a cor, o material etc.