

Primórdios do ensino de projeto no Curso de Design da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, nos anos 1960 e 1970

The Early Years of Design Teaching in the Design Course at Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), São Paulo, in the 1960s and 1970s

DINELLI, Maria Beatriz Saraiva; Mestra em Design; FAU USP

beatrizdinelli@gmail.com

NASCIMENTO, Cláudio Portugal do; Ph.D em Educação de Artes; FAU USP

claudioportugal@usp.br

BRAGA, Marcos da Costa; Doutor em História Social; FAU USP

bragamcb@usp.br

Este estudo se propôs a identificar aspectos notáveis de práticas pedagógicas de projeto em design características de fins dos anos 1960 e início da década de 1970 no Curso de Design da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), um dos pioneiros na cidade de São Paulo. Por meio de pesquisa qualitativa de cunho histórico, com acentuado caráter fenomenológico, apoiou-se em entrevistas semiestruturadas em profundidade, amparadas por grades curriculares, históricos escolares e planos de curso, buscando identificar, entre outros aspectos, a estrutura metodológica em que se baseava o processo de projeto apresentado aos alunos, propostas de projeto desenvolvidas em classe, ênfases presentes na concepção de projeto, além de referências conceituais que apoiavam tais exercícios. Resultados apontam para possível influência da metodologia de projeto da arquitetura em disciplinas de projeto de design, ênfase na qualidade de acabamento em pranchas de visualização de trabalhos, escassez de referências específicas de design, entre outros achados.

Palavras-chave: História do ensino de projeto de design; Pedagogia do design; História dos cursos de design em São Paulo.

This study aimed to identify notable aspects of pedagogical design practices that were characteristic of the late 1960s and early 1970s in the Design Course of Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), one of the pioneer programs in the city of São Paulo. Through a historical and qualitative research, with an accentuated phenomenological character, this study was supported by in-depth semi-structured interviews as well as curricula, school records and course plans, seeking to identify, among other aspects, the methodological structure on which the design process presented to students was based, types of project proposals developed in class, aspects emphasized in project designs, in addition to conceptual references that supported such exercises. Research findings point to the possible influence of architecture methodology in design disciplines, the emphasis on quality of finishes in presentation boards, scarcity of design-specific references, among others.

Keywords: *History of design teaching; Design pedagogy; History of design courses in São Paulo.*

1 Introdução

A amplitude, complexidade e vigor do universo da pedagogia do design é manifestada, sobretudo, a partir da década de 1990, por meio da multiplicação da oferta de cursos, implicando variedade de conteúdos, abordagens e habilitações. Quanto à pedagogia do design, parece existir, desde a implantação de seu ensino superior no Brasil, nos anos 1960, centralidade do eixo condutor das disciplinas de projeto na formação em parte significativa dos cursos. Este ensino se baseia na abordagem pedagógica do “aprender fazendo”, tal como proposto por John Dewey (1916/1997) e presente, em grande medida, na Bauhaus, tal como registrado por Niemeyer (1997), Freitas (2000), Carvalho (2015) e Dias (2015).

Tendo em vista a importância do ensino de projeto em cursos dessa natureza, este estudo procurou por referências que possibilitassem entendimento mais completo do modo como os designers se preparavam, nas duas décadas pioneiras, em âmbito universitário, para atuação profissional. Para isso, optou-se por recuar no tempo e verificar como se deu a implantação do Curso de Design da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), pioneiro entre as instituições particulares no estado de São Paulo, buscando identificar o espírito do tempo do ensino de projeto em design então.

Para tanto, esta pesquisa, de natureza qualitativa e de cunho histórico, com acentuado caráter fenomenológico, segundo abordagem instrumental da chamada “história oral”¹ e também da “micro história”², apoiou-se em entrevistas semiestruturadas em profundidade conduzidas, no modo on-line, com quatro ex-alunos do período histórico estudado.³ A grade curricular e a relação dos assuntos que seriam abordados foram previamente enviados, por e-mail, aos depoentes, com intuito de avivar suas memórias e favorecer relatos mais fluidos e produtivos. Em razão da ausência de registros visuais e físicos de exercícios de projeto desenvolvidos nas disciplinas, os depoimentos orais resultaram em fontes valiosas para contemplar os interesses investigativos deste estudo. Os depoentes autorizaram a utilização de suas entrevistas no presente artigo.

Os dados utilizados, além dos textos das transcrições das entrevistas, compreenderam as três primeiras grades curriculares (1967, 1970 e 1972), históricos escolares, planos de curso, materiais apresentados pelos entrevistados e, ainda, complementadas por elementos da literatura disponíveis sobre o tema (tais como: livros, artigos, dissertações etc.).

Foram apurados, entre outros aspectos, a estrutura metodológica em que se baseava o processo de projeto apresentado aos alunos, propostas de projeto desenvolvidas em classe, ênfases presentes na concepção de projeto, além de referências conceituais que apoiavam tais exercícios de projeto.

¹ História oral: “É um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, por meio de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, visões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais.” (NEVES, 2003, p. 28)

² A micro história lida com o fragmento como meio através do qual se pretende enxergar uma questão social mais ampla ou um problema histórico ou cultural significativo, com exploração acentuada de fontes primárias. (BARROS, 2007)

³ Os quatro entrevistados foram os únicos ex-alunos encontrados até o momento da redação deste artigo.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, não existia uma classe profissional estruturada de design como se concebe hoje, mas um campo não institucionalizado em que arquitetos, artistas, artesãos e gráficos atuavam. No entanto, no início dos anos 1960, segundo Braga (2016, p. 32), fatores como a crescente industrialização decorrente da política de implantação da indústria de base promovida por Vargas, a substituição de produtos importados durante a guerra e a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek animaram agentes da academia e profissionais do campo da arquitetura, das artes e do design a criar cursos e institucionalizar o campo do design. Nessa esteira progressista, foi implementada a sequência de desenho industrial na FAU da USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1962); iniciou-se o Curso de Desenho Industrial na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro (1963); além de haver sido promovida a passagem ao nível superior do curso de desenho industrial da Fundação Mineira de Artes Aleijadinho (Fuma)⁴, em Belo Horizonte (1964)⁵. Em tal contexto, os princípios para a relação entre forma e função correspondiam aos da escola funcionalista alemã/suíça como meio para se cumprir um papel social do design (BRAGA, 2016, p. 36-37). No final dos anos 1960, o surgimento do Curso de Design da Faap marcaria o início de um novo ciclo de abertura de cursos nos anos 1970.

1.1 Primórdios do design e o campo das artes na Faap

Armando Alvares Penteado, paulista de Santa Cruz das Palmeiras, além de cafeicultor e empresário, foi um proeminente mecenas brasileiro. Casado com Annie Alwis, de Nice, não deixou herdeiros. Após sua morte, parte de seus bens seria dedicada às artes, incluindo a criação de uma escola e de um museu na cidade de São Paulo. Desse modo, em 1947, é criada a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).

Fruto de um acordo, o acervo, o Curso de Formação de Professor de Desenho e demais cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) foram transferidos para a Faap. Com início em 1959, propiciou uma preparação específica em artes para professores de desenho do ensino secundário. Com a futura construção do prédio do Masp, na Avenida Paulista, o acervo retorna à Rua Sete de Abril, embora o Curso de Professores de Desenho permanecesse na Faap, juntamente com Flávio Motta, um dos responsáveis por sua reestruturação. (CARVALHO, 2015)

Além do Curso de Formação de Professores, eram também oferecidos, naquele período embrionário, na Faap, cursos profissionalizantes de extensão (nas áreas de artes plásticas, artes gráficas e cerâmica), bem como cursos destinados a crianças e adolescentes (desenho, pintura e música). Em 1960, os cursos de artes e desenho, originários do IAC, passam a ser denominados “Escola de Arte”. O Curso de Licenciatura de Desenho e Artes Plásticas recebeu reconhecimento do Conselho Federal de Educação (CFE) em 1963.

A partir de 1964, em meio às mudanças trazidas com os militares no poder, a Faap, além de aprofundar as discussões sobre arte, buscou estabelecer sua faculdade. Assim, em 1967, é criada

⁴ Segundo Freitas (2017), o primeiro aluno do Curso de Desenho Industrial da Fuma, Eduardo Lopes da Silva, ingressou em 1960, formando-se em 1963, quando o curso ainda não era reconhecido como sendo de nível superior, o que só veio a ocorrer em 1964.

⁵ A principal referência institucional brasileira para o Curso de Design da Faap, em sua constituição, de acordo com Carvalho (2015), foi a Esdi, marcada pela visita de seu diretor, Donato Ferrari, à escola carioca e, principalmente, por consultas com alguns de seus professores, como Karl Heinz Bergmiller e Alexandre Wollner. Por essas razões, não foram enfatizadas, neste artigo, características da escola pioneira de Belo Horizonte, tampouco as disciplinas das chamadas “sequências de design” da FAU da USP nos anos 1960. Ferrari também buscou informações no exterior, na Europa e nos Estados Unidos, com certo destaque para o Illinois Institute of Technology, em Chicago. (CARVALHO, 2015, p. 161)

a “Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações”. A esse respeito, Auresnede Pires Stephan⁶, aluno da primeira turma, relatou um cenário complexo: “[...] A Faap tinha um curso de uma fama muito grande, que era o Curso de Formação de Professores de Desenho, que estava sendo extinto pela Faap. [...] E isso criou um problema complicado em relação ao MEC.” Note-se que um curso de prestígio estava sendo substituído por outro, gerando resistências. Essa situação sugere que os trâmites legais não se deram como o esperado. Além disso, segundo Stephan: “[...] A subdivisão do que seria o Curso de Artes Plásticas era um caos total. Tinha de 7 a 12 habilitações. [...]” É instrutivo notar a presença de um número elevado de habilitações em um mesmo curso. Tal configuração parece indicar pouco planejamento em sua implantação.

Relativamente a outras faculdades da época, Stephan declarou que: “Enquanto a Esdi nascia como uma escola de desenho industrial, na FAU da USP existiam disciplinas que já levavam esse tipo de encaminhamento. E ouvíamos os colegas que atuavam profissionalmente. Então, aquele 1º ano, pra gente, era uma coisa muito estranha.” Observe-se que a Esdi foi concebida, desde o princípio, como uma instituição de desenho industrial; a FAU da USP já oferecia sequências próprias de desenho industrial e comunicação visual; e os alunos da Faap sentiam-se perdidos. Esses argumentos, uma vez mais, sugerem baixo direcionamento da Faap em relação ao Curso naquele período. Em consequência, os alunos se rebelaram, reivindicando um posicionamento da instituição. Assim, formaram-se as chamadas “comissões paritárias”, compostas por um professor e um aluno de cada área, com o objetivo de determinar uma nova configuração do curso. Depois de um longo processo, Donato Ferrari⁷ sai eleito o novo diretor.

Em 1969, a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações foi separada, segundo Stephan, em função do grande número de alunos. Paralelamente, adotou-se nova configuração da então recém formada Faculdade de Artes Plásticas, que incluía os cursos de Artes Plásticas, Comunicação Visual, Desenho Industrial, Teoria e Crítica da Arte e Formação de Professores de Desenho. Essa separação foi reconhecida pelo MEC em 1972 e aprovada pelo CFE em 1973 (Parecer nº 232/73).

Em se tratando da estruturação do Curso, um dos grandes desafios que Ferrari encontrou, de acordo com Stephan, foi montar o corpo docente: “[...] O Donato procurando e nós, como alunos, também. Então, uma referência foi buscar professores do ladê⁸. Tinha o Haron Cohen⁹, o Laonte Klawa¹⁰ e o José da Costa Chaves¹¹. [...] O Chaves fez parte da comissão de reformulação do Curso de Desenho Industrial, mesmo não sendo formado.” Note-se, no fragmento em análise, que os professores do ladê também lecionariam na Faap, mesmo os que não possuíam curso superior. Esse fato pressupõe carência de docentes qualificados

⁶ Auresnede Pires Stephan (Prof. Eddy): doutor em design - FAU USP (2018); mestre em Arte e História da Cultura - Mackenzie (2007); bacharel em desenho industrial - Faap (1967-1970); prof. projeto - Faap (1972-2017); prof. ESPM (2007-atual); prof. FBA (1985-1995); prof. Fasm (1975-atual); prof. ladê (1971-1976).

⁷ Donato Ferrari: pintor, designer, gravador, escultor, ilustrador e crítico de arte. Coursou a Academia de Belas Artes de Roma, Itália (1953-1957). Muda-se para o Brasil em 1960. Professor de desenho, pintura, composição, metodologia visual, plástica (1962-1993) e diretor (1968-1983) da Faculdade de Artes Plásticas da Faap. Organizador e professor, desde 1971, do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP.

⁸ ladê: Instituto de Artes e Decoração

⁹ Haron Cohen: graduação em Arquitetura - Mackenzie (1963). Professor de Arquitetura e Urbanismo - FAU da USP; professor e um dos fundadores do Curso de Desenho Industrial da Faap. Desenvolveu dezenas de edificações, urbanismos, montagens de exposições e programações visuais.

¹⁰ Laonte Klawa: arquiteto e cenógrafo. Professor de modelo no ladê e de comunicação visual na Faap.

¹¹ José da Costa Chaves: professor de Desenho e Expressão no ladê e de Desenho Técnico na Faap.

naquele período. Pressupõe, ainda, existência de um intercâmbio importante entre as duas instituições.

Se, por um lado, havia um grande número de professores da área artística provenientes dos cursos de artes anterior à abertura da faculdade, por outro, faltavam docentes para o ensino técnico. Por este ponto de vista, o Currículo Mínimo de Desenho Industrial foi benéfico, possibilitando à equipe responsável por formar o corpo docente convencer a Faap a requisitar profissionais do mercado. Assim, o primeiro Currículo Mínimo, de 1969, que teve como base a Escola Superior de Desenho Industrial, a Esdi (NIEMEYER, 1997; COUTO, 2008; CARVALHO, 2015), facilitou a implantação da nova grade curricular da Faculdade de Artes Plásticas. Além disto, promoveu o intercâmbio entre professores desta instituição e também de outras faculdades que, por meio de aulas e palestras (Aloísio Magalhães¹² e Alexandre Wollner¹³, da Esdi, e Alessandro Ventura¹⁴, da FAU da USP), expandiram as discussões sobre desenho industrial e comunicação visual.

Nesse processo de composição do Curso, de acordo com Carvalho (2015), as matérias relacionadas às questões de linguagem, tais como Composição, Gravura, Escultura, Cerâmica, Modelagem, Estilística, Pintura, Maquete e Modelo, passaram por ajustes em suas nomenclaturas, como o acréscimo do termo “Oficina” em substituição a Modelagem, Gravura, Maquete e Modelo. Assim, essas disciplinas dos cursos de professorado e livres já existentes foram adicionadas a outras do campo da representação (Desenho Geométrico), humanidades (Psicologia) e teóricas (Teoria da Fabricação), compondo a primeira grade curricular.

Ainda, quanto à configuração do Curso, segundo Nelson Graubart¹⁵, aluno da turma de 1968, na Faculdade de Artes Plásticas, os dois primeiros anos eram básicos e, no 3º ano, separavam-se em artes plásticas, comunicação visual e desenho industrial. Já para Paulo Sampaio¹⁶, aluno ingressante em 1972, “[...] O 1º ano era básico para os três cursos. No 2º ano, o pessoal de artes plásticas saía e ficava só o pessoal de design, mas era tudo junto. Só separava o pessoal de produto e de gráfico no 5º semestre. No 5º, 6º, 7º e 8º separavam totalmente.” É instrutivo notar que, em 1968, o Curso seria organizado em dois anos básicos e desmembrados completamente no 3º ano. Já em 1972, apenas o 1º ano seria básico para todas as

¹² Aloísio Magalhães: pintor, designer, gravador, cenógrafo e figurinista. Nos EUA, a partir de 1956, dedicou-se às artes gráficas e à programação visual. Lecionou na Philadelphia Museum School of Art. Em 1960, já no Brasil, abriu um escritório de comunicação visual, realizando projetos para empresas e órgãos públicos. Em 1963, participou da criação da Esdi, onde ensinou comunicação visual. Em 1979, foi nomeado Diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Presidente da Fundação Nacional Pró-Memória (1980), iniciando campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro.

¹³ Alexandre Wollner: considerado pioneiro do design moderno no Brasil, tendo integrado entidades importantes para o fortalecimento do design. Estudou no IAC do Masp e, como bolsista, na Escola de Ulm. Com Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo criou o FormInform, escritório precursor de design no país. Em 1963, participou da fundação da Esdi, sendo professor de comunicação visual.

¹⁴ Alessandro Ventura: arquiteto formado pela FAU USP (1962), é mestre em desenho industrial pelo Pratt Institute (1968); com doutorado (2000) e livre docência (2002) em arquitetura e urbanismo pela USP. É Professor Colaborador Sênior da FAU USP, tendo participado da criação de seu Curso de Design. Atua em arquitetura e urbanismo, com ênfase em planejamento, e, também, em projeto de produto.

¹⁵ Nelson Graubart: graduação em desenho industrial - Faap (1968-1972); trabalhou com David Pond (InDesign) e Alexandre Wollner; implantou e coordenou o Departamento de Comunicação Visual do Grupo Villares (1971-1983); diretor da On Art Design & Comunicação (1983-atual).

¹⁶ Paulo Sampaio: graduação em comunicação visual - Faap (1972-1975); diretor de arte - Editora Abril (1972-1983); prof. design gráfico - Faap (1976-2016); aluno desenho publicitário - Panamericana (1966-1967) e Senai (1966); diretor de arte - Editora Globo (1989-1999); prof. FAM (2018-atual).

habilitações. No 2º ano, artes plásticas seria separada de comunicação visual e desenho industrial, que permaneciam juntos por mais um ano e, finalmente, separados no 3º ano. Esse cenário sugere que o ensino de design era fortemente mesclado e influenciado pelo ensino de artes plásticas nos seus semestres iniciais. Além disto, tais relatos reforçam a ideia de que houve uma reestruturação do Curso em um período relativamente curto.

Desse modo, para aqueles alunos que já estariam com o curso em andamento, a dificuldade foi adequar a nova estrutura à grade existente em 1967. De acordo com Stephan e também Carvalho (2015), por meio de compatibilidade de nomenclatura, algumas disciplinas foram mantidas para que os alunos aproveitassem a parcela básica e, compreendendo o mínimo requerido pelo currículo, não se afastassem dos fundamentos do desenho. Isso parece bastante coerente, uma vez que o curso superior se originou de uma escola de artes.

2 Ensino de projeto de design

Dentre os aspectos pedagógicos identificados, foram selecionados, para este artigo, quatro componentes principais: a) estrutura metodológica básica do processo de projeto exercitada com os alunos; b) propostas de projeto apresentadas aos alunos; c) ênfases presentes no ensino de projeto; d) referências conceituais e imagéticas de projeto apresentadas.

2.1 Estrutura metodológica básica do processo de projeto exercitada com os alunos

Quanto à estrutura metodológica básica do processo de projeto exercitada, em termos de suas fases, subfases e articulações internas, Oswaldo Pongetti¹⁷ relatou que, no início do curso de desenho industrial, parte dos professores que estudaram design no curso de arquitetura passaram a lecionar design em cursos de design. Para ele: “[...] um pouco ainda do processo de projeto de arquitetura vinha um pouco em cima de produto. [...] São momentos diferentes e, quando você faz um projeto, tem que pensar diferente. Não dá pra pensar como arquiteto, tem que pensar como designer.” Note-se, no fragmento citado, percepção de certa influência do método de projeto de arquitetura no ensino de projeto de design (em que poderiam estar incluídos, entre outros aspectos, noções de espaço, conceitos e terminologias mais afetas à arquitetura, além de visões mais estético-formalistas). Isto parece indicar que o processo de projeto de design (e, muito compreensivelmente, também seu resultado) estaria sendo ensinado relativamente à margem da especificidade conceitual e técnica da atividade do design.

Contudo, Pongetti mencionou que isso não acontecia com todos os professores. Para ele: “[...] O Manlio¹⁸ não. Ele fez curso na Itália, veio pro Brasil e começou a desenvolver os cursos que ele fez na Itália aqui. Ele já não tinha essa visão de arquiteto, ele tinha a visão de designer. Foi um dos melhores professores a nível de design naquele momento.” É esclarecedor que esse docente estudou design em seu país de origem e aplicou seus conhecimentos em cursos em São Paulo. Tal conjuntura pressupõe um direcionamento mais acertado no desenvolvimento

¹⁷ Oswaldo Pongetti: aluno de decoração - Iadê (1965-1967); graduação em desenho industrial - Faap (1970-1973); prof. modelo e projeto - Iadê (1968-1969); prof. modelo - Faap (1968-1969); prof. design gráfico, fotografia, DI - Faap (1970-2017); prof. Mackenzie (1986-1990); prof. Fasm (1983-1985); escritório de design de interiores (1967-atual)

¹⁸ Manlio Rizzente: nasceu na Itália, formou-se na Faculdade de Arquitetura em Roma nos anos 1950. Coursou desenho industrial em Milão durante três anos em curso não oficializado. Veio para o Brasil em 1958. Trabalhou com Giancarlo Pianti com projetos de interiores para grandes empresas, como a Olivetti. Ganhador do Prêmio Roberto Simonsen de Desenho Industrial em 1963. (BRAGA, 2016)

de projeto pela perspectiva do design, já que haveria correspondência entre formação e disciplina lecionada.

Por outro ponto de vista, Sampaio declarou que aprendeu a diferença entre fazer um exercício e fazer um projeto. Ainda, segundo ele, os professores enfatizavam a importância de uma postura reflexiva e crítica ao longo dos exercícios de projeto. Em falas de que se recorda, seus professores costumavam repetir: “[...] ‘Então, vamos fazer um projeto, vamos fazer essa sequência do projeto. [...] Isso é projeto, gente, vamos pensar. Tem todas as etapas de projeto, então, vamos lá.’”. Observe-se a importância conferida à racionalidade, à abstração e à análise crítica associada ao ato de projetar. Isto sugere presença de uma concepção mais intelectual e filosófica como elemento integrante da prática de projeto no período estudado.

Quanto à dimensão mais estritamente didática do ensino de metodologia de projeto, Stephan comentou que o grupo de professores seria bastante jovem e que perceberia acentuada diferença em relação ao ensino de projeto nas primeiras décadas do século XXI. Para ele: “[...] Então, eles ensinavam. Mas, efetivamente, não era um ensino sistemático, metodológico, como tem hoje pra você estudar uma identidade visual que envolve o branding. [...] Era alguma coisa assim meio no acerto e no erro.” Chama atenção que, apesar da presumível boa vontade dos docentes em orientar, falhas poderiam eventualmente incidir no processo de projeto. Esse contexto talvez se explique pela pouca prática de parte dos docentes em função da idade ou, ainda, a uma possível lacuna, eventualmente decorrente de professores formados em outros campos (agravada pela também relatada reduzida experiência didático-pedagógica daquela primeira geração de docentes), em relação ao entendimento do método clássico de projeto em design naquele início de curso.

Já Graubart declarou que efetivamente recebeu instruções de professores de projeto. Segundo ele: “[...] A gente desenvolvia junto com ele, que abordava os pontos que tinham que ser preenchidos no projeto. [...] Das etapas, como fazer o layout, uma pré-apresentação e, depois, como desenvolver o projeto final. Alguns projetos paravam no layout, outros iam até o fim.” Cabe ressaltar, no trecho em análise, referência a aspectos de conteúdo, da sequência das etapas, do modo de finalização e da subsequente apresentação de projetos então desenvolvidos. Isto pressupõe existência de orientação e acompanhamento direto dos docentes no processo de projeto de seus alunos.

Em complemento, Graubart relatou que recebera diretrizes importantes. De acordo com ele: “[...] Os professores ensinaram muita metodologia, muita ergonomia, analisar muitos projetos de fora do Brasil, comparando, tudo isso pra desenvolver os nossos projetos. Eu cheguei a desenvolver lá, com o Eurico [Prado Lopes]¹⁹, o projeto de mobiliário, muito inspirado no que eu vi na Villares.” É informativo que esse ex-aluno teria sido apresentado a princípios básicos de metodologia de projeto e a referências externas, além de já trabalhar profissionalmente. Tais argumentos parecem indicar que o repertório adquirido além da faculdade teria o potencial, ao menos no caso de alguns alunos, de contribuir para o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos e, em última análise, também na formação dos alunos.

A respeito de um projeto proposto, Stephan informou a pouca expressiva pesquisa anterior a seu desenvolvimento. Para ele: “[Era] muito insípida. No caso da experiência do cortador de frios, não existia um checklist pra isso. A gente ia na fábrica, ouvia o pessoal falando, tal e coisa. [...] Quem aventava isso era o Manlio – que havia a necessidade de discutir alguma coisa antes

¹⁹ Eurico Prado Lopes: arquiteto que atuava no campo do design (professor de DI da Faap e de arquitetura do Mackenzie). Presidente do biênio de 1974 e 1975 do Instituto de Arquitetos do Brasil - SP. Destacam-se os projetos do Centro Cultural São Paulo e o Mercado Municipal de Pinheiros, com Luiz Telles.

de começar a projetar.” Chama atenção que o início do processo de projeto restringia-se a visitas a instalações industriais. Este trecho do seu depoimento parece indicar que, no período em questão, no Curso de Desenho Industrial da Faap, a etapa de pesquisa prévia seria pouco aprofundada e completa, o que, potencialmente, afetaria a própria concepção do processo de projeto na formação daquelas primeiras turmas de alunos.

2.2 Propostas de projeto apresentadas aos alunos

Dentre as propostas de projeto, Sampaio destacou a apresentada pelo professor Paulo Jorge²⁰. Segundo ele: “A gente desenvolvia ideias de capa de livros, algumas coisas editoriais. [...] Eu já tinha um conhecimento gráfico, porque eu tinha feito curso de desenho no Senai. [...] A Abril dava curso na gráfica e trazia grandes nomes da área editorial pra dar curso aqui.” Note-se que este ex-aluno já tinha noção de artes gráficas e vivência em uma editora que, àquela época, era reconhecida por promover cursos para seus funcionários. Esse cenário sugere que ele tenha apresentado maior desenvoltura que os demais colegas, que não tiveram tal experiência.

Por sua vez, Pongetti apontou como marcante a proposta de uma bandeja para serviço de bordo apresentada pelo professor Manlio. De acordo com ele: “O grupo foi pra Viracopos uma noite pra acompanhar todo o processo pra produzir alimentação pra servir nos aviões. [...] Se naquele dia o avião não ia sair, aquela comida já não servia mais. Então, vimos que essa era uma dificuldade que ocorria no momento. [...]”. Note-se que o grupo foi ao aeroporto para procurar identificar o problema de acondicionamento de alimentos e eventuais problemas caso a viagem fosse adiada. Essa conjuntura pressupõe entendimento da necessidade de pesquisa antes do início do projeto. Em um segundo momento, o grupo foi a uma fábrica de comida congelada ver como era preparada, embalada e armazenada. “[...] Decidimos usar a comida congelada dessa fábrica e lançar nossa bandeja. Ela podia ser utilizada no outro dia, porque ela continuava congelada dentro do avião.” Observe-se que a identificação do problema levou a uma nova pesquisa de campo. Isto sugere compreensão de que a pesquisa não se finda caso haja necessidade de mais dados para solucionar o problema. Sugere, ainda, que o grupo foi bem orientado e/ou já possuía experiência anterior no desenvolvimento de projetos.²¹

Já para Stephan, uma proposta memorável partiu do professor Lívio Levi²². De acordo com ele: “Um dos temas, já que o Lívio Levi era uma pessoa especializada em luminárias, [...] ele deu como tema luminária. E eu desenvolvi uma luminária usando um material transparente. Na verdade, era um módulo que você ia construindo pra criar efeitos visuais tridimensionais.” É informativo que o tema do projeto partiu do próprio professor. Este fato parece indicar que a definição do tema em consonância com a especialidade do docente responsável teria potencial de ser bem orientado. Além disto, o mesmo depoente declarou ter ficado satisfeito com o projeto. Para ele: “O projeto da luminária foi bacana. Esse a gente aprendeu bastante coisa em termos de geometria, de construção, de uso de materiais. Então eu construí o protótipo do começo ao fim. [...] Eu ganhei o primeiro prêmio, em 69, do salão interno da Faap.” Cabe destacar que a proposta possibilitava aplicação de conhecimentos diversos. Isto reforça a ideia de uma escolha acertada do tema, seguindo-se, nesse caso, um ótimo resultado.

²⁰ Paulo Jorge Pedreira: graduou-se em Desenho Industrial - ESDI (1969). Trabalhou na Forminform de Ruben Martins. Abriu com colegas a Desenhvolv. Elaborou projetos de utilidades domésticas, mobiliário, embarcações, computadores. Professor da Faap de 1972 a 1982.

²¹ Os entrevistados não mais dispunham de registros originais de exercícios de projetos da época, com exceção de Oswaldo Pongetti, que não pôde providenciar tais documentos por estar em confinamento durante a crise da Covid-19, época em que foram realizados os trabalhos de campo desta pesquisa.

²² Lívio Levi: graduação em arquitetura - Mackenzie (1956). Projetos de iluminação e metais sanitários. Diretor da ABDI (1966-1969). Representante do Brasil no ICSID (1965, 1967 e 1969). Convidado da Bienal Internacional do Rio (1968, 1970 e 1972). Prof. DI - Mackenzie (1964-1970); prof. DI - Faap (1970-1973).

2.3 Ênfases presentes no ensino de projeto

Em se tratando de ênfases presentes no ensino de projeto, Sampaio mencionou que dependia do professor. Para ele: “O Professor Tal era um professor que falava muito de ergonomia²³, mas, na aula de projeto, pouco se cobrou de ergonomia. E, na faculdade, claro, nos livros, a gente aprendia. Mas isso não era muito cobrado, não.” Chama atenção que os alunos tenham sido apresentados a conteúdos de ergonomia, porém não teria sido muito enfatizada a aplicação de tais princípios no processo de projeto. Isto talvez se deva ao fato de esse ex-aluno haver cursado comunicação visual, área em que, comumente, a ergonomia tende a ser menos exercitada do que na de projeto de produto. Por outro lado, informou que rudimentos de ergonomia seriam solicitados em outra disciplina. Segundo ele: “[...] Na aula de desenho técnico, sim. Era cobrada, também, nos trabalhos, qualidade de apresentação.” Observe-se que, além de ergonomia, um nível elevado de acabamento seria requerido em aulas específicas. Essa exigência possivelmente se deva à necessidade de precisão em trabalhos mais técnicos.

De modo análogo, Graubart destacou as aulas de desenho técnico. De acordo com ele: “[...] nanquim, canetinha, tira linhas, aquelas coisas de hachuras, de desenhar com cuidado, de jogar fora pranchas e pranchas porque borrou ou porque não ficou preciso [...]. Era doentio o nível de exigência deles, da qualidade técnica de um desenho” (Figura 1)²⁴. É esclarecedor que muitos trabalhos não eram aproveitados. Tal situação parece indicar que seria passado essa necessidade de rigor nos desenhos em termos de dimensionamento, medidas, escala, especificações de texturas dos materiais empregados, já que, profissionalmente, tais requisitos seriam valorizados.

Figura 1 – Caneta e penas para pranchas de desenho técnico e arte final



Fonte: Graubart (2021)

Similarmente, Stephan declarou que, nas aulas de desenho técnico, essa cobrança era grande. Segundo ele: “[...] o desenho tinha que ser perfeito, não podia ter falha nenhuma, tinha que ter precisão, porque ele [professor] veio de um colégio técnico.” Convém ressaltar que o rigor no desenho seria importante. Isso talvez se explique pelo fato de que, indo para uma linha de produção, o desenho impreciso poderia criar problemas na confecção de moldes, modelos etc.

²³ A ergonomia era uma ciência um tanto nova em 1969 no Brasil. Seu ensino em projeto de produto existia na Poli da USP nos anos 1960 e Itiro lida só completou sua tese em ergonomia, na Poli, em 1971, sendo o primeiro autor brasileiro a publicar (em português) em 1973. Até então, só havia livros em inglês circulando por aqui. (LÓPEZ GÚERRERO; BRAGA, 2019)

²⁴ Os entrevistados não mais possuem os registros de exercícios elaborados com esses instrumentos.

Já nas aulas de projeto, Stephan comentou que o professor Manlio teria outro nível de abordagem: “Ele queria saber o que nós estávamos preparando em termos de desenho. [...] Na hora da criação, qualquer papel serve. [...] há uma descontração maior e é muito mais uma conversa, uma troca de ideias, um questionamento sociológico, filosófico, conceitual.” É notável, com base no fragmento citado, que, nos estágios iniciais dos projetos, o desenho mais livre seria tratado como meio de representação mental dos conceitos desenvolvidos. Sua fala pressupõe que, nos primeiros momentos, o chamado “argumento” seria mais valorizado, deixando-se a precisão mais característica do desenho técnico para fases posteriores.

Por outra perspectiva, Pongetti mencionou perceber ênfase na explicitação verbal da fundamentação de decisões de projeto na análise e interpretação de dados levantados, bem como no enunciado do problema original de projeto. Para ele: “Quando você fazia o projeto, tinha que vir a justificativa, tinha que ter tido uma pesquisa. Tinha que ter tido a base pela qual você chegou naquilo. [...] Você tinha que ter apoios, justificar por que estava fazendo. Tinha que determinar e defender seu projeto.” É informativo que, no processo de projeto, os alunos seriam compelidos a fundamentá-lo. Tal visão sugere importância conferida em definir-se o objetivo geral dos projetos e justificarem-se, racionalmente, as razões pelas principais decisões de projeto.

2.4 Referências conceituais e imagéticas de projeto apresentadas

Em relação às referências conceituais e imagéticas de projeto apresentadas, Pongetti declarou que isso seria o diferencial do trabalho na Faap. Segundo ele: “[...] veio também puxado pelos professores que eram do ladê²⁵, que já trabalhavam dessa forma. Levavam cinco, seis, sete, oito pranchas pra sala e slides.” É esclarecedor que os docentes, que igualmente lecionavam no ladê, apresentavam pranchas e slides aos alunos. Isto sugere correspondência, ao menos nesse aspecto, entre a abordagem didático/metodológica de aulas do ladê e da Faap. Já quanto a estudos publicados, Pongetti afirmou que: “Tinha que ir atrás de coisas estrangeiras. Tinha muitos trabalhos desenvolvidos, mas em inglês. Não tinha tantos livros aqui. [...] Revista tinha bastante. Casa & Jardim era uma. Tinha revista de design já aparecendo, uma específica sobre design de produtos²⁶.” É instrutivo que os estudos, em sua maioria, seriam em língua estrangeira e que as revistas especializadas ainda estariam começando a surgir. Essa situação pressupõe certa dificuldade de compreensão e de acesso a publicações específicas de design na época.

Analogamente, Stephan informou que seriam apresentados a publicações do exterior. Segundo ele: “O Manlio mostrava muitas revistas italianas. [...] Gillo Dorfles com os livros da Gustavo Gili, o Bruno Munari. Essas figuras eram comentadas, mas geralmente por professores mais ligados a esse segmento. [...] Algum material vinha da própria FAU da USP.” Note-se que o professor italiano mostrava aos alunos publicações oriundas de seu país e que algumas informações viriam de publicações da FAU da USP. Isto reforça a ideia de que, nesses anos, haveria escassez de material próprio de design. Além disso, muito do que seria apresentado viria do exterior por meio de seus professores, que estariam, possivelmente, ainda formando seu acervo pessoal. Stephan também citou outros referenciais: “[...] Então, pequenas publicações. Aí, quando eu recebi a ‘Produto e Linguagem’ da ABDI [Associação Brasileira de

²⁵ Professores do ladê e também da Faap: Manlio Rizzente, Sami Bussab, Laonte Klawa, todos arquitetos. Além desses, José da Costa Chaves e Oswaldo Pongetti, que já lecionavam na Faap antes de iniciarem a graduação.

²⁶ Nesse período, ao que parece, a única revista específica no campo do design era a Produto e Linguagem, editada pela ABDI a partir de 1965. Como antes comentado, Lívio Levi era membro da ABDI e Manlio Rizzente chegou a frequentar reuniões da ABDI. Possivelmente, trata-se dessa publicação.

Desenho Industrial], [...] eu guardava com um grau de encantamento total, isso já no final da faculdade.” Observe-se que a “Produto e Linguagem” despertou grande prazer (Figura 2). Essa reação sugere entendimento de que tal publicação, sendo da ABDI, seria bastante informativa para a área do design.

Figura 2 – Revista Produto e Linguagem, n. 3, 1966



Fonte: Braga (2016, p. 99)

De modo similar, Graubart informou que se orientavam pelos designers estrangeiros. De acordo com ele: “A gente se inspirava nos designers famosos, Bruno Munari. [...] Mas pra trabalhos da faculdade, fazia mais ou menos parecido com o que os italianos estavam fazendo, que estava bom.” É informativa, uma vez mais, a alusão a Bruno Munari. Uma possível explicação seria o fato de que haveria, naquele período, uma grande influência italiana na cidade de São Paulo (e não no Rio de Janeiro) em decorrência da forte imigração, refletida no ensino de projeto de design por meio de professores (Manlio Rizzente e Lívio Levi, no caso da Faap). Além disso, existia um intercâmbio com docentes da FAU da USP que, por sua vez, referenciavam-se também no design italiano. (BRAGA, 2016)

Ainda, com relação à formação de repertório, Graubart relatou que “Eu comecei a formar minha biblioteca de design quando eu trabalhava no Wollner.²⁷ [...] No Wollner, eu aprendi a pesquisar. [...] Ele tinha muito material e ele conduzia pesquisas.” Percebe-se, então, que o respondente passou a adquirir livros de design por influência do trabalho. Esse fato talvez se explique por haver assimilado a importância de referências de design apenas em contexto profissional (e, nem tanto, pressupõe-se em sua formação universitária).

3 Considerações finais

Em se tratando das bases conceituais que alicerçavam aquelas experiências pedagógicas de design pioneiras em São Paulo, como analisado neste artigo, o Currículo Mínimo de Desenho Industrial que orientou a estruturação do curso da Faap teve como fundamento o currículo da ESDI, que, a seu turno, baseou-se no currículo da Escola de Ulm, pressupondo-se, por transitividade, certo alinhamento das propostas pedagógicas do Curso de Design da Faap com a concepção de design daquela escola. Assim, o funcionalismo da HfG-Ulm, via experiência da ESDI no ensino de projeto, aliado à orientação pessoal do diretor do Curso da Faap (Donato Ferrari), formado na escola de artes italiana, complementada por referências

²⁷ De acordo com Carvalho (2015, p. 161), Wollner chegou a ser consultado durante a elaboração do Curso de Design da FAAP. Mas não há informações adicionais a respeito de sua alegada colaboração no currículo original daquele programa inaugural da Faap.

trazidas por dois compatriotas seus (Manlio Rizzente e Lívio Levi), atuantes em projetos e no ensino de projeto de desenho industrial, e contando ainda com certa influência do ensino da Bauhaus (presente no primeiro ano básico da Faap por meio de ensinamentos sobre forma e cor com base em Itten, Albers e Kandinsky), caracterizaram, então, o espírito do curso.

Ao se examinarem as análises desenvolvidas, chega-se à compreensão de que haveria expressiva presença de professores com formação em arquitetura lecionando disciplinas de projeto de desenho industrial no início do curso, o que, em certa medida, influenciaria o processo de desenvolvimento de projeto e seu resultado final, além de diluir a especificidade da cultura própria do design. É interessante notar que o professor mais citado como tendo contribuído para formação mais completa foi exatamente o único que, além da graduação em arquitetura, teria também formação em desenho industrial, mesmo que em curso não oficializado.

Como relatado, as propostas de projeto partiriam dos próprios professores responsáveis pela disciplina. No caso de correspondência entre o tema e a especialidade profissional do docente, parece ter ocorrido uma orientação mais adequada e soluções finais de melhor qualidade de projeto. Por sua vez, em proposta de projeto mais complexa e rigorosa, observou-se o caso de um projeto com trabalho de campo mais abrangente para identificação do problema e coleta de dados, o que evidencia atenção à fase preliminar de pesquisa sustentando o processo de projeto. De modo geral, é notável que haja consonância do ensino de projeto da Faap dessa época com o modelo que Freitas (2000, p. 388) identifica como “projeto como espinha dorsal”, o mais tradicional, no qual há centralidade no professor de projeto. Além disso, a estratégia de ensino em sala de aula seguiria o mote “desenho industrial se faz fazendo”, em alinhamento com o pensamento do filósofo da educação pragmático John Dewey (1916/1997), com seu conceito muito influente de “*learning by doing*”.

Outra questão relevante refere-se à percebida reduzida aplicação de princípios e ênfases de ergonomia no desenvolvimento de projetos. No entanto, curiosamente, rudimentos de ergonomia seriam cobrados na disciplina de desenho técnico, vista como ferramenta necessária para interpretação e representação de projetos, associada a uma cobrança elevada no padrão de acabamento formal de modelos e pranchas. Ainda em relação a aspectos enfatizados com alunos, sobretudo em estágios iniciais de projeto, a técnica de representação do desenho seria percebida como meio de representação no processo de geração de alternativas de projeto. A precisão do desenho técnico, em termos de dimensionamento, medidas, escala, especificações de texturas de materiais empregados, seria tratada em fases posteriores, visando à adequada confecção de moldes, modelos etc.

Quanto a referências que orientariam o desenvolvimento de projetos, em sua maioria, seriam livros apresentados pelos professores. Eventualmente, pranchas e slides seriam mostrados por docentes, que, igualmente, lecionariam no ladê, evidenciando correspondência de abordagem didático/metodológica entre as duas instituições e forte dependência, à época, de referências visuais estáticas. Isto parece decorrer do fato de que, de modo geral, haveria escassez de material bibliográfico específico de design no país, sendo boa parte de autores italianos, configurando-se em referência importante para o ensino de design naquele período.

Um ponto notável refere-se à experiência anterior dos respondentes, participantes desta pesquisa, à época alunos. Parcela significativa estaria trabalhando antes ou concomitantemente ao curso. Essas vivências externas, ao que parece, contribuíram para maior desenvoltura no desenvolvimento de projetos, alcançando resultados mais completos e interessantes.

Outro aspecto que se destaca diz respeito à importância conferida à racionalidade, à abstração e à análise crítica associada, àquela época, ao ato de projetar por meio do aprendizado da diferença entre fazer um exercício e fazer um projeto, sugerindo presença de uma concepção mais intelectual e filosófica como elemento integrante da prática de projeto no período estudado.

Assim, ao documentar alguns aspectos mais característicos do espírito do ensino de projeto, na fase inicial do Curso de Design da Faap, produto de múltiplas influências conceituais, estéticas, linguísticas e metodológicas, no período bastante particular da virada da década de 1960 para a de 1970, pretendeu-se contribuir para preservação da memória da essência e do espírito do tempo daquelas práticas pedagógicas pioneiras de design gráfico e de produto na cidade de São Paulo. Por outro lado, é conhecido que vários profissionais atuantes na atividade de design industrial, em importantes empresas nos anos 1970 e 1980, em São Paulo, formaram-se na década de 1970, com base naquele modelo de ensino. Nesse sentido, este estudo também contribui, ainda que indiretamente, para a História do campo profissional do design paulista.

4 Referências

- BARROS, J. D' A. Micro-História. Sobre a feitura da Micro-História. **OPSIS**, v. 7, n. 9, p. 167-185, jul./dez. 2007.
- BRAGA, M. C. Constituição do campo do design moderno no Brasil e o ensino pioneiro da Esdi e da FAU USP. In: _____. **ABDI e APDINS-RJ**. São Paulo: Blucher, 2016. cap. 1, p. 25-85.
- CARVALHO, A. P. C. **O ensino paulistano de design**. São Paulo: Blucher, 2015.
- COUTO, R. S. **Escritos sobre ensino de design no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2008.
- DEWEY, J. **Democracy and education: an introduction to the philosophy of education**. Nova Iorque: The Free Press, 1916/1997.
- DIAS, D. S. **O ensino de comunicação visual na FAU USP: história, implementação e características**. 2015. 177 p. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - FAU USP, São Paulo, 2015.
- FREITAS, A. L. C. O curso de desenho industrial da Fuma: da criação aos primeiros egressos. In: **Histórias do Design em Minas Gerais**. BRAGA, M. C.; ALMEIDA, M. G.; DIAS, M. R. Á. C. (Orgs.). Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.
- FREITAS, S. F. **Conceitos de pedagogia e de educação e modelos de ensino de design**. In: Congresso P&D Design 2000. Feevale, Novo Hamburgo-RS, 29 out. a 01 nov. 2000. Anais do 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2000). AEnD-Br/Estudos em Design, 2000. p. 385-390.
- GRAUBART, Nelson. Entrevista realizada em 3 de dezembro de 2021. Duração 1h 20min.
- LÓPEZ GÚERRERO, A. S.; BRAGA, M. C. **O conceito pioneiro de ergonomia de Itiro lida no Brasil**. In: Congresso P&D Design 2018. Univille, Joinville-SC, 5 a 8 nov. 2018. Anais do 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2018). São Paulo: Blucher, 2019. p. 106-117.
- NEVES, L. A. Memória e história: potencialidades da História Oral. **ArtCultura**, v. 5, n. 6, p. 27-38, jan./jun. 2003.
- NIEMEYER, L. **Design no Brasil: origens e instalação**. 2a ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

PONGETTI, Oswaldo. Entrevista realizada em 14 de dezembro de 2021. Duração 1h 40min.

SAMPAIO, Paulo. Entrevista realizada em 9 de dezembro de 2021. Duração 2h.