

A primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial no Brasil em 1968: didática e crítica da profissão de design moderno em exposição

The First International Design Biennial In Brazil in 1968: educational approach and criticism of the modern design profession on display

Meliande, Clara; doutoranda na ESDI/UERJ

clara@clarameliande.com

Esse artigo propõe-se a recolher, descrever e analisar o que foi exposto e como foi organizada a primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-Rio entre novembro de 1968 e janeiro de 1969. A Bienal trouxe à tona o atrito e a disputa de visões sobre o design moderno no Brasil ao expor lado a lado uma visão positiva de um mercado em expansão e a visão crítica sobre o estado da industrialização do país pelos alunos da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI. A pesquisa é baseada em documentação nos arquivos do MAM-Rio e da ESDI e teve suas fontes complementadas por publicações da época. A Bienal foi o primeiro esforço governamental brasileiro para divulgar o design para o público geral. Promovida pelo Ministério de Relações Exteriores, envolveu as principais entidades promotoras da profissão da época.

Palavras-chave: Bienal Internacional de Desenho Industrial (1968); ESDI; design moderno.

This article aims to gather, describe and analyze the content exposed and how the first International Biennial of Industrial Design was organized, which took place at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro – MAM-Rio between November 1968 and January 1969. The Biennial brought to light the friction and dispute of visions about modern design in Brazil, by exposing side by side a positive view of a promising market in expansion and the critical view of the state of industrialization in the country by students of the Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI. The research is based on documentation from the archives of MAM-Rio and ESDI and had its sources complemented by publications from the 1960's. The Biennial was the first Brazilian government effort to promote design to the general public. Promoted by the Ministry of Foreign Affairs, it involved the main entities promoting the profession at the time.

Keywords: International Design Biennial (1968); ESDI; modern design.

1 Introdução

A década de 1950 inaugurou um momento chave para o Brasil: “de uma estrutura predominantemente agrária, passou para um modelo de economia baseado na produção industrial” (CARA, 2013, p.13). Nesse momento, diversos intelectuais e governantes

imaginavam um país que, de mãos dadas com as ideias desenvolvimentistas e nacionalistas, poderia se inserir no moderno com características próprias: a construção de Brasília, a criação da SUDENE, da Bossa Nova e da Poesia Concreta, são sinais de uma vanguarda artística e de um progressismo político (PEREIRA, 2007).

O país viu-se às voltas com as políticas de desenvolvimento que visavam a industrialização rápida. A institucionalização da profissão de designer moderno no país se deu nas décadas de 50 e 60, sobretudo sob a ótica desenvolvimentista iniciada por Getúlio Vargas e acelerada por Juscelino Kubitschek, com o lema de “50 anos em 5”. O debate sobre o desenho industrial se acelerou vinculado a esse processo promovido pelo Estado, “vinculado à difusão do projeto moderno no continente americano” (CARA, 2013, p. 24). O país se reorientou para uma política de substituição de importações e desenvolvimento industrial, sendo a atividade de design, colocada como parte da política industrial. O desenvolvimento econômico local no pós-guerra também resultou no expansionismo dos Estados Unidos sobre o continente americano, com empresas multinacionais, produtos industriais e instituições culturais estadunidenses se tornando dominantes no Brasil.

As bienais internacionais de design surgidas a partir de 1968 fizeram, em conjunto com as escolas e museus, o papel de educar, difundir e popularizar a profissão de design para um público amplo que incluía tanto o mercado consumidor quanto os setores produtivos.

1.1 Museus de arte moderna e o design

A divulgação do gosto moderno através de exposições de design é uma prática que vem desde as Grandes Exposições, surgidas no século XIX e se tornou mais frequente em museus, principalmente a partir da criação do Museum of Modern Art –MoMa, em Nova York em 1929. No Brasil, na década de 1950, o casal italiano Pietro e Lina Bo Bardi iniciou uma abordagem no Museu de Arte de São Paulo – Masp¹ de expor artefatos de produção em massa, artes gráficas e mobiliário ao lado de objetos de arte tradicionais – pinturas e esculturas, com a intenção de formar esteticamente o gosto da elite paulistana (LEON, 2014). Contribuindo para a difusão do design moderno e ampliando a função educativa do museu, os Bardi também formularam uma pioneira escola de design no Instituto Artes Contemporâneas – IAC, com o breve funcionamento de três anos, entre 1951 e 1953.

Já o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-Rio foi inaugurado em 1948. O Museu se dedicou ao longo de sua atuação, além das exposições de arte, também a realizar exposições de arquitetura e design, começando com “Arquitetura Brasileira Contemporânea/O Brasil constrói” (1954), Roberto Burle Marx (1956) e a exposição sobre a “Escola Superior de Desenho de Ulm” (1956)². A partir de 1952, passou a oferecer cursos livres, em suas instalações provisórias³.

Max Bill, artista, designer e arquiteto formado pela Bauhaus e futuro fundador e diretor da Hochschule für Gestaltung Ulm, escola alemã de design, já havia em 1951, exposto seu trabalho no Masp e na I Bienal de São Paulo, quando teve sua escultura “Unidade Tripartida” premiada. De passagem pelo Rio de Janeiro em 1953, proferiu a conferência “Bauhaus e HfG

¹ O MASP, inaugurado em 1947, foi uma iniciativa de Assis Chateaubriand, magnata das comunicações e proprietário da rede de jornais Diários Associados.

² De acordo com a lista de exposições encontrada no documento disponibilizado a pesquisadores pelo setor de documentação do museu, “Relação de exposições” (MUSEU DE ARTE MODERNA, 2019).

³ O museu foi inaugurado primeiramente na sede do Banco Boavista e em 1952 foi instalado no Palácio Gustavo Capanema, então sede do Ministério de Educação e Saúde.

de Ulm”, em 30 de maio e 3 junho, no MAM (BOGHOSSIAN, 2020, p.314). A escola de Ulm estava em vias de ser criada. Bill, em contato com a diretoria do museu, sugeriu a incorporação de uma escola de design ao MAM. O museu se interessou pela ideia. Em 1956, o museu promoveu uma exposição intitulada “Escola Superior de Desenho de Ulm” entre julho e agosto, conjuntamente com uma conferência de Tomás Maldonado sobre “A educação em face da segunda Revolução Industrial” (BOGHOSSIAN, 2020, p.314). Durante sua visita em ocasião da conferência, a diretora do museu, Niomar Muniz Sodré convidou o argentino Maldonado – professor da escola suíça e futuro reitor, – a colaborar com o projeto de currículo de uma escola de design, assim como, também, a contribuir com o projeto de seu espaço físico. O projeto arquitetônico do museu – atual sede –, chegou a ser adaptado para abrigar a escola, adicionando, ao plano inicial, um Bloco Escola, que viria a ser o primeiro prédio a ser inaugurado, em 1958⁴. A falta de recursos financeiros inviabilizou a implantação da chamada Escola Técnica de Criação, mas seu projeto daria origem ao plano inicial da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, inaugurada em 1962, também na cidade do Rio de Janeiro, iniciativa levada a cabo pelo Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda.

2 A Bienal

Segundo Karl Heinz Bergmiller, designer alemão formado em Ulm, professor da ESDI e diretor de exposições do MAM, a ideia de uma bienal de design foi aventada em 1967 por Wladimir Murtinho, embaixador do Itamaraty. O estabelecimento de uma comissão de trabalho com entidades promotoras de design e possíveis colaboradores internacionais vão sendo feitos. As instituições convidadas pelo Ministério de Relações Exteriores foram além do MAM-Rio, a Associação Brasileira de Desenho Industrial - ABDI⁵, a Fundação Bienal de São Paulo, a Confederação Nacional da Indústria e a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI.

Se estabeleceu que as bienais de design seriam realizadas “nos anos intercalados aos da Bienal de arte de São Paulo” (FOLDER, 1968), para não coincidir os eventos e decidiu-se que haveria “uma representação nacional e outra estrangeira, cada uma abrangendo eventualmente dois setores: Desenho Industrial e Comunicação Visual” (FOLDER, 1968). O Ministério das Relações Internacionais se comprometeu a destinar ao MAM uma verba anual que, além da montagem da Bienal, viabilizasse a itinerância das exposições na América Latina (LEON, 2013, p.88).

No início de janeiro de 1968, Aloisio Magalhães escreveu a Mildred Constantine, curadora do MoMA, averiguando a possibilidade de ela vir a ser a curadora da seleção norte-americana. Ele mostrou também na carta a preocupação da seleção americana ser avançada demais a ponto de contrastar com o nível de desenvolvimento industrial brasileiro. Constantine sugeriu selecionar outros países – Itália, Alemanha e Suíça, alegando que os países escolhidos – EUA, Inglaterra e Canadá, “não se faziam notar suficientemente em seus esforços de design” (LEON, 2013, p.89). Enquanto isso, o arquiteto Arthur Licio Pontual foi enviado aos EUA pelo museu a fim de fazer contato e convites com possíveis expositores. Outros contactados, como o Design Council do Canadá e o British Council alegaram que o tempo era escasso para o envio de peças tridimensionais, disponibilizando apenas slides e fotos.

⁴ O Bloco Escola abriga hoje em dia o setor de documentação e a cinemateca.

⁵ A ABDI foi a primeira associação profissional de design no país, criada em 1963. Composta principalmente por profissionais e professores da área, buscava normatizar as práticas, assim como gerar uma conscientização sobre a profissão, organizando eventos como seminários e concursos.

Apesar do acordo para levar a Bienal a frente estar sendo gestado desde o início do ano, a “demora na assinatura do convênio e uma verba relativamente pequena não permitiram naturalmente que DI 68 [Bienal de Desenho Industrial de 1968] se constituísse no levantamento mais amplo da situação do desenho industrial no mundo”, na opinião de Frederico Morais, crítico de arte e professor da ESDI (MORAIS, 1969). Em apenas 30 julho de 1968 foi assinado um convênio entre seis entidades brasileiras, que conjugaram seus esforços para organização da primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial: liderado pelo Ministério de Relações Exteriores, participavam da cooperação, a Associação Brasileira de Desenho Industrial, a Fundação Bienal de São Paulo, a Confederação Nacional da Indústria, a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI e o Museu de Arte Moderna do Rio – MAM (CONVÊNIO, 1968). Bergmiller e Gustavo Goebel Weyne foram os designers responsáveis pela montagem da exposição. Organizada em tempo recorde, a Bienal foi inaugurada em novembro do mesmo ano.

Essa foi a primeira de três Bienais organizadas no Brasil. O setor internacional incluiu trabalhos da Grã-Bretanha, Estados Unidos e Canadá, escolhidos por compartilharem o idioma da língua inglesa. Participaram da II Bienal Internacional de Design em 1970, representantes escandinavos — Finlândia, Suécia, Noruega e Dinamarca. A III Bienal, de 1972, contou com a participação da Alemanha e Suíça⁶. Segundo De Farias,

As bienais do MAM se inseriam no mesmo modelo de eventos destinados a didaticamente promover os ideais de bom desenho e boa forma, encontrando paralelos em uma série de exposições organizadas pelo MoMA, principalmente a partir do programa Good Design, proposto por Edgard Kaufmann, em 1950. Outros exemplos seriam as próprias Trienais de Milão a partir de 1951 e as mostras associadas ao Prêmio Gute Form, na Alemanha, a partir de 1969 (DE FARIAS, 2012, p.481).

O folder de divulgação da Bienal apresenta seus objetivos:

Desenho industrial 68 será a demonstração da importância dessa atividade técnico-científica no mundo moderno e da contribuição que ela possa oferecer ao processo de desenvolvimento brasileiro: como criadora de tecnologia própria, como racionalizadora da produtividade e como mediadora entre a produção industrial e o mercado consumidor (FOLDER, 1968).

Divulgando a atividade de design para um público geral mas também para governantes e industriais, defendia que “o progresso econômico de um país está diretamente subordinado à inovação e ao avanço tecnológico, e que o Desenho Industrial é fator indispensável desse processo” (FOLDER, 1968).

A mostra foi dividida em setores: o primeiro era o didático, “procurando responder concretamente às questões que essa nova atividade coloca, seja em termos de conceituação, seja em termos de aplicação prática” (FOLDER, 1968), exemplificando através de produtos, as possibilidades de atuação do campo. O setor nacional selecionou trabalhos através de convite e de inscrição mas “tinha um número limitado de trabalho – dez de comunicação visual e dez de Desenho Industrial, cada trabalho apresentado em seis pranchas de 80x80cm” (WEYNE, 1968). O internacional expôs os trabalhos dos países convidados citados anteriormente. Coube à ESDI o desenvolvimento de um pavilhão próprio da escola, que apresentou “o resultado de uma análise crítica do complexo industrial brasileiro e de sua relação com design e o desenhista industrial”. A escola também se responsabilizou pela indicação, em colaboração

⁶ Após três edições, as bienais foram canceladas por questões de custos e prazos. Estavam planejados para expor na edição de 1974, Itália, Espanha e Portugal, que chegaram a ser contactados. Em 1990, 1992 e 2010 retomou-se o formato de bienal em Curitiba (VAN CAMP; FONTOURA, 2010).

com a ABDI, dos desenhistas industriais e seus respectivos trabalhos que participariam da mostra nacional. Por fim, foi disponibilizada “uma seleção bibliográfica dos melhores livros e revistas sobre o tema”, bem como uma seleção audiovisual que contava, “através de exemplos significativos, a história da evolução do Desenho Industrial e da Comunicação Visual em vários países” (FOLDER, 1968) com o uso de projeção de diapositivos⁷, apresentado no auditório. Nesse mesmo auditório, com capacidade para 100 lugares, também foi realizada uma mesa redonda “com a participação de Phill Weiss, Norman Westwater, representantes da Associação Brasileira de Desenho Industrial, do Clube de Engenharia, da Confederação Nacional das Indústrias, da Fundação Bienal de São Paulo, do Instituto de Arquitetos do Brasil, do Ministérios das Relações Exteriores, e do Museu de Arte Moderna” (BOGHOSSIAN, 2020, p. 223).

Em 4 de novembro, a Bienal é inaugurada com uma vernissage “com a presença de muita gente jovem — alunos da ESDI, artistas e arquitetos — num ambiente festivo animado pela presença de um escocês autêntico e salgadinhos bem quentes” (MUSEU DE ARTE, 1968). Bergmiller era bastante cumprimentado, já que era o responsável pela apresentação da mostra. Com a previsão inicial de duração de 2 meses, teve sua data de fechamento postergada para janeiro, devido ao sucesso de público.

Ao invés de objetos industriais expostos, a Bienal foi feita, principalmente, de ampliações fotográficas de produtos produzidos em massa, montados em painéis que revestem as galerias modernistas de plano aberto do MAM. Um dos motivos possíveis para essa escolha pode ter sido a falta de tempo hábil para organizar e enviar objetos complexos, já que os primeiros contatos se realizaram em abril e as cartas-convites foram emitidas a partir de agosto (BOGHOSSIAN, 2020, p. 229). Bergmiller justifica os painéis como uma escolha projetual para dar unidade à exposição. Vale ressaltar que, por ocasião da inauguração do Bloco principal de exposições do edifício, o designer foi convidado, em meados de 1967, para projetar o sistema expositivo permanente do museu, que deveria funcionar para uma grande variedade de tipologias de exposição e respeitar as particularidades arquitetônicas do espaço. A Bienal, por ser uma “exposição de grande porte que ocupava praticamente toda a área pública do museu (...) foi o primeiro grande teste de uso do sistema projetado” (SOUZA, 2019, p.268). O sistema era composto de painéis, montantes, 2 categorias de vitrines, bases cúbicas empilháveis e pedestal baixo. Painéis e montantes agrupados, compunham os formatos das letras L, U ou Z (BOGHOSSIAN, 2020, p. 283). Depois da Bienal, foi sugerida ao museu a estruturação do Instituto de Desenho Industrial – IDI, “que deveria inclusive resgatar uma das principais áreas de interesse da proposta original do museu, frustrada até então pela impossibilidade de abrigar um curso de design que tinha sido deslocado para a ESDI e para a tutela do Estado” (SOUZA, 2019, p.268). O IDI atuaria como um núcleo de pesquisa em design dentro do museu a partir de 1969⁸.

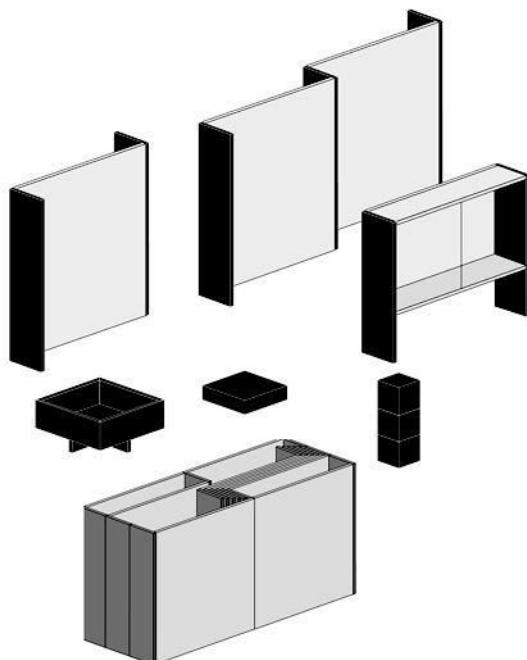
Esse artigo se desenvolve conforme o percurso narrativo da mostra: parte didática, parte nacional, parte internacional (Canadá, Grã Bretanha e Estados Unidos) e pavilhão da ESDI⁹.

⁷ Não se sabe a fonte desse material.

⁸ Para saber mais sobre o IDI, ver a dissertação de Mariana Boghossian, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: um epicentro do design moderno brasileiro (1948 a 1978), de 2020.

⁹ Para definir o percurso foram usadas as fotos da montagem e a descrição de matérias de jornal. Não foi possível identificar com precisão se houve a montagem de um auditório temporário para a exposição ou se foi utilizado o auditório do museu. Não foi encontrado registro da seção bibliográfica, não sendo possível identificar sua posição e extensão. Os entrevistados consultados não souberam precisar.

Figura 1 –Sistema expositivo desenvolvido por Bergmiller para o MAM em 1967 utilizado na montagem da Bienal era composto de painéis, montantes, duas categorias de vitrines, bases cúbicas empilháveis e pedestal baixo



Fonte: SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. Karl Heinz Bergmiller: um designer brasileiro. São Paulo: Blucher, 2019, p.265

2.1 Seção Didática

Ao subir a escada helicoidal do museu e se encontrar no espaço com o maior pé direito (triplo), o visitante se deparava com a primeira seção, uma introdução didática, que explicava, por tipologias de produto, o que poderia ser o design e sua importância para a sociedade. O anúncio (peças publicitárias da Volkswagen), a marca (da Pirelli), o cartaz (de Otl Aicher para Ulm), os sinais de trâfego (novo sistema britânico em vigor desde 1965), a tipografia (Univers), os títulos de cinema (Saul Bass com a abertura de *“Anatomy of a murder”*) tinham as fotos dos produtos exibidas em ampliações, que ora ocupavam a extensão completa dos painéis, ora ocupavam faixas horizontais na altura dos olhos. Seus respectivos textos – um achado dessa pesquisa – tentavam explicar por exemplos concretos para um público leigo, como se dava o trabalho do designer e seu alcance¹⁰:

O ANÚNCIO (peças publicitárias da Volkswagen)
 A imagem para atrair a vista, o slogan para fixar-se na mente, o texto para mostrar o produto em todos os seus aspectos, a marca da firma para identificar a origem – são estes os quatro componentes clássicos do anúncio moderno. Quando se quer vender um único produto, apoiado em numerosos argumentos, torna-se necessário usar estes argumentos em anúncios distintos, cada um deles abrangendo elementos permanentes e variáveis. O alcance publicitário vai depender, em igual medida, da repetição e do efeito acumulativo.

¹⁰ Esses exemplos estão reunidos em conjunto com breves textos na Revista GAM 16, que funcionou como um catálogo não oficial da exposição. Nem todos aparecem nos registros fotográficos. Boghossian (2020, p. 221) cita, também, o brinquedo Meccano, o Jeep, telefones da Bell, um comercial de tv de Charles Eames e aparelhos elétricos da Braun como exemplos expostos na primeira parte do trajeto da exposição, mas não cita a fonte e, então não é possível a confirmação através das imagens disponíveis.

A MARCA (Pirelli)

A criação de uma marca pode partir da forma do próprio produto ou de uma relação com a razão social da firma. Pode-se também, fazer uma combinação de signos e letras, ou ainda grafar o nome integral da firma, de maneira a defini-lo com características de marca registrada. Seu emprego constante em todos os campos da informação visual é que faz a marca conhecida. Um desenhista anônimo criou, por volta de 1908, a marca da Pirelli, que até hoje conserva sua eficácia. A ideia de elasticidade está fortemente expressa no tratamento da letra inicial.

O CARTAZ (de Otl Aicher para Universidade Popular de Ulm) O cartaz é veículo de uma mensagem interpretada em termos persuasivos. Mas sua função não é apenas anunciar – ele reflete a cultura do meio em que está integrado e é um dos traços marcantes da fisionomia de uma cidade. A Universidade Popular de Ulm é uma instituição municipal. Seus cartazes, fixados em colunas especiais, anunciam cursos e conferências. Neste trabalho, o objetivo principal do programador visual é informar: mas a maneira como esta informação é comunicada reflete o espírito dos acontecimentos anunciados e o caráter da Universidade em geral, tornando-se um elo visível entre o habitante e a entidade que ele mesmo mantém.

OS SINAIS DE TRÁFEGO (novo sistema britânico em vigor desde 1965) As mudanças de fluxo no tráfego rodoviário exigem o emprego de todos os recursos da engenharia de tráfego e de controle; entretanto, ao contrário das próprias estradas e dos veículos, a sinalização não pode ser modificada continuamente. Os sinais de tráfego devem ser analisados e planejados como um sistema coordenado, a exemplo do que se faz na Grã Bretanha. Um novo esquema entrou em vigor nesse país desde 1965, baseado no sistema Protocol da Conferência Mundial das Nações Unidas de Transporte Rodoviários e Automóveis, organizada em Genebra no ano de 1949, já utilizado em trinta países do continente. No sistema britânico (Worboys Committee) os sinais são de três tipos diferentes: símbolos, palavras e figuras. Sinais direcionais para as estradas primárias (fundo verde com letras brancas e o número da estrada em amarelo): sinais de aviso, triangular; sinais proibitivos, circulares e sinais retangulares para informações (os sinais direcionais para toda estrada que não seja primária, comportam as letras em preto sobre fundo branco).

A TIPOGRAFIA (Univers)

Desde as inscrições gregas gravadas em pedra, passando por épocas transitórias, a escrita tem-se desenvolvido. As primeiras impressões de Gutemberg imitavam a escrita corrente, ignorando o valor e a independência dos caracteres tipográficos atuais. O romano da Renascença hoje não mais satisfaz às exigências da tipografia, pois data de uma época em que, entre outras coisas, a publicidade era desconhecida. Com o tipo Univers, destinado ao trabalho de fotocomposição, faz-se combinações de vinte e uma espécies, cada uma de onze corpos e de cem sinais, permitindo jogos e contrastes nunca antes conseguidos.

OS TÍTULOS DE CINEMA (Saul Bass com a abertura de "Anatomy of a murder") A apresentação de um filme deve conter, além do título, da ficha técnica e dos dados essenciais sobre sua produção, edição e atores, uma forma própria que introduza o espectador no espírito da obra que irá assistir. Ao ler os créditos de um filme o público já está sendo envolvido pela relação artista-consumidor. Durante a evolução da história do cinema, o artista que assinava o filme, o diretor, não se sentia comprometido com os títulos, como se essa parte do trabalho não estivesse tão sujeita à criação quanto a trilha sonora ou a fotografia do filme. De alguns anos para cá, os títulos passaram a ser feitos como uma forma acabada de comunicação, um complexo de elementos gráficos, plásticos e semânticos (GAM nº16, 1968, p.51-54).

E continuava, intercalando exemplos de desenho de produto com comunicação visual: a televisão (programação visual de Herbert Kapitzki para tv alemã), a mobília (a cadeira Thonet), o automóvel (Citroen), a máquina de escritório (IBM 72, máquina de escrever elétrica), a fotografia (Richard Avedon para a Harper's Bazaar), o produto e sua divulgação (Olivetti), a embalagem (para o laboratório suíço Geigy), o utensílio para mesa (aparelho de louças com 50

componentes desenhados por Nick Roericht), os instrumentos de precisão (produtos Kern para levantamentos e implantações de engenharia), o elemento pré-fabricado (sistema de encaixes de móveis Abstracta), a máquina-ferramenta (ferramentas da Bosch) e a máquina de costura (Singer 1900):

A TELEVISÃO (programação visual de Herbert Kapitzki para tv alemã) É a forma mais moderna e acabada de comunicação de massa. Além do caráter onipresente, do imenso poder de sugestão que possui, de sua inserção estreita e familiar no quadro da vida contemporânea, é o meio de comunicação de mais fácil acesso. Por seu intermédio recebemos, ao acaso, ideias, formas, semantemas, retalhos de conhecimento que compõem um novo tipo de cultura própria à nossa época - um mosaico cultural. Ao trazer-nos um mundo vivo, global, instantâneo, que solicita não apenas a visão ou a audição mas o conjunto de nossos sentidos, a televisão conseguiu ser, como veículo de informação, mais importante que a própria informação. Através dela, ficou aberto um novo diálogo entre o homem e a tecnologia.

A MOBÍLIA (a cadeira Thonet) Em 1856, o alemão Michael Thonet inventou um processo pelo qual pedaços sólidos de madeira podiam ser vergados a vapor para formar uma longa vara curva. Antes do desenvolvimento dessa técnica, a construção da maioria dos móveis dependia, quase sempre, de juntas esculturais para ligação de seus componentes. A madeira vergada veio tornar os móveis fáceis de serem desmontados, possibilitando a sua estandardização, tornando a mobília um dos primeiros produtos a serem fabricados em massa. Os móveis Thonet foram exportados e fabricados no mundo inteiro. A cadeira Viena já alcançou a produção de cinquenta milhões de unidades.

O AUTOMÓVEL (Citroen) Os diversos mercados procuram modificar os automóveis na medida em que os mesmos mercados criam problemas novos. No entanto, essas alterações frequentemente apenas acrescentam um peso morto de elementos decorativos aos veículos, envelhecendo-os na sua aparência de ano para ano. O Citroen conserva, mesmo com pequenas modificações, após dez anos de experiência, um avanço de dez anos sobre os veículos da mesma categoria. A linha geral calculada para oferecer menor resistência ao ar, a simplificação do sistema de montagem que permite a reparação e a suspensão hidropneumática, são algumas das particularidades estudadas pela fábrica francesa.

A MÁQUINA DE ESCRITÓRIO (IBM 72, máquina de escrever elétrica) Para as máquinas de escritório pressupõe-se a funcionalidade. Os elementos de operação e manejo devem ter formas corretas e lugar adequado ao uso: superfícies foscas, fáceis de limpar e conservar, garantem maior rendimento ao trabalho. Industriais e consumidores estão a par dessas exigências, por isso essa categoria de produtos tem um aspecto coerente com sua finalidade. A IBM 72 apresenta uma inovação na sua estrutura mecânica: as hastes de tipos individuais foram substituídas por uma esfera com 88 sinais, fácil de ser removida para limpeza ou troca por outra de caracteres diferentes. Essa modificação estrutural trouxe outras vantagens: a máquina tornou-se mais leve que os outros modelos, a vibração provocada pelo retorno do carro foi eliminada e a escrita passou a ser feita com maior rapidez.

A FOTOGRAFIA (Richard Avedon para a Harper's Bazaar) A imagem fotográfica é um dos meios de comunicação mais importantes de nossa época. É tão expressiva e vigorosa quanto a palavra impressa e tem, talvez, efeito mais permanente pela natureza do seu impacto puramente visual. Embora não conscientize o fato, o homem civilizado vive hoje sob a influência de uma poderosa carga de imagens. É sobretudo a imagem fotográfica que desperta seus sentidos e constantemente modifica e amplia sua visão do mundo.

O PRODUTO E A DIVULGAÇÃO (Olivetti) "Uma máquina de escrever não deve ser uma quinquilharia para a sala de visitas, vistosa e de gosto duvidoso. Deve ter uma aparência séria e elegante ao mesmo tempo" (Camillo Olivetti, 1912). A atitude profundamente radical do fundador da Olivetti desenvolvida pelo seu filho Adriano, tornou-se

característica precípua da moderna empresa internacional. A Lettera 22, desenhada em 1950, é o modelo mais conhecido e representativo da máquina de escrever portátil. Na Olivetti, a publicidade é encarada como um serviço público; a ideia é vender desenvolvendo no consumidor a capacidade de escolher de modo inteligente.

A EMBALAGEM (para o laboratório suíço Geigy)
Na embalagem de um produto, o trabalho do programador visual é indispensável para conferir-lhe identidade e, com os recursos gráficos-tipográficos, criar uma aparência externa que o represente adequadamente. Durante décadas, os laboratórios Geigy fomentaram o desenho de embalagens através de uma sistemática, criando uma linha própria que alcançou renome mundial e serviu de exemplo às firmas do gênero. O caráter único da programação visual dos produtos Geigy deve-se sem dúvida ao estreito entendimento de sua direção com a sua equipe de gráficos formados pela Kunstgewerbeschule da Basileia.

O UTENSÍLIO PARA MESA (aparelho de louças com 50 componentes desenhados por Nick Roericht)
A necessidade de se fazer refeições fora de casa aumenta sempre a procura de restaurantes, onde o atendimento é rápido. Mesmo as pequenas empresas têm feito instalações desse tipo. Come-se, hoje em dia, nos magazines, lanchonetes, e ao lado do restaurante tradicional encontra-se o self-service. Concebido e desenhado para uso e fabricação racional, o aparelho TC 100 é baseado numa modulação com um sistema de cinquenta componentes. Suas peças são empilháveis, mesmo quando cheias. Todos os elementos salientes que quebram com facilidade, foram evitados para permitir sua lavagem em máquinas.

OS INSTRUMENTOS DE PRECISÃO (produtos Kern para levantamentos e implantações de engenharia)
Para os instrumentos de precisão as exigências primordiais são: precisão, facilidade de leitura e simplicidade de manejo. Não cabem preocupações estéticas na sua concepção, ainda assim, como consequência de sua racionalização, é comum que produtos dessa categoria apresentem uma boa forma. Os produtos Kern, mundialmente conhecidos pelo alto padrão técnico, são um exemplo de que, no instrumento de precisão, a aparência não está dissociada da função tecnológica. O modelo GK 1-A é um nível com horizontalização automática que opera desde os trabalhos simples de implantações até os levantamentos mais complexos de engenharia.

O ELEMENTO PRÉ-FABRICADO (sistema de encaixes de móveis Abstracta)
Desde a primeira metade do século XIX, as construções começaram a modificar-se, sob a influência da descoberta de novos materiais e sistemas de construção industriais. A racionalização na construção chega agora à pré-fabricação total. No caso tem-se o exemplo de uma proposição para montagem de estruturas metálicas – O Sistema Abstracta – cuja peça principal é o conector de alta precisão e resistência. Com seis variantes que permitem a conexão com tubos de aço e variações infinitas. Com esse sistema pode-se construir desde uma prateleira até um pavilhão.

A MÁQUINA-FERRAMENTA (ferramentas da Bosch)
A construção de uma máquina-ferramenta resulta não somente de dados técnicos – funcionais e de produção – mas também de exigências ergonômicas. Cabe ao desenhista industrial analisar as relações entre o homem e a máquina, no sentido de obter maior capacidade para o instrumento, redução dos esforços musculares, economia e emprego do material mais adequado e segurança para o operador. Os novos materiais e a nova tecnologia tornaram possíveis a criação dessas ferramentas, onde a racionalização atinge alto nível. Toda a linha de ferramentas Bosch é resolvida de maneira ergonômica perfeita.

A MÁQUINA DE COSTURA (Singer 1900)
Os fundamentos da máquina de costura atualmente em uso foram fixados em 1845, pelo norte-americano Elias Howe que descobriu a necessidade de se trabalhar com dois fios. A fabricação em série só foi possível em 1851, quando Isaac Merrit Singer substituiu a manivela pelo pedal e concebeu uma mesa que é a própria embalagem da máquina. Dezoito anos depois, um outro aperfeiçoamento decisivo – a carcaça fundida envolvendo a parte mecânica. Daí em diante, o novo produto teve uma enorme aceitação e já em 1879 a produção anual atingiu a dois milhões de unidades. O produto tornou-se um

dos mais revolucionários, no campo da fabricação em massa. A Singer da linha 1900 tem no seu desenho características de sua época, mas é melhor resolvida que a maioria das máquinas atuais, no que se refere ao manejo, ao deslizar do tecido e à eliminação de espaços vazios (GAM nº16, 1968, p.51-54).

Esses textos de apoio eram colocados em bases cúbicas baixas, pintadas de preto, próximas dos painéis. Os exemplos dessa seção eram todos estrangeiros, apesar de alguns serem fabricados no país¹¹. Os textos didáticos da exposição foram reproduzidos na revista Galeria de Arte Moderna – GAM nº16, que “enquanto única revista dedicada às artes no Brasil, em comunicação com Bergmiller e Goebel Weyne, se propôs a fazer uma edição especial” (BOGHOSSIAN, 2020, p. 229) sobre a Bienal. Funcionando como um catálogo não oficial da exposição – os materiais produzidos pelo MAM foram convite, cartaz, folder institucional e folder com a representação nacional – a revista procurava “responder concretamente às questões que essa nova atividade – Desenho Industrial – coloca, seja em termos de conceituação, em termos de aplicação prática” mostrando “toda a problemática do desenho industrial” (GAM, nº16, editorial), através de artigos assinados por Frederico de Moraes sobre as origens do desenho industrial, J. Loponte, sobre as diferenças entre a propaganda e o design, de Mário Barata sobre as origens e importância do desenho industrial, e Roberto Menna Barreto com o texto “Desenho Industrial: não se fazem mais ânforas como antigamente....”. A parte da revista dedicada especialmente à Bienal contém imagens dos trabalhos de designers brasileiros, ingleses, estadunidenses e britânicos, provavelmente a mesma seleção exposta no MAM. Na revista não há nenhuma menção à participação da ESDI, tanto como escola quanto sobre seu pavilhão. Provavelmente a revista foi editada concomitante a montagem, pois não exibe registros dos trabalhos no espaço do museu. É interessante notar que em termos de publicidade, a

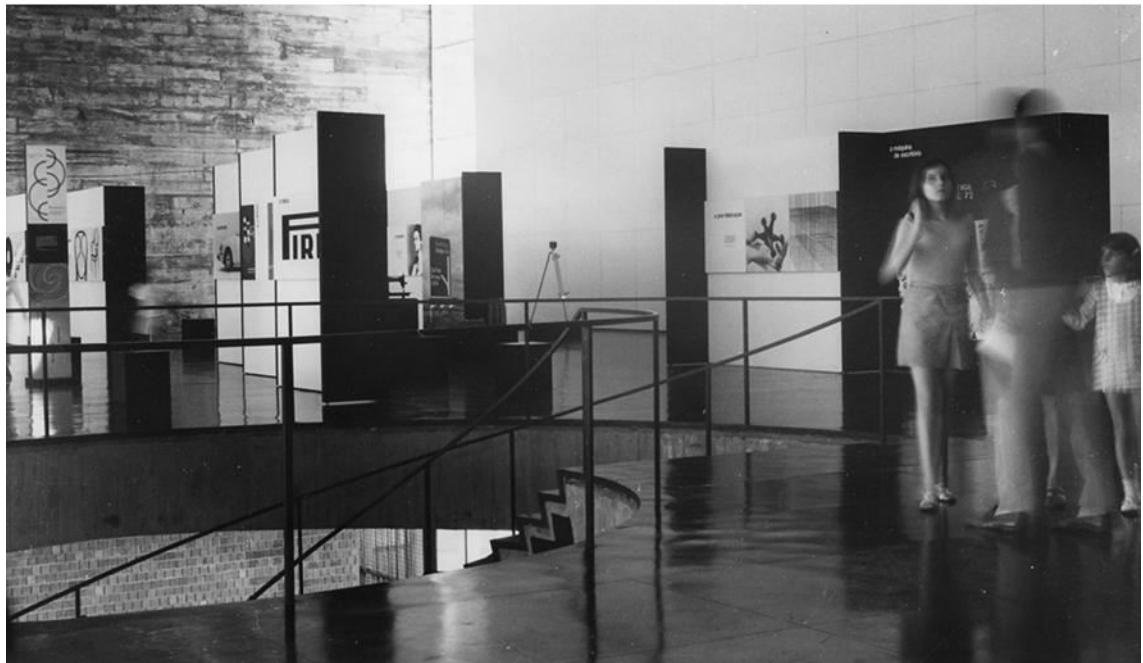
edição também teve muitos anúncios de empresas representadas na exposição, como a Mobil Oil do Brasil, Olivetti, Formiplac, Herman Miller e de marcas direcionadas ao público da exposição como Letraset do Brasil e papel vegetal Gateway; e apresentou reproduções de trabalhos presentes na mostra acompanhados de breves textos explicativos (BOGHOSSIAN, 2020, p. 229).

Continuando o percurso da exposição no segundo andar do MAM, era possível ver “um trabalho crítico de natureza audiovisual, que denunciava a baixa qualidade dos projetos dos objetos mais prosaicos do cotidiano” (BOGHOSSIAN, 2020, p.225)¹², que havia sido encomendado por Bergmiller a João de Souza Leite e Sílvia Ferreira, alunos da ESDI. Constituía uma série de slides passados de maneira automática composto de áudio narrando um dia comum de um homem, permeado de objetos industriais e interação desastrosa. (SOUZA LEITE, 2021). Esse trabalho, conforme indicação do autor, ficava ainda na parte inicial da exposição, em uma área do espaço que permitia a projeção sem exigir a construção de uma sala própria (SOUZA LEITE, 2021).

Figura 2 e 3 – Vistas da seção didática da I Bienal de Desenho Industrial, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 5 de novembro de 1968 a 5 de janeiro de 1969

¹¹ Como os móveis Thonet, os produtos Olivetti e as embalagens da farmacêutica Geigy.

¹² Os alunos entrevistados não se lembravam desse trabalho como sendo atrelado ao pavilhão da ESDI. Em depoimento, Souza Leite confirma que Bergmiller o contratou remuneradamente para fazer a série de dispositivos de slides.



Fonte: Autor não identificado, Acervo MAM Rio

2.2 Seção Nacional

“Instalada ocupando todo o segundo andar” (MORAIS, 1969), passando a seção didática, a Bienal seguia com a seção nacional. A seleção dos representantes brasileiros foi feita por convite, mas também por inscrição. Como dito anteriormente, cabia a ESDI e a ABDI deliberar sobre a lista de convidados (CAMPOMAR, 1968), avaliando o “interesse do conjunto, experiências e da obra já realizada” (CONVÊNIO, 1968).

Entre os trabalhos expostos, estavam uma estante de livros de Michel Arnault para as coleções em fascículo da Editora Abril, vendida desmontada em embalagem de papelão; assim como outros móveis, como a poltrona Sheriff¹³, de Sérgio Rodrigues; uma poltrona desenvolvida para a Mobilinea, vendida desmontada em forma de kit de Ernesto Hayner; um berço que se transforma em mesa de estudo, prolongando a utilidade do móvel, de Alberto Reis/Luiz Carlos Dória; e uma linha de móveis desmontáveis, estofados e modulares para a Anatom, desenhada por Mario Ewerton Fernandes. Dois projetos de carro se encontravam na seleção: o Puma GT 1500, de Genaro Malzoni, e o Aruanda¹⁴, em protótipo, de Ari Antonio da Rocha. Como destaques de comunicação visual, era possível observar a marca-símbolo para o Grupo Industrial Valadares, desenvolvida por João Carlos Cauduro/Ludovico Martino; o símbolo em animação para a TV Cultura, por Fernando Lemos; Rogério Duarte, com projetos editoriais para a Editora Vozes; Bramante Buffoni, com a programação visual para a Olivetti; estampa de tecidos, por Antonio Maluf; símbolo de Rubem Martins, e calendário para o grupo Industrial Villares, de João B. A. Xavier. Roberto Verschleisser/Leonardo Visconti Cavalleiro marcavam presença com marca e embalagem para CIASA, um complexo industrial dedicado ao caju. Era possível, também, encontrar objetos de mesa, como talheres infantis, descanso para prato ou um “bar set”, desenhado por José Carlos Bornancini para a Hércules, assim como o projeto de conjunto de talheres de Artur Lício Pontual e Norman Westwater para a Sheffield. Abrahão Sanovicz, Julio Roberto Katinsky-Bramante Buffoni e Massayoshi Kamimura expuseram um sistema de equipamentos para parques e jardins para a cidade de São Paulo, e Lívio Levi, um pedestal para iluminação indireta. Alexandre Wollner, a programação visual para a Equipesca, Karl Heinz Bergmiller e seus aparelhos científicos para Coretron¹⁵, Aloisio Magalhães, com o símbolo da Empetur (Empresa de Turismo de Pernambuco), e Goebel Weyne com um estudo de marca (não informada/identificada) –professores da ESDI – também expuseram trabalhos.

2.3 Seção Internacional

A terceira seção da mostra era dedicada aos países convidados. O Canadá apresentou o trabalho do Design Canada Center (com unidades em Montreal e Ottawa), entidade governamental fundada em 1964 para “incrementar os esforços da indústria na introdução de novos desenhos de produtos” (GAM, 1968, p.55). Patrocinada pelo National Design Council e pelo Departamento de Indústria, tinha como objetivo “despertar o interesse, através de exposições, dos fabricantes, dos compradores nacionais e estrangeiros e do público geral, para as vantagens do bom desenho”(GAM, 1968, p.55). Também apresentou a programação visual para uma empresa de transporte interurbano, a Canadian National, dando ênfase na criação de uma imagem empresarial que além do símbolo, padronizasse os impressos, a pintura dos veículos, o material promocional e o sistema de sinalização das estações. A imagem

¹³ Nome pelo qual a poltrona mole é conhecida no exterior.

¹⁴ Foi ganhador do Prêmio Lúcio Meira, em 1955 e destacou-se também no Salão do Automóvel de Turim, na Itália.

¹⁵ Linha composta por densitômetro, eletrocardiógrafo, medidores de pH, fonte para eletroforese e eletrocolorímetro.

empresarial da Air Canada também foi trazida como exemplo de um programa de racionalização, “que através de um número mínimo de elementos visuais, identifica-se” (GAM, 1968, p.55).

Figura 4 – Vista da seção canadense da I Bienal de Desenho Industrial



Fonte: Autor não identificado, Acervo MAM Rio

Figura 5 – Vista da seção americana da I Bienal de Desenho Industrial



Fonte: SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. Karl Heinz Bergmiller: um designer brasileiro. São Paulo: Blucher, 2019, p.270

Já os Estados Unidos enviaram o programa visual para um sistema de transportes feito pelo Cambridge Seven Associates. Além de símbolo, o redesenho do sistema da Massachusetts Bay Transportation Authority incluiu mapas de tráfego, normalização das placas indicativas, tipografia, padronização de publicidade e estabelecimento de cores para as linhas de transporte. O novo design ajudaria um viajante apressado “a somente seguir o código cromático” para se orientar. Outro projeto exposto era a visualização urbana proposta para o Departamento de Saneamento de Nova York por Walter Kacik. Visando “melhorar a aparência de seus veículos e eliminar a multiplicidade de seus avisos urbanos”, alteraram a cor dos veículos de amarelo para branco; controlaram a localização das informações, eliminaram o que foi considerado ruído visual, passando de uma linguagem que misturava símbolos e palavras para uma de mensagens concisas. A imagem corporativa da Mobil Oil (Eliot Noyes & Associates /Chermayeff & Geismar), na época uma das dez maiores companhias industriais do mundo, operando nos campos petrolífero e químico, foi exibida como exemplo de implementação de um programa em escala internacional. Elementos como coberturas circulares sobre as ilhas das bombas de postos de gasolina, assim como bombas de gasolina cilíndricas, contribuíam para a pregnância da marca, que exibia um O vermelho. Como exemplo de design de produto, a cadeira desenhada por David Rowland para a General Proofing Co. também foi exposta: a estrutura de aço, os painéis do assento e do encosto feitos chapa de ferro moldado com acabamento em vinil de diversas cores possibilitavam o uso no interior ou ao ar livre. Filmes de Charles Eames e de Saul Bass constavam na programação audiovisual.

Figura 6 – Vista da seção britânica da I Bienal de Desenho Industrial



Fonte: SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. Karl Heinz Bergmiller: um designer brasileiro. São Paulo: Blucher, 2019, p.270

E, por fim, a Inglaterra apresentou, entre outros projetos¹⁶, um aparelho de telefone, o Deltaline, desenhado pela Martyn Rowlands Associates, que funcionava por meio de botões e podia ser adquirido em versão para mesa ou parede. Era possível ver também a nova imagem empresarial da British European Airways, projetada pela Henrion Design Associates, que associava a ideia de vôo, movimento e avião. Completando a representação britânica, o planejamento integral da firma de instrumentos de desenho British Thornton, que compreendia a imagem da empresa, o desenho dos produtos, suas embalagens e publicidade.

2.4 A seção da ESDI (também conhecido como pavilhão ESDI)

“Acha-se, ao final da mostra, um pouco escondida” (BARATA, 1968), a representação da ESDI, contrastante com o restante da mostra. No fundo das galerias do MAM, em um conjunto de quatro salas divididas com as cores da bandeira brasileira – salas azul, verde, amarela e branca – os alunos expuseram suas análises críticas sobre o estado da industrialização brasileira e do design moderno no país. Na entrada, um objeto curioso posto em um pedestal de bases cúbicas empilhadas, recebia os visitantes: um “aspirador-vassoura”, formado por “parte do corpo e da mangueira de um dispositivo de plástico elétrico, fabricado industrialmente, projetado para sugar sujeira por vácuo, parte de uma tecnologia de energia humana feita de cerdas e madeira projetada para varrer” (REZENDE; MELIANDE, 2022). Ainda sem popularidade no Brasil por ser um produto de alto valor aquisitivo, caro e exclusivo, o aspirador fazia parte das aspirações por uma casa moderna, conveniente e confortável, associada ao *american way of life*. Já a vassoura de piaçava, barata, disponível e fácil de usar, era o meio convencional e onipresente nas casas brasileiras. O *readymade* apresentado não era a soma das potencialidades de suas partes mas gerava um objeto imprestável, que representava a encruzilhada em que os alunos da escola perceberam estar: o mercado consumidor dominado por multinacionais, com empresas que não estavam interessadas em desenvolvimento de desenhos próprios para o consumidor brasileiro, se valendo de cópias estrangeiras, no máximo fazendo stylings, adaptações estéticas superficiais.

Já no interior, uma das salas abrigava “O Banquete do Consumo”, instalação predominantemente amarela, que consistia em uma longa mesa de jantar cuidadosamente arrumada com uma infinidade de bens de consumo industriais – de produtos alimentícios, enlatados, pasta de dente a eletrodomésticos, incluindo um manequim exibindo roupas íntimas e até absorventes higiênicos. À volta da mesa, cadeiras dinamarquesas Serie 7, de Arne Jacobsen, emprestadas das salas de aula da escola. O alunos criticavam o consumo desenfreado, promovido no pós-guerra e o excesso de confiança do design moderno e industrial na importação de mercadorias estrangeiras.

Em outra sala, eletrodomésticos e produtos industrializados foram expostos em pedestais, enquanto uma das paredes de fundo exibia uma bandeira brasileira estilizada. Organizados de maneira amontoada, remetiam mais a organização de um a loja do que a um museu. É válido apontar que a *pop art* é um fenômeno do início dos anos 1960, e que expor objetos industriais na cena artística era algo recente. Com poucos registros fotográficos do pavilhão,

¹⁶ Os projetos aqui descritos foram exemplificados pela Revista GAM, porém, olhando os poucos registros fotográficos da exposição, é possível observar um número maior de painéis de produtos, levantando-se a hipótese de que a seleção do material da seção Internacional exposta na revista pode ser um resumo. Matéria do Jornal do Brasil de 06 de novembro de 1968, cita o trabalho de mobiliário ergonômico de George Nelson para o Action Office no setor americano e da identidade visual da Ilford, empresa de material fotográfico no setor britânico (RIO TEM PELA PRIMEIRA VEZ, 1968).

entrevistamos alunos que fizeram parte da equipe que planejou a seção da escola. Patricia Aquino, aluna do terceiro ano em 1968, conta que “a sala azul era uma sala de fotografias de comunicação de massa, e exibia “fotos de Roberto Carlos e Chacrinha” e explica que a exposição toda “tinha um subtexto, que era: o vazio, o cheio – o cheio no vazio e o vazio no cheio” (AQUINO, 2021).

Figura 7 – “aspirador-vassoura” na entrada da seção ESDI da I Bienal de Desenho Industrial



Fonte: SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. ESDI: biografia de uma idéia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p.185

Figura 8 – Sala do Banquete do consumo, seção ESDI da I Bienal de Desenho Industrial



Fonte: SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. ESDI: biografia de uma idéia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p.220

A escola estava passando por um processo de reformulação curricular e o pavilhão da Bienal tentava materializar os resultados de uma pesquisa sobre o mercado de trabalho. A pesquisa serviu de subsídio tanto para se pensar a inserção do profissional que a escola estava formando quanto apontar a direção das mudanças do currículo. As conclusões sobre o mercado de trabalho foram desanimadoras – “apresentou conclusões que configuram um quadro no qual praticamente inexiste o desenho industrial” (MORAIS, 1968). Apesar de Bergmiller coordenar o projeto expográfico, ele e sua equipe, formada também por alunos da ESDI, estavam concentrados em terminar o espaço da frente, de entrada, a Bienal “oficial”. “Foi uma surpresa, nem os próprios professores da escola sabiam o que ia acontecer” (AQUINO, 2021) no espaço reservado a escola.

Sobre o formato de exposição-manifesto, a “agressiva forma visual de apresentação da análise” contrastava com o restante da exposição: “essa forma foi ostensivamente contra a ideia de um bom desenho” (SOUZA, 1996, p.182). “A exposição foi um escândalo. Tratava-se de uma violenta crítica ao modelo econômico que se desenhava para o Brasil, ao seu elitismo e ao conformismo e conivência gerais”, descreve Souza (1996, p.182). “O pavilhão da ESDI discutia o que era design, o que era design no Brasil e para o Brasil. Queríamos, entre outras coisas, que a escola se direcionasse para a realidade brasileira” (NOBRE, 1999, p.130), conta Maria Valderez, presidente do diretório acadêmico na época.

Enfrentando uma paralisação de 14 meses para discutir a reforma curricular, os alunos extrapolaram publicamente suas insatisfações, “até então restrita aos limites da escola” (NOBRE, 1999, p.129) levando ao MAM, um exemplar do modernismo e do “bom gosto”, um protesto contra um design imperialista, vindo de fora, ensinado na escola e exposto na parte da frente da Bienal. O pavilhão “satirizou a intenção dos organizadores da Bienal de inserir o Brasil no circuito global de exposições, ‘muito à sombra da Guerra Fria e das intervenções na América do Sul dos Estados Unidos, que apoiou seus regimes militares brutais e autoritários’” (REZENDE; MELIANDE, 2021).

3 Repercussão

Os veículos de comunicação saudaram a Bienal como um grande passo para o desenvolvimento do design no país. Vera Pedrosa, crítica do Jornal do Brasil, elogia o resultado da Bienal, devido ao curto tempo de organização –“três meses de trabalho febril” –, mas pontua que “a primeira coisa a notar é que o público sente falta da presença de objetos em si”. Para a mesma, “a mera apresentação fotográfica não desperta o interesse que se obteria através da manipulação de exemplares concretos das peças retratadas”. Já sobre o pavilhão da ESDI, assinala que o mesmo “tenta chamar a atenção para o desnível entre os padrões de consumo brasileiros e para a presença avassaladora do produto estrangeiro em nosso mercado”. A jornalista ainda destaca que “a mostra, apesar de não apontar soluções, levanta os problemas: como se criará um desenho industrial brasileiro? Como se realizarão produtos econômicos e capazes de competir mundialmente?” E sugere: “através da criação de um organismo governamental? Deixando o problema à iniciativa privada, criando mais escolas de desenho, esclarecendo o público, organizando bienais?” (PEDROSA, 1968).

A recepção do Pavilhão da ESDI foi controversa: ele causou desconforto, chamou muita atenção, foi desclassificado por alguns e aplaudido por outros. Segundo Souza, “os artistas plásticos elogiaram, os técnicos criticaram”, mas a “grande maioria dos visitantes, ou seja, o

brasileiro comum, sobre quem se pensava falar e para quem se queria dizer alguma coisa, não entendeu nada" (SOUZA, 1996, p.183).

Mildred Constantine, convidada oficialmente para a inauguração da Bienal pelo Embaixador Donatello Grieco, criticou severamente o pavilhão da escola, "pela dificuldade que oferece 'à leitura'" (PEDROSA, 1998). Lygia Pape, expoente do movimento neoconcreto, descreveu esse contraste vividamente em seu artigo no Diário de Notícias:

A Bienal foi "um tanto ou quanto cinza para o gosto latino, o protocolo mui rigoroso, o aspecto físico da Bienal com painéis, textos e pouco objetos sólidos para a participação tem um ar meio metafísico para o espectador. Mesmo com a relativa variedade de projetos em várias áreas de trabalho, deixa um pouco frustrado o visitante. Permaneceu um certo esteticismo. O cartaz requintado e fino é de sabor muito pouco popular" (PAPE, 1968).

Sobre o pavilhão das ESDI, descreve animadamente:

Mas na Bienal explode o tropicalíssimo pavilhão da ESDI. Grito. Humor. As cores escorrem à história. Lá está. O vazio e o cheio. O Brasil importador da super-mãe – das formas que deslizam entre nós. E os royalties. E o grito clama a gênese. Os ruídos o ouviram. O pavilhão é importante. É a gestalt de uma vontade. De uma vontade total. Cada um com a sua gota. A estrutura se constrói. A consciência se funda. É a faina. De todos. A denúncia caminha. A linguagem a encontrará. A nova linguagem já se faz semente. Antropofágicamente antropofágicamente. Indústria brasileira (PAPE, 1968).

Para Morais, o pavilhão da ESDI foi uma "crítica contundente e anárquica ao processo de industrialização brasileira e à situação do desenho industrial no país" (NOBRE, 1999, p. 129-130). Nas palavras de um dos criadores do pavilhão¹⁷, divulgadas em matéria do Correio da Manhã,

qualquer aluno de Ulm poderia ter idealizado a Bienal. Achamos que o setor brasileiro está muito longe da nossa realidade, por isso tentamos no pavilhão da ESDI mostrar os dois planos da realidade que coexistem no Brasil. Não há dúvida de que o bom desenho industrial é um estímulo à produção. Mas é preciso estar atento à necessidade de desmistificar uma imagem de falso otimismo em relação às nossas possibilidades industriais (MUSEU DE ARTE, 1968).

Segundo a definição dos próprios alunos, em artigo para O Jornal, "com a Bienal nós conseguimos porém provar que formalismo é hoje em dia aceitação de uma forma oficial consagrada e sacramentada. E na luta contra esse formalismo nós nos aproximamos da arte em termos de linguagem ou melhor de revolução na e pela linguagem" (ESDI, 1968)¹⁸.

Segundo Morais, "amplamente visitada (...), a Bienal deu um forte impulso ao desenho industrial no Brasil. O sucesso se deveu ao esforço extraordinário de Bergmiller e Goebel Weyne, responsáveis pela montagem e organização da mesma" (MORAIS, 1969). A Bienal trouxe, a reboque, a divulgação da profissão de designer, tanto gráfico quanto industrial, para o grande público, através de uma grande projeção na imprensa.

Expondo apenas objetos de produção industrial, a única crítica direcionada à falta de diálogo com o artesanato vem de Joaquim Tenreiro, designer e artista plástico já amplamente reconhecido, expoente do mobiliário artesanal:

¹⁷ O jornal não identifica o aluno entrevistado.

¹⁸ Essa matéria é assinada como ESDI, mas provavelmente foi escrita pelo diretório acadêmico, ou pelos alunos que participaram do pavilhão da Bienal, não parecendo ser uma opinião consolidada institucional da escola.

Acho que todo este movimento da Escola Superior de Desenho Industrial e da Bienal traz de raiz um equívoco, o de que o artesanato é obsoleto. Ora, toda a indústria está baseada no artesanato, o protótipo é artesanato. A indústria e o artesanato são planificações e o desenho industrial pode servir a uma como ao outro. Na criação de mobiliário o modelo pode ser dirigido às massas ou não. Isto acontece aliás com a indústria automobilística, nem por isso se tira o valor às diversas categorias. Acho que tenho feito um trabalho apreciável neste campo e vejo outros valores serem homenageados, mais ou menos antigos como eu, enquanto em volta de mim reina mais perfeito silêncio (TENREIRO, 1968).

Tenreiro criticava um ponto fulcral: o desenho industrial promovido pela Bienal e pela escola era eminentemente industrial e dependia do interesse das indústrias. O artesanato não é sequer mencionado como uma possibilidade de alternativa quando os alunos se deparam com o resultado frustrante da falta de um mercado de trabalho.

A Bienal brasileira teria ainda mais duas edições, concebidas a partir do IDI - MAM, agora formalizado. Em 1970, a representação das escolas “foi organizada, a partir de uma proposta de Bergmiller, como trabalho coletivo para a ESDI” (ANASTASSAKIS, 2014, p.182). Um setor da exposição foi dedicado aos problemas relativos à formação profissional dos designers. ESDI e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU-USP foram responsáveis pelo material que documentou programas, métodos e resultados do ensino do design no Brasil, também com exposições específicas contemplando projetos didáticos ou trabalhos de graduação realizados por seus alunos (VAN CAMP, FONTOURA, 2010, 33). As participações subsequentes da escola não trouxeram polêmica ou maior surpresa, estando mais conformadas e integradas à estrutura do evento.

4 Conclusões

A implementação do design no país se dá no movimento desenvolvimentista e a Bienal Internacional de Desenho Industrial de 1968 faz parte de um esforço governamental em plena ditadura militar, de mostrar o melhor do design sendo produzido no país, colocando o Brasil no mapa dos países desenvolvidos industrialmente. Com o esforço de aproximar o público do assunto e popularizar a profissão de designer moderno no país, a exposição tem um caráter eminentemente didático – através de exemplos e explicações de como o profissional atuava no mercado. Os designers brasileiros tiveram espaço na seção nacional e no pavilhão da ESDI, que discutiu a inserção do design no país, criticando o empresariado, o tipo de industrialização que copiava os modelos estrangeiros ou que preferia pagar royalties a investir em tecnologia própria. Para Souza, “a participação da ESDI na Bienal de 1968 foi o marco de ruptura com uma concepção de design que se desenvolvia no Brasil há alguns anos. Por um lado, significava precipitada guinada política e, por outro, a abertura real para o desenvolvimento de uma nova forma de interpretar o que seria um design brasileiro” (SOUZA, 1996, p.176). Segundo Bergmiller em depoimento a Souza, o setor da ESDI “fez um verdadeiro contraste com o evento, que salientava o chamado *good design* tanto num panorama nacional como internacional”(SOUZA, 2019, p. 227). Em plena ditadura militar, em evento patrocinado pelo Ministério das Relações Internacionais, os alunos da ESDI confrontaram e deixaram desconfortáveis militares, industriais, profissionais e curadores internacionais.

Ao mesmo tempo, a concepção de um design estreitamente ligado à atividade industrial, entendido como modelo de progresso, impossibilitava a geração de alternativas que incluíssem e cooperassem com o trabalho artesanal, como criticado por Tenreiro. Na tentativa de educar o público, a Bienal surpreendentemente também expôs a crítica ao modelo de desenvolvimento adotado pelo país através do pavilhão da ESDI, transformando-se em um protesto estudantil instalado num dos símbolos nacionais do modernismo – o MAM-Rio.

5 Referências

- ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- AQUINO, Patricia. Entrevista feita por Clara Meliande, 12 de agosto de 2021.
- BARATA, Mário. De Civilitá delle Macchine a "O Processo Civilizatório" in **Jornal do Commercio**, 16/17 de novembro de 1968, p.7.
- BOGHOSSIAN, Mariana de Freitas. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**: um epicentro do design moderno brasileiro (1948 a 1978), Dissertação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, 2020.
- CARA, Milene Soares. **Difusão e construção do design no Brasil**: o papel do MASP. Tese de doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2013.
- CAMPOMAR, Vila de. Indústria e Arte no Mundo Moderno. **O Jornal**, 2º Caderno, p.3, 08 de novembro de 1968.
- CONVÊNIO ENTRE O MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Escola Superior de Desenho Industrial do Estado da Guanabara, a Associação Brasileira de Desenho Industrial, a Fundação Bienal de São Paulo e a Confederação Nacional de Indústrias, para a realização de Mostra Internacional de Desenho Industrial e Comunicação Visual. 30 de julho de 1968. Arquivo ESDI.
- DE FARIAS, Claudio Lamas. **Panorama e cronologia do desenvolvimento do design de produto no Rio de Janeiro** (1901-2000). 2012. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro, 2012.
- DESENHO Industrial 68. **Galeria de Arte Moderna – GAM**, Rio de Janeiro, n. 16, 1968. Edição especial. Acervo da autora.
- ESDI. A barraquinha da ESDI na quermesse Internacional de Desenho Industrial. **O Jornal**, 27 de novembro de 1968.
- FOLDER PRIMEIRA BIENAL DE DESENHO INDUSTRIAL, 1968. ARQUIVO ESDI.
- LEON, Ethel. **Design em exposição**: o design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002). 2013. Tese FAU-USP, São Paulo, 2013.
- LEON, Ethel. **IAC** – primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.
- MORAIS, Frederico. O desenho industrial no Brasil. **Diário de Notícias**, 5 de novembro de 1968.
- MORAIS, Frederico. 68: O que aconteceu – 2, **Diário de Notícias**, Segunda seção, p.3. 08 de janeiro de 1969.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. Relação de exposições [Documento disponibilizado pelo Setor de Documentação do Museu], atualizado em 2019.
- Museu de arte tem exposição de desenho industrial. **Correio da Manhã**, 5 de novembro de 1968, A7.
- NOBRE, Ana Luiza. **Carmem Portinho**: o moderno em construção. Rio de Janeiro: Relume

Dumará/Prefeitura, 1999.

PAPE, Lygia. O grito é nosso. **Diário de Notícias**, 19 de novembro de 1968, B3.

PEDROSA, Vera. Desenho Industrial, **Correio da Manhã**, Segundo Caderno, p.8. 13 de novembro 1968.

PEREIRA, Juliano Aparecido. A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964). Uberlândia: EDUFU, 2007.

REZENDE, Livia Lazzaro; MELIANDE, Clara. O design na encruzilhada: o currículo “Imperialista” da ESDI contestado durante a Primeira Bienal Internacional de Design no Brasil (1968) in MARINHO, Claudia, BARROS, Camila; RIBEIRO, Bruno (org.). E-book de resumos expandidos do **II Colóquio de Pesquisa e Design - De(S)Colonizando o Design**, Universidade Federal do Ceará (UFC) / Universidade Federal do Cariri (UFCA) / Grupo de Pesquisa em Arte e Design (PADE), 2021.

REZENDE, Livia; MELIANDE, Clara. The emptiness and the fullness: Design education, modern design pedagogies and student protests in 1968 Brazil in **SCHOOLS OF DEPARTURE: A Digital Atlas of Bauhaus Pedagogy after 1933**. Disponível na sessão Case Studies em <https://atlas.bauhaus-dessau.de/en/escola-superior-de-desenho-industrial-esdi>

Rio tem pela primeira vez Bienal Internacional de Desenho Industrial, no MAM. **Jornal do Brasil**, 06 de novembro de 1968, Primeiro Caderno, p.10a.

WEYNE, Goebel. **Carta à Carmen Portinho**, 14 de agosto de 1968. Arquivo ESDI.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Karl Heinz Bergmiller: um designer brasileiro**. São Paulo: Blucher, 2019

SOUZA LEITE, João de. Entrevista feita por Clara Meliande, 20 de agosto de 2021.

TENREIRO, Joaquim. **TENREIRO FALA**. Sessão Das Artes. **Jornal do Brasil**, 12/11/1968.

VAN CAMP, Freddy; FONTOURA, Ivens. **Bienais de design: primórdios de uma ideia** in Bienal Brasileira de Design 2010 Curitiba /curadoria geral Adélia Borges. Curitiba: Centro de Design Paraná, 2011.