

25^o prêmio
design

MCB

2^o lugar

Marcos Braga

ABDI E APDINS-RJ

MARCOS BRAGA

ABDI E APDINS-RJ

SÃO PAULO
2016

ABDI e APDINS-RJ

© 2011 Marcos Braga

1ª edição – 2011

2ª edição – 2016

Editora Edgard Blücher Ltda.

ISBN 978-85-8039-125-1 (e-book)

ISBN 978-85-8039-126-8 (impresso)

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-012 – São Paulo – SP – Brazil

Fax 55 11 3079 2707

Phone 55 11 3078 5366

editora@blucher.com.br

www.blucher.com.br

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

Todo conteúdo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons.

Atribuição CC - BY - NC 4.0

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blucher Ltda.

FICHA CATALOGRÁFICA

Braga, Marcos

ABDI e APDINS - RJ [livro eletrônico] / Marcos

Braga. -- 2. ed. -- São Paulo : Blucher, 2016.

3 Mb ; ePUB.

Bibliografia

ISBN 978-85-8039-125-1 (e-book)

ISBN 978-85-8039-126-8 (impresso)

1. Designers – Brasil - História 2. Desenho industrial – Associações profissionais - História I. Título II. Associação Brasileira de Desenho Industrial III. Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior do Rio de Janeiro

16-0061

CDD 745.209

Índices para catálogo sistemático:

1. Designers - Brasil - História

AGRADECIMENTOS

Aos professores Anamaria de Moraes e Jorge Ferreira pelas importantes observações e sugestões feitas durante a Banca de Qualificação que auxiliaram a organização dos capítulos da tese.

Ao professor Ari Antonio da Rocha, pela prestatividade e pelo apoio que me deu na realização da pesquisa de campo na Cidade de São Paulo.

A Cirlene Mendes da Silva, pelo auxílio na busca de documentos nos cartórios de São Paulo. A Luciene dos Santos pelo auxílio na busca de documentos na FAUUSP.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFF pelos conhecimentos adquiridos e aos funcionários da secretaria do PPGHS da UFF, que sempre me atenderam atenciosamente nas questões da vida acadêmica de discente.

À Maria Helena Hatschbach e Vânia Cavalcanti pela revisão feita no texto dos capítulos da tese. Ressaltamos, entretanto, que quaisquer erros ou imprecisões que porventura ainda permaneçam, são de minha inteira responsabilidade.

Agradeço a todos os designers que contribuíram com o resgate de informações sobre o tema da pesquisa, por meio da concessão das entrevistas e dos documentos de acervos cedidos para a presente publicação.

Agradeço as sugestões feitas por Itiro lida, Ari Rocha e Auresnede Pires Stephan para o conjunto do texto e as sugestões feitas por Zuleica Schincariol e Rita Couto para o capítulo 1. Agradeço as leituras feitas por Eliana Formiga e Bitiz Aflafo sobre as suas gestões na APDINS-RJ.

Gostaria de agradecer o incentivo e a orientação do professor Fernando Faria que desde o início do projeto acreditou na possibilidade da tese como pesquisa histórica e na possibilidade de eu realiza-la, apesar da minha formação em pesquisa vir da área de Antropologia e a graduação ser de desenho industrial. Agradeço a todos os amigos especiais que me auxiliaram na trajetória desta pesquisa.

Agradeço a Editora Blucher pela oportunidade de organizar uma publicação com tema tão relevante para a história do design no Brasil e a toda sua equipe pelo apoio na condução da produção editorial e gráfica deste livro. Ressalto aqui que tem sido um prazer particular levantar as histórias inéditas dessas duas associações, Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI e a Associação Profissional dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro – APDINS-RJ, que auxiliaram cada uma, a seu tempo e a seu modo, a configurar e a desenvolver, através de suas atividades e de sua própria existência, a profissão que abracei para minha atuação social.

Portanto, concluo este agradecimento aos profissionais que se dedicaram a existência dessas Associações e que realizaram a história que pretendo registrar, com este trabalho, para as futuras gerações de designers.

RESUMO

O presente volume é uma revisão crítica da Tese de Doutorado “Organização Profissional dos Designers no Brasil: APDINS – RJ, a luta pela hegemonia no campo profissional”, defendida na UFF, em 2005, no Curso de Doutorado em História Social do PPGH-UFFO. O objeto desta pesquisa é a organização profissional dos desenhistas industriais brasileiros na constituição do campo profissional do design no Brasil. E, em particular, as histórias da primeira associação de design, a Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI, e da primeira associação profissional estadual e pré-sindical do País, a Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior do Rio de Janeiro – APDINS-RJ. O recorte temporal abrange do início dos anos 1960 até o início dos anos 1990, no eixo São Paulo – Rio de Janeiro. Esse período inicia-se com a criação da ABDI e termina com a desarticulação da APDINS-RJ.

A ABDI era a única associação profissional de design existente no País entre 1963 e 1978. Foi fundada para promover a divulgação e a conscientização sobre o design principalmente junto a governos e empresários, mas também incluiu em suas principais atividades as discussões sobre as relações de trabalho dos designers no mercado e iniciou a luta pela regulamentação da profissão.

A APDINS-RJ foi criada em 1978, majoritariamente por formandos oriundos da escola pioneira de design no Brasil, a Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI, a partir da tentativa de criação da seção regional da ABDI no estado da Guanabara. A APDINS-RJ contribuiu para outra etapa do desenvolvimento da organização profissional dos designers, marcada por associações estaduais que predominaram no panorama dos anos 1980 e pela busca da sindicalização, em uma época de crescimento de escolas e do corpo de diplomados em Desenho Industrial no país.

A pesquisa é caracterizada pela história social de instituições, levantada, principalmente, por meio de entrevistas estruturadas por métodos qualitativos e por meio de documentos produzidos pela ABDI e a APDINS-RJ. A história das duas primeiras associações profissionais do campo do design é resgatada pela presente publicação, que identifica alguns dos principais motivos para a gênese e dissolução de ambas.

ABSTRACT

The present volume is a critical revision of the doctoral thesis "Organização Profissional dos Designers no Brasil: APDINS – RJ, a luta pela hegemonia no campo profissional" (Professional Organization of Designers in Brazil: APDINS – RJ, the struggle for hegemony in a professional field) defended at Fluminense Federal University in 2005, in the Doctoral Program in Social History of the Post-Graduate Program in History, Fluminense Federal University. The object of this research is the professional organization of Brazilian industrial designers in the constitution of the professional field of design in Brazil. In particular, the work considers the histories of the first association of design, the Brazilian Association of Industrial Design – ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial), and the first state and pre-union professional association in the country, the Professional Association of Industrial Designers of University Level of Rio de Janeiro – APDINS-RJ (Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nivel Superior do Rio de Janeiro). The time involved ranges from the beginning of the 1960s to the beginning of the 1990s in the São Paulo – Rio de Janeiro axis. This period starts with the creation of the ABDI and ends with the disintegration of the APDINS-RJ.

The ABDI was the only professional association of design existing in the country from 1963 to 1978. It was founded to promote the dissemination and awareness of design especially among governments and businessmen, but also included in its principal activities discussions about work relations of designers in the market and began the struggle for the regulation of the profession.

The APDINS-RJ was created in 1978, mostly by students coming from the pioneering school of design in Brazil, the Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI, based on an attempt to create a regional section of the ABDI in the state of Guanabara. The APDINS-RJ contributed to another stage in the development of the professional organization of designers, marked by state associations that predominated in the panorama of the 1980s and by the search for unionization, in a period of growth of schools and the body of graduates in Industrial Design in the country.

The research is characterized by the social history of institutions, collected, principally, by means of structured interviews using qualitative methods and by means of documents produced by the ABDI and the APDINS-RJ. The history of the two initial professional associations in the field of design is brought to light by the present publication, that identifies some of the principal motives for the formation and dissolution of both organizations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

1. CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DO DESIGN MODERNO NO BRASIL E O ENSINO PIONEIRO DA ESDI E DA FAUUSP 25

1.1 O campo profissional de design dos anos 1920 aos anos 1960.....25

1.2 As seqüências de desenho industrial e comunicação visual da FAUUSP38

1.3 ESDI – A primeira escola de ensino superior em design53

1.3.1 Origens e início de uma idéia 53

1.3.2 Os primeiros anos – caracterização 60

1.3.3 Crise e idealizações..... 64

1.3.4 Os anos 1970 – sedimentação, institucionalizações e autoavaliações..... 71

2. ABDI: A PRIMEIRA ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL 87

2.1 Origens e formação87

2.2 Os primeiros anos90

2.2.1 A presença empresarial..... 90

2.2.2 Parcerias e eventos..... 92

2.2.3 Participação dos profissionais 99

2.2.4 Outras ações e relações institucionais 103

2.3 Desarticulações, persistências e rearticulação 106

2.4 Renovação, crescimento e conflitos 116

2.4.1 Reestruturação e crescimento 116

2.4.2 Crescimento, regionalização e conflitos 129

2.5 Esforços de renovação e término 138

3. A ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS DO RIO DE JANEIRO – PDINS-RJ.... 143

3.1	Origens e fundação.....	143
3.2	APDINS-RJ – Os primeiros anos: otimismo, realizações e limitações	153
3.2.1	Diretoria provisória.....	153
3.2.2	A gestão de 1979/1981.....	167
3.2.3	A gestão de 1981/1983.....	176
4.	RENOVAÇÕES, CRISES E MUDANÇAS.....	203
4.1	Mudanças e permanências	203
4.1.1	A gestão de 1983/1985.....	203
4.1.1.1	A gestão de março de 1983 a abril de 1984.....	203
4.1.1.2	A gestão de junho de 1984 a agosto 1985	218
4.1.2	A gestão de 1985/1988.....	222
4.2	A associação profissional dos desenhistas industriais – APDI	234
4.2.1	A gestão de 1988/1989.....	234
4.2.2	A gestão de 1989/1991.....	249
4.2.3	Epílogo: 1992, a renovação que não se concluiu	256
5.	ANÁLISE DAS ASSOCIAÇÕES PIONEIRAS	261
5.1	Em busca do associativismo	261
5.2	Em busca das diferenças.....	268
5.3	Em busca da hegemonia.....	275
5.4	Representatividades.....	286
5.4.1	Lideranças e continuidades	286
5.4.2	Diferenças e descontinuidades na APDINS-RJ	295
5.5	A descontinuidade da ABDI e da APDINS-RJ.....	304
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	315
	REFERÊNCIAS.....	325
	FONTES.....	335

ANEXO 1 - PROPOSTA 1 ENDI PARA CURRÍCULO MÍNIMO	351
ANEXO 2 - PROPOSTA 1 ENDI PARA REGULAMENTAÇÃO DA PROFISSÃO	354
ANEXO 3 - ESTATUTO APDINS	371

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 Abridor de garrafa para tampas metálicas, desenvolvido pelo aluno Carlos Alberto Inácio Alexandre em 1962, no 2º ano da seqüência de desenho industrial. Foto gentilmente cedida por Carlos Alberto Inácio Alexandre.....	42
Figura 1.2 Hall do prédio do 3º Congresso do ICSID em Paris, 1963, no qual foram montadas exposições. A exposição dos trabalhos da FAUUSP estão sobre as mesas. Foto gentilmente cedida por João Rodolfo Stroeter.....	46
Figura 1.3 Módulo expositor com trabalhos da FAUUSP no 3º Congresso do ICSID em Paris, 1963. Foto gentilmente cedida por João Rodolfo Stroeter.....	47
Figura 1.4 Capa da publicação Produto e Linguagem/Conceitos, de setembro de 1977. Na foto, Carlos Lacerda inaugurando a ESDI.....	82
Figura 2.1 Capa e contra capa da publicação Desenho Industrial: Aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos, editada por Fórum Roberto Simonsen em 1964.....	92
Figura 2.2 O mini-carro urbano Aruanda na I Bienal Internacional de Desenho Industrial do MAM-RJ, em 1968. Foto gentilmente cedida por Freddy Van Camp.....	96
Figura 2.3 Capa da revista Produto e Linguagem, n. 1, de 1965.....	98
Figura 2.4 Vista das abas laterais da capa da Revista Produto e Linguagem, n. 3, de 1966, nas quais aparecem marcas gráficas de Ruben Martins, Maurício Nogueira Lima e do estúdio Metro 3 dos publicitários Francesc Petit e José Zaragoza.....	99
Figura 2.5 Capa do Boletim Informativo n. 1 da ABDI, de novembro de 1974.....	121
Figura 2.6 Grupo de trabalho do Simpósio Design '76. Foram identificados na foto: na ponta esquerda da primeira fila, de óculos, Guilherme Cunha Lima. Atrás dele, à esquerda, Valéria London. Ainda na primeira fila, também de óculos, Sérgio Camardella, professor da UFRJ. À sua direita Renato Gomes, sócio da Dia Design, e ao lado, de barba, João Roberto Nascimento (Peixe). Fotografia gentilmente cedida por Guilherme Cunha Lima.....	123
Figura 2.7 Capa dos Anais do Simpósio Design '76, com o logotipo do evento.....	125
Figura 2.8 Sérgio Kehl apresentando o balanço da gestão 1974/1976 da ABDI. Foto gentilmente cedida por Guilherme Cunha Lima.....	131
Figura 2.9 Primeira página do Boletim Informativo n. 9, da ABDI, de junho de 1977.....	137
Figura 3.1 Primeira página do Informe dos Grupos de Trabalho da ABDI-RJ, de setembro de 1976. Anuncia a diretoria eleita para o Biênio 1976/1978 da ABDI.....	149
Figura 3.2 Cartaz do 1º ENDI, de 1979. Projeto do escritório Dia Design de Gilberto StrunK, fundado em 1974.....	161
Figura 3.3 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 1, de 1º de maio de 1980.....	170
Figura 3.4 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 1, de setembro de 1981.....	179
Figura 3.5 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 2, de novembro de 1981.....	181
Figura 3.6 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 3, de dezembro de 1982.....	183
Figura 3.7 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 4, de abril de 1982.....	186
Figura 3.8 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 5, de setembro de 1982.....	196

Figura 3.9 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 6, de outubro de 1982.	198
Figura 3.1 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 7, de Janeiro de 1983.....	201
Figura 4.1 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 8, de maio de 1983.	206
Figura 4.2 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 9, de agosto de 1983.....	208
Figura 4.3 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 10, de março de 1984.....	209
Figura 4.4 Capa do programa do 3º ENDI. Identidade visual de autoria de Maria Luiza Corrêa Pinto.....	213
Figura 4.5 Capa do jornal Designativo n. 1, de 1987.	231
Figura 4.6 Cartazete do 1º Encontro dos escritórios de design, de 1989.	243
Figura 4.7 Cartazete do 3º Encontro dos escritórios de design do Rio de Janeiro.	245
Figura 5.1 Detalhe da capa do Jornal da APDINS-RJ n. 8, de maio de 1983, no qual aparece um desenho representando um “diploma da ESDI”.	289
Figura 5.2 Impresso ‘Mais uma panelinha assume o poder na ABDI’ São Paulo: ABDI, dezembro de 1978.	292

INTRODUÇÃO

O presente volume é uma revisão crítica da Tese de Doutorado Organização Profissional dos Designers no Brasil: APDINS – RJ, a luta pela hegemonia no campo profissional, defendida na UFF, em 2005, no Curso de Doutorado em História Social do PPGH-UFF. O tema do livro está circunscrito no desenvolvimento do campo profissional do design no Brasil e especificamente trata da organização profissional dos desenhistas industriais brasileiros na constituição desse campo.

Nos últimos anos cresceram a pesquisa e as publicações sobre a história do design no Brasil abordando os agentes do campo profissional e as suas instituições e a cultura material projetada pelos designers. O livro se insere no movimento de recuperação da memória dessa história e contribui para a consolidação da identidade social do designer brasileiro e para a discussão de temas polêmicos, como a regulamentação da profissão do designer.

Diante da diversidade de significados que a palavra design adquiriu desde os anos 1990, faz-se necessário definir de que categoria e atividade profissional trata o presente livro. Estamos abordando a história de instituições de um campo profissional que se iniciou com a introdução do design moderno¹ e pró-industrial² no Brasil no final dos anos 1920, a partir da ação predominante de arquitetos partidários da arquitetura moderna no campo do mobiliário e interiores (Cf. SANTOS, 1995).

Embora no Brasil não exista o profissional diplomado em design industrial até a primeira metade do século XX, acreditamos na existência de um campo em constituição propiciado pela evolução dos contextos social, cultural, econômico e fabril e pela ação dos seus personagens. Podemos, então, falar em um campo profissional, usando um conceito similar ao do sociólogo Pierre Bourdieu que entende campo como um espaço social estruturado de posições no qual ocorrem relações entre os indivíduos que são orientadas e regidas por regras surgidas de dinâmicas próprias ao campo e que lhe dão sua configuração social. Essas regras determinam quem faz parte do campo, quem é quem neste espaço social e os modos de aquisição de prestígio e de poder, mesmo que simbólico (BOURDIEU, 2001).

Entendo campo profissional como ligado à existência de um mercado de trabalho, compreendido como oferta e procura de mão de obra; contudo o defino como indo além desse último, pois trata da existência de um corpo de profissionais que compartilham um mesmo saber de ofício, concorrem no mesmo tipo de mercado de trabalho, passam a conhecer seus pares e, com o desenvolvimento da profissão, acabam por criar fóruns e espaços institucionais nos quais debatem quais seriam suas atribuições, estabelecem o ensino e as regras para as relações entre si e para com a sociedade. Esses profissionais podem, em um dado momento da constituição do campo, não estar organizados como categoria social, apesar de

1 Denominação empregada por Nikolaus Pevsner, a qual adotamos aqui para identificar um campo que se inicia na era moderna e atrelado à necessidades da produção industrial. PEVSNER, 1936.

2 Por design pró-industrial entendo um projeto que na concepção do produto leva em consideração principalmente as condições de produção da indústria ou cuja forma faz alusão intencional a ela, ainda que as condições de sua viabilização física, em um determinado momento, tenham sido artesanais.

terem noção da existência de pares, do mercado e das competências necessárias para atuação profissional³

No entanto, o processo de formação de um campo profissional de design e de uma categoria de designers profissionais, efetivamente atuante na produção de bens industrializados, foi lento e só se intensificou após o crescimento industrial mais significativo dos anos 1940 e dos anos 1950.

O campo profissional deste design moderno, que contempla algumas áreas da comunicação visual, viveu uma nova etapa a partir dos anos 1960, quando se inicia o ensino regular em nível superior e é criada a primeira Associação profissional. Nesta época, a atividade profissional é denominada desenho industrial e é entendida como similar ao *industrial design*, nos moldes como o entendia o órgão mundial máximo da área apoiado pela UNESCO e fundado em 1957: o *Internacional Council of Societies of Industrial Design* – ICSID.

Desse modo, a história institucional a que aludimos aqui se refere à profissão em nível superior que abarcou variadas atividades profissionais, existentes em décadas anteriores, por meio da formação oferecida pela academia brasileira de Desenho Industrial, a partir dos anos 1960, e que contribuiu com a origem e formação de tantas outras atividades profissionais do campo do design, a partir do final dos anos 1980, incluindo as que não tinham mais a indústria como principal meio de produção.

Essa profissão, em 1979, foi definida pelo 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial – 1º ENDI, maior fórum da categoria até então ocorrido, como:

A profissão do Desenhista Industrial se caracteriza pelo desempenho de atividades especializadas, de caráter tecno-científico e criativo para elaboração de projetos de sistemas e/ou produtos e mensagens visuais passíveis de seriação e/ou industrialização que estabeleça uma relação de contato direto com o ser humano, tanto no aspecto de uso, quanto no aspecto de percepção, de modo a atender necessidades materiais e de informação visual⁴.

Apesar de o termo design ser utilizado por esse campo profissional desde os anos 1960, apenas em 1988 é que a categoria decide, em fóruns institucionais, mudar de vez o nome da profissão para ‘design’ e a flexibilizar as suas habilitações

3 E ainda seguindo noções de Bourdieu, como dinâmicas constitutivas deste campo profissional, considerando sua inserção em uma sociedade complexa e de base distintiva, estão a disputa por poder e por ‘troféus simbólicos ou não, os processos e espaços de legitimação de conhecimentos e de posições sociais (e conseqüentes status) e a assimetria de capitais (simbólico, cultural, econômico e social) entre seus agentes.

4 Artigo 1º, Capítulo I – Caracterização e Atribuições Profissionais. Anteprojeto de lei federal sobre o exercício da profissão de Desenhista Industrial. Rio de Janeiro: ABDI/APDINS-RJ/APDINS-PE. 1979. As citação de textos datados antes da reforma ortográfica foram mantidos como citados no original.

para além das duas clássicas desenho de produto e programação visual, conforme será mostrado no Capítulo 4.

Meu exercício docente da matéria de História do Desenho Industrial me levou a perceber, durante os anos 1990, várias lacunas na historiografia do design no Brasil, que só poderiam ser preenchidas por meio de pesquisas. Tradicionalmente, nos cursos de desenho industrial do país, essa matéria tinha como foco a história do design no cenário europeu e norte-americano.

Antes de 1990, destacamos alguns esforços para a produção de textos sobre a história do design no Brasil, por parte de docentes da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP e de jornalistas que se dedicaram à historiografia do design brasileiro, como Morais (1962), Cauduro (apud ABDI, 1964), Maluf (apud ABDI, 1964), Wollner (1983), Katinsky (1983), Leon (1988, 1989) e Borges (1988). Sabemos também que nos anos 1970, os docentes das primeiras disciplinas que trataram da história do design nos cursos pioneiros do ensino superior de design no Brasil, procuraram abordar a história da profissão em solo brasileiro por meio de escassas referências e de levantamento empírico de informações em noticiário, escolas e eventos da época. Isto demonstra que é antiga a preocupação com uma identidade social e a busca de referências para atuação local em uma profissão considerada ‘nova’ e ainda com pouco capital simbólico nos anos 1970.

Entretanto, foi a partir dos anos 1990, que cresceu de forma constante o número de publicações, livros e artigos, sobre a história do design no Brasil, fruto do aumento do interesse pela busca de origens e reflexões sobre os caminhos percorridos pela profissão que tinha se consolidado nos anos 1980 no Brasil. E logo abrangeu também a história de atividades profissionais afins ou circunscritas no campo do que passou a ser entender como Design, principalmente na primeira década do século XIX. Reflexo desse movimento pode ser encontrado no aumento das pesquisas em pós-graduações com o tema e na sua inclusão em aulas das disciplinas de História do Desenho Industrial ou Design, em graduações, e na inclusão dessa disciplina em algumas pós-graduações.

A partir de artigo publicado na revista *Estudos em Design*, em 1996,⁵ que abordava a constituição do campo profissional do design moderno no Brasil dos anos 1920 aos anos 1960, percebi a carência de informações sobre a entrada, nesse campo, dos primeiros diplomados em Design das escolas brasileiras nos anos 1970. A base do artigo foi a bibliografia mais conhecida no âmbito profissional e acadêmico de design, disponível até aquele momento.

5 BRAGA, Marcos da Costa. Construção e trajetórias na constituição do campo profissional do design moderno no Brasil. Revista *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, p. 45-66, agosto de 1996.

Logo se formulou a questão de como teriam esses diplomados se organizado para entrar na vida profissional. A organização profissional é marcante como divisor de águas no desenvolvimento de uma profissão e de seu campo profissional, conforme apontam Becker (1970) e Durand (1991). Não havia pesquisas publicadas que tivessem como tema central a história das associações profissionais de design no Brasil. Porém, era de nosso conhecimento que a Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior do Rio de Janeiro – APDINS-RJ era fruto da organização dos diplomados em Desenho Industrial, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1970. Portanto, sua história foi escolhida como tema, pois também se relacionava com uma questão que foi debatida nos anos 1990 pelos designers cariocas em seus fóruns: por que não existia na época uma associação profissional específica do Rio de Janeiro?

Desse modo, a escolha do tema pode ser relacionada com a concepção de uma ‘História problema’ conforme entendia Lucien Febvre. Para Febvre, a História é “uma resposta a perguntas que o homem de hoje necessariamente se põe” e uma “necessidade de procurar e valorizar, no passado, os fatos, os acontecimentos, as tendências que preparam o tempo presente que permitem compreendê-lo e que ajudam a vivê-lo [...]” (FEBVRE apud DOSSE, 1992).

Até maio de 1999, o único texto publicado que tratava da história dessas associações era um artigo baseado em apêndice da dissertação em Educação, de autoria de Lucy Niemeyer (1995), sobre a primeira escola de nível superior específica de Desenho Industrial no Brasil, a ESDI (NIEMEYER, 1999). O artigo abordava a organização profissional dos designers desde a pioneira Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI, fundada em 1963, até o desenrolar da abertura e fechamento de associações profissionais, nos anos 1990. Em duas, de suas 10 páginas, é destacado que a APDINS-RJ nasceu da divergência entre os diplomados das primeiras turmas da ESDI e membros da única associação profissional existente até então: a ABDI. Esta última foi criada pelos agentes que atuavam no campo do design anterior à implantação das primeiras escolas de design no país.

O tema central da tese foi a APDINS-RJ e sua luta pela hegemonia no campo do design para os desenhistas industriais diplomados. O recorte temporal abrangeu do início dos anos 1960 até o início dos anos 1990, no eixo São Paulo – Rio de Janeiro. Esse período inicia-se com a criação da ABDI e termina com a desarticulação da primeira associação profissional estadual e pré-sindical do País, a APDINS-RJ.

A tese incluiu a história da ESDI e da ABDI porque essas instituições estavam intrinsecamente ligadas à existência da APDINS-RJ. Seus principais articuladores eram oriundos das primeiras gerações de formandos da escola pioneira de design no Brasil, a ESDI, criada no estado da Guanabara em 1962. Foram essas gerações de diplomados em Desenho Industrial que, ao se organizarem para buscar a inserção no

mercado de trabalho, acabam fundando a APDINS-RJ. Essa organização tem origem nas tentativas de criação da seção regional da ABDI, no início dos anos 1970.

A APDINS-RJ, fundada em 1978, contribuiu para outra etapa do desenvolvimento da organização profissional dos designers, marcada pela regionalização promovida por associações estaduais inspiradas na Associação carioca. Essas associações predominaram no panorama dos anos 1980, em uma época de crescimento de escolas e do corpo de diplomados em Desenho Industrial no país.

A APDINS-RJ desempenhou papel importante na criação e consolidação do maior fórum da categoria dos desenhistas industriais nos anos 1980, o Encontro Nacional de Desenho Industrial – ENDI. Desses encontros (ENDIs), saíram propostas de organização de entidades que atuaram nos anos 1980 e 1990. Nesse fórum foram aprovados documentos que orientaram as ações e os discursos das associações profissionais na década de 1980, como o currículo mínimo e a regulamentação da profissão.

Lançar um olhar sobre essa história pode fornecer subsídios para se compreender o estatuto profissional de desenhista industrial que predominou durante os anos iniciais de ocupação do campo profissional de design pelos diplomados em nível superior e as particularidades desta ocupação, no confronto com a realidade do contexto social deste campo e da sociedade em geral.

Em face do exposto, foram elaborados objetivos para a tese: identificar os motivos para a criação da APDINS-RJ e por que ela se desestruturou e deixou de existir no início dos anos 1990; avaliar a importância da APDINS-RJ para a organização da categoria profissional no Rio de Janeiro; compreender as dificuldades encontradas pela APDINS-RJ para alcançar seus objetivos de regulamentação da profissão e de transformação em sindicato da categoria; identificar os motivos para a adoção do modelo de associação com fins pré-sindicais pela APDINS-RJ e sua relação com a luta pela hegemonia do campo.

Quanto às hipóteses originais, foram definidas em linhas gerais como:

A regulamentação da profissão era uma importante ‘bandeira’ de luta da APDINS-RJ, e a sua não aprovação por parte do Congresso Nacional contribuiu para o esvaziamento da Associação por ser essa luta uma de suas características constituintes.

Em fins dos anos 1970, já havia três escolas de Desenho Industrial no Rio de Janeiro (UFRJ, PUC e ESDI), com mais de 500 diplomados e cerca de 800 estudantes.⁶ E, em 1980, mais dois cursos são criados (na Faculdade da Cidade e na Faculdade Silva e Souza). Apesar da boa participação de desenhistas industriais diplomados nos eventos promovidos pela APDINS-RJ, a Associação não conseguiu organizar essa

⁶ Conforme declaração de Valéria London para BÁRBARA, Danúcia. *Arquitetos x Desenhistas Industriais: Ser ou não ser continua sendo a questão*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1978. Caderno B.

massa de diplomados em torno de si e, assim, ampliar esforços para alcançar seus objetivos. Acreditamos que houve dissonâncias de objetivos entre os que lideravam e frequentavam com assiduidade a Associação e a massa de desenhistas industriais.

A APDINS-RJ foi criada majoritariamente por formandos oriundos da ESDI, que praticamente também constituíram a maioria de suas diretorias ao longo da existência da entidade.⁷ Isso criava uma cadeia de relações entre profissionais oriundos da mesma instituição de ensino, dificultando as inserções espontâneas de formandos de outros cursos de Desenho Industrial. Portanto, a representatividade da Associação sofria restrições na própria constituição de suas lideranças.

O consenso sobre as atividades da APDINS-RJ era limitado a algumas questões, já que havia diferenças de objetivos entre os próprios formandos da ESDI. Niemeyer (1997) registra que a seleção de candidatos era rígida para ingressar na escola que seguia os moldes de ensino da escola alemã de Ulm. Acreditamos que os alunos selecionados tinham capital cultural⁸ adquirido por trajetórias de formação em colégios de classe média alta, pois entrar para a ESDI significava uma das alternativas possíveis para cumprir aspirações de manutenção de um *status* social herdado de gerações familiares anteriores, por meio da profissão liberal.

Tais diferenças surgem no momento da ocupação do campo do design. É aí que o projeto social desses indivíduos, que até então se assemelhava no tocante ao status social, se diferencia no modo de atuar e ocupar o campo do design e provoca visões diferentes sobre os objetivos da organização profissional.

No início da pesquisa, poucas informações encontravam-se disponíveis sobre a ABDI.⁹ Entretanto, os contatos com pessoas relacionadas à primeira Associação de Desenho Industrial no país e a notícia da morte de um dos ex-presidentes, Sérgio Kehl, provocaram uma mudança temporária de foco na pesquisa de campo, em 2001. A ABDI se revelou não só mais importante do que se imaginava no início da tese para contextualizar a organização profissional na qual se originou a APDINS-RJ, mas também representava a recuperação de uma história rica para se entender a constituição do campo profissional do design no Brasil. As personagens da ABDI

7 Na composição da quarta diretoria de 1983, apenas três dos 18 componentes da chapa não eram formados na ESDI. E isso após seis anos de existência da APDINS-RJ.

8 A noção de capital cultural é trabalhada por Bourdieu como as diferenças de aquisição do conhecimento durante o desempenho de educação, e definida por Brubaker como “conjunto de disposições cultivadas que constituem os esquemas de apreciação e compreensão dos bens simbólicos ou culturais”. BOURDIEU In ORTIZ, 1983:82-121. Brubaker Apud RUSSO, 1993:14-15.

9 Destacamos as três edições da *Produto e Linguagem*, as de 1965 e a de 1966, o artigo de Niemeyer (1999) e o resumo histórico publicado no catálogo TRADIÇÃO E RUPTURA de 1984.

são, em sua maioria, de uma geração anterior àquela que fundou a APDINS-RJ, e alguns com atuação de décadas no design brasileiro: João Carlos Cauduro, Ludovico Martino, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Karl H. Bergmiller. A possibilidade de entrevistas com alguns fundadores da ABDI tinha se tornado concreta e muitas informações inéditas sobre essa entidade só seriam obtidas de fonte oral.

A ABDI era a única associação profissional de design existente no país entre 1963 e 1978. A ABDI foi fundada para promover a divulgação e a conscientização sobre o design junto a governos e empresários, mas também incluiu em suas principais atividades as discussões sobre as relações de trabalho dos designers no mercado, como contrato de trabalho e código de ética e iniciou a luta pela regulamentação da profissão.

Docentes da ESDI e da FAUUSP, as duas primeiras instituições que implantaram em nível superior o ensino de desenho industrial, estavam entre os profissionais que criam a ABDI. Essas três entidades, além do curso de desenho industrial da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho – FUMA em Belo Horizonte que teve sua autorização e seu reconhecimento como nível superior em 1964, marcaram o começo da institucionalização do campo profissional do design no Brasil.

Portanto, um dos resultados da pesquisa foi o resgate histórico dessa Associação pioneira de desenho industrial que ganhou corpo na tese e que na presente publicação é retratada em igual status de importância que a APDINS-RJ. Abordamos sua trajetória, os motivos para sua criação e para seu término e a sua importância para a história do design brasileiro.

Para situarmos o tema e a importância do recorte temporal proposto, adotamos a periodização utilizada por Guilherme Cunha Lima (1994, 2002), Edna Cunha Lima (1996) e Maria Loschiavo dos Santos (1995). Esses pesquisadores partem do princípio de que o campo do design no Brasil é existente desde algumas décadas anteriores à implantação do ensino superior do Desenho Industrial. A origem da atividade profissional de desenho industrial remontaria, para Lima (2002), ao período anterior aos anos de 1920, que seria denominado como o dos Precursores do Design no Brasil. Essa periodização, segundo Lima (2002), homenagearia “a obra de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*”, de 1936, que é “ainda hoje lido em todas as escolas de design, inclusive no Brasil”.

O segundo período da formação do campo do design para Lima (2002) iria dos anos 1920, quando “o modernismo se afirma e a arquitetura se estrutura em bases mais firmes, abandonando o ecletismo”, até o início da década de 1960. É nesse período que os arquitetos se destacam, entre outros profissionais, na formação do campo do design de produto no Brasil, especialmente nas áreas de mobiliário, interiores, equipamento urbano e itens industrializados da construção civil. É nesse mesmo período que o campo das artes gráficas se moderniza e desenvolve-se principalmente nas áreas editoriais e de

publicidade, porém com a atuação muito mais diversificada de tipos de profissionais.

A formação do desenhista industrial em nível superior marca o começo do terceiro período do desenvolvimento do campo profissional a partir do início dos anos 1960, que Guilherme Cunha Lima denomina “Contemporâneos do Design Brasileiro”. Esse é o período de sua institucionalização no qual ABDI e APDINS-RJ cumprem um papel de destaque para a definição do estatuto da profissão em suas primeiras décadas. E justamente por esses motivos, essas duas associações fazem parte da história da parcela mais importante do campo profissional do design que se desenvolveu no cenário brasileiro do século XX.

Não entraremos no mérito das discussões sobre as origens do design no Brasil, relacionadas ao período anterior aos anos 1920, por não ser o objetivo da presente publicação e por ser esse tema ainda controverso entre os pesquisadores e teóricos da área no país.

O fato de haver uma escassez de bibliografia na época da tese, sobre as associações de design, tornou as entrevistas fontes inéditas de informações para a posteridade. Trata-se de uma pesquisa caracterizada pela história social de instituições, levantada, principalmente, por meio de entrevistas estruturadas por métodos qualitativos e de documentos produzidos pela ABDI e pela APDINS-RJ. Utilizamos tanto os métodos e técnicas da História Oral, descritos por Correa (1978), por Neves (2003), por Lozano (1998) e Alberti (1989), quanto os da Antropologia Social, narrados por Ellen (1984) e por Becker (1993).

Por causa de algumas semelhanças da História Oral com outras áreas de investigação, Alberti (1989:01) reconhece que “seus limites esbarram com categorias de diversas disciplinas das ciências humanas, como biografia, tradição oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos etc.”. Por sua vez, Neves (2003:28-29) esclarece que a História Oral “move-se em terreno pluridisciplinar, pois utiliza muitas vezes música, literatura, lembranças, fontes iconográficas, documentação escrita, entre outros, para estimular a memória”. Neves afirma que ocorre um diálogo com a Sociologia, a Antropologia e a Psicanálise, pois essas áreas servem de suporte “para a construção de roteiros de entrevistas e para a condução do próprio depoimento” (*Id.Ibid.*).

A História Oral é definida por Alberti (1989:01-02) como “um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, como forma de se aproximar do objeto de estudo”. A autora relaciona, como temas para a História Oral, os estudos de instituições, grupos sociais, categorias profissionais, entre outros.

As especificidades decorrentes de seu emprego como método de ampliação do conhecimento e como fonte de consulta seriam “o fato de a história oral apenas poder

ser empregada em pesquisas sobre temas contemporâneos, ocorridos em um passado não muito remoto”, e a “produção intencional de documentos históricos”. Entretanto, Alberti (1989:02-05) salienta que o documento produzido não objetiva a recuperação do passado “tal como efetivamente ocorreu”, e sim “a versão do entrevistado”, ou seja, “privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. Essa autora nos alerta que se deve levar em conta a importância do acontecimento para a pessoa entrevistada no momento em que ocorreu e no momento em que é recordado.

Por essas características, Alberti situa a História Oral “em meio ao desenvolvimento dos métodos qualitativos de investigação” (Id.Ibid.). Posição semelhante tem Neves (2003:30) ao destacar o caráter de singularidade da metodologia qualitativa: “A História Oral inscreve-se entre os diferentes procedimentos histórico e antropológico. Situa-se no terreno da contrageneralização e contribui para relativizar conceitos e pressupostos que tendem a universalizar e generalizar as experiências humanas.”

As entrevistas de nossa pesquisa são ‘temáticas’, ou seja, não objetivam a trajetória de vida do entrevistado, mas “uma parte de sua vida: aquela estritamente vinculada ao tema estudado” (ALBERTI, 1989:61). Segundo Alberti, nas entrevistas temáticas as perguntas “terão o objetivo de esclarecer e conhecer a atuação, as ideias e a experiência do entrevistado, marcadas por seu envolvimento com o tema” (Id.Ibid.).

As abordagens e objetivos, descritos por Correa (1978:14, 24-25), na utilização dos métodos da História Oral e da entrevista antropológica, possibilitam identificar o papel de cada indivíduo no grupo social que organizava a entidade e seu projeto social, bem como conhecer quais valores comuns eram compartilhados na dinâmica social da instituição. Segundo Velho (1981:107), a noção de projeto social procura “dar conta da margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico de uma sociedade” e é definida por Alfred Schutz como “conduta organizada para atingir fins específicos” (apud VELHO, 1981:107).

Os selecionados para as entrevistas foram, na maioria, ex-diretores da entidade que constituíram a liderança formal da APDINS-RJ e da ABDI. Como a maior parte da história dessas associações era desconhecida, na época da proposta da tese, na seleção dos entrevistados pretendeu-se iniciar a recuperação dessa história por meio da identificação dos rumos que a instituição tomou durante a sua existência e o que marcou as gestões das diretorias. Muitas dessas pessoas tiveram relação ímpar com as entidades devido aos cargos de diretoria que ocuparam e o papel desempenhado em suas criações.

As entrevistas foram organizadas por questões gerais, pretendendo localizar o sujeito na instituição, auxiliar as lembranças que ainda estariam na memória dos entrevistados e permitir a avaliação histórica sobre a importância das associações no campo profissional de design. Essas questões foram formuladas segundo as

informações sobre as duas entidades, obtidas por meio de documentos e depoimentos feitos até a data de cada entrevista.

As entrevistas feitas na pesquisa de campo original duraram de 45 minutos a 3 horas, conforme o roteiro de questões de cada uma e a disponibilidade dos depoentes, a maioria ainda ativa na profissão. Elas foram gravadas e transcritas. Os entrevistados assinaram o documento de cessão de direitos sobre depoimento oral, após a realização das entrevistas. Esse procedimento seguiu opção metodológica seguida pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História – CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas. Segundo Alberti (1989:54-55), o CPDOC preferiu a assinatura da cessão do depoimento oral no final da entrevista, quando o depoente tem ciência do conteúdo a ser cedido e a relação com o pesquisador está estabelecida. No início da entrevista, o depoente é informado sobre a existência da carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral e a necessidade de sua assinatura. No Laboratório de História Oral da UFF, obtivemos o modelo da carta de cessão dos direitos, que foi utilizado nas entrevistas.

A coleta de documentos dos acervos pessoais constituiu um grande acervo de fontes primárias escritas e impressas e é, provavelmente, no momento, o maior acervo reunido, para pesquisa, sobre a ABDI e a APDINS-RJ, uma vez que os próprios acervos de documentos institucionais das duas entidades estão desaparecidos. Sérgio Akamatú lembrou, durante sua entrevista, que o acervo institucional da ABDI ficou abandonado na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, após o fechamento da Associação, em 1980. No início de 2001, descobrimos que o material da ABDI já havia sido descartado alguns anos antes.

Os documentos originais do arquivo da APDINS-RJ foram guardados em caixas de papelão e deixados junto ao estoque da Livraria *RioBooks*, que dividiu o aluguel e o espaço que servia de sede da Associação, em 1991. A livraria mudou de local, várias vezes, durante a década de 1990 e, por isso, seus proprietários não sabem que destino tiveram os documentos. Em algumas mudanças do estoque, algumas caixas foram descartadas e não houve reivindicação de posse do material por nenhum ex-diretor da APDINS-RJ. No entanto, esse fato não prejudicou o acesso a documentos importantes, já que os acervos particulares possuíam várias atas de reuniões, boletins e a quase totalidade de periódicos editados pela ABDI e APDINS-RJ.

Em julho de 2004, o livro de atas das assembleias gerais da APDINS-RJ foi encontrado no escritório de Humberto Costa, último vice-presidente da entidade. Entretanto, poucas informações foram acrescentadas dessa fonte porque os pontos mais importantes destas assembleias foram narrados em boletins e cartas aos associados, encontrados anteriormente nos acervos pessoais dos entrevistados.

Os documentos encontrados nos acervos pessoais foram copiados e catalogados

em ordem cronológica e por temas pertinentes à pesquisa. Foram elaborados quadros de periodização da APDINS-RJ por diretorias e sedes, para servirem de referências para uma cronologia que facilitasse a localização temporal de questões a serem lembradas pelos entrevistados bem como suas participações na entidade. Foi feito sempre um levantamento antecipado da relação dos entrevistados com o tema e as particularidades ou singularidades de informações que eles podiam deter.

O método comparativo foi usado para melhor definir especificidades e o perfil institucional da APDINS-RJ e da ABDI, mediante a identificação de diferenças e semelhanças entre elas.

A narrativa do cotidiano dessas entidades foi privilegiada como forma de se estabelecer um conjunto de informações organizadas cronologicamente que servisse de base para se entender como essas associações se desenvolveram e que relações com contextos maiores poderiam ser traçadas. Com o mesmo objetivo, foram evidenciados alguns dados quantitativos como o número de sócios de ambas em diferentes épocas.

Algumas entrevistas foram realizadas após o término da tese com vistas a complementar as informações com pessoas que já tinham dado depoimento ou com as quais não foi possível encontrar na primeira pesquisa de campo. Dessas entrevistas, três tiveram que ser por correio eletrônico devido à impossibilidade de agenda para encontro ao vivo. Novas fontes impressas foram encontradas depois de 2005 e foram incorporadas na atual publicação.

É possível que ainda haja acervos pessoais, sobre essas duas associações, de ex-diretores e antigos sócios que não foram localizados ou identificados pela pesquisa. Fica aqui o apelo para preservação particular desse material e de outras fontes sobre a história das instituições de design ou que sejam encaminhados para instituições ou pesquisadores que tenham condições de preservá-los e disponibilizá-los para a sociedade no intuito de resgatar a história do campo profissional do design no Brasil.

A seguir, apresentaremos os temas de cada capítulo.

No Capítulo 1, fazemos um breve resumo sobre a constituição do design moderno no Brasil dos anos 1920 aos anos 1960 e o início da institucionalização do campo profissional de design, nos anos 1960, por meio da ESDI, primeira escola específica de desenho industrial no país, e a FAUUSP que, a partir da sua reforma de ensino de 1962, incluiu sequências de disciplinas de desenho industrial e comunicação visual, tornando-se a primeira instituição de nível superior a implementar o ensino de design no Brasil. Foram essas duas instituições que iniciaram o ensino de design em nível superior e que serviram de referência para as discussões sobre o estatuto profissional empreendidas pela ABDI e APDINS-RJ.

No Capítulo 2, apresentamos a criação e a vida institucional da Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI. A Associação exerceu papel importante

na divulgação do design e na congregação dos pioneiros do campo profissional. Promoveu diversos eventos, criou premiações e editou informativos e publicações.

Nos Capítulos 3 e 4, apresentamos um histórico da existência da APDINS-RJ por meio de uma periodização que destacará fases de gestões, principais eventos e ‘bandeiras’ e marcos de mudança. No Capítulo 3, iniciamos com as tentativas de criação da seção regional da ABDI, na Guanabara, passando pela formação dos Grupos de Trabalho que, em 1976, propõem a formação de uma entidade pré-sindical para os desenhistas industriais. O histórico continua com o desenvolvimento da APDINS-RJ desde a eleição de sua primeira diretoria provisória até início dos anos 1990, quando foi considerada inativa e abandonada.

No Capítulo 5, analisamos e refletimos sobre a vida e as atividades da ABDI e APDINS-RJ. Portanto, neste Capítulo tentaremos entender o que foi a APDINS-RJ e a ABDI e o papel histórico de ambas no desenvolvimento do campo profissional do designer no Brasil. Devido ao foco da tese, destacaremos mais a análise do porquê a APDINS-RJ foi criada em 1978 e por que deixa de existir no início dos anos 1990.

Nas Considerações Finais, apresentamos um resumo das questões principais tratadas ao longo deste livro, relacionadas à existência da APDINS-RJ e ABDI e à formulação das hipóteses da tese.

CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DO DESIGN MODERNO NO BRASIL E O ENSINO PIONEIRO DA ESDI E DA FAUUSP

1.1 O CAMPO PROFISSIONAL DE DESIGN DOS ANOS 1920 AOS ANOS 1960

O design moderno e industrial é uma atividade profissional que surge como consequência das necessidades de melhoria das qualidades estético-funcionais da cultura material produzida pelas indústrias da Inglaterra no século XIX. Ele se desenvolveu ao mesmo tempo em que a nova arquitetura, baseada nas conquistas técnicas da engenharia, lutava por novas concepções formais e estruturais,

atacando os estilos arquitetônicos históricos em voga no século XIX que configuraram o ecletismo. Foi também nessa época que os arquitetos ocuparam com destaque o campo do design industrial como campo complementar ao seu, contribuindo para que essa atividade profissional passasse do nível técnico inicial para uma profissão liberal.

Algumas vanguardas modernistas deram grande contribuição ao processo do desenvolvimento dos postulados para o design moderno e industrial no que tange ao seu papel na sociedade industrializada e às concepções funcionais e estéticas para objetos, comunicação visual e interiores. Segundo Bomfim, uma corrente dessas vanguardas, constituída por construtivistas, funcionalistas e produtivistas, pretendia “a união entre arte e produção industrial”. Dessa forma, almejava “a construção de uma nova sociedade, onde a racionalidade aplicada ao desenvolvimento dos meios de produção conduziria à superação das contradições sociais, políticas, econômicas.” Portanto, a arte deveria “abandonar posições metafísicas, românticas ou especulativas e se engajar na produção industrial” (BOMFIM, 1998:77-78).

Foi essa corrente que mais influenciou as ideias da primeira escola de arquitetura e design industrial com maior repercussão internacional, a Bauhaus, conforme demonstra Rainer Wick (1989). A Bauhaus foi fundada na Alemanha em 1919, e encerrada em 1933. À sua frente, Walter Gropius, arquiteto adepto da nova arquitetura, reúne, em seu corpo docente, artistas e arquitetos para formação de um profissional para a era da máquina, nos campos da comunicação visual, design de produto e arquitetura. A convivência dessas áreas refletia o pensamento do projeto total, comum na época, que pregava a unidade da forma da casa aos talheres.

Os ideais modernistas chegaram ao Brasil no início dos anos 1920, promovidos por intelectuais, artistas e arquitetos, e foram consumidos por uma restrita burguesia, todos ávidos em sintonizar o país com o pensamento das novas tendências ideológicas internacionais nas artes, nas técnicas e nos projetos de cidades.

A constituição do campo profissional do designer no Brasil, no período aqui abordado, pode ser dividida em dois momentos.

No primeiro, tinha-se a primazia da introdução, prática e desenvolvimento do design moderno de produto por artesãos e arquitetos ‘modernos’, por meio do mobiliário e interiores. O design moderno entrou como componente do projeto arquitetônico moderno, nas áreas consideradas como parte da atuação do arquiteto, para auxiliar a luta pela hegemonia do campo arquitetônico que estava ocupado pelos estilos eclético e neocolonial, conforme demonstram Durand (1991), Cavalcanti (1994) e Santos (1995). Posteriormente, o design de produto se expande para itens da construção civil e do mobiliário urbano,

áreas do campo arquitetônico. Nas artes gráficas, encontramos muitos artistas brasileiros, e também estrangeiros radicados no país, atuando na área editorial e na de publicidade. Estes últimos, com carreira anterior na Europa, seguiram inicialmente modelos gráficos e culturais de seu local de origem, mas sofrem mais tarde influências do modelo norte-americano, sobretudo na publicidade brasileira (Cf. WOLLNER, 1983). Essa situação perdura, de maneira geral, até o início dos anos 1950, quando a industrialização, o crescimento urbano e o movimento concretista influenciam as artes gráficas e o design de produto, propiciando as condições para o segundo momento: a institucionalização classista e de ensino, no início dos anos 1960.

Nos anos 1920, o ecletismo foi combatido pelos arquitetos partidários de “um retorno às formas coloniais” (CAVALCANTI, 1994:47). Iniciado em São Paulo, com apoio de uma elite erudita e de cafeicultores, o neocolonial ganha adesão na Academia do Rio, na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Segundo Durand (1991), essa corrente ‘neocolonial’ se opunha aos ‘artificialismos’ dos estilos importados e defendia a funcionalidade do colonial.

O neocolonial, para Durand (1991), vinculava-se a uma “inspiração nacionalista” do conjunto do campo cultural erudito, além de refletir a “necessidade de reserva de mercado contra os diplomados no estrangeiro e os não diplomados”, frente à crescente diplomação nacional de engenheiros e arquitetos. Esse estilo firma-se nessa época não só na arquitetura, mas também no mobiliário, somando-se aos outros estilos históricos (Luis XV etc.) nas encomendas e no gosto predominante até a disputa de mercado com o novo estilo: o móvel moderno.

São Paulo passa a ser o emblema de um ‘futurismo brasileiro’, decantada pelos modernistas e, com sua dinâmica cotidiana e crescente industrialização, inspira os modernistas a proclamarem a necessidade de “um espírito novo”, expressão usada por Mário de Andrade (FABRIS, 1990:71). No entanto, em termos arquitetônicos, a metrópole estava repleta de construções no estilo eclético ou no estilo neocolonial. Essas contradições provavelmente auxiliaram os modernistas a abandonar a aceitação inicial do estilo neocolonial como representativo na arquitetura da identidade nacional, defendida pelos seus promotores, como demonstra Santos por meio das dúvidas iniciais de Mário de Andrade:

Em muitos de seus artigos Mário refletiu a polêmica reinante e dividiu-se em posições conflitantes: ora apoiando os projetos modernos, ora apoiando o neo-colonial. Numa primeira ins-tância, concluiu que a arquitetura moderna apresenta caráter internacional. Depois observou que o que se internacionalizou na arquitetura moderna foi seu caráter de obra de engenharia (SANTOS, 1993:85).

Apesar da quase ausência de arquitetos partidários do estilo moderno na Semana de 1922, os modernistas estabeleceram amizades e convívio com alguns deles que se constituíram em pioneiros do desenho moderno na arquitetura e no design de móveis.¹

O móvel moderno, nessa época, não encontra ainda condições de produção industrializada no Brasil. É produzido artesanalmente por marceneiros (muitos estrangeiros aqui radicados) mediante desenhos fornecidos pelos projetistas que, nessa época, são artistas e arquitetos. Os projetos desses modernistas seguiam a linha preconizada pelos construtivista-funcionalistas europeus e por vezes aproximavam-se do estilo Art Déco, em voga no cenário mundial das artes decorativas (Cf. SANTOS, 1995:47). Utilizavam os materiais disponíveis no Brasil, como madeiras locais, couro e tecidos, mas também materiais importados, como tubos de aço.

Esses personagens são definidos por Santos como “a geração dos pioneiros” e como ‘designers’. Seus estilos modernos no mobiliário se apresentam de forma internacionalizante, por serem isentos de nacionalismos. Santos considera que, embora esses pioneiros tenham realizado uma produção restrita, esta foi essencial para romper com o academicismo (ecclético e neocolonial) e estabelecer “novo vínculo com a estética moderna” (Id. Ibid.).

A década de 1930 é marcada com a conquista, pelo movimento moderno, dos espaços na área pública e estatal da educação e cultura. Vários artistas e intelectuais ocupam cargos no governo Vargas, possibilitando a um grupo de arquitetos no Rio de Janeiro iniciar uma trajetória de edificações públicas, auxiliando, assim, a arquitetura moderna a sair vitoriosa na disputa pelo controle de seu campo profissional.

A atuação desses intelectuais e artistas nos organismos-chave de definição da política educacional e de um projeto cultural para o Brasil, bem como no campo das artes e literatura, auxiliou a expansão do modernismo e a “formar o gosto, que passará a dominar também na arquitetura, na decoração de interiores e no móvel” (SANTOS, 1995:22). A disputa central pela supremacia do campo arquitetônico nesta época se dará entre os modernos, os neocoloniais e os tradicionalistas (estilos ecléticos). O embate principal acontece na construção do prédio do Ministério da Educação e da Saúde – MES, que “deveria simbolizar o esforço

1 A arquitetura moderna teve seu primeiro grande destaque com a ‘casa modernista’, feita por Gregori Warchavchick, judeu, arquiteto russo diplomado na Itália, radicado em São Paulo em 1923, conhecedor das atividades da Bauhaus e frequentador da casa de Oswald de Andrade. Os modernistas, por seu turno, foram a reuniões na ‘casa modernista’. Mário de Andrade, em sua coluna no *Diário Nacional*, defendeu, a arquitetura moderna de Flávio de Carvalho, que participou de concursos públicos para prédios públicos no final dos anos 1920.

renovador, dando formas a uma ação voltada para o futuro do Brasil”.² É quando Lúcio Costa propõe ao ministro Gustavo Capanema que o prédio do MES seja projetado por uma equipe de arquitetos liderados pelo francês Le Corbusier, expoente da arquitetura moderna. A equipe contou com a presença do jovem Oscar Niemeyer, pupilo de Lúcio Costa.

O controle do MES, pelos arquitetos modernos, com a edificação de sua sede no centro do Rio de Janeiro, possibilitou a consolidação da nova arquitetura no Brasil, o que Durand chamou de “mecenas do Estado”, cujo ápice foi a construção de Brasília. Esse trajeto de sucesso é estruturado a partir do fato de que, por intermédio do MES, os arquitetos modernos controlaram a orientação do ensino, a qual se submetia à Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, assumiram a política de patrimônio histórico que incluía os bens arquitetônicos e influenciaram o projeto de prédios para os *campi* das universidades (DURAND, 1991:12).

Lúcio Costa, conhecedor da arquitetura colonial brasileira, elabora e legitima a teoria de que a arquitetura moderna é um desenvolvimento natural do colonial brasileiro, por meio de um espírito de formas nacionais, simplicidade e funcionalidade (usada como argumento pelos neocoloniais no embate com o ‘artificialismo eclético’).

Esse processo de ‘nacionalização’ da arquitetura moderna e a valorização de um projeto de cultura brasileira no período Vargas são importantes para se entender o contexto sociocultural que fez com que o design de móveis, dos anos 1940, procurasse progressivamente a nacionalização do moderno mobiliário. Nessa década, os designers substituem materiais e soluções importadas por elementos nacionais, em uma busca que tinha motivações culturais, mas que se iniciou em meio à necessidade de substituição de importados do período de guerra, que, por sua vez, permitiu as condições da industrialização que ocorreu nos anos 1940 e nos anos 1950.

A adaptação “às nossas disponibilidades de materiais e condições de produção” na maioria de seriação artesanal, do mobiliário moderno, nos anos 1940, continuou a incluir o “desenho e esquemas culturais europeus”, refletindo um período de “consolidação de algumas conquistas modernas” (SANTOS, 1995:81).

2 Segundo Cavalcanti, o Estado Novo de Vargas pretendia a construção de um “novo homem brasileiro” e o trabalho seria um dos meios principais para integrar esse homem à sociedade. Nessa visão sobre o trabalho, a educação e a saúde seriam instrumentos importantes para a construção desse novo homem. Por isso o MES é criado e, logo em 1935, inicia-se o processo de planejamento e construção de sua sede no Rio de Janeiro. Em 1934, o MES é entregue ao comando do advogado mineiro Gustavo Capanema, aliado de Vargas na formação do Estado Novo. Capanema levou para o MES alguns dos principais intelectuais de época. (Cf. CAVALCANTI, 1994: 55-59 e 204.)

Curiosamente, alguns importantes nomes de destaque, neste momento, são de estrangeiros radicados no Brasil,³ alguns provenientes das novas imigrações provocadas pela guerra da Europa, que continuam a trazer para o Brasil as concepções do design moderno. É nessa época que surgem as primeiras tentativas por parte de personagens afeitos ao campo dos arquitetos modernos de uma industrialização mais racionalizada do móvel moderno, sob o ponto de vista da produção, embora este processo já ocorresse em algumas empresas que estavam afastadas do 'circuito social' deste campo.

O parque gráfico cresce e uma parte dele moderniza-se até a década de 1950, diante do aumento de demanda urbana que se reflete principalmente no campo editorial, na publicidade e nas embalagens. O campo da publicidade se profissionaliza com a entrada de agências estrangeiras, a partir dos anos 1930, e para atender um mercado que começa a contar com a presença e a concorrência mais acirrada de multinacionais, principalmente na venda de produtos de beleza. As agências nacionais e estrangeiras passam a rivalizar com as gráficas na oferta do projeto visual. O campo das artes gráficas se diversifica, tanto em áreas de atuação quanto nas funções ocupacionais. A grande maioria dos profissionais que trabalhava com o desenho para a comunicação impressa, conforme o campo de trabalho e função, tinha as denominações de artistas gráficos, diretores de arte, *layoutmen*, tipógrafos, capistas, ilustradores e desenhistas publicitários.⁴ Entre esses, havia profissionais que atuavam em campos específicos, como o editorial, e outros que trabalhavam em mais de um campo profissional.⁵

Apesar de reconhecermos que, desde ao menos os anos 1920, há profissionais que realizam um trabalho pioneiro do que podíamos chamar de design gráfico moderno, é importante assinalar que nem todo trabalho ou profissional atuante nas artes gráficas nesse período pode ser considerado design gráfico ou designer. Entendemos aqui design gráfico como definiu a Associação dos Designers Gráficos (ADG), em 1988: “atividade de planejamento e projeto relativos à linguagem visual. Atividade que lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações” (ADG, 1998:36). Entendemos que o design gráfico moderno foi essencialmente cons-

3 Lina Bo Bardi, Bernard Rudofsky, Giancarlo Piretti, Joaquim Tenreiro etc.

4 Destacamos que aqui também tem importante contribuição à atuação de imigrantes, tanto no campo da produção quanto no projeto gráfico, desde o final do século XIX, como demonstra Gordinho (1991).

5 Exemplos de profissionais polivalentes: o artista plástico Di Cavalcanti que fez capas de revistas e discos e anúncios para revistas e o desenhista Ivan, ilustrador da revista ‘A Maçã’, que também trabalhava como autônomo em desenhos de anúncios e oferecia serviços de desenho de móveis. O primeiro foi artista plástico e ilustrador em várias áreas gráficas e o segundo atuou como ilustrador e, em alguns momentos, como designer.

truído, em seus parâmetros visuais mais clássicos, especialmente entre o período que vai das contribuições de algumas vertentes do movimento Art Nouveau⁶ até a comunicação visual politicamente engajada do construtivismo russo e a arte comercial Art Déco. Assim, uma boa parte do que é impresso nas três primeiras décadas do século XX no Brasil é constituída de trabalhos muito mais ligados à ilustrações e concepções artísticas do que no sentido de cumprir funções visuais de comunicação com maior elaboração técnica e estético-simbólica na articulação entre imagem e texto.⁷

Diferente do design de produto que surge e desenvolve-se historicamente em um segmento delimitado de produção de objetos, no caso, móveis e interiores, no qual podemos atribuir a constituição de um campo profissional específico do design moderno, na primeira metade do século XX, o design gráfico moderno no Brasil, enquanto concepção e apuro projetual, surgiu em vários segmentos do campo das artes gráficas. Portanto, de maneira geral, esse design gráfico não chegou a constituir um campo profissional específico nos termos que adotamos aqui, mas esteve presente em vários campos profissionais como o editorial, o publicitário e o de eventos culturais. Ou seja, não se chegou a constituir um campo profissional que tivesse o design gráfico moderno como linguagem visual eleita consensualmente como única sob o ponto de vista conceitual e comunicativo. Tal situação se modificou a partir dos anos 1950, quando, principalmente com a influência do movimento concretista, se inicia a constituição de um campo de profissionais que tem por afinidade uma linguagem visual modernista como princípio para projetos de comunicação visual impressa.⁸

A década de 1950 é considerada por Wollner (1983) um grande salto para o design gráfico industrial. De fato, ela marca mudanças no campo do design, que

6 Com grande destaque para a Secessão Vienense. Ver Hollis, 2001. Entendemos que o design gráfico moderno engloba a comunicação visual de correntes modernistas, mas não se encerra nela, abrangendo outras contribuições como o Art Déco que, apesar de também ser influenciado pelo modernismo do construtivismo, possui algumas características modernas próprias.

7 Apenas para citar alguns exemplos de designers gráficos pioneiros no período: J. Carlos, Santa Rosa, Henrique Mirgalowsky e Ary Fagundes.

8 O design gráfico concretista foi a principal linguagem visual no movimento inicial de institucionalização do campo profissional do design, mas não foi a única existente. A vertente do pop gráfico ou a da escola norte americana da Nova Publicidade, por exemplo, também foram referências no mercado, principalmente para profissionais fora ou pouco presentes na academia tradicional do design dos anos 1960 e 1970, como Rogério Duarte. Entretanto foi a vertente concretista que constituiu um campo de profissionais influente nas primeiras instituições profissionais e de ensino do campo do design brasileiro, que defendeu a aplicação de suas características em várias áreas da comunicação visual.

propiciaram condições para a institucionalização no início dos anos 1960.

A época apresenta uma industrialização, consequência da política de implantação da indústria de base da era Vargas, da substituição de importados do período de guerra e da política de desenvolvimento de Juscelino Kubitschek. Indústrias estrangeiras se instalam no país, as cidades crescem verticalmente como reflexo do aumento populacional nos centros urbanos, provocando crescimento da construção civil. A produção de objetos variados aumenta em função deste contexto, fazendo surgir “numerosos estabelecimentos para atender à demanda nascente de móveis, utilidades e objetos de casa, luminárias, ferramentas etc.” (TRADIÇÃO E RUPTURA, 1984: 08).

A área de mobiliário e interiores, portanto, está diante de um mercado em expansão. Para Santos, essa industrialização e a “intensificação dos meios de comunicação de massa foram fatores que, conjugados, contribuíram para difundir o móvel moderno, o uso dos novos materiais, a aceitação de novas formas, padrões e tendências na decoração dos interiores” (SANTOS, 1995: 103).

O estilo moderno deixa de ser privilégio de uma restrita burguesia e já se pode distinguir faixas de diferentes níveis no mercado consumidor. É bom lembrar que o mercado interno que se forma na década de 1950 é constituído principalmente por uma parcela do que podemos denominar classe média. A grande maioria da população brasileira não estava incluída economicamente nesse mercado consumidor incipiente. Entretanto, ele foi suficiente para estimular a abertura de empresas comerciais ou produtoras de bens materiais, que, por sua vez, auxiliaram a consolidação do campo publicitário e instigaram variados profissionais a tentar trabalhar com o design moderno e industrial nos anos 1950.

Alguns arquitetos se destacam, nesta época, pelo pioneirismo de seu esforço em passar o móvel moderno da produção seriada artesanal para a seriação industrial, como demonstra Santos (1995 e 2015).⁹ Correndo por fora desses empreendimentos do campo profissional do design de móveis moderno, encontramos indústrias criadas por mestres artesãos ou comerciantes que alcançaram grande escala na produção de mobiliário de linhas funcionais e estéticas que a historiografia hoje reconhece como design moderno, como as indústrias CIMO e Patente.

Mobiliário, interiores e itens de construção civil ainda constituíam predominantemente o mercado para o design de produto, apesar de crescer a produção de outros tipos de bens industrializados, como embalagens e eletrodomésticos.

No campo gráfico, uma parcela das empresas importou maquinaria e au-

9 São exemplos: o Studio Palma de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, a fábrica de móveis Z com Zanine Caldas nos projetos, e a Mobília Contemporânea de Michel Arnould e Normam Westwater.

mentou a capacidade de produção industrial, aproveitando incentivos governamentais da era JK. A demanda por impressos gráficos cresceu nos centros urbanos e o número de produtos embalados e editoriais também. O aumento da competição entre marcas e empresas levou à necessidade de melhoria da qualidade de impressão, tanto para a apresentação gráfica do produto à venda quanto para atrair recursos da publicidade. Essa situação propiciou um mercado de trabalho para os profissionais das artes gráficas e visuais, composto por áreas diversas como embalagens, cartazes, anúncios em periódicos, projeto e diagramação de livros e revistas, capas de discos etc.¹⁰

No decorrer da década de 1950, com a atuação de arquitetos, artistas plásticos e gráficos no movimento concretista, começou a ser disseminada a concepção de comunicação visual,¹¹ influenciada pela escola alemã/suíça de design.

Esse movimento teve início com um grupo de pintores da escola pós-construtivista suíça que usavam sistemas e ideias matemáticas em suas composições a partir das concepções do arquiteto Theo van Doesburg, expoente do construtivismo holandês que, em 1930, lança o manifesto *Arte Concreta*, no qual defende que as formas abstratas deveriam ficar livres de qualquer associação com a realidade, pois que as linhas e as cores seriam concretas por si mesmas.

Os concretistas no design gráfico desenvolveram “grades” sobre as quais seriam ordenados layouts, imagens e blocos de texto para dar clareza à comunicação visual e cumprir com um papel social por meio da condução organizada da informação.¹²

No Brasil, desde os anos 1930, a arte abstrata já estava presente no meio modernista, com destaque para o engajamento pioneiro de Jacob Ruchti. No entanto, o concretismo emerge como vertente real no campo das artes do Brasil na exposição “*Do Figurativismo ao Abstracionismo*”, que abre oficialmente o MAM de São Paulo, em 1949. As Bienais de Arte iniciadas pelo MAM paulista e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP se tornaram grandes polos irradiadores da arte concreta.

O MASP, aberto em 1947, realiza uma série de exposições do mundo do

10 A industrialização do período e a suposição de que surgiria um mercado para design chegam a atrair o designer franco-americano Raymond Loewy, expoente do design industrial norte-americano, que abre uma filial de seu escritório em São Paulo, comandada pelo americano Charles Bosworth. Charles durante algum tempo chegou a desenvolver marcas e anúncios publicitários para grandes empresas como as Indústrias Matarazzo, a Gessy e a Pignatari.

11 A chegada dos comunicadores visuais em uma linha histórica do campo profissional gráfico brasileiro é demonstrada por Gordinho (1991).

12 Sobre o concretismo e a escola suíça de design gráfico ver Hollis (2001) e Meggs (2009).

design e da arte modernista com destaque, em 1950, para o concretismo do arquiteto e artista suíço Max Bill, futuro diretor da escola de design da cidade de Ulm, na Alemanha.¹³ Os trabalhos de Bill influenciam toda uma geração de artistas no Brasil e impulsionam o movimento concretista por aqui, como o grupo Ruptura que “tinha como preocupações básicas a produção de objetos multiplicáveis, não mais peças únicas, consoante com a era industrial”.¹⁴ Esse conceito afinava o Grupo com o design industrial.

O movimento concretista promoveu polêmicas no campo das artes plásticas brasileiras, com a adesão de vários artistas que se organizaram em grupos e realizaram importantes manifestos e mostras na década de 1950. Alguns desses artistas levaram os princípios do concretismo para trabalhos na publicidade, impressos da área cultural, capas de livros, embalagens e móveis.¹⁵ Portanto, atuaram como designers realizando uma inserção dos princípios do design concretista no campo do design em formação, a qual contou com a participação de arquitetos e outros profissionais atuantes nesse campo e os alunos da primeira experiência de ensino de design, realizada no MASP.

Em 1951, Pietro Bardi, imigrante italiano, *marchand*, crítico de arte e autodidata, abre o primeiro curso de design industrial do Brasil, no Instituto de Arte Contemporânea – IAC, do MASP. Seus alunos iniciais recebem bolsas de estudo dos *Diários Associados*, do poderoso Assis Chateaubriand, que pediu a Bardi a organização do Museu, em fins dos anos de 1940. O ensino em um Museu de Arte Moderna sempre esteve presente nos planos de Bardi. O criador do MASP percebeu que a capital paulista se industrializava e modernizava-se, mas não tinha um curso de design como ocorria no exterior. O design, assim como a arte moderna, deveria ser abrigado pela nova instituição paulista e expressar as formas da modernidade.

Atuaram como docentes alguns arquitetos modernos e profissionais de des-

13 A *Hochschule für Gestaltung* foi fundada em 1951, a partir da promoção da Fundação Scholl, instituição alemã que recebeu verba americana dos programas de reconstituição da Alemanha, financiados pelos EUA. Foi considerada, na época, a escola de design que sucederia a Bauhaus no cenário alemão. Sobre a história da escola de Ulm, consultar NIEMEYER, 1995. SOUZA, 1996 e BOMFIM, 1998.

14 Moreno, Júlio e Outsuka, Lenita *In* REVISTA DESIGN & INTERIORES. n. 28, 1992: 53.

15 Entre outros: Ligia Pape fez o logotipo dos produtos Piraquê e as famosas embalagens de biscoitos presuntinho e queijo que permaneceram inalteradas por décadas; Antônio Maluf fez vários cartazes, e atuou na área de moda; Amílcar de Castro fez a reforma gráfica do Jornal do Brasil em 1957; Ivan Serpa fez capas de livros; Geraldo de Barros projetou móveis e fundou uma empresa de mobiliário.

taque em outras disciplinas, reunindo, assim, um seletivo grupo.¹⁶ Segundo Jacob Ruchti, o modelo do curso se baseava nas principais ideias da Bauhaus e na adaptação destas pelo *Institute of Design*, de Chicago, fundado em 1937 por Gropius e Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus e integrante do movimento construtivista.¹⁷ No entanto, o curso do IAC não concluiu os quatro anos previstos, fechando em 1953.

O fechamento do curso demonstrou que ao menos o mercado para o design de produto não estava maduro para absorver esses profissionais, pois na mesma época foi criada, no MASP, a Escola de Propaganda que permanece e é transformada, em 1971, na ESPM autônoma. Ou seja, o mercado publicitário estava amadurecido e era requisitado pelo capitalismo brasileiro, mas o design do produto, que se baseia em inovação, pesquisa e investimento, não era requisitado por grande parte da indústria brasileira. Leon (2006) demonstra como a cultura empresarial, enraizada por décadas em uma economia periférica, estava condicionada à busca pela cópia ou pela adaptação do projeto estrangeiro e à importação de tecnologia. Esse seria o principal motivo pelo qual o curso do IAC não encontrou apoio ou respaldo no setor produtivo, para o qual objetivava formar quadros, visando continuar existindo nos anos 1950.

Os alunos do IAC atuaram, depois, predominantemente na área da programação visual, com destaque para o projeto de marcas gráficas, e alguns se tornaram docentes.¹⁸

Outra consequência da existência do IAC foi possibilitar a articulação do que seria o primeiro escritório totalmente dedicado ao design do país: o forminform. No IAC, encontraram-se Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. O primeiro era artista plástico consagrado no Salão de Arte Moderna da Bahia, trabalhava como fotógrafo, desde 1949, no MASP. Wollner, um dos estudantes do curso, que exercitava pintura anteriormente, toma contato com o concretismo de Max Bill, por meio da exposição no MASP. Wollner seguiu em 1954 para estudar design em Ulm, após Geraldo de Barros lhe passar a bolsa de estudos que tinha ganhado de Max Bill. Barros dividiu seu tempo entre a

16 Lecionaram no IAC: Oswaldo Bratke, Flávio Motta, Jacob Ruchti, Roger Bastide, Lina Bo Bardi, Burle Marx, Leopold Haar entre outros. Sobre o curso ver LEON, 1990 e 2006.

17 O curso era dividido em Preliminar obrigatório de um ano, Especialização de um ano, centrada em escolha de oficinas de materiais e técnicas, e cursos complementares. Para Wollner, além de Ruchti, Lina Bo Bardi contribuiu para as posturas inovadoras do IAC.

18 Foram alunos do IAC: Maurício Nogueira Lima, Antonio Maluf, Emilie Chamie, Alexandre Wollner, Ludovico Martino, Irene Ruchti, Estella Aronis, Aparício Basílio da Silva, Luiz Hossaka, entre outros. Wollner foi professor da ESDI e Ludovico deu aula na FAUUSP.

pintura e os projetos de móveis da empresa cooperativada UNILABOR. Em 1958, com a volta de Alexandre Wollner da Alemanha, funda-se, em São Paulo, o forminform, primeiro escritório de design, sem a presença de arquitetos, como observou o próprio Wollner,¹⁹ constituído com dois artistas com prática em design de móveis e dois profissionais formados nos conceitos do design alemão, funcionalista e de linguagem universal.²⁰

Barros trata de apresentar Wollner a colegas empresários e, logo no início, Wollner faz o projeto de paginação do *Correio da Manhã*, de propriedade de Paulo Bittencourt, casado com Niomar Sodré, que era diretora executiva do MAM-RJ, e a marca gráfica das indústrias Coqueiro.

A sociedade, no entanto, não dura muito, por prováveis divergências nas linhas de trabalho. Barros e Wollner saem ao mesmo tempo. O forminform fica nas mãos de Ruben Martins, que atua principalmente na área do design gráfico para diversas empresas particulares, até sua morte em 1968.²¹

O forminform foi o primeiro de uma pequena geração de escritórios do campo do design que surge na década de 1960. É um período de profissionalização desse campo, cujos titulares contribuem decisivamente para a sua institucionalização acadêmica e classista.

No início dos anos 1960, profissionais e docentes do campo da Arquitetura, do Design e das Artes implantam o ensino superior e regular de Design no Brasil. A sequência de disciplinas em desenho industrial da FAUUSP, a passagem para nível superior do curso de desenho industrial da FUMA, em Belo Horizonte, e a ESDI, no Rio de Janeiro, são frutos dessa mobilização e reflete o otimismo com a industrialização brasileira da época. O mercado e a produção de bens de consumo estavam crescendo e incentivaram alguns daqueles docentes e outros profissionais do mercado incipiente do design dos anos 1950 a organizarem-se e criarem a primeira associação profissional de design do Brasil, a ABDI, para divulgação da atividade profissional e estimular a contratação de serviços de design.

19 Observação de Wollner feita na entrevista publicada na revista *Design & Interiores* n. 28, de 1992, que reflete sua defesa na qual o desenhista industrial deveria formar sua identidade profissional mais independente do campo arquitetônico.

20 Geraldo de Barros levou o artista Ruben Martins, com quem trabalhou na fábrica de Móveis Unilabor, em São Paulo. Em 1959, Wollner conseguiu uma bolsa do governo para que pudesse trazer para o Brasil Karl Heinz Bergmiller, alemão, colega de estudos que trabalhou no atelier de Max Bill, na Alemanha.

21 Ruben Martins contou com o auxílio de Bergmiller e Paulo Jorge Pedreira no projeto de alguns produtos, como eletrodomésticos. Por lá passaram também Emile Chamie, Diana Loeb e Cauduro. Sobre o forminform, consultar Lacroce (2009) ou a dissertação disponível <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-02022012-111229/pt-br.php>

Um pouco antes da fundação da ABDI, em 1963, os seus articuladores atuavam em um mercado de projeto que consideravam ainda restrito, mas com potencial de crescimento.²² O otimismo do período JK e seu processo de industrialização ainda ecoavam no País, principalmente entre os profissionais das áreas projetuais. O campo do design gráfico se apresentava mais amplo que o de design de produto, que, até então, tinha sua grande base no campo do mobiliário, interiores e itens da construção civil, fruto da atuação predominante de arquitetos partidários do estilo moderno arquitetônico desde os anos 1920.

Os escritórios de design e as novas instituições do campo tentaram se aproximar do setor produtivo e começaram a fundamentar, em seus discursos para a sociedade, o que seria o desenho industrial, para que serviria e como deveria ser aplicado. Iniciava-se um debate mais específico com o intuito de se chegar a um estatuto da profissão.

A FAUUSP, de modo coerente com a história do campo arquitetônico moderno no Brasil e com a linha de ensino iniciada pela Bauhaus alemã, pretendia ampliar a atuação do arquiteto. Este “deveria participar do projeto e de tudo o que se faz no seu cenário”,²³ possibilitando, assim, abrir seu campo de trabalho. Já a ESDI foi fundada para formar uma mão-de-obra especializada em desenho industrial, com a intenção de participar de um projeto de industrialização que fazia parte dos planos políticos de Carlos Lacerda para o Estado da Guanabara, no início dos anos de 1960. Em ambas, os preceitos para a forma e função serão os da escola funcionalista alemã/suíça como meio para se atingir um papel social a ser cumprido pelo designer que abrangia a melhoria da qualidade material de vida, acesso democratizado aos bens de consumo via racionalização da produção industrial e livrar o país dos royalties de projeto.

A organização profissional de designers se iniciou após a implantação da institucionalização do ensino no país. Ocorreu um processo semelhante ao raciocínio que Bergmiller expõe ao refletir sobre quando surgiria uma profissão:

22 Desde a década de 1950, por exemplo, o setor de eletrodomésticos crescia em volume de produção. A indústria recém instalada de automobilismo e a promoção de feiras industriais, como a Feira de Utilidades Domésticas – UD, iniciada 1960, encorajavam os profissionais a tentarem atuar nas poucas empresas brasileiras que se abriam para o designer, fora das tradicionais de mobiliário e interiores.

23 Desde a década de 1950, por exemplo, o setor de eletrodomésticos crescia em volume de produção. A indústria recém instalada de automobilismo e a promoção de feiras industriais, como a Feira de Utilidades Domésticas – UD, iniciada 1960, encorajavam os profissionais a tentarem atuar nas poucas empresas brasileiras que se abriam para o designer, fora das tradicionais de mobiliário e interiores.

Como surge uma profissão? A profissão surge a partir do momento em que (não se forma uma sociedade) você tem preocupação de ensinar uma profissão. A partir disso, vira profissão.²⁴

Aqui entendemos que, via institucionalização, iniciou-se a formalização da profissão de designer enquanto profissional liberal, que vai procurar se definir como tal e buscar seu estatuto profissional perante a sociedade como uma categoria social. Porém, lembramos que o campo do design existia antes da institucionalização, e muitos profissionais de outras áreas exerceram o design de forma pioneira.

Quanto à questão da identidade profissional, podemos falar em uma construção conforme avançava a constituição do campo, marcada pelas oportunidades de trabalho que surgiam e pelas adesões às áreas de suas atividades com variados graus de consciência sobre o campo em que se estava atuando e sobre os conceitos sobre Design. Nesse último caso, o movimento concretista/funcionalista dos anos 1950, no Brasil, teve papel de destaque na formulação de postulados para o desenho industrial como atividade profissional e social. Constituíram etapas posteriores da maturação desse processo a organização institucional e a luta pelo reconhecimento na sociedade.

O reconhecimento da existência de seu campo e de uma identidade, no período anterior à institucionalização, dependeu dos contextos em que se situavam os personagens no desenrolar dos acontecimentos. Exemplo é a declaração do arquiteto Sérgio Rodrigues:

(...) esta palavra designer, na época em que eu estudava na faculdade, (Faculdade Nacional de Arquitetura), não existia. Designer em inglês sempre existiu e a gente, quando ouvia falar alguma coisa de design, sempre confundia designer com desenhista.²⁵

1.2 AS SEQUÊNCIAS DE DESENHO INDUSTRIAL E COMUNICAÇÃO VISUAL DA FAUUSP

A industrialização experimentada pelo Brasil nos anos 1950 e o aumento da construção civil, consequência do crescimento das grandes cidades, incentivaram alguns docentes da FAUUSP a seguir os passos da escola da Bauhaus e do movimento dos arquitetos italianos, para a formação de um profissional de projeto.

24 Entrevista realizada com Karl Heinz Bergmiller, em 27 de agosto de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, com 45 minutos de duração. Bergmiller quer dizer que não se forma uma sociedade ou entidade profissional antes do aparecimento do ensino do ofício.

25 REVISTA DESIGN & INTERIORES. n. 28. *Op.Cit.* p. 55.

O desenho industrial constava em uma das linhas de trabalho previstas, em 1962, pela Cadeira Grandes Composições I, do Prof. Dr. Roberto Cerqueira Cesar, que se referia “à indústria da construção e ao estudo e desenvolvimento de implementos e equipamentos do edifício”. O tema da arquitetura industrializada também constava no conteúdo da disciplina de Plástica III, que tratava do “desenvolvimento do estudo e projeto de implementos e equipamentos de edifício, industrializados e industrializáveis” (Programa proposto para 1962, FAUUSP). Portanto, ideologicamente não se tratava apenas de incluir o desenho de produto de objetos industrializados; mas, também, colocar a arquitetura “em termos de sistemas construtivos”,²⁶ com cunho tecnológico, visando produtos pré-fabricados para uma arquitetura industrializada que, segundo o arquiteto Lucio Grinover, estava na pauta das discussões da época.

Seria mais um passo da busca de uma identidade própria que tinha se iniciado em 1948, quando o curso de Arquitetura é desvinculado da Escola Politécnica da USP. O ensino de Arquitetura foi, então, constituído por 29 Cadeiras Catedráticas, que contava cada uma com um professor responsável e mais professores assistentes. A proposta didática evoluiu em debates nos anos 1950 em direção a um caráter prático-projetual, com aulas de projeto em ateliers, principalmente a partir dos trabalhos de uma comissão interna em 1957, que indicou a importância das disciplinas de composição na qual se localizava o ensino de projeto.²⁷

A FAUUSP contava, em seu quadro de docentes, com arquitetos que atuavam no campo da arquitetura moderna e no campo do design de móveis e interiores. Tal visão de abrangência de atuação do arquiteto levou à idealização de propostas de modificações curriculares colocadas em prática, junto à Reforma de 1962. As propostas surgiram de debates internos que foram inicialmente promovidas em sua maioria pelos professores instrutores de algumas daquelas Cadeiras.

Tais professores assistentes, vinculados aos preceitos da arquitetura moderna, eram, em geral, jovens profissionais em busca de uma aproximação maior entre arquitetura, indústria e a realidade social nacional e questionavam o modelo de ensino desvinculado da prática profissional. (SIQUEIRA E BRAGA, 2009)

De 1961 para 1962, o corpo de docentes instrutores, categoria auxiliar em que se concentravam os jovens profissionais, passou de 36 para 51 enquanto

26 Entrevista realizada com Lucio Grinover, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração. Entrevista realizada com Lucio Grinover, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

27 Essa comissão debateu o modelo de ensino de projeto de arquitetura e a relação com o exercício da profissão. Sobre os debates da organização pedagógica nos anos 1950 na FAUUSP, consultar PEREIRA, 2009.

que não houve alteração no número de professores Regentes de Cátedras (19), consequência dos esforços para dar conta das necessidades da reforma curricular. O arquiteto Lúcio Grinover foi um dos principais animadores das mudanças curriculares lideradas por Villanova Artigas, também arquiteto e professor da FAU. Além de Artigas, participaram dessa implantação: Abraão Sanovicz, Hélio Duarte, Marlene Picarelli, Abelardo de Souza, Roberto Carvalho Franco, Julio Roberto Katinsky, Lourival Gomes Machado (diretor), entre outros.

Para Siqueira e Braga (2009), a Reforma de 1962 foi o marco do processo de “amadurecimento e a consolidação do projeto modernista no ensino de arquitetura”, iniciado com a desvinculação da Politécnica. A FAUUSP afastava-se do modelo ‘belas-artes’ e do ‘politécnico’ de ensino de Arquitetura para voltar-se ao “desenvolvimento econômico, industrial e tecnológico” (*id. Ibid*).

A Reforma de 1962 criou quatro departamentos e promoveu mudanças técnico-administrativas no intuito de melhorar e ampliar os serviços de apoio ao curso. Essa Reforma estava inserida em um cenário de definições estatutárias e regimentais que a USP promovia na mesma época. Na FAU, a principal modificação curricular previa uma “equivalência de carga horária entre as disciplinas de projeto em arquitetura, urbanismo, desenho industrial e comunicação visual” (*ibidem*). Os alunos cursariam obrigatoriamente todas essas ‘habilitações’, chamadas na época de ‘sequências’.

Correntes do modernismo pregaram a integração entre as artes aplicadas. A Bauhaus, dentro desse mesmo pensamento, representou um esforço na formação de um profissional do projeto integrado tendo como eixo a Arquitetura. Porém, diferente da FAUUSP de 1962, possuía um curso básico (o Vorkurs) e uma etapa posterior na estrutura curricular onde ocorria uma escolha de um caminho de formação pelo aluno.

Para Grinover, apesar da inspiração na Bauhaus, a sequência de desenho industrial da FAU foi pensada com algumas diferenças conceituais em relação à escola alemã. Enquanto esta última nascia em meio ao movimento pelo racionalismo nas formas, constituído por algumas vanguardas modernistas dos anos 1920, como o construtivismo e os produtivistas, os articuladores do design na FAU pretendiam “um resgate de um certo tipo de cultura que estava completamente difundido no âmbito de todas as atividades de criação que nós tínhamos naquele momento no Brasil”.²⁸ João Carlos Cauduro explica que a FAU, com sua estrutura curricular, era um “polo de abertura” com interseção com outras áreas de conhecimento e com a presença de músicos, fotógrafos, cineastas etc., em seu corpo docente.²⁹

28 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

29 Entrevista realizada com João Carlos Cauduro, em 4 de abril de 2003 na cidade de São

Desse modo, o projeto das mudanças curriculares de 1962 pretendia possibilitar à FAU abranger áreas variadas que iriam do planejamento urbano regional até a comunicação visual. Segundo Grinover, os arquitetos desse empreendimento sonhavam em criar uma ‘Faculdade de Projeto’.

A Bauhaus não era a única referência no tocante a uma visão ampla sobre a atuação do arquiteto que abrangesse o design industrial. Os jovens professores que participaram da Reforma Curricular de 1962 também se referenciavam nos arquitetos italianos da época que promoveram uma renovação no design industrial “dentro do espírito do projeto total, com uma grande ênfase no processo criativo” (SIQUEIRA E BRAGA, 2009). Alguns desses professores tiveram contato direto com o cenário italiano de design.³⁰ E o modo como os arquitetos italianos se aproximaram dos empresários para promover a efetivação do design industrial na produção inspiraria a linha de ação adotada na ABDI como veremos no Capítulo 2.

A FAU produziria um “novo tipo de profissional”. O arquiteto na sociedade da época atuaria “numa gama muito ampla de processos, abrangendo a produção industrial identificando-se com ela e contendo em si o ‘Designer’”.³¹

A comunicação visual e o desenho industrial foram implantados por meio de transformações nas disciplinas de plástica e composições decorativas (Cf. KATINSKY, 1983: 944). Segundo Grinover, antes de 1962 já havia ocorrido uma mudança nas aulas ministradas na disciplina que cuidava de composição decorativa, com a qual se eliminava a ênfase em decoração e passava a tratar do projeto de interiores se aproximando do design. Em 1962, oficialmente, a Cadeira ‘Composição Decorativa’, do prof. José Maria da Silva Neves, já trazia em seu programa o “conceito e prática do desenho industrial, generalidades, apanhado histórico sobre os problemas da arquitetura e da indústria” (Programa proposto para 1962, FAUUSP).

A princípio, as disciplinas de desenho industrial e comunicação visual ficaram no Departamento de Composição, criado em 1962. Em 1963, esse departamento muda para ‘Departamento de Projeto’ no qual se abrigaram as sequências de desenho industrial e comunicação visual. A primeira sequência era formada por 4 anos consecutivos com carga horária de 4 horas semanais. Já a sequência de comunicação visual tinha a duração de 3 anos. Em 1963, essas sequências eram compostas, cada uma, por uma Cátedra e por disciplinas autônomas. Os 4 anos

Paulo, com 2 horas de duração.

30 Abraão Sanovicz estagiou com o arquiteto e designer italiano Marcello Nizzoli e João Carlos Cauduro passou quase 2 anos estudando desenho industrial na Itália

31 Cf. DESENHO INDUSTRIAL 1962: SEQUÊNCIA DE DESENHO INDUSTRIAL – DEPARTAMENTO DE PROJETO. São Paulo: FAUUSP, 1963. Monografia não paginada.

letivos da sequência de desenho industrial foram todos implantados de uma só vez em 1962, ou seja, quatro turmas de anos letivos distintos do curso de Arquitetura tiveram aulas de desenho industrial nesse ano, com temas diferenciados de projeto. A complexidade dos temas crescia conforme se avançava na sequência (ver Figura 1.1). E, no último ano, os conhecimentos acumulados eram testados em um projeto-tese que tinha status de um trabalho de conclusão de curso, no qual o tema era de “livre escolha do aluno, mas com a presença de um professor-orientador” (PEREIRA, 2009:161). Para Pereira (2009:162), isso demonstrava a importância dada, na época, à formação em desenho industrial:

Esta caracterização dada ao quarto ano demonstra o quanto a preocupação de formação do desenhista industrial não é tomada como algo secundário dentro da Escola, pois trata-se do desenvolvimento de um projeto nos mesmos moldes que o exigido para a conclusão do curso dentro na FAU USP, no campo da arquitetura ou do urbanismo.

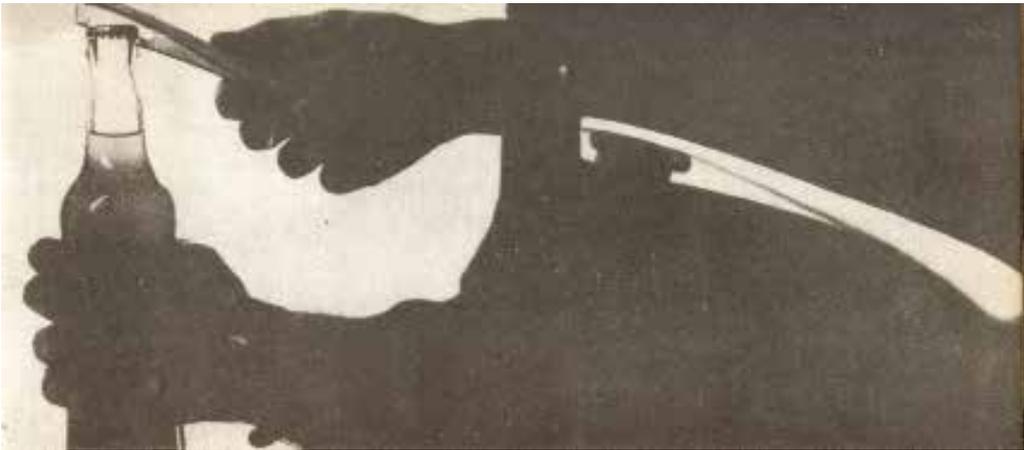


Figura 1.1 Abridor de garrafa para tampas metálicas, desenvolvido pelo aluno Carlos Alberto Inácio Alexandre em 1962, no 2º ano da sequência de desenho industrial. Foto gentilmente cedida por Carlos Alberto Inácio Alexandre.

Apesar do predomínio na atuação em desenho de produto por parte dos arquitetos/docentes da FAUUSP, alguns deles também trabalhavam com artes gráficas. Porém, para eles, o desenho gráfico deveria ser visto como parte do processo projetual. Para Grinover, o problema foi como colocar “o produto gráfico como elemento forte dentro da possibilidade do arquiteto ter um campo de criação, e não pura e simplesmente os aspectos decorativos”.³² Para os professores da sequência de desenho industrial, o produto gráfico se inseria na mesma visão que

32 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

tinha orientado essas disciplinas. Entretanto, pelo que se lê no “Programa proposto para 1963”, nem todos os docentes do Departamento de Composição (Projeto) compartilhavam da mesma visão:

A Comunicação Visual tem por finalidade geral o desenvolvimento da sensibilidade, capacidade criativa e técnica do futuro arquiteto, no campo plástico, e em termos de expressão livre, sem compromisso com qualquer aplicação ou finalidade específica ou utilitária.

O texto evidencia uma diferença de visão sobre o processo de ensino e finalidade dos exercícios entre as duas sequências. Enquanto o desenho industrial era marcado pelo racionalismo funcionalista e pela utilidade objetiva do produto, mais próximo dos pensamentos da escola de Ulm, na sequência de comunicação visual houve também espaço para que alguns de seus professores lecionassem procurando incentivar a expressão criativa mais próxima da subjetividade pessoal e o estudo dos elementos visuais mais próximo dos exercícios que se faziam no curso básico da Bauhaus. Nos anos 1960, a sequência de comunicação visual ministrou conteúdos de técnicas de representação, elementos básicos da linguagem visual, estudo da cor e texturas, semiótica e projetos de diversos tipos de impressos e programação visual. Como demonstra Dias (2015) dentro da sequência havia uma dicotomia e complementaridades entre duas correntes didáticas que entendiam a comunicação visual de um lado a partir da linguagem de elementos visuais básicos de composição e estruturação da forma que deveriam ser estudados sem uma aplicação objetivada à priori e por outro lado como projeto gráfico diretamente aplicado em impressos cotidianos como cartazes. Na época, foram docentes dessa sequência: Ernest Robert de Carvalho Mange, Renina Katz, João Baptista Alves Xavier, Flávio Império, Ludovico Martino, Elide Monzeglio e Abraão Sanovicz.

No Rio de Janeiro, em 1961, ainda se processava um movimento no MAM para uma escola de criação que envolvesse fortemente o design. Mas em São Paulo, principal cidade a se industrializar no país, não havia um movimento para a fundação de uma escola específica de design industrial. A única experiência no Brasil, que servia de parâmetro para todos até então, era o curso do IAC, promovido no MASP, que tinha durado apenas 3 anos. Foi a tradição da atuação em design por parte de agentes do campo arquitetônico que principalmente tinha gerado a estruturação desse curso. E foi ela, também, que iniciou um ensino regular de desenho industrial, em nível superior, na capital paulista. Como exemplifica Ari Antonio da Rocha, muitos estudantes de Arquitetura, em São Paulo, procuravam a FAU, provavelmente já pensando em atuar em design antes da implantação da sequência de desenho industrial: “quando eu me can-

didatei, a FAU era a que mais se aproximava de alguma coisa que pudesse me dar informações na área de Design”.³³ Ari Rocha afirma que tinha como objetivo claro, ao entrar para a FAU em 1960, desenhar produtos, principalmente automobilísticos. Raciocínio semelhante orientou alguns estudantes gaúchos ao escolherem o curso de arquitetura da UFRGS na mesma época, segundo depoimento de Noberto Bozzetti.³⁴ Esse raciocínio provavelmente orientou toda uma geração de estudantes brasileiros que, nos anos 1960, em busca da área de design, optaram por cursos de arquitetura diante da falta de oferta de cursos específicos de desenho industrial em determinadas cidades.

O modelo de estrutura do curso da FAUUSP não seguia o modelo de estrutura das escolas alemãs Bauhaus e *Hochschule für Gestaltung, HfG*, da cidade de Ulm, que possuíam um curso básico e após o qual o aluno escolhia um caminho de formação entre ‘habilitações’ oferecidas. Ainda assim, podemos traçar relações no âmbito das premissas para o projeto. Os projetos desenvolvidos pelos alunos nas disciplinas de desenho industrial, da FAUUSP, na relação da forma com a função, seguiam premissas do funcionalismo alemão.³⁵ E, em especial, aquelas preconizadas pela *HfG*, fundamentadas em uma metodologia de projeto mais racionalista, no uso de ciências para orientar o processo do design e nas referências à técnica industrial. Esses parâmetros formavam alguns dos principais paradigmas para o ensino de desenho industrial, na FAUUSP, segundo entendimento de Grinover.³⁶

Essa relação foi reforçada durante os anos 1960, conforme apontamos em alguns exemplos: em junho de 1963, pouco mais de 1 ano após o 1º. ano de aulas da sequência de desenho industrial, quatro professores da FAUUSP, Abraão Sanovitz, João Carlos Cauduro, João Rodolfo Stroeter e Lúcio Grinover compareceram ao III Congresso do ICSID,³⁷ realizado em Paris, para mostrar os trabalhos

33 Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha, em 7 de junho de 2001 na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração. Rocha é formado pela FAUUSP e participou da Diretoria provisória da ABDI em 1970.

34 Depoimento de Norberto Bozzetti ao periódico *Pensando Design*, n. 01, Porto Alegre: Editora UniRitter/ApDesign.

35 Os projetos desenvolvidos pelos alunos em 1962 mostram a adoção destas premissas na relação forma/função e podem ser vistos na publicação: FAUUSP. *Desenho Industrial 1962: Sequência de Desenho Industrial*. São Paulo: FAU/USP, 1963. Monografia não paginada.

36 Entrevista realizada com Lucio Grinover, *Op.Cit.* 2000.

37 ICSID – *Internacional Council of Societies of Industrial Design*, órgão mundial de design apoiado pela UNESCO e fundado em 1957. A ida dos quatro docentes tinha sido também motivada pela visita do presidente do ICSID na época, o designer inglês Misha

do 1º. ano da sequência de desenho industrial (ver Figuras 1.2 e 1.3) e saber como funcionavam as organizações em nível internacional.³⁸ Segundo Stroeter,³⁹ a agenda da viagem incluiu uma entrevista com Tomás Maldonado,⁴⁰ professor de Ulm, e uma ida à Suíça, na qual se observou o desenho de produto e a comunicação visual urbana em Zurich. Esta última estava marcada pelo movimento concretista gráfico de grande influência sobre alguns expoentes da escola de Ulm. Em 1965, a ABDI e a FAUUSP promoveram o curso ‘Metadesign’, que foi ministrado pelo Holandês Andries Van Onck, formado em Ulm. Onck foi contemporâneo de Bergmiller, mas foi contatado por Sanovicz e Grinover na Itália. O pensamento metodológico divulgado por Onck teve importante impacto nas disciplinas de desenho industrial da FAUUSP, a partir da data do curso, nas avaliações de Grinover e Stroeter.⁴¹ Em apostilas para as disciplinas de desenho industrial, foram realizadas traduções de autores de várias áreas, como textos de semiótica e o texto originalmente publicado na revista de Ulm sobre Retórica de Gui Bonsiepe.⁴² Stroeter ainda destaca que textos de metodologia de autores ingleses, como Bruce Archer, eram também uma referência para o ensino de projeto na FAU.⁴³ A vertente metodológica inglesa da época se aproximava do pragmatismo da escola alemã de design. Portanto, as referências projetuais do desenho industrial da FAUUSP tendiam a uma coerência de pensamento, ao menos entre os principais docentes daquela sequência de disciplinas.

Outro ponto de afinidade entre FAUUSP e a escola de Ulm pode ser encontrado na questão da Arquitetura e indústria. A Arquitetura era vista pela escola alemã como uma construção que poderia se beneficiar da tecnologia das estrutu-

Black, à São Paulo em maio do mesmo ano.

38 Entrevista realizada com Lucio Grinover, *Op.Cit.* 2000. Lucio Grinover esclarece que o Itamaraty forneceu as passagens aéreas para Paris, pois considerava interessante que brasileiros verificassem como funcionava um organismo internacional de design, já que os docentes pertenciam a uma instituição nacional que ensinava design.

39 Entrevista realizada com João Rodolfo Stroeter, em 22 de junho de 2010, na cidade de São Paulo, com 42 minutos de duração. Archer foi professor visitante em Ulm, a convite de Maldonado.

40 Pintor e arquiteto argentino de filiação concretista, assumiu a direção da escola alemã em 1956, em substituição a Max Bill. Cf. NIEMEYER, 1997: 45.

41 Além desses depoimentos, Pereira (2009:113) identifica que os ensinamentos de Onck influenciaram os exercícios do 1º. ano da sequência de desenho industrial de 1965 a 1968.

42 BONSIEPE, Gui. Retórica Verbal/Visual. Revista de ULM, n. 14, 15 e 16. Tradução de João Rodolfo Stroeter. In GRINOVER, Lucio (org.) Instrutor. *Semiótica e Aplicações*. Desenho Industrial II – 2º ano. FAUUSP/ Sequência de desenho industrial, abril de 1966.

43 Entrevista realizada com João Rodolfo Stroeter, *Op.Cit.*. 2010

ras pré-fabricadas e modulares. Essa via de solução, que aproximava o projeto arquitetônico da indústria, era ao menos defendida por um grupo de professores dentro da FAU e muitos deles ministravam aulas na sequência de desenho industrial. O desenho industrial, em seu âmbito de conhecimento, poderia contribuir para as intenções de estudos sobre a industrialização da construção civil. O objetivo era viabilizar a produção em escala de uma arquitetura de boa qualidade e particularmente o projeto de moradias mais econômicas e, assim, cumprir um papel social do arquiteto.



Figura 1.2 Hall do prédio do 3º Congresso do ICSID em Paris, 1963, no qual foram montadas exposições. A exposição dos trabalhos da FAUUSP estão sobre as mesas. Foto gentilmente cedida por João Rodolfo Stroeter.

Em 1968, na véspera de mudar do casarão da rua Maranhão, bairro de Higienópolis, para o novo prédio projetado por Artigas, na cidade universitária, e diante de um cenário de grande agitação política, a FAU promove o evento ‘Fórum 1968’ com o objetivo de discutir a estrutura da Faculdade e seu curso. Como resultado, consolidam-se as linhas gerais da Reforma de 1962 no plano administrativo e pedagógico. As quatro sequências são entendidas como quatro ‘linhas de formação’ (planejamento/urbanismo, edificações, desenho industrial e comunicação visual) que possuem especificidades, mas que deveriam trabalhar também de forma integrada. Portanto, seriam quatro formações a compor o arquiteto egresso da FAUUSP, confirmando o profissional de projeto pretendido e não apenas um profissional de edificações ou urbanismo. Como parte dessa formação, o trabalho de conclusão de curso foi transformado em Trabalho de Graduação Interdisciplinar, TGI, no qual o aluno poderia escolher um projeto final na área de desenho industrial (de produto) ou comunicação visual, firmando sua formação em uma das quatro sequências de projeto.



Figura 1.3 Módulo expositor com trabalhos da FAUUSP no 3º Congresso do ICSID em Paris, 1963. Foto gentilmente cedida por João Rodolfo Stroeter.

Com a Reforma Universitária promovida pelo governo federal em 1969, as Cátedras são extintas e os departamentos são privilegiados na estruturação das disciplinas. A matrícula é feita pelo regime de créditos e as disciplinas passam a ser classificadas como obrigatórias e eletivas (ou optativas). As sequências, formadas até então por disciplinas das Cadeiras e disciplinas autônomas às Cadeiras, passam a ser formadas por disciplinas obrigatórias organizadas por colegiados dentro do Departamento de Projeto e poderiam ser ‘complementadas’ por eletivas.

Nos anos 1970, as disciplinas da área do design sofrem mudanças de nomenclaturas e programas, mas as sequências continuam e são ‘ampliadas’ por meio de integrações com outras disciplinas obrigatórias e optativas correlatas ao Design, oferecidas pelo próprio Departamento de Projeto, como Teoria da Fabricação, e de outros departamentos, como Geometria Aplicada ao Desenho Industrial (Tecnologia) ou A Programação Visual e a Arquitetura no Século XX (História).

A implantação da Teoria da Fabricação foi consequência de um esforço para adaptar o currículo da FAUUSP ao primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial aprovado pelo Conselho Federal de Educação CFE, em 1969, que tinha como referência principal o currículo da ESDI. Entendia-se na época que a regulamentação da profissão iria ocorrer e a expedição de carteiras profissionais levaria em conta esse currículo mínimo do CFE. Nesse caso, temia-se que os arquitetos formados pela FAUUSP fossem impedidos de exercer as atividades de design por não possuírem todas as disciplinas do currículo mínimo no seu curso de Arquitetura. Em 1972, uma comissão estudou a pretendida adaptação ao currículo mínimo do Desenho Industrial, mas que não chegou a ser implantada porque levaria a um ‘inchaço’ do curso da FAUUSP. Por isso, “não sendo possível inchar o *curriculum* da FAU, nessa época já bastante volumoso, são retiradas das carteiras do CREA dos arquitetos formados pela FAUUSP as atribuições do Desenhista Industrial e Programador Visual” (PICARELLI, 1993:51). Não foram encontrados documentos que possam esclarecer em que momento anterior a 1972 o CREA passou a anotar na carteira profissional do arquiteto egresso da FAUUSP as competências do Desenho Industrial. O procedimento existiu durante alguns anos a partir do final da de 1970, como veremos no Capítulo 3. Mas tal procedimento não era automático, só era feito a partir da solicitação desse egresso.⁴⁴

Esse fato não impediu que as sequências se consolidassem e que os respectivos professores continuassem a desenvolver os programas de Desenho Industrial e Comunicação Visual em diálogo com as mudanças do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo e com as disciplinas, voltadas para o Desenho Industrial,

44 Ari Rocha, formado nos anos 1960 na FAUUSP, declarou que solicitou anos depois essas anotações na sua carteira profissional do CREA. Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha. *Op.Cit.* 2001.

criadas a partir de 1974 para o Programa de Pós-Graduação da FAUUSP que passou a existir em 1972 (PICARELLI, 1983:52), constituindo-se no primeiro programa de mestrado da área de Arquitetura e Urbanismo do país.

Cabe destacar que a FAUUSP já havia iniciado atividades de pós-graduação *lato sensu* nos anos 1960. O Estatuto da USP de 1962 tornou o doutoramento obrigatório para quem quisesse exercer a função de professor assistente (BIRKHOLZ, 1993:92). Segundo Picarelli (1993:14), os professores da FAUUSP se empenharam “no curso de pós-graduação implantado em 1965, para desenvolvimento da carreira universitária e obtenção de títulos”.

Uma versão do curso ‘Metadesign’, ministrado pelo Holandês Andries Van Onck, foi viabilizado pela FAUUSP como uma disciplina de 40 horas, do Curso de Pós-Graduação de Projeto, naquele mesmo ano de 1965. A FAUUSP expediu certificados de aprovação para essa disciplina e para outra, do mesmo Curso de Pós-Graduação, de Introdução à Teoria da Comunicação em dezembro de 1966 que foi coordenada por Ernest Mange.⁴⁵ De qualquer modo, essa disciplina de Van Onck é até o momento o primeiro curso de Design em nível de pós-graduação *lato sensu* realizado no Brasil.⁴⁶

Outro pioneirismo em titulação acadêmica na área de design foi a Livre Docência de Lúcio Grinover. Nos anos 1960, segundo informação de Grinover, a Livre Docência na USP era permitida a qualquer cidadão que prestasse o Concurso Público, sem necessidade de uma titulação de doutorado anterior, por meio das seguintes provas: Prova Didática, Defesa de Tese e Análise do Memorial. Com a tese “As implicações filosóficas do desenho industrial”, Lúcio Grinover obteve o Título de Livre Docência em 1966. Na época, a USP outorgava o Título de Doutor aos que fossem aprovados no Concurso Público de Livre Docência. Dessa forma, Grinover também obteve o Título de Doutor após aprovado nesse Concurso e foi o primeiro no Brasil a defender uma tese de Livre Docência com tema em Desenho Industrial.⁴⁷

Segundo informações que conseguimos levantar até o momento de fechamento da presente edição deste livro, o doutorado, na USP, de maneira similar poderia ser defendido em um concurso, sem a necessidade de realização de um mestrado anterior ou de um curso formal. No início dos anos 1970, João Carlos

45 Certificados de Aprovação das disciplinas Metadesign e Introdução à Teoria da Comunicação de Lívio Levi. Acervo da família de Lívio. Ao que tudo indica, o Curso de Pós foi composto apenas com estas duas disciplinas, a primeira apresentada pela sequência de desenho industrial e a segunda pela sequência de comunicação visual.

46 Curso muito mais próximo aos do tipo de Aperfeiçoamento Profissional na atualidade.

47 Comunicado feito por Lúcio Grinover por correio eletrônico em 11 de Abril de 2011 ao autor.

Cauduro, Ari Rocha e Ludovico Martino prestaram Concurso de Doutorado Direto na FAUUSP, com temas da área de design.

Nos anos 1980, as linhas de pesquisa dos professores titulados do grupo de disciplinas de Desenho Industrial influenciaram a caracterização da estrutura vertical da sequência na graduação. Assim do 1º ao 4º semestres, foca-se a relação do Desenho Industrial com a Arquitetura de Edificações; do 5º ao 6º semestres, o projeto do objeto ou sistemas de objetos são caracterizados pela ênfase na metodologia específica do Desenho industrial; e do 7º ao 8º semestres, há a caracterização do projeto como signos e processos de comunicação (Cf. PICARELLI, 1993:54). Devemos lembrar que a partir dos anos 1970, o Departamento de Projeto passou a ter em seus quadros os professores Décio Pignatari e Lucrecia D'Alessio, ambos da área de Semiótica e Comunicação, e que deram aula na graduação e na pós-graduação da FAUUSP.

As sequências de Desenho Industrial e de Comunicação Visual mantiveram, até início dos anos 1990, sua equidade com as demais áreas de projeto da FAU por meio tanto da oferta de disciplinas obrigatórias quanto de optativas. Picarelli (1993:60) identificou que havia em 1988, só na sequência de Desenho Industrial, dez disciplinas optativas que relacionavam a área com outros campos de interesse do curso da FAU como, por exemplo, Arquitetura, Ambiente Urbano, Consumo, Análise Projetual, Semiótica e Elementos Construtivos. Percebe-se que gradativamente pretendia-se que a especificidade do Desenho Industrial da FAUUSP ampliasse sua ênfase na interface com a Arquitetura e Urbanismo, e que assim a integração entre as linhas de formação expressa por vezes no discurso pudesse ser realizada de fato, auxiliando, então, a firmar uma identidade a ser marcada pela integração no projeto.

Essa identidade da escola de projeto, tendo como eixo o curso de Arquitetura, foi reafirmada quando um grupo de professores é formado em 1985 e realiza um estudo para apresentar uma proposta à Comissão de Reestruturação Curricular. Segundo Picarelli (1993:60), esse “trabalho visava estudar a possibilidade de implantação de curso de DI na USP, com a indicação daquelas disciplinas da FAUUSP e de outros Institutos da USP, que poderiam vir a ser o embrião do curso”. Na época, existiam mais de 20 cursos específicos de Desenho Industrial espalhados pelo país, e o currículo mínimo proposto em 1979 pelas entidades da área do Design estava tramitando no MEC. O cenário estimulava que ao menos se refletisse sobre a continuidade do modelo da FAUUSP, restrito na época àquela instituição. Contudo, após intensos debates, a FAUUSP resolveu manter “o mesmo programa até então adotado”: as sequências dentro do curso de arquitetura e “não como um curso de DI” (*id. Ibid.*).

Porém, o sonho de uma Faculdade do Projeto Total, no conceito amplo almejado nos anos 1960, não chegou a ser alcançado. A sequência de disciplinas

obrigatórias de Desenho Industrial sofreu perdas de carga horária na entrada dos anos 2000, e chegou a ficar reduzida a dois semestres letivos. Muitos fatores explicam essa situação. Segundo observações de Lucio Grinover, alguns arquitetos do curso não pensavam da mesma maneira que seus colegas promotores do Design. A crença e o entusiasmo pelo Desenho Industrial não eram unânimes no corpo docente da instituição. A paridade entre as áreas foi sempre questionada no sentido da defesa de prioridade para o ensino de Arquitetura e Urbanismo. Tanto que, já em 1966, Picarelli (1993:14) relata que houve uma “tentativa de volta ao programa anterior de 62, com a extinção das disciplinas de Desenho Industrial e Comunicação Visual”, que foi contida por professores do Departamento de Projeto. Mesmo entre aqueles que defendiam o design no curso, havia diferentes entendimentos sobre o papel dessa área na FAU, indo da autonomia de temas de projeto em relação à arquitetura até a subordinação aos problemas da industrialização da construção civil. Contribuíram também, e muito, para tal situação as dificuldades que o projeto integrado e a integração entre as áreas de projeto encontraram para se realizar dentro da FAU, na forma ideal como foi delineada em outras épocas. Motivos, entre outros, para a reestruturação curricular de 1998, que deu ênfase ao projeto de edificações e do planejamento urbano e diminuiu o número total de disciplinas obrigatórias do curso no intuito de tornar essas duas áreas o eixo efetivo da formação da FAUUSP e assim enfrentar o que foi considerado na época uma situação de fragmentação do conhecimento e de falta de integração entre disciplinas (Cf. NARUTO, 2006).

Por outro lado, a política de importação de pacotes tecnológicos, do governo federal militar, do final dos anos 1960 aos anos 1970 e a prática da cópia ou produção sob licença do produto estrangeiro por parte da indústria, durante um bom tempo inviabilizaram um diálogo entre a Faculdade e o setor produtivo. Conforme concluem Siqueira e Braga (2009), “essa dificuldade talvez seja a principal responsável pela frustração em alcançar os objetivos sociais imaginados para o Desenho Industrial por parte dos arquitetos daquelas gerações”. Os autores apontam outro motivo para o enfraquecimento do desenho industrial na FAUUSP a partir dos anos 1990:

Ainda que tenha constituído uma proposta inovadora e moderna de modelo de ensino de arquitetura no Brasil, a reforma curricular de 1962 consistiu numa experiência isolada no âmbito nacional, já que as outras faculdades de arquitetura e urbanismo não adotaram esta linha de pensamento.

Essa linha de pensamento se refere à adoção da formação comum entre as áreas de projeto. Entretanto, a implantação de disciplinas com conteúdo de Dese-

nho Industrial não foi apenas realizada na FAUUSP. Alguns cursos de arquitetura fizeram experiências com o ensino de Desenho Industrial em disciplinas que não chegaram a constituir uma sequência como na FAUUSP. Isso se deveu tanto à inspiração que a FAUUSP proporcionava como ao pensamento corrente da época de que a área de design era um dos campos de atuação do arquiteto. São exemplos desse movimento as disciplinas lecionadas pelos arquitetos Lívio Levi, Nelson Petzold e Cláudio Luiz Araújo.

Levi foi pioneiro no desenho industrial de luminárias e, de 1964 a 1970, deu aula de Desenho Industrial na Cadeira de Desenho III, do 3º ano do curso de Arquitetura da FAU Mackenzie, em São Paulo. Lívio Levi era associado à ABDI onde convivia com os professores da FAUUSP. Em 1965, Araújo assume a responsabilidade pela cadeira de Composição Decorativa do curso de Arquitetura da UFRGS. No mesmo ano Petzold se transfere da disciplina de Grandes Composições para essa mesma cadeira e auxilia a dar a ênfase ao projeto de mobiliário e ao projeto gráfico.⁴⁸ Em 1967, inspirado na FAUUSP, Araújo formula com Petzold uma proposta de sequência de disciplinas de Desenho Industrial para esse curso de Arquitetura, mas que não chegou a ser implantada devido à falta de apoio da Universidade e da saída de Araújo da UFRGS em 1968.

Como veremos no Capítulo 3, os cursos de Desenho Industrial dos anos 1970 tiveram maior influência do currículo da ESDI, pois ele foi usado como referência pelo Conselho Federal de Educação para estabelecer o primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial em 1969. A FAUUSP, assim, se constituiu em um modelo único dos anos 1960 aos anos 1980, no qual se tentou privilegiar a formação no projeto total. Firmou, naquela época, uma identidade que era ímpar, tanto para o campo do ensino de Arquitetura quanto para o campo do ensino em Desenho Industrial. O raciocínio de que a FAUUSP, com suas sequências de design, podia ser inserida nesse último campo até os anos 1980, aqui é orientado pelo fato de que o levantamento sobre a situação das escolas de Desenho Industrial feito para o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 1984 incluiu a FAUUSP como uma dessas escolas (Cf. WITTER, 1985). Mesmo raciocínio que inseriu a FAUUSP entre as instituições com curso de Design no levantamento feito em 1977 sobre o 'Ensino do Desenho Industrial no Brasil', promovido dentro do Programa de Engenharia de Produção da COOPE-UFRJ e organizado pelo designer Gustavo Amarante Bomfim.

48 Comunicação de Cláudio Araújo feita por escrito em 26 de março de 2011, email de Nelson Ivan Petzold de 9 de maio de 2011 ao autor da presente publicação e Depoimentos de Norberto Bozzetti e Günter Weimer ao periódico *Pensando Design*, n. 01, Porto Alegre: Editora UniRitter/ApDesign, p. 35.

De qualquer modo a FAUUSP, formou arquitetos que se dedicaram ao campo brasileiro do design e tornaram-se profissionais de destaque nesse campo desde os anos 1960.⁴⁹ E, em especial, marcaram os caminhos da constituição do cenário do campo profissional paulista. Essa identidade afinada ao campo do Design é reconhecida quando, em 2006, é implantado o curso de graduação em Design na USP a partir da sugestão de criação e da alocação desse curso na FAU, feita pela FIESP à Secretaria de Ciência e Tecnologia e Desenvolvimento Econômico do Estado de São Paulo.

Outra importante contribuição à história desse campo foi, após sua Reforma de 1962, ter se tornado uma das referências institucionais que deram condições ao surgimento da primeira organização profissional de design, justamente na capital do estado mais industrializado do país.

1.3 ESDI – A PRIMEIRA ESCOLA DE ENSINO SUPERIOR EM DESIGN

1.3.1 ORIGENS E INICIO DE UMA IDÉIA⁵⁰

Inicialmente, a proposta de criação de uma escola de design partiu de Max Bill, que, em 1953, visitou o Rio de Janeiro e conheceu o projeto do prédio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM.⁵¹ O IAC era a experiência de um curso de Design no MASP e, para Max Bill, nada mais coerente que também aproveitar o recém instalado museu de arte moderna da segunda metrópole brasileira e capital federal, na época, para o mesmo fim.

Abrigar atividades educativas era uma das finalidades que a própria UNESCO indicava na época para os museus.⁵² Portanto, a proposta de cria-

49 Como exemplos citamos: Ari Rocha, João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, nos anos 1960; e egressos das décadas seguintes como Francisco Homem de Melo, os criadores da OZ Design, Vicente Gil, Kiko Farkas dentre muitos outros.

50 Em 1994, realizou-se na Fundação Progresso, Rio de Janeiro, uma exposição sobre os 30 anos da ESDI intitulada ‘Conseqüências de uma idéia’. E, em 1996, Pedro Luiz de Souza lançou um livro: *Biografia de uma idéia*, que traz o relato sobre a história da escola e de sua fundação até os anos 1980 e como ela foi a materialização de ideias sobre o ensino de Design de alguns pioneiros na área.

51 Max Bill vinha de São Paulo com destino à Europa. Bill, em 1953, integrou o júri internacional de premiação da II Bienal de São Paulo. Cf. NIEMEYER, 1997: 69.

52 Visão confirmada no discurso de Georges Henri Rivière, representante da UNESCO,

ção do curso de Design no MAM ampliaria o papel do Museu, que, assim poderia, por meio da formação, participar de soluções para os problemas apresentados pelo crescimento industrial do país. Affonso Eduardo Reidy, arquiteto modernista e autor do projeto da sede do MAM, Carmen Portinho, diretora-executiva adjunta do MAM e engenheira responsável pela obra da sede, e Niomar Muniz Sodré, diretora executiva do MAM, se entusiasmaram pela ideia da escola.

Essa escola seguiria os mesmos moldes da HfG, na cidade de Ulm, que Max Bill estava implantando na Alemanha, na mesma época. O curso do MAM, que seria inédito na América Latina, iria formar profissionais que atenderiam à demanda por produtos oriundos do processo de industrialização do Brasil. Esse curso teve, a desde 1956, seu currículo elaborado por Tomás Maldonado, professor da Escola de Ulm, a partir de viagem de Sodré a Alemanha, além da participação de Max Bill por meio de contatos com os brasileiros que davam aulas no MAM. O nome do curso foi definido como Escola Técnica de Criação – ETC. O bloco-escola do MAM, com os setores administrativos, foi inaugurado em 28 de janeiro de 1958 pelo presidente Juscelino Kubitschek. Porém, o início do curso foi adiado.

Segundo Souza (1996:07), esse curso teria a duração de 4 anos, sendo dividido em duas partes. A primeira seria o ciclo fundamental (Integração Cultural) com duração de 2 anos. A segunda, seria cursada nos 2 anos restantes. Nessa etapa, o aluno deveria escolher uma habilitação dentre as de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Informação. A habilitação em Informação foi uma influência da escola de Ulm.

É oportuno observar que Tomás Maldonado liderou a interface do design com a Semiótica e a Teoria de Comunicação na Escola de Ulm. Maldonado, ao assumir a direção da escola de Ulm, em 1956, criticou o ensino empreendido na gestão anterior de Max Bill por desconsideração “aos avanços tecnológicos da época”. Propõe, então, uma estrutura de curso rigorosa, interdisciplinar e baseada em um “operacionalismo científico” que orientava o projeto de design. Era a favor da padronização industrial e suas posições geraram um ensino que caracterizou os produtos industrializados dentro de uma “estética puramente racional” (NIEMEYER, Lucy. 1997:45).⁵³

O currículo para a ETC, sob influência dos mestres de Ulm, estava “voltado realizado em 1959, na cidade do Rio de Janeiro, sobre a finalidade educativa dos museus. Cf. NIEMEYER, 1997: 73.

53 Para Bomfim (1998: 108-109), o racionalismo científico de Maldonado, no qual “as ciências passaram a ser o fundamento no ensino do design”, deu nova dimensão à corrente de pensamento sobre o Design conhecida como Funcionalismo, que incluía, em época anterior à escola de Ulm, a Bauhaus.

para formar elementos especializados dotados de todo conhecimento técnico e científico necessários para colaborar com a grande indústria”.⁵⁴

Esforços para a implantação do curso abrangeram desde a busca de adesões dos sócios do MAM⁵⁵ até a realização de cursos por parte de professores de Ulm e de profissionais brasileiros que vinham se destacando no campo do design nacional.⁵⁶

Apesar de a Escola ter sido constituída no MAM, este não dispunha dos recursos financeiros necessários para a aquisição de equipamentos e pagamento de pessoal. A Escola, assim, não pôde funcionar.

Carlos Lacerda, então governador do estado da Guanabara,⁵⁷ e Flexa Ribeiro, secretário da Educação e Cultura e membro do Conselho Deliberativo do MAM, levaram o projeto adiante. Carlos Lacerda pretendia usar sua gestão como plataforma política, em que a solução dos problemas de infraestrutura e de ensino básico da Guanabara serviria para o modelo que Carlos Lacerda pretendia em escala nacional.

Lacerda empreendeu várias ações para reestruturação da Guanabara, cujo destaque era a modernização do estado e a aceleração da industrialização. Por isso, Lacerda acompanhava e baseava-se em modelos de países desenvolvidos. Com o curso de Desenho Industrial, haveria no estado “a formação de profissionais que seriam necessários na evolução do processo de industrialização”, pretendido por Lacerda (NIEMEYER, 1997:78).

Segundo Niemeyer (1997:76), Carlos Lacerda decide, em concordância com Flexa Ribeiro, criar o curso sob tutela do Estado após reunião com Lamar-tine Oberg, diretor de estabelecimento de ensino médio de Desenho Técnico e Publicitário, que retornara da Europa após visitar algumas escolas de Design, incluindo a de Ulm.

Para viabilizar a criação de um curso de nível superior, sem os entraves bu-

54 Cf. MAURÍCIO, Jayme. Curso de Comunicação Visual no Museu. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1959. p. 18.

55 “Todos eles membros das classes dominantes” que aderiam ao projeto quando entraram em contato com os “métodos de desenvolvimento cultural e técnico empregados por profissionais e professores estrangeiros”, a maioria composta por membros da Escola de Ulm, por meio de exposições, cursos e palestras realizadas no MAM. Cf. NIEMEYER, Lucy. 1997: 73.

56 Tomás Maldonado e Otl Aicher ministraram curso de curta duração (40 horas) de Comunicação Visual em 1959, e outro de design gráfico em 1962. Alexandre Wollner e Aloisio Magalhães ministraram o curso de Tipografia Criativa, em 1960. Cf. NIEMEYER. 1997: 46 e 74.

57 O Estado da Guanabara foi criado em 21 de abril de 1960, devido à transferência do Distrito Federal do Rio de Janeiro para Brasília. Cf. NIEMEYER, 1997: 58.

rocráticos, Lacerda abriga inicialmente o curso de Design no Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara – IBA.⁵⁸ Oberg foi nomeado diretor do instituto, em 1961, com a missão de implantar o curso.⁵⁹

Formou-se, então, um grupo de trabalho para estruturar o novo curso, que praticamente seguiu a proposta de currículo planejado para a ETC. O grupo de trabalho, preliminarmente, foi composto por Lamartine Oberg, Maurício Roberto, presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Wladimir Alves de Souza, diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura, Sérgio Bernardes, arquiteto⁶⁰ e Affonso Eduardo Reidy,⁶¹ representante do MAM.

Para consolidar a nova proposta, Joseph Carrero, diretor do *Philadelphia Museum College of Art*, foi convidado a fazer uma revisão no currículo em agosto de 1962. Carrero fez críticas ao programa que considerou “excessivamente teórico e sugeriu mudanças para tornar o aluno apto a enfrentar problemas práticos”.⁶² Segundo Aquino, foi a partir daí que “novas modificações foram realizadas na estrutura da ESDI” até a elaboração final para iniciar a escola, feita com “a colaboração de professores e profissionais brasileiros”.⁶³ Aquino destaca, entre estes, Karl Heins Bergmiller e Alexandre Wollner, oriundos da escola de Ulm, Aloisio Magalhães e Orlando Luiz Souza Costa.⁶⁴ Assim, o núcleo de professores da ESDI, em 1963, teria sido formado a partir desse grupo, acrescido de Flávio de Aquino e Euryalo Cannabrava.⁶⁵

58 O Instituto foi criado pela Lei N. 899 de 28 de novembro de 1957, para administrar o ensino de artes plásticas e suas aplicações técnico-industriais. Cf. SOUZA, 1996: 40.

59 É nesta condição que Oberg é “convidado a participar como delegado do Brasil” na Assembleia Geral do ICSID, em setembro de 1961. Antes, portanto, da ida dos professores da FAUUSP, em 1963, a Paris, para o III Congresso do ICSID. Cf. NIEMEYER, 1997: 78.

60 Nota-se a grande presença de arquitetos que, nesta época, por força do contexto histórico, são agentes predominantes no cenário do desenho industrial no país. Sérgio Bernardes, no entanto, não chega a participar efetivamente do grupo de trabalho do IBA. Cf. NIEMEYER, 1997: 79.

61 Cf. AQUINO, Flávio. Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 32-38. agosto de 1963. p. 32-38.

62 Cf. NIEMEYER, 1997: 83. Mas Souza afirma que as propostas de Carrero foram afastadas do currículo após duras críticas de Bergmiller. Cf. SOUZA, 1996: 29.

63 AQUINO, Flávio de. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

64 Aloisio Magalhães graduou-se na Faculdade de Direito de Recife, em 1950, e fez cursos de pintura e gravura, em Paris; e de gráfica, nos EUA, ainda nos anos 1950. Cf. LEITE, 2003.

65 Aquino informa ainda que o nome da escola foi debatido por este grupo de trabalho. Não se utilizou a palavra ‘design’ por “se tratar de estabelecimento estatal”. A tradução

O grupo de trabalho ligado ao IBA tinha caracterizado o curso de Design como de nível superior e decidiu pela criação de uma instituição fora dos domínios do IBA e também fora da estrutura da Universidade do Estado da Guanabara – UEG.

Souza (1996:38) expõe fatores políticos, ideológicos/didáticos e técnicos ao analisar a autonomia decidida para a ESDI. Por um lado, a vontade do governador Carlos Lacerda de procurar garantir o sucesso do empreendimento da escola, que abrigaria o curso novo e o incorporá-lo-ia para fortalecer sua “imagem de político contemporâneo e aberto ao progresso”. Por outro, o currículo para a ESDI que vinha sendo concluído pelo grupo de trabalho possuía “um conteúdo excessivamente técnico e científico para a frágil estrutura belo-artística que caracterizava” o IBA (SOUZA, 1996:41). Portanto, no entender de Souza, o instituto não possuiria o corpo docente adequado ao novo curso em seus quadros regulares. Sua relativa autonomia e subordinação direta à Secretaria de Educação e Cultura permitiriam também uma influência política direta do secretário Flexa Ribeiro e do governador Lacerda na composição dos quadros e na implantação da Escola.

Em 25 de dezembro de 1962 foi formalmente criada a ESDI, pelo Decreto n. 1443. A Escola foi instalada na rua Evaristo da Veiga, n. 95, Centro, em terreno pertencente à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, onde funciona até hoje.

Maurício Roberto foi designado por Flexa Ribeiro, em 1963, para diretor da ESDI, cargo que exerceu até início de 1964. O Decreto n. 1443 permitia que o secretário também designasse “professores de qualquer categoria do Estado para terem exercício na ESDI”. E para atender as “características de inovação do ensino a ser ministrado” no novo curso, o Decreto previa “a contratação de pessoal especializado”, permitindo, assim, que profissionais brasileiros ou estrangeiros se tornassem professores da ESDI (NIEMEYER, 1997; 95). Tal medida atendia as disciplinas de caráter projetual do currículo, que apresentavam particularidades da área de Design e para as quais, segundo a autora, não havia professores nos quadros do Estado.

Do grupo de trabalho que consolidou o currículo e a estrutura inicial da ESDI, saiu o núcleo de professores do primeiro corpo docente. Mas não foram os únicos. Bergmiller, Wollner e Paul Edgard Decurtins (suíço), egressos de Ulm, já tinham sido indicados por Marx Bill a Oberg, em 1960, para lecionarem Design no Brasil. Aloisio Magalhães, na época professor visitante no *Philadelphia College of Art*, e Orlando Luis de Souza Fragoso Costa, graduado na *Parson Scholl*

para desenho industrial, embora não fosse a mais próxima da original, era a que melhor se associava ao “produto industrial”. Porém, confiava-se que “o futuro desenvolvimento da profissão” viria a lhe “dar uma configuração específica”. AQUINO, Flávio de. *Op.Cit.* 1963. p. 32-33.

of Design, Nova York, completaram o grupo que foi formado por profissionais da área de design e que, para Niemeyer (1997:105), “ficariam responsáveis pelas disciplinas de projeto ou pelas ligadas diretamente a elas”.

Segundo Niemeyer, outras disciplinas, de conhecimentos gerais, ciências humanas e sociais, ficaram a cargo de “pessoas relacionadas, por vínculo de amizade ou profissional, a membros do governo”.⁶⁶

Para Aquino, a ESDI desempenharia papel importante ao formar profissionais que “dessem forma própria e boa aos nossos produtos industriais, liberando-os dos royalties estrangeiros e tornando-os acessíveis ao grande público”.⁶⁷ Portanto, um papel social e econômico era esperado para os formandos da ESDI, por membros do corpo docente que aderiram ao projeto da escola. O crescimento industrial experimentado pelo Brasil nos anos 1950 foi citado neste texto de Aquino, de 1963, para contextualizar o surgimento da ESDI e o seu papel no cenário de industrialização da época.⁶⁸

Contudo, isso deveria ser alcançado por meio de uma formação de inspiração estrangeira, como demonstra Aquino que, em 1965, declara que para a escola brasileira “uma filosofia que se assemelha à da escola Superior da Forma de Ulm (Alemanha) foi em parte adotada”.⁶⁹ Essa filosofia é demonstrada quando Aquino afirma que os profissionais formados na ESDI deveriam “partir das duas premissas fundamentais de um objeto que vai ser vendido à grande massa: economia e função”. A “boa forma”, ou a beleza do objeto, seria o “terceiro dado da questão”, que seria tratado a posteriori e teria boa solução quanto melhor fosse a “formação

66 Flávio de Aquino, arquiteto e professor do IBA, e José Almeida de Oliveira eram assistentes de Flexa Ribeiro na cadeira de História da Arte, ministrada por ele na Faculdade Nacional de Arquitetura. Edgard Duvivier, escultor, e Antonio Rudge, fotógrafo profissional eram amigos do governador Carlos Lacerda. Luiz Fernando de Noronha e Silva, técnico em edificações, foi indicado por Wladimir Murtinho, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, para o qual Noronha e Silva prestava serviços (Niemeyer, 1997: 106). Aquino nos auxilia a completar o quadro inicial docente ao publicar, em 1963, os nomes de Zuenir Ventura, técnico de redação e assistente do curso de jornalismo da Faculdade Nacional, Euryalo Canabrava, professor catedrático do Colégio Pedro II e Antonio Gomes Penna, livre-docente de psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Estado da Guanabara (AQUINO, Flávio de. 1963. *Op.Cit.* 1963. p. 34-35).

67 AQUINO, Flávio de. 1963. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

68 Aquino tece críticas a este cenário, pois, apesar do “surto industrial, a forma dos produtos ainda é de pura inspiração estrangeira, pagando-se royalties por suas patentes importadas”. AQUINO, Flávio de. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

69 Cf. AQUINO, Flavio de. Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 40-41. janeiro de 1965.

cultural” do profissional que o projeta (*id. ibid.*). O que Aquino descrevia, com outras palavras, era o lema que foi adotado pelos partidários da corrente funcionalista do design alemão: a forma segue a função. Aquino não era um dos profissionais brasileiros que se formaram em Ulm, mas demonstra que a influência ulminiana e funcionalista permeava outros docentes além daqueles formados na escola alemã.

Em 10 de junho de 1963, Carlos Lacerda inaugurou a ESDI, na Lapa, em cerimônia concorrida. A imprensa, de modo geral, cobriu a criação e a inauguração da escola, já que a escola era um empreendimento com o envolvimento direto do governador. O primeiro exame de seleção de alunos ocorreu entre os dias 9 e 16 de julho de 1963, com grande cobertura da imprensa. Toda essa movimentação atraiu não só alunos do nível médio, mas também profissionais de áreas afins ou alunos de outras graduações, como Arquitetura.

Souza (1996) informa que nessa primeira seleção houve 227 candidatos para 30 selecionados (27 brasileiros e três estrangeiros). Desses últimos, apenas dez vieram diretamente do ensino médio, o que demonstra o fluxo de pessoas com mais experiência como estudantes de nível universitário, ou como profissionais de áreas afins (desenhistas, publicitários etc.).

Entretanto, a experiência no mercado de trabalho não era o fator mais importante para a seleção, segundo Niemeyer. A entrevista ganhara destaque nas seleções dos candidatos. A banca de seleção, para Niemeyer, buscava os alunos que demonstrassem “clareza sobre objetivos do curso e pareciam ter o perfil desejado para o alunado”. Porém, a autora adverte que “aspectos subjetivos interferiam muito neste processo de seleção”. Mas compreende que “a realização das entrevistas se justificava para evitar ingressos equivocados na ESDI, já que a profissão de design era, então, muito pouco conhecida no Brasil” (NIEMEYER, 1997:96-97).

Souza (1996:92) diz que os critérios de avaliação qualitativa, observados também após o ingresso do aluno, justificavam-se com a filosofia da escola e com “a intenção de que as primeiras turmas se constituíssem, em seu conjunto, em um quadro de elite, responsável por um importante papel na implantação da profissão no Brasil”.

O primeiro semestre era eliminatório e, caso fosse reprovado, o aluno não renovaria sua matrícula. Assim, permaneciam os alunos aptos que tinham se integrado à filosofia da escola. Essa estrutura de seleção permaneceu, em linhas gerais, a mesma de 1963 a 1971. Entretanto, o caráter eliminatório do primeiro semestre foi abandonado em 1967, “quando alguns alunos reprovados recorreram à Justiça contra a não confirmação de sua matrícula” (SOUZA, 1996:92).

1.3.2 OS PRIMEIROS ANOS – CARACTERIZAÇÃO

Ao ser implantado, o curso da ESDI teria a duração de quatro anos, o 1º ano seria o fundamental, destinado a todos os alunos. No 2º ano, os alunos assistiriam às aulas próprias à habilitação escolhida, que, nesse caso, ficaram duas: Comunicação Visual ou Desenho Industrial. A habilitação ou especialização em Informação, prevista no projeto da ETC do MAM e no currículo do curso do IBA, respectivamente, não foi concretizada.⁷⁰

O currículo previsto em 1963 apresentava-se conforme Aquino o demonstrou: a habilitação referente ao projeto de produtos industrializados, bem como o departamento ao qual se filiava a maioria de suas disciplinas, era denominada “Desenho Industrial”. A habilitação de Comunicação Visual, também era denominada Programação Visual e, assim como suas disciplinas, dizia respeito “à criação e planejamento gráfico dos meios de comunicação visual”.⁷¹

Souza, ao apresentar o currículo inicial para a ESDI, comenta que as disciplinas eram ordenadas em setores, conforme “terminologia já usada na proposta da HFG-Ulm”. E diz que eram nove: Setor 1 – Integração Cultural; Setor 2 – Meios de Representação; Setor 3 – Metodologia Visual; Setor 4 – Introdução à Lógica e à Teoria da Informação; Setor 5 – Oficinas; Setor 6 – Desenvolvimento de Projeto; Setor 7 – Tecnologia; Setor 8 – Desenvolvimento de Projeto; Setor 9 – Tecnologia.

Niemeyer faz uma comparação entre as disciplinas previstas em 1963 e as que efetivamente foram ministradas em 1966, quando se completou o período de aplicação do currículo com a sua primeira turma. Primeiro, Niemeyer (1997:100) constata que as disciplinas de ‘Antropologia’, ‘Sociologia’ e ‘Cultura Contemporânea’, que eram para “serem estudadas durante todo o curso”, foram restritas ao 2º ano. A proposta original seria fruto de um momento histórico, no qual a “afirmação de uma ‘unidade nacional’, através da valorização de nossas fontes históricas, éticas e culturais”, era uma das necessidades dentro do processo de criação de “condições sociais para que a indústria firmasse posição como importante setor de nossa economia, permitindo a modernização capitalista do país”. Porém, para a autora, a redução dessas disciplinas do setor de Integração Cultural refletiu os rumos que o país tomou após 1964, nos quais “aquela necessidade de conhecimento e consolidação de uma identidade nacional foi suplantada pela alienação da realidade brasileira

70 O que levou, segundo Niemeyer, disciplinas como ‘Técnica de Redação’, a ficarem “sem conexão com as demais disciplinas”. NIEMEYER, 1997: 96. ‘Comunicação Verbal’ e ‘Comunicação de Massa’, da mesma área, não chegaram a ser ministradas no curso. (NIE-MAYER, 1997: 101.)

71 AQUINO, Flávio. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

e a adesão a valores estrangeiros”.

Outro setor que teria perdido disciplinas e conteúdo entre a proposta original e o currículo praticado em 1966 era o de ‘Introdução à Lógica e à Teoria da Informação’. Esse setor de disciplinas visava formar os “alicerces científicos para a construção de uma competência própria ao designer como planejador do produto industrializado e da comunicação de massa” (NIEMEYER, 1997:101). Munindo o designer de um arsenal “teórico-científico”, esse setor de disciplinas o colocaria na esfera de ‘mando’ dentro da estrutura industrial, suplantando outros profissionais ligados à área de projeto.

Nas disciplinas dos setores de tecnologia e oficinas, Niemeyer (1997:102-103) identifica um “descompasso com o desenvolvimento tecnológico” marcado pela ausência do acompanhamento da inovação tecnológica na aplicação de materiais e seus processos, bem como “na produção de objetos” e “na transmissão de mensagens visuais”. Para Niemeyer esta situação representaria ainda a “tentativa de conciliação do artesanato, do artista e a indústria”, que marcou discussões na área de design desde seus primórdios, na Inglaterra do século XIX. E são essas disciplinas do setor de tecnologia e oficinas que estão ligadas ao setor de desenvolvimento de projeto que, por sua vez, passaram a ser “a espinha dorsal do curso, em torno da qual as outras disciplinas gravitam como acessórios”.

No processo interno, o currículo da ESDI, até 1966, perdeu parte das disciplinas que daria base ao seu caráter tecnológico e científico. Por isso, Niemeyer (1997:104-106) afirma que as disciplinas de projeto foram o eixo curricular no qual predominou “uma transmissão basicamente oral e sem reflexão crítica sobre a própria produção”. Essa situação teria sido possível devido ao fato de que, nos primeiros anos, o ensino de projeto ficou “sob a responsabilidade de profissionais em sua maioria estrangeiros” ou com formação no exterior. Esses profissionais é que foram definindo o que viria a ser designer e o que eles faziam em seus escritórios e na escola “é que era design”.

Entretanto, Niemeyer (id.ibid.) não deixa de ressaltar que, apesar dessas influências, “ao longo do tempo, houve uma tendência na busca de uma maior adequação do modelo educacional transferido da Alemanha às peculiaridades do contexto da escola, aos recursos disponíveis, à clientela a que se destinava”.

Por ser uma escola pioneira, com currículo novo no cenário brasileiro, a ESDI se desenvolveu, na prática, como uma escola experimental. Seu currículo e práticas didáticas e pedagógicas foram sendo determinados pela ação de seus professores. O fator político externo, que inseria a escola em um projeto desenvolvimentista, deixou de existir quando, em 1965, Flexa Ribeiro, candidato de Carlos Lacerda, perde a eleição para o governo da Guanabara para Negrão de Lima. Além disso, os projetos de desenvolvimento e de economia do país passa-

ram a ter a nova orientação política e econômica do regime militar, instalado com o Golpe de 1964.

O poder formal estava na direção da ESDI e em seu Conselho Consultivo. Flávio de Aquino, alinhado aos ulminianos, assumiu a direção da ESDI em 5 de março de 1964. O Conselho Consultivo exercia na prática a direção pedagógica, e os ulminianos, Wollner, Bergmiller e Decurtins, possuíam assento nele.

A falta de definição dos programas das disciplinas, a falta de integração entre estas, principalmente as teóricas, e o pouco interesse dos alunos identificado pelos docentes, levaram os professores de projeto a criticarem as disciplinas de professores de outros setores que estariam deficientes, em meados dos anos 1960. O episódio demonstrou que o grupo de professores da linha funcionalista lutava para estruturar o curso conforme a qualidade almejada por ele. As diferentes origens dos professores da escola propiciavam diferentes linhas ideológicas.⁷²

A adequação do currículo à realidade brasileira, fosse pelo tema de projeto ou por propostas de programas de disciplinas, sempre norteou as discussões na ESDI, mas não constituiu a única fonte de críticas.

Daisy Igel entrou para a ESDI em 1966, no lugar de Decurtins, que recebeu “ofertas de trabalho que não existiam no Brasil” (SOUZA, 1996:127). Igel formou-se nos EUA, foi aluna de Josef Albers, ex-professor da Bauhaus alemã. Desenvolveu a metodologia visual do curso fundamental da ESDI, privilegiando conceitos de projeto mais intuitivos e de características sensoriais. Contudo, Igel era rigorosa e disciplinadora, como o antecessor Decurtins. Ganhou a confiança dos alunos e, interessada nos problemas da escola, promoveu mesas-redondas para discutir o ensino na ESDI. Esse movimento resultou em um relatório apresentado ao Conselho Consultivo, em 19 de outubro de 1967, que, na prática “endossava as críticas e posições dos alunos” (SOUZA, 1996:134) e questionava aspectos burocráticos e operacionais da escola. Procurava, também, atacar o problema de integração das disciplinas. Entretanto, o Conselho Consultivo criticou duramente as propostas de ensino da professora e solicitou uma organização mais precisa de seu curso.

Pignatari ingressou na escola em 1964, como professor de Teoria da Informação. Sua proposta de reformulação curricular, apresentada ao conselho de 1965, propunha “a dissolução da ideia centralizadora do Desenvolvimento de Projeto em etapas teóricas e, a partir daí, a formulação de uma nova ideia baseada no conceito de processo”. Pignatari criticava o papel das disciplinas teóricas que,

72 Souza não define em seu livro o que entende por ideologia. Porém, entendemos que o sentido de ideologia usado por esse autor seria o de conjunto lógico, sistemático e encadeado de ideias, normas ou regras que o aproxima do significado de ‘ideário’. É neste nesse sentido que seguiremos citando Souza, quando fala em ideologias sobre o design dentro da ESDI.

tendo o projeto como eixo, acabavam conduzidas “a uma anomalia utilitarista e pragmática” (SOUZA, 1996:114-116).

Ainda em 1965, durante a realização do 1 Seminário de Ensino de Desenho Industrial, promovido pela ESDI em conjunto com a ABDI, Pignatari expõe suas ideias para um projeto de uma escola-padrão. O ensino seria feito a partir de um processo programado, análogo a uma linha de montagem industrial, na qual as peças seriam a informação teórica e a prática. Os professores seriam seus programadores, que fariam alterações e ajustes conforme as respostas dos alunos ao sistema didático, as quais se transformariam em novos dados. O raciocínio de Pignatari partia do princípio que se o desenhista industrial estava voltado para a produção em série, sua formação não poderia continuar a ser artesanal.⁷³

A analogia se fazia com a cadeia de montagem e com o processo de operação de computadores eletrônicos, cuja inclusão Pignatari, de forma pioneira, defendia no ensino do Design, devido às novas linguagens que a era da eletrônica e da informação iriam proporcionar ao design.

Pignatari observava a importância da função estética e simbólica do produto e como Maldonado, professor de Ulm, acreditava no uso da Teoria dos Signos e na Teoria da Informação e da Comunicação para a elaboração dessa função. Mas criticava o enquadramento rigorosamente técnico que a escola de Ulm teria colocado nessa função, resultando no formalismo internacional do objeto, representado no conceito de “boa forma” e suas características gerais de cores neutras, limpeza das formas visuais e uma beleza para durar acima das mudanças da cultura no tempo.

Pignatari observa que a estética dos produtos de consumo em massa deveria ser transitória, pois estaria relacionada a uma “iconografia de símbolos imediatos, socialmente aceitáveis e ligados ao uso e à natureza do produto”. O objeto é um signo e deveria ser entendido mediante as referências culturais de sua época, pois “é parte integrante de um sistema comunicativo”.⁷⁴ Ao defender tal posição, atacava não só o formalismo de Ulm, que era praticado na ESDI, mas também o *styling* americano, que projetava os objetos conforme a moda de formas dos objetos vigente em uma determinada época.⁷⁵

73 Para um entendimento mais detalhado do pensamento de Décio Pignatari sobre o desenho industrial, ver BRAGA, 2002.

74 PIGNATARI, Décio. A profissão de desenhista industrial. In *Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*. São Paulo: Fórum Roberto Simonsen/ FIESP/ABDI, 1964. p. 11-22.

75 O movimento americano de design, conhecido como *styling*, iniciou-se nos anos 1930 e teve como precursor e maior expoente o designer Raymond Loewy, autor do projeto de automóveis *Studebaker* dos anos de 1950. Cf. MANÃ, 1979:62-64.

Assim, a primeira turma da ESDI foi bastante heterogênea em sua composição. Para Lucy Niemeyer, tal heterogeneidade, marcada por formações de ensino e de idades diferentes, diminuiu já a partir da segunda turma.⁷⁶

Para Souza (1996), os candidatos selecionados pela ESDI para formarem seu corpo discente fariam parte de “uma elite, muitos deles altamente politizados e críticos”. Essa politização, muitas vezes, vinha da participação em grêmios estudantis do ensino médio e no movimento estudantil, que foi um dos primeiros segmentos organizados da sociedade a sair nas ruas em protesto contra o regime militar. A situação política no Brasil era de conflitos e protestos em 1967. O regime militar promulgou nova Constituição, em janeiro de 1967, que procurava consolidar o poder implantado em 1964. A Carta de 1967 mantinha o foro militar para o julgamento de civis, o sistema indireto para as eleições presidenciais e instalava uma nova Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional. Os estudantes estavam na linha de frente dos conflitos nas ruas.

Esse clima de contestação não poderia deixar de envolver também a ESDI, escola experimental, com um corpo discente politizado e ligado à criatividade e a inovações, situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, ao lado da Cinelândia, palco de várias manifestações políticas na época.

1.3.3 CRISE E IDEALIZAÇÕES

O período de 1968 e 1969 foi de crises, conflitos, radicalizações e tomada de posições ideológicas no cenário brasileiro. Para a ESDI, microcosmo de uma pequena burguesia intelectualizada, dessa mesma sociedade, não poderiam deixar de ocorrer situações semelhantes em seu cenário interno.

Para Souza (1996:148), o aluno da ESDI era “menos radical” em relação à ação política que se processava fora da ESDI, se comparado aos demais estudantes engajados nos protestos de ruas e no movimento estudantil que reestruturou a União Nacional dos Estudantes – UNE, na clandestinidade após 1964. Mas esse mesmo aluno, em sua opinião, teria demonstrado mais radicalismo em algumas questões discutidas dentro da escola. Os alunos ingressados após 1966 demonstravam maior nível de informação e participação política.⁷⁷ O diretório

⁷⁶ Lucy Niemeyer entrou para a ESDI na segunda turma de alunos de 1964. Entrevista realizada com Lucy Niemeyer, em 23 de outubro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 3 horas de duração.

⁷⁷ Entre os alunos que entram na ESDI, após 1966, estava um grupo de alunos que veio transferido da Universidade de Brasília – UnB, como José Carlos Conceição e João Bezerra de Menezes. José Carlos tinha sido do diretório acadêmico na UnB. Em 1967, ele é eleito

acadêmico da ESDI – DAESDI, mantinha relações com alunos de outras instituições de ensino e com as ações principais da UNE.⁷⁸ Politizados, os alunos da ESDI não possuíam a mesma visão sobre a escola, o que não lhes conferia total unidade de ação e pensamento.

Em 1967, Carmen Portinho, engenheira e diretora executiva adjunta do MAM na época do planejamento da ETC, assumiu a direção da ESDI. Sua nomeação saiu de uma lista tríplice proposta por Flávio de Aquino, em dezembro de 1966, e votada pelo Conselho Consultivo. Iniciava-se, com apoio dos alunos, 21 anos de direção de Portinho à frente da escola.

Em 1967, “as sucessivas manifestações de descontentamento dos alunos e o episódio Daisy” no confronto com o Conselho Consultivo, levaram boa parte dos professores a elaborarem, durante as férias de 1967/1968, uma proposta de reformulação curricular. A proposta se baseava na experiência de 5 anos acumulados de ensino da ESDI e foi apresentada aos alunos no início de 1968. Em linhas gerais, atualizava as disciplinas teóricas em direção a “uma discussão mais ampla do meio urbano e industrial” (SOUZA, 1996:137-138), da cultura e da atualidade brasileiras. A Metodologia visual retornava ao formalismo técnico de inspiração ulminiana e as disciplinas de projeto buscavam “um encaminhamento social como forma de integração com as disciplinas teóricas” (SOUZA, 1996:140).

Entretanto, as disciplinas técnico-teóricas⁷⁹ apresentavam-se quase da mesma forma que nos anos anteriores. Apesar do foco social da proposta, alguns problemas da escola não eram eliminados. Entre eles, o autoritarismo atribuído pelos alunos a alguns professores, e seus critérios de avaliação considerados, também pelos alunos, como subjetivos. A situação configurou-se como uma crise entre alguns professores e os alunos. Esses docentes consideravam as atitudes dos alunos como insubordinação, e exigiam pedidos de desculpas por parte daqueles como condição para abrir um diálogo. Mas os representantes dos alunos se negaram a ceder ante essas exigências.

Souza avalia que a ‘esquerda da ESDI’, representada pela corrente de alunos em protesto e ligada ao DAESDI, acreditava “que posições liberais e conciliatórias não eram mais viáveis” (SOUZA, 1996:150). E isso espelhava o cenário

presidente do DAESDI em uma chapa na qual participavam Artur Bonsisio, Cláudio Maia Monteiro, Maria do Carmo Travassos, Paulo Cezar Moreira da Silva e Joaquim Redig. Entrevista realizada com José Carlos Conceição, em 27 de junho de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 30 minutos de duração.

78 Segundo Souza, a presidente do DAESDI, Maria Valdez Coelho da Paz, foi presa pelo exército junto com outros estudantes em um congresso clandestino da UNE, em outubro de 1968, na cidade de Ibiúna, São Paulo. SOUZA, 1996:149.

79 Como Física, Matemática e métodos e técnicas gerais de pesquisa científica.

de conflitos que envolvia o movimento estudantil no contexto geral da época. A conciliação na ESDI era vista como forma de preservação do poder decisório, representado pelo Conselho Consultivo.

Os professores da área teórica foram recrutados no Estado e por isso não conseguiriam “abandonar uma postura acadêmica incompatível com um projeto de ensino que não queria e não podia assumir compromissos hierárquicos definidos” (SOUZA, 1996:153). Era com esses professores que vinha ocorrendo o eixo da crise. Mas, por outro lado, os professores de projeto vinham de uma atuação prática da profissão, faltando-lhes a formação pedagógica necessária para tornar o ensino mais eficiente, e isso também era criticado pelos alunos. As referências teóricas da área de projeto se limitavam à análise direta do produto, daí o predomínio da linha técnico-formalista e funcionalista nos primeiros anos da escola.

Diante da crise, o DAESDI propôs que se abrisse ampla discussão sobre a estrutura da ESDI. Em reuniões realizadas em junho de 1968, instalou-se uma Assembleia Geral com o objetivo de abrir o diálogo e chegar a um consenso sobre algumas modificações.⁸⁰ Os alunos não mais se apresentavam de forma unitária em torno do ponto de vista sobre o encaminhamento da crise, e deram um caráter mais impessoal às críticas sobre as disciplinas. Mas insistiam em pedir a revisão do currículo e a apresentação formal dos programas de todas as disciplinas. O próprio DAESDI não controlava mais todas as manifestações dos alunos. O processo de Assembleia Geral, em junho de 1968, termina com uma comissão mista de professores e alunos para discutir a estrutura curricular e apresentar um programa de reformulação do ensino.

O que ocorreu na prática foi o prolongamento do estado de Assembleia Geral, por meio de várias reuniões, de junho de 1968 até o mês de agosto de 1969, que marcou a ESDI com um processo de revisão. O Conselho Consultivo não funcionou no período. Diretora e professores participavam das reuniões da Assembleia Geral, nas quais várias ideias eram debatidas com o objetivo de reestruturar a escola e cujas atas eram redigidas pelo DAESDI.

Nesse período, vários conferencistas foram convidados e suas palestras abrangeram cinema, ergonomia, cibernética, estruturalismo, economia e alguns

80 José Carlos Conceição, que em 1968 era do DAESDI, informa que em uma das reuniões do Conselho Consultivo da ESDI, da época, ficou decidida a realização de uma assembleia com professores e alunos, mas sem data marcada. Gizete, secretária da escola e responsável pelas atas do Conselho, perguntou a José Carlos sobre a data da assembleia. José Carlos teria aproveitado a ocasião para definir data e hora. Porém, a interrupção das aulas foi uma decisão da assembleia. Entrevista realizada com José Carlos Conceição. *Op. Cit.* 2003.

debates que continuavam a estabelecer o caráter vanguardista da escola.⁸¹

No início de agosto de 1968, a comissão mista⁸² apresentou suas conclusões, das quais destacamos: a) constatação da inadequação pedagógica na formação do profissional para o meio social e industrial presente; b) o profissional “deveria estar capacitado a atuar no e sobre o mercado” (grifo nosso), ou seja, transformar criticamente e criativamente esse mercado, e para tanto seria necessário conhecer sua “totalidade, natureza e processo” (SOUZA, 1996:161).

Por isso, a comissão sugeria: a) a união no curso da área gráfica com a de produto, pois o mercado não oferecia ainda campo de trabalho para o profissional especializado; b) supressão da seriação e adoção do sistema semestral; c) adoção da frequência-tarefa, na qual a presença física não seria importante e sim seu comportamento no trabalho desenvolvido; d) definição de um currículo até 1969.

Souza (1996), ao refletir sobre essas sugestões, considera que o mercado passou a ser uma preocupação concreta na ESDI depois de 1968. A primeira turma foi formada em 1966 com apenas quatro alunos.⁸³ Por isso, Souza (1996:163) afirma que o fato de muitos alunos, na época, “não encontrarem seu espaço no mercado de trabalho” foi “erradamente interpretado como fracasso” porque não perceberam que “o número de formandos era insuficiente para qualquer conclusão confiável”.

Souza (1996:164) diz que a “expectativa otimista” dos membros do Conselho Consultivo, desenvolvida nos primeiros anos da ESDI sobre a profissão, impediu-os de ter uma maior compreensão dos fatos políticos e da realidade do mercado em fins dos anos 1960. O mercado atravessava um período de recessão ditado como receita anti-inflacionária e estava “refratário ao investimento na inovação e prestes a ser entregue a uma exploração livre e desenfreada do capital externo, até mesmo por sua potencialidade de consumo e relativa incapacidade de atendimento pela estrutura produtiva nacional”. Havia um forte controle do Estado sobre a economia e “ao mesmo tempo abriram-se as portas para as empresas multinacionais e, mais que nunca, o projeto foi importado” (SOUZA, 1996:136).

Enfrentar tal realidade não era fácil para quem nasceu a partir de um otimismo de políticos e intelectuais sobre uma industrialização brasileira que demandaria projetos nacionais. Souza acredita que o lema passou a ser “atuar no e sobre o mercado” justamente por causa da constatação dessa nova realidade, e que

81 Foram conferencistas na época Hélio Oiticica, Haroldo de Campos, Alúcio Biondi, Carlos Lessa, Issac Epstein e outros. Cf. SOUZA, 1996:160.

82 Fizeram parte da comissão: Zuenir Ventura, Décio Pignatari, Bergmiller, Jorge Barbosa e Franceschi. SOUZA, 1996:160.

83 Relação de formandos da ESDI disponível no site: http://www.esdi.uerj.br/graduacao/p_6670.shtm

isso significou “o fim de uma visão utópica otimista e o início de outro processo, também utópico, mas de luta, de repensar o design” (*id.ibid.*).

A comissão mista de 1968 também concluía com a crença na formação do desenhista industrial dentro da escola e não somente *a posteriori*, quando este estivesse no mercado de trabalho. Ou seja, formaria um profissional que soubesse se integrar ao mercado, mas “sem ser absorvido por ele”, e assim ter “a possibilidade de atuação real e conseqüentemente modificação deste mercado”. O mercado, por sua vez, era criticado pelo “atendimento ou subjugação às necessidades e imposições patronais”.⁸⁴

Podemos concluir que um papel social do desenhista industrial estava sendo esboçado nessas conclusões, e isso iria influenciar discursos e ideologias praticadas por profissionais formados pela ESDI nos anos 1970.

As ideias que permeavam os trabalhos da Comissão e da Assembleia Geral, aliadas a outras da cultura geral, nortearam a ação dos alunos na 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial do IDI-MAM, no final de 1968. Souza (1996:173) afirma que algumas ideias divulgadas por artistas e pela área cultural da época eram absorvidas pelo alunado da ESDI. A cultura em diversos setores se apresentava como uma frente de resistência e crítica à ditadura militar, fosse no cinema, no teatro, na música ou na literatura. O tropicalismo surgia em 1967 e abrangia boa parte dessas artes e, segundo Souza (1996:175), influenciou o pensamento dos alunos da ESDI. Professores ligados à área cultural, como Zuenir Ventura e Frederico de Moraes, incluíam em seus programas de aulas os temas discutidos pelos artistas: consumo e vanguarda, underground e comunicação, arte e indústria.

Para Souza, apesar de a tropicália tentar se aproximar do povo e ser revolucionária, “permaneceu uma cultura de elite e burguesa, que o estudante da ESDI entendeu muito bem e não só adotou, como até tentou ultrapassar, ainda em 1968” (*id. ibid.*). A adoção estaria expressa na frase de Hélio Oiticica, dita na época: “seja marginal, seja herói”. E teria norteadado a participação dos alunos da ESDI na exposição da 1ª Bienal promovida pelo IDI-MAM.

Bergmiller e Goebel Weyne comandavam o IDI do MAM que, em 1968, estava sob direção de Maurício Roberto, primeiro diretor da ESDI. A Bienal foi organizada e patrocinada por diversas entidades governamentais e privadas, além da própria ESDI e da ABDI. Teve duração de dois meses e encerrou-se em 30 de dezembro de 1968. A exposição da Bienal mostrava a produção de entidades e profissionais de design brasileiros e internacionais.

A ESDI participou também com um pavilhão, feito basicamente pelos alunos, no qual predominava a crítica ao modelo econômico em curso, ao elitismo

⁸⁴ Documento apresentado pela Comissão de reestruturação da ESDI, em Assembleia Geral, em 8 de agosto de 1968. Apud SOUZA, 1996:166.

do consumo, ou à sua não democratização, e ao conformismo com a situação geral do país. É evidente que, com esse perfil, o pavilhão da ESDI contrastava com o resto da exposição de trabalhos, inserido na produção do design na época, e que por isso foi o centro das polêmicas. Por meio da montagem de objetos diversos, de uso cotidiano das pessoas, os alunos ironizavam o capitalismo brasileiro e os rumos da industrialização. O texto-síntese que reuniu as diretrizes que nortearam a exposição foi resultante de discussões ao longo do segundo semestre de 1968 entre alunos, convidados externos e professores. Dele destacamos:

A industrialização brasileira é um arquipélago para atendimento de uma parcela restrita relativamente, de nossa população. As empresas fazem, mas não planejam o desenho industrial, que é copiado ou adaptado de revistas estrangeiras [...] As grandes empresas importam desenho industrial, enquanto que as médias empresas adaptam ou copiam [...] As indústrias dinâmicas, mais voltadas para o consumo de massa, apresentam maior grau de conhecimento sobre o desenho industrial [...] A ESDI não deve confirmar as deformações de estrutura de nossa economia. Deve propor um desenho industrial de massa e não apenas de elite [...] A ESDI deve entrar em sua fase antropofágica, devorando criticamente a informação estrangeira à medida em que conhece a realidade brasileira.⁸⁵

No começo, dos 118 alunos regularmente inscritos na escola, 96 constituíram grupos de trabalhos para planejar e executar a exposição. Professores e funcionários aderiram aos trabalhos preparativos retornando à convivência corporativa que tinha marcado a escola em seus primeiros anos. Mas com os rumos da Assembleia Geral e das teses que vinham sendo valorizadas para nortear a exposição, esse número caiu para 25 pessoas, um pouco antes da exposição, com muitos professores recusando-se a estabelecer compromissos com o trabalho em conclusão.

Em dezembro de 1968, o AI-5 estava em vigor, dificultando as reuniões de pessoas. A ESDI encontrava-se vazia e um pequeno grupo de 20 pessoas, com predomínio de alunos e do DAESDI, elaborou uma proposta de revisão curricular até janeiro de 1969. O mesmo grupo manteve a Assembleia Geral em funcionamento e aprovou, ao final de janeiro de 1969, uma proposta que foi reformulada pouco tempo depois.⁸⁶ Entre outros, estabelecia nove semestres para o currículo, propunha a formação combinada das habilitações de Desenho Industrial e Comu-

85 Texto básico para a exposição da ESDI na I Bienal Internacional de 1968. Apud SOUZA, 1996:181. O texto assinala que 62 empresas situadas na Guanabara formaram o universo de uma pesquisa que serviu de referência para sua elaboração.

86 Estrutura Geral da ESDI – proposta de 1969. Apud SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. 1996:187-190.

nicação Visual e a entrada semestral.

Entretanto, a falta de representatividade do grupo e o movimento de revisionismo sobre as decisões da Assembléia Geral, que se desenvolveu ao longo de 1969, impediram a implantação da proposta aprovada.⁸⁷ O DAESDI ficou praticamente isolado na defesa da proposta, enquanto o corpo docente se desestruturou, visto que alguns saíram definitivamente, enquanto outros se afastaram temporariamente diante das pressões internas e externas.⁸⁸

Ao longo de 1969, a antiga estrutura curricular foi restabelecida, iniciativa de parte dos alunos, justamente os mais novos, que não se sentiram comprometidos com as mudanças propostas pela Assembleia Geral.⁸⁹ A única transformação realmente ocorrida foi o curso integrado em Desenho Industrial e Programação Visual. Contudo, a especialização em uma das duas habilitações continuou como opção.

Além desses fatores, a situação política geral contribuiu para a desarticulação dos que defendiam as mudanças discutidas na Assembleia Geral. Algumas pessoas ligadas ao diretório, por problemas políticos externos à escola, tiveram que deixar a ESDI e o próprio país e muitos alunos trancaram matrícula. Apesar das críticas feitas, Souza ressalta a importância política e cultural do DAESDI dentro da escola e suas intenções honestas.

Sem reuniões de professores e “sem maiores possibilidades de coordenação didática e pedagógica”, o ensino tornou-se mais dependente de cada professor. Os cursos com esse perfil mais personalista ganhavam força e constituíram-se em espaços polêmicos na virada para a década de 1970.⁹⁰

87 O documento chegou a ser encaminhado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, mas não foi aprovado. Os termos do documento eram inadequados às normas burocráticas vigentes e o regime semestral não foi aceito pela Secretaria do Estado. Cf. SOUZA, 1996:201-202.

88 Dayse Igel, Euryalo Canabrava e Manoel Marques de Carvalho saíram da escola. Karl Bergmiller, Gustavo Goebel e Alexandre Wollner se afastaram temporariamente no primeiro semestre de 1969, diante da situação institucional da ESDI. Outros professores, como Décio Pignatari, estavam afastados por se dedicarem a problemas políticos que ocorriam com artistas e intelectuais no cenário nacional. SOUZA, 1996: 201.

89 Os alunos do curso fundamental, novamente com Bergmiller, tiveram aulas regulares, enquanto a turma de 1968 pediu reposição de aulas em 1969 com Bergmiller e Goebel, e reestruturaram, eles mesmos, o 2º. ano, à revelia das decisões da Assembleia Geral. Cf. SOUZA, 1996:201-203. E foi neste ano, de 1968, que Pedro Luiz Pereira de Souza entrou para a ESDI.

90 No segundo semestre de 1969, conta-se com a volta de Décio Pignatari que, com a produção de trabalhos dos alunos mais novos e a presença de Carlos Lessa, recém ingresso no corpo docente, constituem alguns dos elementos que retomam os debates na ESDI e au-

Outro saldo seria a multiplicação das tendências de pensamento sobre o design brasileiro existente até então. As ideias trocadas e geradas durante esse processo definiram posições, e as pessoas, ao exporem-se, definiram ideologias.

A busca de referências da corrente funcionalista inspirada em Ulm, tinha também outro fator externo instigador. Em 1968, a escola alemã de Ulm passou por crises políticas nas relações entre sua ideologia e o modelo econômico alemão em vigor e acabou por votar e decidir sua autoextinção. A ESDI, entretanto, optou por sua sobrevivência. Para Souza, essa conjuntura determinou que o “modelo importado de Ulm” nunca mais fosse falado do mesmo modo dentro da escola. Portanto, para esse autor a “ESDI de 1963 e o modelo de Ulm eram ilusões perdidas e, como tal, nunca mais poderiam ser recomeçadas” (SOUZA:1996:199).

1.3.4 OS ANOS 1970 – SEDIMENTAÇÃO, INSTITUCIONALIZAÇÕES E AUTOAVALIAÇÕES

O regime militar, sob o comando de Emílio G. Médici, operava os grandes projetos nacionais e estimulava o ufanismo e o otimismo com a construção do país que ‘vai pra frente’. A bolsa de valores atraiu investimentos e a classe média eufórica adquiria seus novos segundos carros e variados bens de consumo. Muitos deles gerados por multinacionais instaladas no Brasil, que alimentavam o restrito mercado interno. Por outro lado, a censura prévia vigiava os meios de comunicação, a guerrilha urbana era duramente combatida e a repressão atingia de forma intensa a produção cultural.

O ano de 1970 marca o retorno às atividades práticas da escola, e novamente a Bienal do MAM está presente. A 2ª Bienal Internacional de Design contou com a participação de uma exposição dos países escandinavos e outra da ESDI, mais uma vez incentivada por Bergmiller.

A exposição da escola apresentava “os objetivos e programas da ESDI, sua pedagogia e seus resultados obtidos nos oito anos de sua existência”. Foi inteiramente planejada e executada pelos alunos “com a colaboração de todas as disciplinas lecionadas”. Segundo Souza, os projetos expostos tinham qualidade e a exposição era “primorosa em todos os detalhes” (SOUZA, 1996:215). As críticas estavam nas entrelinhas e atingiram a situação do design e do consumismo da classe média.

A exposição apresentava o eixo ideológico da escola e as características do que passou a ser chamado de o ‘modelo ESDI’ de ensino. O texto do folheto distribuído na Bienal incorporava as críticas e as ideias discutidas no período da Assembleia Geral. Inicialmente, o texto reconhecia o isolamento da escola nos xilium o processo de normalização da escola. Cf. SOUZA, 1996:207.

primeiros anos de sua existência, devido ao seu caráter pioneiro, ao “desconhecimento da importância da profissão no Brasil e à resistência de um mercado mais preocupado com o consumo do que com a produção”. Reconhecia também que a indústria local não tinha solicitado seu nascimento, já que nessa fase as empresas, “na maioria delas pequenas e médias, buscavam apropriar-se de *kouw-how*, isto é, do como fazer, contentando-se com o plágio”.⁹¹ A cópia, no entanto, não atendia as reais condições do consumidor brasileiro. O produto brasileiro, para tornar-se acessível e competitivo, exigia uma racionalização do seu planejamento e de sua produção que seria possível com a participação do desenhista industrial.

A democratização do consumo de bens era uma das premissas políticas na crítica sobre o mercado existente, e uma das bases que norteou o papel social defendido por algumas correntes de pensamento sobre o design dos anos 1960 e 1970.

O texto ainda comenta que a ESDI, ao ser fundada, aproveitou e reuniu a experiência de alguns profissionais atuantes no mercado para um trabalho conjunto, mas observa que “não existia a profissão no Brasil e que estes profissionais eram geralmente autodidatas ou com formação no exterior”.⁹² No entanto, eles são reconhecidos como pioneiros, “num mercado dominado pela improvisação”, e dada sua importância para a “continuação da escola e para a instauração do design no Brasil”.⁹³ A ESDI teria inaugurado “uma metodologia científica de ensino de uma atividade nova e desconhecida”.⁹⁴ O profissional formado pela ESDI deveria se caracterizar “por um comportamento consciente, em contraposição a um comportamento instintivo e não controlável” e ser capaz “de definir uma situação problema e, através de um método racional e científico, transformá-la em solução”.⁹⁵ No texto, o eixo curricular da Metodologia visual e das disciplinas de desenvolvimento de projeto é reafirmado.

Souza observa que o texto aponta características importantes da ideologia da escola: a metodologia científica, o anticonsumismo e a questão formal do produto visto sob o ângulo da filosofia racionalista e funcionalista de Design da ESDI.

Souza esclarece que o termo “científico” não era usado no sentido em que as ciências tradicionais, como a física, o usava. Na ESDI,

científico deveria significar racional, de acordo com objetivos a alcançar. Essa conformidade era racionalmente (metodologicamente) procurada, através de uma minuciosa análise

91 Folheto ESDI no Desenho Industrial 70. Bienal Internacional do Rio de Janeiro, 1970.

Apud SOUZA, 1996: 213-215.

92 *Id. ibid.*

93 *Ibidem.*

94 *Ibidem.*

95 *Ibidem.*

de todos os elementos constituintes do problema, o que significava também, um gradual processo de eliminação de elementos emotivos (SOUZA:1996:219).

Esse racionalismo, na ESDI, definiu a questão da estética no produto que estaria atrelada à primazia da função prática do objeto. Ao se definir a função, definir-se-ia também a forma mais condizente e, portanto, a estética seria consequência dessa relação. Acreditava-se que “seria mais ‘fácil’ falar da função que da forma na medida em que a primeira pode ser quantificada, analisada e resumida logicamente” (SOUZA:1996:220).

Tais ideias se cristalizaram entre vários intelectuais da ESDI no início dos anos 1970. A linha do formalismo técnico tornou-se a mais consistente dentro da Escola.

O ano de 1970 representou outro marco para a ESDI: sai o seu reconhecimento oficial pelo Conselho Estadual de Educação, solicitado em 1967, portanto, antes dos acontecimentos do período da Assembleia Geral. É baseado nesse currículo que o Conselho Federal de Educação estabelece o primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial em 1969. Esse foi um dos principais fatores que levaram o ‘modelo ESDI’ de ensino a ser referência para outras escolas de Design, que foram sendo abertas na década de 1970. Mesmo com as adaptações que os currículos plenos permitiam para contemplar características internas dessas escolas, o modelo da ESDI influenciou bastante a linha de pensamento de ensino, principalmente nas disciplinas que formavam o eixo de projeto. Contribuiu para essa influência a incorporação, no corpo docente de alguns dos novos cursos, de formandos da escola pioneira. Fato que também ocorreu dentro da própria ESDI, pois já em 1970, alguns ex-alunos passaram a “exercer atividades didáticas dentro da escola”, o que Souza (1996:215) considera como “processo de renovação interna”.⁹⁶ Cristalizava-se, assim, o modelo de ensino construído ao longo da década de 1960.

A ESDI iniciava os anos 1970 menos vanguardista e tornava-se mais ‘realista’. É o que se constatava na exposição da III Bienal Internacional de Design promovida pelo IDI-MAM, em 1972. A mostra da escola procurava focar críticas a “problemas práticos da sinalização urbana e a desconsideração de fatores ergonômicos e de segurança do trabalho nos projetos industriais e na maioria das atividades produtivas” (SOUZA, 1996:229).

O texto da exposição defendia o interesse social como referência para o trabalho de designer. Mas, para alcançá-lo, o designer deveria se juntar “a instituições que visam o desenvolvimento econômico e social, capazes de influir de modo vital para a qualidade do meio ambiente de uma sociedade”. Defendia que as universidades e escolas especializadas contribuíssem “com a criação de grupos de

96 Inclui-se aí Pedro Luiz de Souza, que em 1972 passa a ser professor da ESDI.

projeto e investigação em desenho industrial”,⁹⁷ de base interdisciplinar e atentos à problemática industrial. Para Souza, haveria “um sutil paralelo” entre as ideias desse texto e “as ideias de Aloisio Magalhães no que se referia à adoção de um processo didático baseado no fazer” (SOUZA, 1996:233). Mas um fazer, e um aprender, organizados com objetivos sociais. Haveria também a influência das ideias de Gui Bonsiepe, designer alemão formado na escola de Ulm que, desde 1966, como técnico comissionado da ONU, vinha realizando diversos trabalhos no Chile. Bonsiepe formulou textos e conceitos para um design latino-americano.

As ideias dessa fase de Bonsiepe circularam pela ESDI por meio de três estudantes chilenos que estudaram na escola em 1970 e que trouxeram textos de palestras do designer alemão, realizadas em seminário no Chile naquele mesmo ano. Bonsiepe identificava as alternativas para o design nos países em desenvolvimento e destacava que deveria se evitar a prática das cópias de produtos e ser criadas “novas estruturas ou modelos de consumo”. E concluiu: “para evitar a desvinculação do desenhista industrial da realidade econômica, tecnológica e social, considero indispensável integrá-lo a uma equipe interdisciplinar para investigação industrial, conectada à produção”.⁹⁸

Bonsiepe consolidou suas ideias posteriormente, e foi referencial teórico para algumas gerações de desenhistas industriais brasileiros nos anos 1970 e início dos 1980, quando passou a trabalhar no Brasil.⁹⁹

Em início de 1974, assume a presidência da República o General Ernesto Geisel. O regime militar completava 10 anos com o estado modernizado e centralizando poderes políticos. Porém, a economia brasileira andava mal e os problemas eram variados: ritmo ascendente da inflação, desequilíbrio do balanço de pagamentos, disparidades na distribuição de renda, escassez de recursos para manter a taxa de crescimento e o atraso tecnológico, apesar dos grandes projetos e do incentivo para a implantação de conjuntos industriais e pacotes tecnológicos estrangeiros para o Brasil como parte dos esforços para aumentar as exportações na era Médici.

Ainda em 1974, o Movimento Democrático Brasileiro – MDB sai vitorioso

97 Folheto ESDI, no Desenho Industrial 72. *Bienal Internacional do Rio de Janeiro/ESDI*, 1972. Apud SOUZA, 1996:232-233.

98 BONSIEPE, Gui. Manual de diseño. Seminário de diseño industrial: Valparaíso: Ed. Universidad do Chile, 1970. Apud SOUZA, 1996:240-241.

99 Bonsiepe trabalhou junto ao CNPq no Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial, criado 1984 e sediado em Florianópolis. Nessa época, circulavam por aqui alguns de seus livros: BONSIEPE, Gui. *Desenho Industrial: tecnologia e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Edições Cara a Cara. 1978. BONSIEPE, Gui. *A Tecnologia da Tecnologia*. São Paulo: Edgard Blücher, 1983.

das eleições daquele ano e anima setores da sociedade a voltarem a manifestar-se diante do quadro político e social do país.

O regime militar promoveu, então, em 1975, a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, o que, na realidade, tratava-se de “uma tentativa de diluir o peso político da oposição na antiga capital” (SOUZA, 1996:250). As leis do novo estado não contemplavam a existência de estabelecimentos oficiais de nível superior isolados. Por isso, sob o Decreto Lei N. 67, de 11 de abril de 1975, a ESDI foi incorporada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, sem consulta aos membros da escola, os quais tiveram de se resignar diante do fato arbitrário e consumado.

A ESDI perdia oficialmente sua autonomia e ia para uma estrutura universitária que também não estava preparada para absorver uma escola experimental com as suas características. O processo de enquadramento à UERJ trouxe diversos problemas. Os mais evidentes eram os relativos a questões orçamentárias e do quadro docente. Antes de 1975, a ESDI possuía dotações de verbas que, apesar de limitadas, eram pelo menos definidas a ponto de permitir à escola algum planejamento. Depois de 1975, a nova e pequena unidade da UERJ passou a contar com o que lhe sobrava de um orçamento que já era insuficiente para as necessidades de toda a universidade. A ESDI recorreu a outros recursos para completar suas cotas orçamentárias e, assim, fazer frente a todos os seus gastos.¹⁰⁰

Quanto ao quadro docente, houve modificações que influenciariam sua composição futura. Todas as contratações feitas até então eram pela Secretaria de Educação do Estado da Guanabara, que colocou, em nível superior, os professores da época da fundação da escola; e os contratados posteriormente, no nível médio. Um terceiro grupo de professores convidados recebia pela caixa escolar, que possuía “recursos irregulares e insuficientes” (SOUZA, 1996:253). Devido a problemas salariais no enquadramento da UERJ, os professores do antigo quadro resolveram permanecer na situação de ‘emprestados’ à UERJ. Mas só os professores convidados da ESDI foram contratados pela Universidade do novo estado e passaram a constituir um novo núcleo.¹⁰¹ Entretanto, a UERJ tratou a ESDI com flexibilidade suficiente para que a escola, na prática, tivesse uma relativa autonomia que garantiu a sobrevivência de algumas de suas características e de seu espaço físico original.

100 Segundo Souza a escola teve ajuda “irregular” de alguns amigos, doações de empresas vizinhas ou clientes do trabalho externo de seus professores e da cobrança do estacionamento em seu pátio. SOUZA, 1996:252.

101 Niemeyer informa que os primeiros ex-alunos que viraram professores decidiram continuar lotados na Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, “talvez por um passageiro melhor nível salarial”. NIEMEYER, 1997:110.

Outra consequência da incorporação foi a mudança, em 1976, do processo seletivo, que passou a seguir as regras do concurso vestibular da UERJ pondo fim ao antigo processo seletivo marcado pelas entrevistas. Em certo sentido, seu corpo discente também mudou.¹⁰²

Em meados dos anos 1970, professores e ex-alunos, a partir do trabalho desenvolvido fora da escola e no campo do design, levantaram novas questões internas definindo com maior clareza as principais tendências em design na ESDI.

A principal tendência da escola, o formalismo técnico inspirado em Ulm, “manteve a metodologia e a ideia de conceito do produto como principal referência” (SOUZA,1996:254). Mas continuaria a ter dificuldades diante da realidade da valorização cada vez maior do consumismo da euforia dos anos do milagre econômico. Para Souza (1996:244), teria passado, então, a uma espécie de nostalgia, na qual a atuação profissional ideal seria aquela que privilegiava o cliente ideal como “o industrial esclarecido que fabricava produtos para o consumidor informado e seu trabalho ideal seria uma pesquisa normativa ou aquele desenvolvido para instituições culturais ou colecionadores”.

Segundo Souza, o formalismo técnico em sua ideologia mais original, era a tendência de uma minoria dentro da escola e se mantinha “através de um grupo reduzido e relativamente fechado” (SOUZA,1996:256).¹⁰³ Todavia, para esse autor, era a mais consistente e a mais estruturada, ideologicamente, das tendências existentes na escola. Muitas delas tiveram sua origem no próprio formalismo técnico, e eram compostas por alunos da escola e por professores que, na ESDI, ministraram outras disciplinas que não as de desenvolvimento de projeto.

Essas últimas tendências valorizavam ou interpretavam aspectos diferentes do formalismo técnico, como o desenvolvimento tecnológico como parâmetro principal do design ou a ênfase no levantamento empírico de dados. Entre elas, destacamos o neoparametrismo¹⁰⁴ e o ‘pragmatismo’. Este último, segundo Sou-

102 Os alunos teriam continuado predominantemente de classe média, oriundos de bons colégios da cidade do Rio de Janeiro, principalmente da zona sul, entre esses o Santo Inácio e o Santo Agostinho. Porém, não seriam os mais adequados segundo os critérios de seleção usados até então, e sim os melhores em conhecimentos gerais do vestibular unificado. Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

103 *Ibidem.* p. 256.

104 A orientação paramétrica, que se aliou ao formalismo técnico e científico na escola de Ulm, “concentrava-se sobretudo na análise e na medição e classificação de todos os elementos que se pudessem considerar como parâmetros do produto”. Charles Jencks. Apud SOUZA, 1996:272. O neoparametrismo seguia os mesmos princípios só que praticado na ESDI e no IDI-MAM. Neste último é que Souza considera que o modelo de Ulm foi aperfeiçoado do formalismo técnico ao neoparametrismo, em suas características racionais de análise

za, tentava se ligar a uma praticidade e a um realismo na análise dos dados e das alternativas de projeto. Mas não teria superado o conceito de produto da tendência original e não apresentou “algo que pudesse ser considerado como parâmetro” para as ideias que procuram definir o design. Teria sido o pragmatismo que “terminou mais dirigido a problemas como a organização profissional”.¹⁰⁵

Souza (1996) tece críticas ao formalismo técnico o qual, em muitos casos, “perdeu-se em excessos de elaboração, outros tantos em arrogantes exercícios de preciosismos”.¹⁰⁶ Mas ressalva que sua consistência e produção, dentro e fora da escola, proporcionaram-lhe longa existência e o papel de “âncora de salvação” em momentos de crise da ESDI. Por fim, Souza considera que o formalismo técnico “nunca chegou a se constituir em ‘método’, foi mais uma ‘escola’”¹⁰⁷ que se espalhou para além dos muros da ESDI.

Os partidários do formalismo técnico/funcionalismo da ESDI, nos anos 1970, estavam incomodados com a realidade socioeconômica que continuava a ignorar a atividade do desenho industrial brasileiro como uma possível protagonista na definição dos produtos industrializados.

Segundo Washington Lessa, no ‘milagre econômico’ do governo Médici, a lógica de produção industrial “não promete mais a redenção da população através da ampliação do consumo, conforme rezava a ideologia desenvolvimentista” (LESSA, 1994:102-104). O acesso interno aos bens industrializados ficou cada vez mais restrito e valorizou-se a exportação.

O design teria sido visto, pelas autoridades econômicas do ‘milagre’ como uma ferramenta de competição para as exportações. Entretanto, nessa visão, o design atuaria mais “como uma maquiagem mágica, para o produto brasileiro exportável” (*Id.Ibid*).

Para Lessa, na reação a essa visão distorcida do design pelas autoridades econômicas é que estaria “uma das origens da busca de identidade cultural pelo design”. O autor informa que, a partir de 1973, surgiu na ESDI uma tendência, minoritária, de trabalhos de final de curso que buscavam “uma contextualização cultural para o design” (*Ibidem*). Nesses trabalhos, por meio de análises de elementos culturais brasileiros das condições de vida da maioria da população do país, procurava-se “a ampliação do universo do design” (*Ibidem*). Essa tendência estaria buscando a ampliação do design, por meio de uma alternativa à tradição funcionalista da escola que possuía “uma ênfase nos elementos e características da cultura industrial planetária” (*Ibidem*). Aloisio Magalhães fez parte da banca

rigorosa e sistemática a métodos lógicos de projeto. Cf. SOUZA, 1996:306.

105 *Id.Ibid*. p. 256.

106 *Ib.Ibid*. p. 258.

107 *Ibidem*. p. 256.

desses trabalhos de graduação, nos anos 1970, e defendeu essa busca.

Uma tendência nacionalista de design foi se firmando desde os acontecimentos de 1968. Muitos de seus componentes não pertenciam à área projetual. Essa tendência foi dividida em uma linha mais racional com diferentes frentes, como os racionalistas tradicionais e os pensamentos críticos de Décio Pignatari e Carlos Lessa, e outra linha com “um preconizado design com base na cultura popular, no folclore e no artesanato” (SOUZA, 1996:232). Todas, à sua maneira, procurando criticar a situação do design no Brasil e a propor saídas para o designer atuar social e economicamente.

Souza destaca, dentre essas tendências, o pensamento de Aloisio Magalhães que, aos poucos, influenciou o ideário da escola. Para Souza (1996:298), era “através de aulas inaugurais, outras conferências e conversas mais informais” que Aloisio “ensaiava suas formulações”. Suas ideias foram também constituídas por sua prática externa à ESDI. Desde que abriu seu escritório no Rio de Janeiro, em 1960, Aloisio realizou diversos trabalhos de visibilidade nacional para empresas governamentais e particulares.¹⁰⁸

Aloisio sabia conviver com as divergências, era avesso a radicalismos e via na ESDI um local apropriado para debates e desenvolvimento de posições criativas e livres. Por isso mesmo teria promovido “mútua compreensão” entre o modelo racionalista e técnico na escola e as tendências por um “modelo nacional” (SOUZA, 1996:298-299).

Para Aloisio, do modelo de Ulm pode-se extrair “os componentes da razão e do método” para junto com elementos intuitivos “oriundos de nossa latinidade, acrescentando-se os valores originais de uma cultura autóctone”,¹⁰⁹ a brasileira, atingir-se a formulação de um design nacional. Essa união é visível em seus trabalhos de identidade visual para grandes empresas brasileiras.¹¹⁰

Aloisio alertou para o problema de desigualdade social e a consciência que o designer tinha que ter também sobre a desigualdade de desenvolvimento econômico no país. Aloisio considerava que nas “grandes áreas rarefeitas e pobres”

108 Projetou a identidade visual da Petrobrás, dos Correios, e da Light. Cf. LEITE, João de Souza e TABORDA, Felipe, 2003. Muito possivelmente os projetos feitos com o governo federal refletiam a política realista que Aloisio pretendia para o design nacional.

109 MAGALHAES, Aloisio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país*. Rio de Janeiro: Ed. ESDI, 1977. Apud SOUZA, 1996:295-298.

110 Sua prática profissional em busca de um design nacional pode ser exemplificada em sua participação no projeto de cédulas para o cruzeiro novo. Em 1966, o governo federal decretou a reforma monetária e decidiu nacionalizar a produção de cédulas. Aloisio iniciou o processo de desenho de originais para a moeda brasileira. Cf. LEITE, João de Souza. TABORDA, Felipe, 2003:192-195.

era “poderosa apenas a riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira”. Enquanto via nas “pequenas áreas altamente concentradas de riquezas e benefícios” que a “carência de originalidade” tinha dado “lugar à exuberante presença da cópia e o gosto mimético por outros valores culturais”.¹¹¹ Segundo essa lógica, na importação de formas de produtos industrializados ocorria a importação de aspectos culturais.

Por ser o Design uma disciplina interdisciplinar, ele teria condições de se responsabilizar por parte significativa do processo de desenvolvimento cultural. E do mesmo modo, defendia a criação de grupos interdisciplinares com a presença de “pessoas ligadas aos aspectos socioeconômicos e culturais do país”¹¹² para a pesquisa de novos produtos. Em 1977, considerava que o desenhista industrial nos países em desenvolvimento tinha “seu horizonte alargado pela presença de problemas que recuam, desde situações, formas de fazer e de usar, basicamente primitivos e pré-industriais, até a convivência com tecnologias as mais sofisticadas, ditas ‘de ponta’”, e as pré-industriais.¹¹³ E estariam aí algumas indicações para se reconceituar a atividade de designer no Brasil.

Suas preocupações com a cultura nacional ultrapassaram o pensamento de seu simples uso como fonte inspiradora para um design nacional. Com o destaque e o reconhecimento alcançados por seu trabalho, Aloisio propôs e criou em 1975 o Centro Nacional de Referência Cultural, iniciando uma carreira que passou pela Secretaria de Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN, quando criou a Fundação Pró-Memória e recuperou o conceito de bens culturais, de Mário de Andrade. O conceito de bens culturais, original de Mário de Andrade, para o SPHAN na década de 1930, transcendia a obra arquitetônica e ampliava-se para manifestações culturais brasileiras como o fazer popular, o teatro, a tecnologia, a música e o objeto. Aloisio Magalhães morreu em Pádua, na Itália, em 1982, com o secretário de Cultura do MEC (Cf. REDIG,1992).

Por suas posturas e realizações, Aloisio tornou-se o “vetor de toda uma linha ideológica paralela ao formalismo técnico”¹¹⁴ influente entre os designers que, na segunda metade dos anos 1970, discutiram o problema da identidade nacional e do design. As ideias de Aloisio se apresentaram consistentes e mais bem definidas sobre um design para a realidade nacional em 1977, ano em que a escola comemorou seus 15 anos com novas reflexões, debates e autocríticas.

O movimento de comemoração foi iniciado pelos alunos do 1º ano, interes-

111 MAGALHAES, Aloisio. *Op.Cit.* 1977. Apud SOUZA, 1996:295-298.

112 Aloisio Magalhães, em depoimento ao Jornal do Brasil, em 31 de março de 1973. Apud SOUZA, 1996:272.

113 MAGALHAES, Aloisio. *Op.Cit.* 1977. Apud SOUZA, 1996:298.

114 SOUZA, 1996:271.

sados em conhecer mais a história e as características da ESDI. Com a adesão de outros segmentos da comunidade da ESDI e de alguns egressos, o evento permitiu verificar o estágio das ideias vigentes e as realidades do mercado de trabalho.

Na avaliação de Souza, neste momento, o formalismo técnico e o design de identidade nacional tinham atingido um grau de maturidade, de coerência interna e de sedimentação em que o caráter de vanguarda não poderia mais ser sustentado como o fora no passado. Passavam a ser propostas de consenso “servindo como base para a formulação de seu modelo” (SOUZA, 1996:300). Um modelo ESDI de design e de ensino. Desse modo, alcançando o *status* de ‘ideias clássicas’, a maioria de suas teses pôde permanecer como válidas e referenciais para várias correntes de pensamento que derivaram no Design brasileiro, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, com significativo papel dos egressos da ESDI.

A adaptação do Design à realidade nacional continuava como referência principal para ideários existentes em 1977. A publicação *Produto e Linguagem/conceitos*, editada pela ABDI, em setembro de 1977, foi dedicada aos 15 anos da ESDI (ver Figura 1.4). Tratava-se de uma das ações empreendidas pelos diretores cariocas da gestão de 1976/1978 da ABDI, na qual a publicação contou com a colaboração de alunos da ESDI.¹¹⁵ Suas páginas traziam depoimentos da diretora Carmen Portinho, dos ex-diretores Flávio de Aquino e Maurício Roberto, de alguns dos principais professores e ex-alunos que estavam atuando no mercado.¹¹⁶ Os 15 anos da escola foram abordados por diferentes ângulos nesses depoimentos.

Entre os eventos de comemorações, houve uma exposição com trabalhos de ex-alunos feitos no mercado de trabalho. Segundo Souza (1996:261), a mostra, apesar de não contar com muitos dos trabalhos “mais conhecidos e de maior importância”, conseguiu contradizer “a imagem autoflagelativa da profissão” e provar que o mercado de trabalho não seria tão restrito como se propagava à época. Havia a absorção de designers em órgãos públicos, mas poucos por empresas da iniciativa privada. Por outro lado, “um bom número mantinha atividades em

115 Anamaria de Moraes e Nilson Santos, alunos da ESDI em 1977, participaram da montagem da publicação. Entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 14 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração. E, segundo Conceição, o jornalista Anderson Campos auxiliou na redação dos textos. Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição. *Op.cit.* 2003.

116 Alguns destes egressos, Valéria London, Ana Luisa Escorel, José Carlos Wanderley Conceição e Joaquim Redig estavam articulando, nesta época, reuniões sobre a organização profissional na cidade do Rio de Janeiro e, de uma forma ou de outra, participavam da ABDI.

escritórios próprios e uma parcela menor atuava como autônomo”.¹¹⁷

Apesar das inserções demonstradas, a realidade do mercado de trabalho não era tratada com otimismo pela maioria dos nove ex-alunos que prestaram seus depoimentos para a publicação.¹¹⁸ Destes, dois eram diretores da ABDI em 1977, Valéria London e José Carlos Conceição. E outros quatro ocupariam cargos da Diretoria no início da APDINS-RJ: Marcos Zilberberg, Ana Luisa Escorel, Joaquim Redig e Mário Ewerton.¹¹⁹ Portanto, estavam quase todos envolvidos nas atividades da organização profissional no Rio de Janeiro naquele ano. E já se falava na criação de sindicatos com o apoio da ABDI.¹²⁰

117 Ibidem. Bergmiller, em seu depoimento à *Produto e Linguagem* de 1977, reconhecia que o mercado de trabalho no Brasil era complexo. Mas, como Souza, ressaltou que o mercado não estava fechado para o designer brasileiro. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. Rio de Janeiro: ABDI. v. 1, n. 1, setembro de 1977. p. 2.

118 Souza também usou a *Produto e Linguagem* de 1977 como fonte privilegiada para abordar os 15 anos da ESDI. Mas apresentou e analisou os depoimentos dos três diretores, de alguns dos professores e apenas um depoimento de ex-aluno, o de Valéria London. Cf. SOUZA, 1996:282-295.

119 Completam o grupo Elio Grossman, que viria a ocupar o cargo na APDINS-RJ, em 1983; José Maria Oliveira, que foi da ABDI-GB de 1970 a 1974 e Ferdý Carneiro. Cf. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op.Cit.* 1977.

120 Declaração contida no depoimento de José Carlos Conceição. Cf. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op.Cit.* 1977. p. 10.

produto e linguagem/conceitos

1

abdi associação brasileira de desenho industrial
rua inhambu, 1283 4520 são paulo

SETEMBRO DE 1977

Em busca de uma identidade

Esta publicação é a primeira da série Produto e Linguagem – Documento. Documento de fatos importantes para a existência do desenho industrial no Brasil. Determinante foi a criação da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial há 15 anos atrás. Primeira escola criada na América Latina, a ESDI já formou 150 profissionais. Experiência pioneira, carregada de erros e acertos, continua procurando um caminho brasileiro. Os profissionais formados pela ESDI estão hoje espalhados pelos mais diversos setores. Trabalhando, criando, questionando. Questionando até mesmo a própria escola. Alguns afastados da profissão. A busca de uma identidade própria continua sendo a procura maior. Através dos depoimentos de diretores, professores e alunos (atuais e ex) procuramos colocar a nu as certezas e as dúvidas dos que estiveram ou estão ligados à prática ou ao ensino do desenho industrial e da programação visual. Acreditamos na importância desses depoimentos na medida em que sejam um convite à reflexão de todos. Na medida em que sirvam como ponto (ou de chegada).



Desenho Industrial Brasileiro: Uma História de 15 anos

A primeira investida no campo do desenho industrial no Brasil aconteceu por volta de 1962, partindo do iniciativa de arquitetos, que começaram a projetar alguns equipamentos para indústrias, principalmente têxteis, elementos usados e brinde-cadete. Nessa época, e só que se seguiu antes que o desenho industrial brasileiro se desenvolvesse, alguns designers estrangeiros atuaram aqui, não incluindo trabalhos para empresas nacionais, como é o caso de Bernard Rudofsky. Entretanto não foi suficiente para que decidissem pela implantação de unidades de sua competência de design, talvez porque não vissem no Brasil, muitos parâmetros de mercado de trabalho.

Só algum tempo mais tarde, já no começo de 60, quando o futuro diretor da Escola

Superior de Forma de Uru, Max Bill, participou do Programa Biennal de São Paulo, é que se começou a pensar mais concretamente na criação de um curso para designers no país. Esta foi também uma fase que se caracterizou por um grande curso artístico e técnico, época em que foram fundados os cursos de Arte e de Arte Moderna em São Paulo, e o Instituto de Arte Contemporânea.

No Museu de Arte foi organizado um curso de desenho industrial, com duração de dois anos, cuja atividade básica era dar uma formação teórica e prática a profissionais que iriam projetar produtos de fácil aplicação. Lazar Segal, Pietro Maria Bardi, Roberto Burle Marx, entre outros, foram os primeiros diretores desta instituição. Pela primeira vez se formava a consciência da importância do desenho industrial

em si não empurram, principalmente na área dos artistas consagrados, como Waldemar Cordeiro e Décio Pignatari.

Essa época reindebe muito contato com a Escola de Uru. Alguns brasileiros chegaram mesmo a ir estudar na escola alemã, entre eles Alexandre Weller e Almir Nogueira (Weller, inclusive, voltaria mais tarde para São Paulo trabalhar com Borgemite, ex-colaborador de Max Bill, para fundar o primeiro escritório de comunicação visual no Brasil).

O movimento não se limitou a São Paulo, no Rio de Janeiro fundou-se o Museu de Arte Moderna. Em 66, o diretor do MAM, Niemeyer Murtz Sodré, convidou Tomas Maldonado, de Escola de Uru, para elaborar um currículo e a planta original – mais tarde adaptado às necessidades brasileiras pelo engo-

Figura 1.4 Capa da publicação Produto e Linguagem/Conceitos, de setembro de 1977. Na foto, Carlos Lacerda inaugurando a ESDI.

O eixo dos depoimentos desses profissionais tratava da formação recebida na ESDI¹²¹ e das inadequações e adaptações feitas na atividade profissional diante da realidade do mercado de trabalho. Reconhecia-se a formação teórica e a capacidade projetual desenvolvida na escola. Entretanto, criticava-se o despreparo para a atuação profissional e a falta de informações sobre a realidade da atividade profissional.

Identificava-se um desconhecimento sobre a “natureza da profissão, suas caracterizações e campo de ação”¹²² por parte dos contratantes de serviço e da sociedade em geral. O que contribuía, entre outras coisas, para o baixo aproveitamento do designer para o desenvolvimento de produtos industrializados. Essa situação, quando não ocorria pela prática da cópia do produto estrangeiro, ocorria através da participação superficial do designer na definição dos objetos industrializados.

O mercado era mais aberto para trabalhos em programação visual, mas também aí havia subaproveitamentos em funções mais técnicas, como arte-finalista. As perspectivas de atuar sobre o mercado, ou seja, transformá-lo, eram poucas, já que a finalidade econômica dos trabalhos e os aspectos consumistas se sobrepuñam às finalidades culturais e sociais.

Apesar das críticas, não se desistia do compromisso social do designer, conforme apreendido na ESDI. Os egressos da escola alertavam, justamente, que era necessário preparar o aluno com informações suficientes sobre a realidade deste mercado e como viabilizar sua intervenção social e cultural por meio do senso crítico, e com uma boa base do conhecimento sobre o sistema produtivo brasileiro.

Os problemas da ESDI eram também relacionados à falta de recursos. Porém, a “herança funcionalista” tenderia a preparar o aluno para padrões europeus de projeto adequados “exatamente à demanda do mercado classe-média com hábitos internacionalizantes, característico de um país cultural e tecnologicamente dependente”.¹²³

Os depoimentos, de uma maneira geral, terminavam concluindo que havia um campo de atuação a se conquistar, e que não se deveria perder de vista o com-

121 Todos entraram na ESDI nos anos 1960 e início dos 1970. Portanto, antes da incorporação à UERJ.

122 Depoimento de Ana Luiza Escorel. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op. Cit.* 1977.p. 8-10.

123 Depoimento conjunto de Elio Grossman e Marcos Zylberg. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op.Cit.* 1977. p. 10. Pensamento semelhante foi expresso por Joaquim Redig e Ana Luisa Escorel na mesma publicação. Aloisio Magalhães, no mesmo ano, observando os contrastes de distribuição de riqueza no Brasil, identificava que nas áreas com maiores benefícios materiais havia uma “exuberante presença de cópia de gosto mimético por outros valores culturais”. MAGALHÃES, Aloísio. *Op.Cit.* 1977. In SOUZA, 1996:297.

bate à colonização cultural e à dependência tecnológica. A organização dos designers era destacada como forma de se atingir esses objetivos e o reconhecimento social da profissão. Visão coerente com a ação que estavam empreendendo desde as reuniões de 1976 na ESDI para formarem a ABDI-RJ.

A partir de 1977, o contexto da escola e do designer no mercado do Rio de Janeiro foi sofrendo mudanças que o distanciava, em certo sentido, daquele da década de 1960 e do início da década de 1970. Ao final dos anos 1970, ocorria a lenta e gradual abertura política do governo Geisel ao governo Figueiredo. A anistia política repatria opositores do regime militar e iniciava-se a jornada de luta para as eleições diretas para presidente da República e as esperanças para o retorno à democracia.

Na ESDI, inicia-se um período de estabilidade programática e curricular e a atenuação do criticismo anterior ao regime militar. Para Souza (1996), isso foi reflexo de alguns fatores como o amadurecimento das ideologias internas da escola, o fato de que alguns ex-alunos e professores trabalhavam em projetos financiados por órgãos governamentais e do próprio tipo de aluno que entrou na ESDI depois da incorporação à UERJ.

O ingresso dos alunos passou a ser realizado mediante um modelo unificado de vestibular. Souza esclarece que a ESDI teve que se adaptar, pois ocorreu um distanciamento de linguagem entre o professor e o aluno que não era mais selecionado pelo corpo docente da escola e sim por uma avaliação de “seu nível geral de cultura e capacidade de discurso”. Apesar de serem selecionados “a partir de provas genéricas”, Souza acredita que os alunos que entravam eram uma elite entre os candidatos, já que a “demanda pelo vestibular da ESDI era bastante razoável” (SOUZA, 1996:308).

A estabilidade das ideologias dentro da ESDI se deveu, também, à continuidade da nova geração de professores que, desde 1967,¹²⁴ vinha se renovando por meio de ex-alunos da escola. Alguns outros formandos também passaram a atuar em novos cursos abertos nos anos 1970, como o da UFRJ e o da PUC-Rio. O formalismo técnico e funcionalista na ESDI continuou por meio dessa nova geração e pela atuação do IDI-MAM, que existiu até 1986.¹²⁵

Já a tendência do design de identidade nacional, segundo Souza, foi prejudicada em sua continuidade por alguns fatores como a importação de ideias e produtos nos primeiros anos da década de 1980 e “a morte de seu principal

124 Dados levantados por NIEMEYER, 1997: 110.

125 Em 1978, a equipe de coordenação do IDI-MAM era composta por quatro professores da ESDI: Karl Heinz Bergmiller, Gustavo Goebel Weyne, Silvia Steinberg e Pedro Luiz Pereira de Souza. Desde 1972/1973 o IDI firmou-se como Instituto de pesquisa e contou com a colaboração de vários professores e profissionais saídos da ESDI. Cf. SOUZA, 1996: 305.

intelectual”,¹²⁶ Aloisio Magalhães, em 1982. Souza também relaciona “um abandono gradual do conteúdo do design em favor de demonstrações de ‘profissionalismos’” que ocorreu nos anos 1980 e que aqui relacionamos à ocupação do mercado. Lessa acredita que essa tendência sofreu pressão do quadro contemporâneo de “unificação acelerada de mercados”. A consciência sobre essa internacionalização teria empurrado “cada vez mais o design feito no Brasil para uma atualização cosmopolita de parâmetros e repertórios” (LESSA, 1994:107).

A realidade social brasileira sempre foi o eixo das discussões, debates e mudanças que a ESDI sofreu em suas principais fases de definição como escola de Design. Ora por causas externa a ela, ora por busca pela retomada e/ou redefinição de seu papel social por parte de sua comunidade.

Para Souza (1996:282), o modelo importado de Ulm não foi o principal obstáculo para a ESDI adaptar-se à realidade brasileira, pois se tratava de um modelo de base racional e internacional. Os problemas de verbas, salários de professores e os demais, típicos das universidades brasileiras em geral, nos anos de 1960 e 1970, teriam impedido muito mais a ação da escola na sociedade.

A tomada de consciência sobre a realidade brasileira, suas desigualdades socioeconômicas, importações de design, consumismo e a falta de democratização dos bens industrializados e demais problemas de subdesenvolvimento levou as tendências de pensamento da escola a certo consenso sobre a atuação profissional e formas variadas de efetivar uma intervenção social do designer. Essas diferenças e consensos foram o que fizeram Souza (1996:293 e 298) concluir que, dos anos de 1960 para os de 1970, os esdianos passaram de um design pensado para o Brasil/Nação para um design para o cidadão brasileiro. De um design que era pensado, na sua prática, tendo em vista a grande indústria e uma parcela consumidora privilegiada da população para um design que pudesse efetivamente atender as massas.

Idealismo e pragmatismo orientaram a pedagogia da ESDI. Nos depoimentos dos ex-alunos à *Produto e Linguagem* de 1977, e nas entrevistas colhidas para a presente publicação, as críticas à escola são acompanhadas de um reconhecimento da importância pela formação recebida e pelos debates sobre o papel do designer que o espaço da escola proporcionou.

Muito do que a ESDI gerou em ideias orientou a ação de suas primeiras gerações de formandos nas demais instituições de ensino e de profissionais, criadas nos anos de 1970. E foram alguns designers dessas mesmas gerações que, a partir de assimilações e interpretações sobre o papel social do desenhista industrial, realizadas durante a vida discente, promoveram outro modelo de associação profissional, em relação à ainda existente ABDI, no final da década de 1970: uma entidade pré-sindical.

126 SOUZA, 1996:303.

2

CAPÍTULO

ABDI: A PRIMEIRA ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL

2.1 ORIGENS E FORMAÇÃO

A ABDI foi constituída por profissionais pioneiros que atuavam no campo do desenho industrial nos anos 1950 e 1960, e que possuíam formação diversificada. Alguns docentes da ESDI e da FAUUSP estavam entre esses profissionais, pois também realizavam trabalhos de design para o mercado.

Através de contatos pessoais e profissionais, uma pequena rede social reuniu um grupo atuante na área do design no eixo Rio de Janeiro – São Paulo,

que possibilitou a fundação da ABDI em setembro de 1963. Os contatos para a reunião do grupo foram consequência do interesse em uma ação coletiva e da busca de informações sobre o design, que acabam confluindo para uma ação organizada. Esses profissionais e docentes sentiram a necessidade de assumirem um papel mais “coletivo do que pura e simplesmente um papel de professor ou simplesmente de profissional”.¹

Os arquitetos docentes da USP acompanharam o processo de criação da ESDI e mantiveram relações profissionais e sociais com os docentes da escola carioca. Wollner e Bergmiller, apesar de pertencerem ao corpo docente da escola do Rio de Janeiro, atuavam profissionalmente em São Paulo. Bergmiller, por exemplo, trabalhou com Cauduro no projeto de mobiliário urbano para o campus da USP em 1963.

A visita de uma personalidade estrangeira também foi fator estimulador para a criação da ABDI. Misha Black, presidente do ICSID, visitou o Brasil nos primeiros dias de maio de 1963,² após participação em um seminário na Argentina. A visita era apoiada pela Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, que entrou em contato com Bergmiller para auxiliá-la na recepção de Black. Bergmiller, que já conhecia Black do meio profissional do design internacional, organiza um encontro “com vários profissionais”,³ que eram pioneiros do design em São Paulo. Black visitou o escritório de Ruben Martins e sugeriu ao grupo de profissionais fundar uma associação e filiar-se ao ICSID.

Desse processo fez parte a ida dos quatro docentes e arquitetos da FAUUSP, em junho de 1963, ao III Congresso do ICSID.⁴ A intenção principal era saber como funcionavam organismos internacionais de design e estabelecer contatos internacionais.

A partir de alguns encontros⁵ entre os pioneiros do design, surge a ideia da fundação da Associação Brasileira de Desenho Industrial, que tem sua primeira ata datada de 10 de setembro de 1963.⁶ Uma Diretoria provisória foi nomeada

1 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

2 ICSID, *South American Diary: Journal of a visit by Misha Black*. agosto de 1963. p. 9.

3 Entrevista realizada com Karl Heinz Bergmiller. *Op.Cit.* 2000. Alguns arquitetos da FAUUSP teriam participado desta reunião, segundo Bergmiller. Os publicitários José Zaragoza e Roberto Duailibi da atual agência DPZ teriam estado também nesta reunião. Black também visitou o prédio da FAUUSP na rua Maranhão.

4 Citada no Capítulo 1.

5 Reuniões também foram promovidas pelos docentes junto com estudantes na FAUUSP em sua antiga sede, na Rua Maranhão, com o objetivo de discutir a formação da associação.

6 Assinaram a Ata da Fundação da ABDI: Décio Pignatari, Ruben Martins, Karl Heinz Bergmiller, Leib (Léo) Seincman, Luiz Roberto Carvalho, João Rodolfo Stroeter, Lucio Grinover, Abraão Sanovicz, Willys de Castro, João Carlos Cauduro, Candido Malta Campos Filho, Julio Roberto Katinsky, Alexandre Wollner, Fabrizio Fabriziani e Modesto de Barros

com mandato até 15 de janeiro de 1964, quando ocorreriam novas eleições para o primeiro biênio 1964-1966. O primeiro Estatuto da Associação foi votado e aprovado já nesta primeira assembleia, assim como a mensalidade.

A entidade pioneira foi rapidamente divulgada por meio de carta assinada pelo seu primeiro presidente, Lucio Grinover, para os demais profissionais que eram conhecidos pelos fundadores e por outros que apoiavam a Associação, mas que não estavam presentes na data da fundação como Aloisio Magalhães.

O Estatuto da ABDI definia a Associação como “sem fins econômicos” e “de caráter cultural”. Os objetivos da entidade abrangiam cinco ações principais: a) reunir “os desenhistas industriais que exercem a profissão no país” e servir de fórum de aproximação com quaisquer interessados no desenvolvimento do desenho industrial no Brasil; b) atuar “na criação de condições favoráveis ao desenvolvimento do desenho industrial” e “contribuir para a qualificação técnico-formal e cultural do produto industrial” por meio de diversificados eventos e ações; c) “divulgar e documentar as atividades dos sócios”; d) assessorar os sócios em suas relações profissionais, destacando o registro autoral na própria ABDI; e) “desenvolver gestões no sentido do reconhecimento e regulamentação da profissão”.⁷

As ações de divulgar e conscientizar conceitos, sobre o que é o design, tiveram maior atenção dos fundadores da Associação pioneira. Seria reflexo dessa linha de ação que na configuração dos cargos constassem um diretor de informação e um diretor de divulgação. Ao primeiro competiria “fornecer, incentivar e desenvolver a informação teórica, técnica e artística”. E, ao segundo, além de organizar a secretaria da ABDI, competiria “divulgar as atividades da Sociedade”.⁸ Completavam a Diretoria, um diretor de fundos, para cuidar das questões financeiras e três diretores de planejamento, aos quais competia a organização das atividades da ABDI.⁹

A denominação “Brasileira” caracterizava a intenção dos fundadores da ABDI de que a Associação tivesse projeção nacional e mais tarde contasse com representações de outros estados, além do Rio de Janeiro e São Paulo. Sendo a primeira Associação do gênero no país e almejando permanecer com uma proje-

Carvalhosa.

7 Estatutos Sociais da Associação Brasileira de Desenho Industrial. In *Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*. São Paulo: Fórum Roberto Simonson/FIESP/ABDI, 1964. p. 101.

8 Estatutos Sociais da Associação Brasileira de Desenho Industrial. *Op.Cit.* 1964. p.101.

9 A Diretoria Provisória foi composta por Lucio Grinover, Décio Pignatari, Ruben Martins, Leib Seincman, Willys de Castro, João Carlos Cauduro e Alexandre Wollner. Seu conselho fiscal foi formado pelos titulares Luiz Roberto C. Franco, Candido Malta Campos Filho e Fabrizio Fabriziani. Na suplência deste Conselho estavam Julio Roberto Katinsky, João Rodolfo Stroeter e Karl Heinz Bergmiller.

ção no contexto internacional, alcançada por meio de sua filiação ao ICSID, era natural estabelecer-se como de âmbito nacional.

Embalados pelo otimismo da industrialização da época e entusiasmados com a convergência de interesses profissionais, os designers pioneiros complementam, com a criação da ABDI, o processo do início da institucionalização do design no País.

A seguir, abordaremos os primeiros anos da ABDI, até 1968, abrangendo as atividades desenvolvidas ao longo da Diretoria provisória e das duas diretorias eleitas posteriormente.

2.2 OS PRIMEIROS ANOS

2.2.1 A PRESENÇA EMPRESARIAL

Desde seu começo institucional, a ABDI desempenhou um papel de divulgação e disseminação do design industrial objetivando, principalmente, as empresas para uma possível expansão do mercado de trabalho. Essa aproximação encontrou eco entre alguns empresários de empresas de médio e grande porte, com os quais os membros da ABDI mantinham relações profissionais e sociais.

A divulgação do design envolvia um trabalho de conscientização sobre o papel do desenho industrial. Mediante palestras e publicações direcionadas principalmente aos clientes, potenciais contratantes de designers, objetivava-se não só a abertura do mercado de trabalho de modo mais amplo, mas também a possibilidade de novos projetos para os membros associados da ABDI. Os poucos profissionais associados consideravam que a ABDI serviria de fórum entre pares e possibilitaria ações mais eficientes em conjunto para a conscientização do empresariado sobre o papel do design em suas empresas.

A presença empresarial marcou não só o modo como a ABDI pretendeu divulgar o design, mas também a sua própria fundação e formação. Empresários que eram clientes e amigos dos designers antes da fundação da ABDI participaram da Associação como seus fundadores, ou como articuladores de contatos com outros empresários, ou, ainda, como patrocinadores e parceiros na realização de eventos e publicações da ABDI.

José Serber e Leib Seincman, que compuseram diretorias da associação, eram industriais e chegaram a contratar alguns serviços de design de membros da ABDI. Serber era da indústria de móveis para escritório Escriba, fundada em 1962 e Leib Seincman foi um dos donos da indústria de móveis Ambiente e em 1964 fundou a indústria Projeto. Além de Seincman, destacaram-se, no apoio à ABDI, José

Mindlin, da Metal Leve; Luis Villares, das indústrias Villares e Giorgio Padovano, da Olivetti do Brasil.

Mesmo entre alguns arquitetos que participaram da ABDI, em seus primeiros anos, encontramos empresários de indústrias de móveis como Michel Arnoult e Jorge Zalsupin. O caráter empresarial também orientava a atuação de alguns outros membros da ABDI que abriram escritórios para prestar serviços de design. Portanto, nem todos trabalhavam como autônomos ou assalariados.

O Estatuto da ABDI previa as categorias de sócio titular e coletivo. O empresário poderia filiar-se à Associação como sócio titular na condição de pessoa física. As empresas, por sua vez, poderiam associar-se como sócio coletivo na condição de pessoa jurídica. Esse modelo associativo de envolvimento direto com o setor produtivo era inspirado na ação dos arquitetos italianos que, desde a década anterior, tinham firmado ações conjuntas com empresários para alavancar o design da Itália.

Coerente, portanto, que o primeiro grande evento de divulgação do design pela ABDI junto ao empresariado tenha sido apoiado pelo Fórum Roberto Simonsen, entidade da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.¹⁰ A FIESP foi contatada aproveitando as relações com empresas que os associados já possuíam. A divulgação do design poderia, assim, ser feita de forma institucional e para um maior número de empresários, facilitando o trabalho de conscientização que, segundo Bergmiller,¹¹ foi feito por muito tempo pelos associados da ABDI.

Esse evento resultou na primeira publicação da ABDI, que foi paga pela FIESP. O livro *Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*, editado em 1964, pelo Fórum Roberto Simonsen, trazia os textos das conferências proferidas por membros associados da ABDI (ver Figura 2.1). Contemplava definições sobre a profissão de desenhista industrial, sua história no Brasil e no mundo e os diversos aspectos técnicos e sociais que o envolviam.¹²

10 O Fórum Roberto Simonsen foi criado em 1948 como órgão cultural para promover debates de problemas sociais, econômicos, financeiros e técnicos. Em 1965 foi transformado no atual Instituto Roberto Simonsen com maior ênfase nas atividades culturais e análise dos temas nacionais.

11 Entrevista realizada com Karl Heinz Bergmiller. *Op.Cit.* 2000.

12 Coube a Décio Pignatari, como Diretor de Informação, a primeira definição da profissão de desenhista industrial que foi publicada pela ABDI.

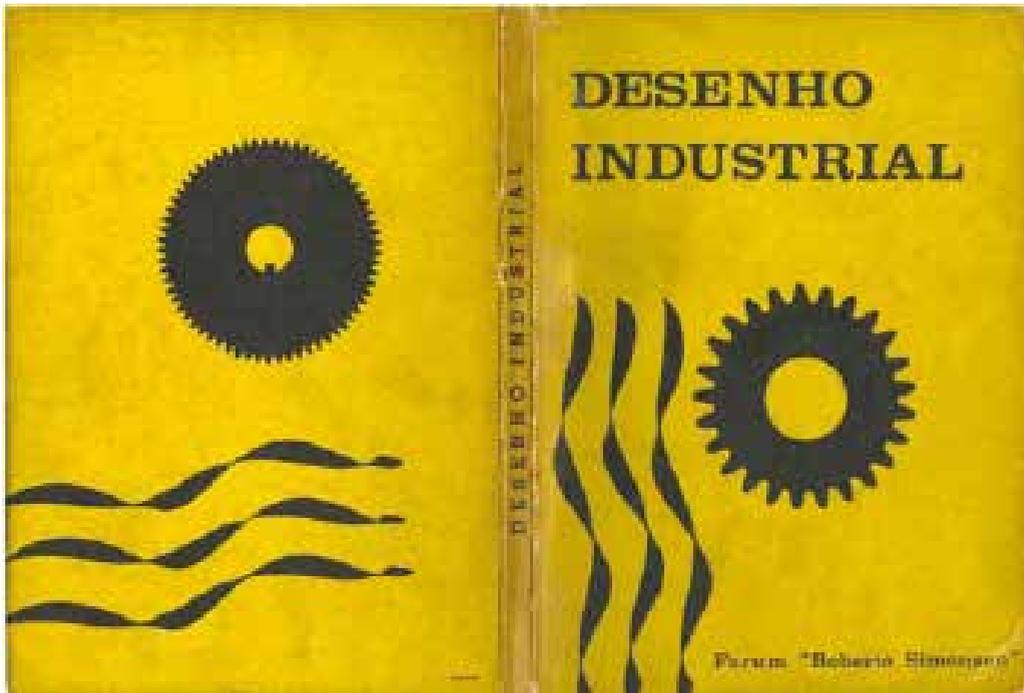


Figura 2.1 Capa e contra capa da publicação *Desenho Industrial: Aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*, editada pelo Fórum Roberto Simonsen em 1964.

2.2.2 PARCERIAS E EVENTOS

O evento acima marcou o início das parcerias dos intelectuais e empresários, que se interessavam pelo design, na Associação profissional pioneira em atividades culturais e de divulgação do design.

Apesar do foco na atuação profissional e na ampliação do mercado de trabalho expresso no Estatuto, Lucio Grinover observa que “obviamente, como o pessoal que dirigia a ABDI, [...] estava ligado ao ensino no Rio de Janeiro ou aqui (São Paulo)”, a ABDI em seu início também se preocupava com o ensino do design.¹³

Em conjunto com as instituições acadêmicas, a ABDI, em 1964, planejou e organizou o I Seminário de Ensino de Desenho Industrial, que foi definido como “o primeiro desse gênero realizado no país e, acreditamos, na América Latina”.¹⁴

13 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

14 Revista PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: ABDI. v. 1, n. 1, primeiro trimestre. 1965. p. 18.

O evento ocorreu em duas etapas, uma em São Paulo, de 9 a 13 de novembro de 1964, e a outra na cidade do Rio de Janeiro, de 21 a 23 de junho de 1965.

A parceria com a FAUUSP, ESDI e FIESP possibilitou à ABDI preparar as duas etapas. No certame paulista, o público frequentador foi em média de 25 pessoas, predominantemente formado por professores, designers do mercado profissional e empresários. O objetivo foi a “exposição, exame e debate do ensino de desenho industrial em países estrangeiros e no Brasil”. As palestras e sessões expositivas se dividiam no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo e nas salas da FAU (em sessões noturnas). Indústrias prestaram “apoio material” que auxiliou a superar as dificuldades de realização do evento.¹⁵

Na versão carioca, realizada na ESDI, o objetivo centrou-se na definição e discussão dos conceitos básicos sobre “o processo de ensino de Desenho Industrial; bem como um possível projeto de escola-padrão de nível superior, para o ensino do Desenho Industrial no Brasil”.¹⁶ As relações entre escola e indústria e a formação de um *curriculum* de escola-padrão compuseram os temas principais que nortearam as palestras. Professores e estudantes da ESDI e representantes de “todas as escolas interessadas no assunto” integraram a plenária do evento, que contou com a participação de Lucio Grinover e Décio Pignatari como palestrantes.

No relatório de atividades de 1965, da ABDI, o Seminário de Ensino foi registrado por meio de recomendações resultantes dos debates promovidos pela plenária do evento. No texto, há o registro que o objetivo de esquematizar uma escola-padrão não foi alcançado, ao final do seminário. No relatório, a ESDI reconhecia a ABDI como “o órgão associativo-cultural legítimo – e adequado à defesa dos interesses e aspirações dos desenhistas industriais”¹⁷ no Brasil. Entretanto, propõe-se que sejam “levadas em consideração outras formas de organização do ensino superior de Desenho Industrial”, como escolas superiores desenvolvidas a partir de escolas técnicas ou industriais ou institutos inseridos na estrutura departamental universitária. O documento trazia ainda recomendações para esforços no sentido de fazer o reconhecimento social, a regulamentação da profissão e a cooperação entre as entidades de design em prol da atividade no País. Devemos lembrar que em 1965 os publicitários, que compõem um campo profissional que tem interseção com o campo do design gráfico em algumas atividades e no qual atuavam alguns membros da ABDI, obtiveram a sua regulamentação da profissão por meio da Lei nº 4680. Fato que deve ter renovado o interesse dos designers da associação pioneira a buscarem a regulamentação da sua profissão.

15 As indústrias eram: Móvel Contemporânea (de Michel Arnault), Indústria de Papel Leon Fefber S. A., Philips do Brasil, Olivetti, General Motors do Brasil, Play-Arte Decorações, Projeto-Produtos e Objetos Projetados Ltda e o Sr. Milly-Teperman (*Ib.Ibid.*).

16 Revista PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: ABDI. v. 1, n. 2, segundo trimestre. 1965. Contracapa.

17 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1965. São Paulo: ABDI. Sem data. p. 4-5.

As exposições de trabalhos e o incentivo à promoção de concursos ou premiações por parte de empresas formaram um dos eixos das atividades culturais empreendidos pela ABDI como parte da estratégia de divulgação e conscientização sobre o design brasileiro.

As relações sociais e profissionais dos designers da ABDI com empresas facilitaram a estruturação dessas atividades por meio do apoio de empresários que possuíam interesse em eventos culturais e que também já tinham alguma consciência sobre o que era o design industrial.

Nos primeiros anos de atividades da ABDI, destaca-se a parceria montada com a firma Alcântara Machado Comércio e Empreendimento Ltda, responsável pela realização de feiras industriais e comerciais. Os Prêmios Lúcio Meira, sobre veículos automotores; e Roberto Simonsen, sobre projetos e produtos de utilidades domésticas, foram promovidos pela Alcântara Machado a partir de 1962 e 1963, respectivamente, e ambos passaram a contar com a ABDI na montagem do júri e na sua organização a partir de 1964. Além disso, a Alcântara Machado abriu espaço para que a ABDI organizasse um *stand* em suas feiras, funcionando como “um centro de informações e comunicação direta com industriais e com o grande público”.¹⁸

Segundo Lucio Grinover, a origem da premiação na Feira Nacional de Utilidades Domésticas, UD, que tinha se iniciado em 1960, foi a partir de reuniões feitas com Caio Alcântara Machado, viabilizadas por um funcionário das Indústrias de Tornos Romi, para as quais Grinover realizou projetos de arquitetura na época. Na oportunidade, Grinover sugeriu que as Feiras industriais abrigassem alguma atividade de desenho industrial que auxiliasse a sua divulgação. O Prêmio Roberto Simonsen foi criado em 1962, patrocinado pela FIESP, e abrangia mais de uma categoria de produtos para o lar. Foi realizado por ocasião da Feira da UD, que ocorria anualmente em São Paulo, nos anos de 1960. Durou de 1963 a 1970. É até o momento o primeiro prêmio de design de produto, diversificado e com periodicidade, conhecido da nossa história. Em suas oito edições, sete projetos foram premiados com o primeiro lugar e 24 receberam o ‘Certificado de Boa Forma’. A maioria era mobiliário, mas também receberam premiação luminárias, conjuntos sanitários, maçaneta de porta, copos e eletrodomésticos.¹⁹ A grande maioria era de produtos que foram industrializados.

18 Revista PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: ABDI. v. 2, n. 3, primeiro trimestre. 1966.

19 Alguns autores desses projetos eram sócios da ABDI. Outros ficaram conhecidos pelo campo profissional a partir da participação na premiação. Suas formações eram variadas. No momento, está em andamento pesquisa sobre a história desse Prêmio pioneiro com previsão de término para 2013.

Na primeira edição de abril de 1963, a ABDI ainda não existia. A organização do Prêmio foi feita pelo escritório de arquitetura promocional M. S. Bagdócio com acessória técnica de Pietro Bardi, diretor do MASP, Sérgio Kehl, professor da Escola Politécnica da USP e de Marc Berkowitz, da Associação Brasileira de Críticos de Arte²⁰. A partir de 1964, o júri montado pela ABDI, em sete das oito edições, contava com um representante das instituições interessadas em desenho industrial na época: IAB, ESDI, FAUUSP, FAU-Mackenzie e ABDI. A maioria dos jurados era formada por arquitetos.

O Prêmio Lúcio Meira existiu até meados 1974 e ocorria nas edições bianuais do salão do automóvel. Na primeira edição de 1962, o júri contou com a presença do italiano Pininfarina e o vencedor foi o uruguaio Carlos Henrique Luciardi. O brasileiro Marcio L. Piancastelli ficou em segundo com o projeto do carro Itapuan. Nas edições seguintes do certame participaram e foram premiados jovens designers como Joaquim Redig, Auresnede Pires Stephan e Ari Rocha. Na edição de 1964, Ari Rocha ganhou a premiação com a proposta de um minicarro urbano, o Aruanda, que tinha sido desenvolvido nas dependências da FAUUSP (Figura 2.2). Um protótipo do Aruanda foi construído na Itália e ganhou outro prêmio em 1965, no salão do automóvel em Turim. A grande maioria dos projetos era proposta em plantas, modelos ou em um protótipo. A existência da premiação acalentou o sonho de muitos jovens designers de trabalhar na grande indústria automotiva, mas, como afirma Katinsky (1983), os projetos vencedores, apesar da divulgação na mídia especializada, não foram aproveitados pela produção industrial. Dos autores premiados, apenas o mineiro Piancastelli chegou à grande indústria automobilística: trabalhou na Willys e chefiou a equipe de design da Volkswagen até 1992. Na empresa alemã, junto com José Vicente Martins, ele projetou os modelos TL e Brasília e o esportivo SP2, além de participar do desenvolvimento de outros modelos como o Gol, a Parati e o Santana (Cf. LEON, 2005).

20 ALCANTARA MACHADO. *Catalogo da Feira UD de 1962*. São Paulo: Alcântara Machado. p. 56-57



Figura 2.2 O mini-carro urbano Aruanda na I Bienal Internacional de Desenho Industrial do MAM-RJ, em 1968. Foto gentilmente cedida por Freddy Van Camp.

Os concursos e premiações de design congregavam os poucos profissionais e estudantes interessados em design e serviam, também, para divulgar seus trabalhos e conquistar potenciais clientes. As mostras dos trabalhos dos sócios foi outro tipo de evento, com objetivos semelhantes, que também foram incentivadas pela ABDI.

Em 1967, a Associação promoveu uma grande mostra dos sócios nas dependências do Banco Nacional de Minas Gerais, na Avenida Paulista, com 40 painéis que abrangia “desde o desenho gráfico, de móveis e de padronagens para tecidos, até o desenho mecânico”.²¹Entre os autores, estavam Fernando Lemos, Lívio Levi, Michel Arnoult, Dominicci, Zalsupin, Bornancini, Nelson Petzold,

21 Notícia veiculada no jornal O Estado de São Paulo. Sem mês e dia. 1967, p. 09. Acervo Marília Freidenson.

Sanovicz, Antônio Maluf, Bramante Buffoni, Lucio Grinover, Luiz Paulo Conde e Mário Ewerton.²² Nos anos 1970 ocorreram outras mostras dos sócios.

Após as palestras de 1964, a ABDI, com apoio dos empresários, publicou a revista *Produto e Linguagem* que teve três números de 1965 a 1966. Foi o primeiro periódico nacional totalmente dedicado ao design. O projeto gráfico da revista foi realizado por Fernando Lemos, artista gráfico de origem portuguesa e que em 1964 era diretor do Museum da FAU USP (Ata de Reunião da ABDI de 07 de julho de 1964).

Lemos projetou a capa da revista com abas na contracapa, de modo que, ao se fecharem, faziam um movimento igual ao de uma embalagem (ver Figura 2.3 e 2.4). As folhas internas ficavam soltas.²³ O nome da revista foi conceituado pelo semiólogo Décio Pignatari. O título da publicação era coerente com a visão de Pignatari, que considerava o design enquanto linguagem.²⁴ Quatro edições especiais foram publicadas em 1977, mas todas em formato A4. Uma delas foi uma edição especial editada no Rio de Janeiro como um jornal comemorativo dos 15 anos da ESDI. As outras três eram encartes dos Boletins informativos da ABDI de 1977, dos quais destacamos um que trazia texto de Tomás Maldonado intitulado “O Design e o Futuro do Meio Ambiente” publicado em junho daquele ano. Na época exerceram papel importante no registro e na divulgação das atividades da ABDI e da produção profissional dos seus associados e demais designers. Esses exemplares foram distribuídos aos associados e às empresas como parte das ações de disseminação dos conceitos sobre o design.

22 Folheto da exposição de 1967, editado pela ABDI. Acervo Nelson Ivan Petzold.

23 Lemos, no número 2 da *Produto e Linguagem*, fez uma interessante defesa de seu projeto, publicada na aba direita da revista, após receber críticas sobre dificuldades de perfuração e encadernação devido à margem esquerda insuficiente. O artista gráfico argumentou que a revista pretendia “existir como um objeto em si mesmo e não um livro” e que, portanto, não foi feita para se encadernar nem para se perfurar.

24 Para conhecer um resumo desta visão, consultar BRAGA, 2002.

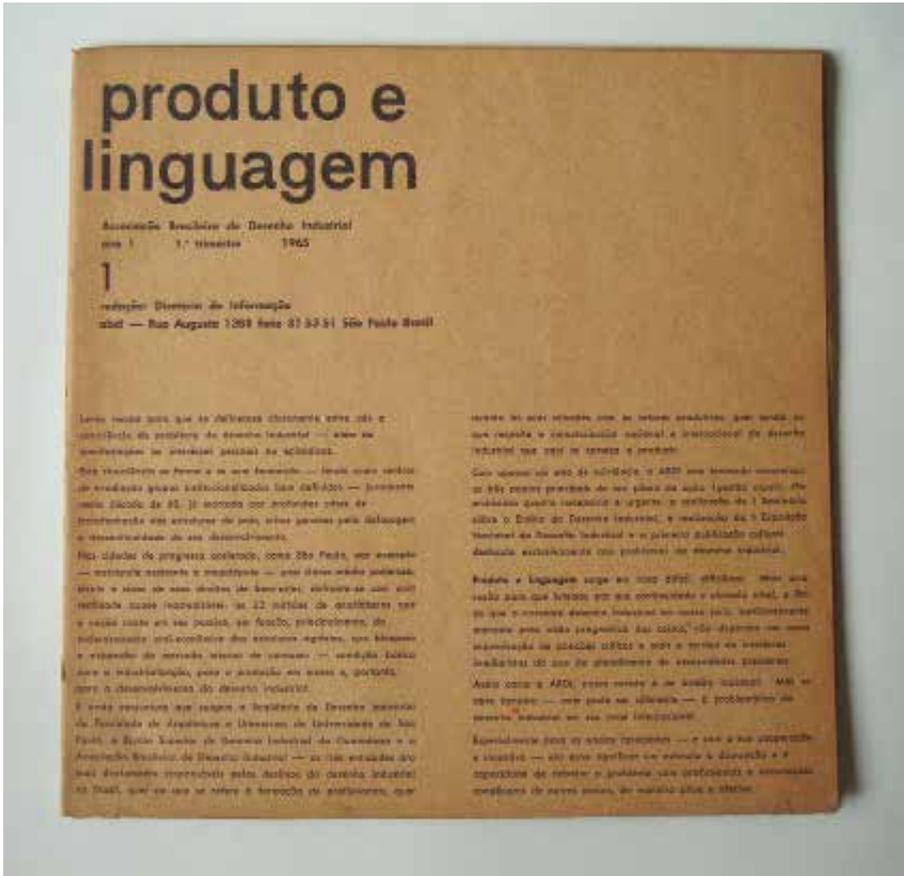


Figura 2.3 Capa da revista Produto e Linguagem, n. 1, de 1965.

As palestras promovidas pela ABDI constituíram outro eixo importante do trabalho de conscientização e reflexão sobre o design. Eram realizadas tanto nas entidades de ensino quanto na FIESP, e até mesmo nas dependências de algumas empresas que participavam da ABDI, como a indústria de móveis OCA, do arquiteto Sérgio Rodrigues e a Móvelia Contemporânea, de Michel Arnoult.

Em determinados eventos de palestras e debates, empresários e representantes dos governos Estadual e Federal eram convidados a proferirem conferências sobre as dimensões de políticas e exemplificações de uso do design. Assim, mantinha-se o debate e estimulava-se a adesão de demais agentes produtivos e fomentadores, potenciais agentes de demandas para a área do design, bem como se consolidava o interesse de estudantes e profissionais a continuarem a dedicarem-se ao design, em um cenário com limitações de atuação no mercado de trabalho dos anos de 1960 e 1970.



Figura 2.4 Vista das abas laterais da capa da Revista Produto e Linguagem, n. 3, de 1966, nas quais aparecem marcas gráficas de Ruben Martins, Maurício Nogueira Lima e do estúdio Metro 3 dos publicitários Francesc Petit e José Zaragoza

2.2.3 PARTICIPAÇÃO DOS PROFISSIONAIS

A presença de empresários nas atividades da ABDI, nos eventos descritos, foi uma constante, variando de intensidade e foco conforme as conjunturas e as relações sociais estabelecidas com os membros de diretorias de cada gestão.

Mas, no cotidiano das assembleias e reuniões da Associação eram muito poucos os empresários que compareciam com certa frequência. No dia a dia da ABDI, outras questões de interesse da profissão de desenhista industrial entravam na pauta de discussões como regulamentação da profissão, finanças da Associação, representação nacional etc., assuntos de interesse maior para os que frequentavam a associação na condição de designers ou para os que a dirigiam.

Treze profissionais e um empresário que atuavam no campo do design e mais um advogado assinaram a ata de fundação da ABDI. Aos poucos, novos associados se somaram ao grupo pioneiro.

O Estatuto, em 1964, previa quatro categorias de sócios: a) titular – pessoas físicas; b) coletivo – pessoas jurídicas; c) benemérito – pessoas físicas ou jurídicas; e d) correspondente – pessoas físicas ou jurídicas. Desse modo, permitia-se a filiação de entidades diretamente ligadas à atividade de design, tanto dos prestadores de serviços de design quanto das empresas contratantes dos serviços.

Como já vimos, a presença empresarial, seja jurídica ou como pessoa física, foi importante para as atividades culturais da ABDI. O direito ao voto, a elegibilidade para cargos da diretoria e a composição da Assembleia Geral, com plenos

poderes de deliberações sobre atos sociais e assuntos constitucionais, eram reservados somente aos sócios titulares. O poder de decisão estava nas mãos dos profissionais de projeto. Eles eram a maioria dos associados, apesar de serem poucos os que efetivamente participavam das assembleias da ABDI em comparação ao número de associados titulares.

A composição dos sócios titulares, nos primeiros anos de existência da Associação, era diversificada, enquanto origem de formação, mas abrangia a maioria dos profissionais pioneiros que atuavam no campo do design, nos anos 1950 e 1960. Aderiram à ABDI aqueles pioneiros com algum grau de consciência sobre o Design, como campo de conhecimento e como elemento de desenvolvimento industrial e cultural, e com interesse na organização coletiva da profissão. Sob esse ponto de vista, podemos supor que os associados, apesar de representativos de uma intelectualidade da época e expressivos na atuação profissional no mercado, não abrangiam a totalidade dos profissionais que trabalhavam com artes gráficas, incluindo aqui o campo publicitário, ou com desenho de produtos. Mesmo assim, eles foram suficientes para iniciar a organização profissional dos designers e para estabelecer fóruns entre profissionais com alguns objetivos em comum.

Ao final de 1964, a ABDI registrava 71 sócios titulares, oito sócios coletivos e nenhum benemérito ou correspondente. Em 31 de dezembro de 1965, após 1 ano de variadas atividades, os sócios titulares eram 82; os coletivos, 15 e um sócio benemérito. Já em 1966, os sócios titulares chegaram a 92; dos quais, seis aparecem apenas como “industriais”.²⁵

Predominam titulares com domicílio em São Paulo nestes primeiros anos, atingindo cerca de 80% em 1966. O Rio de Janeiro tinha a maioria de seus sócios ligada à ESDI. Inicialmente, com seis pessoas, a cidade carioca era a segunda região em números de sócios. Mas em 1966, com um crescimento expressivo de titulares, o Rio Grande do Sul alcança o mesmo número de pessoas físicas associadas que o Rio de Janeiro, que naquele ano eram sete.²⁶

O estado gaúcho apresentava um mercado potencial para a atividade de desenho de produto, apesar da prática da cópia. Algumas poucas empresas começaram a demandar design de produto nos anos 1960, visando melhorar a

25 Cf. PRODUTO E LINGUAGEM, n. 03, *Op.Cit.* 1966. Contracapa. Milly-Teperman, aqui classificado fora deste grupo, aparece como “Engenheiro – Industrial”.

26 *Ibidem.* Os gaúchos eram: os arquitetos Armênio Wendhausen, Claudio Luiz Gomes Araújo e Nelson Ivan Petzold; os engenheiros José Carlos Bornancini e Henrique Orlandi Júnior (associado aos trabalhos de Bornancini), o autodidata Karl Julius W. Rupp, que foi sócio da empresa de móveis contemporâneos Heinz Agte, e o projetista mecânico Celso Raimundo Couto da cidade de São Leopoldo, RS. Entre os sócios coletivos, estava a empresa Heinz Agte, de Porto Alegre, cujo logotipo foi feito por Cláudio Araújo e para quem ele também projetou móveis.

competitividade de seus produtos. O campo para a comunicação visual impressa estava mais aberto como ocorria em outros estados. Isso estimulou alguns profissionais a atuarem em design no Sul e a buscarem contatos com outros designers. Em 1964 e 1965, o arquiteto e professor Cláudio Luiz Araújo representou os gaúchos na ABDI. Viajou várias vezes à São Paulo para participar de atividades da ABDI e estabeleceu vínculos de amizade com os membros da Associação pioneira. Em 1966, assumiu a presidência do IAB-RS e continuou a viabilizar as relações dos gaúchos com a ABDI. Ajudou a levar para Porto Alegre Humberto Eco, Andries Van Onck e Décio Pignatari para palestras. Os dois primeiros foram trazidos ao Brasil pela ABDI.

As demais regiões, com um sócio titular na Associação, eram Minas Gerais, Pernambuco e Brasília.

Esse quadro de sócios representa um mapa de profissionais pioneiros que se integravam conscientemente a uma associação de design no Brasil.²⁷ É bem verdade que as amizades e os contatos profissionais, em nível individual, auxiliaram a estabelecer essa rede de pessoas. Por meio dessas mesmas relações sociais é que se procurava atribuir a representação estadual da ABDI, sempre frágil em estabilidade devido à distância do centro das decisões em São Paulo, aos meios de comunicação disponíveis na época e os outros compromissos profissionais dos poucos sócios dos demais estados. Porém, esse era o meio para tentar a criação de seções da ABDI fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo e, assim, atingir a representação nacional que a Associação almejava.

As assembleias ou reuniões com a diretoria se realizavam sem a presença da maioria dos sócios de profissionais cadastrados da ABDI. Portanto, era natural que as decisões fossem tomadas por uma parte bem menor de titulares. Era também natural que laços de amizade e afinidades profissionais se estreitassem, assim como as divergências de ponto de vistas, sobre as atividades da ABDI, fossem, por vezes, acentuadas. Não se deve esquecer que muitos dos sócios concorriam entre si no mercado de trabalho, ainda restrito da época. Entretanto, muitos deles mantiveram a noção dos benefícios que uma ação coletiva poderia proporcionar.

27 Como já apontamos, nem todos os profissionais que participavam ou que tinham consciência da existência de um campo profissional em formação do design industrial de produto eram filiados a ABDI. Porém, os filiados roavelmente eram uma boa parte deles e nos dão um precioso registro de quem eram e onde atuavam esses pioneiros. Por outro lado, devemos lembrar que todos esses, filiados ou não a ABDI, com algum contato pessoal com os eventos da Associação pioneira, não constituíam todo o corpo de profissionais que se dedicaram à atividade profissional que podemos entender como desenho industrial. Muito provavelmente, houve aqueles que não chegaram a ter contato com esse campo profissional em formação, atuando isoladamente em empresas ou em outros campos afins, como o próprio mobiliário.

Em 1964 e 1965, a média das reuniões oficiais no ano foram cerca de 40. Mas, segundo Lucio Grinover, as decisões eram construídas ao longo do tempo, incluindo as reuniões informais do grupo participante, em locais também informais fora da sede da ABDI. Esse cenário completava, assim, o quadro de negociação e sociabilidade daqueles que mais se dedicavam a ‘tocar’ a entidade no seu dia a dia.

Na maior parte da existência da ABDI, as sedes situaram-se nos endereços profissionais dos presidentes de suas Diretorias. A situação financeira da instituição contribuía para tal situação. Com um número reduzido de associados e nem todos com as mensalidades em dia, a arrecadação, em geral, cobria os gastos burocráticos de uma secretaria, com uma funcionária, as expedições de cartas e impressos de comunicações diversas e despesas com pequenos eventos.

As contribuições dos sócios coletivos e a arrecadação com pagamentos de anúncios nas publicações completavam as fontes de renda, mas eram insuficientes para manter uma sede própria. Desde o início da ABDI, as Diretorias tentaram um caminho institucional para viabilizar o espaço oficial. A primeira tentativa foi a da cessão de um terreno da prefeitura municipal de São Paulo, no qual um prédio planejado por Abraão Sanovicz seria construído para abrigar a entidade. No entanto, só no período final de sua existência a ABDI contaria com sede própria, conforme veremos mais adiante.

A ABDI não possuía uma categoria de sócios-estudantes, pois a filosofia era que a Associação deveria reunir profissionais e que esses deveriam tomar as decisões dos rumos da entidade, conforme suas necessidades profissionais. Entretanto, houve a participação de estudantes no período, por meio de seu comparecimento às assembleias na FAU, para fundar a Associação,²⁸ e nas atividades culturais, como os concursos.²⁹

A localização da sede da ABDI em São Paulo facilitava a participação dos estudantes da FAU nos concursos, mas os alunos da ESDI já estavam presentes nos eventos desde 1964.³⁰ E, como veremos mais adiante, a participação de alunos e de egressos da ESDI na ABDI iria aumentar conforme o tempo avançasse nos anos 1970.

28 Ari Antonio da Rocha lembra-se de ter participado, ainda como estudante, de uma assembleia para discutir a fundação da entidade na antiga sede da FAU, na Rua Maranhão. Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha. *Op.Cit.* 2001.

29 Segundo Fernando Lemos, estudantes da PUC-SP também participavam dos concursos promovidos com a Alcântara Machado. Entrevista realizada com Fernando Lemos, em 1º de agosto de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

30 No Prêmio Lúcio Meira de 1964, uma menção honrosa foi dada ao projeto de Joaquim Redig, designer formado posteriormente pela ESDI. Revista PRODUTO E LINGUAGEM, n. 1. *Op.Cit.* 1965. p. 17.

2.2.4 OUTRAS AÇÕES E RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Além da participação na organização dos eventos culturais e nos júris dos concursos, os associados participavam de comissões de trabalho montadas para variadas ações, conforme princípios declarados nos Estatutos Sociais da ABDI.

A preocupação com o registro de produção nacional de produtos e com o registro dos trabalhos dos associados já estava presente em algumas das ações destacadas no relatório de atividades de 1964. A impressão dada pelos textos que narram essas ações é a de que existe alguma produção de projetos dignos de registro em qualidade, e até por uma certa quantidade.³¹ O tom reflete um otimismo com a futura expansão do design gráfico e de produto.

Durante todo o ano de 1964, uma comissão de sócios titulares elaborou documento com propostas que orientavam “as relações entre desenhistas industriais e terceiros”. O texto apresentava as formas de trabalho e de remuneração do desenhista industrial e orientava sobre a cessão de direitos de propriedade do desenho ou modelo. Tal cessão poderia ser definitiva ou por tempo limitado. O texto finalizava alertando que ao desenhista industrial cabia sempre a “paternidade do desenho ou modelo” e que ele poderia exigir a retirada de seu nome caso “o aspecto e substância de seu desenho não correspondam aos modelos combinados”.³²

Esse documento ressaltava a importância da redação dos acordos entre as partes, para configurar um aspecto contratual no qual as formas de relações de trabalho (incumbências, modalidades de execução, termos de pagamentos e condições particulares) estivessem bem especificadas. Como o texto é publicado na revista *Produto e Linguagem* de 1966, é de se concluir que ele serviu como referência para os associados, nestes primeiros anos, e também para os possíveis contratantes não associados que receberam o exemplar, como parte da estratégia de conscientização pretendida com o envio do periódico.

A regulamentação da profissão estava em pauta de discussões na ABDI, visto que se inseria entre os objetivos do seu Estatuto institucional. Como a maioria dos sócios titulares que participavam das reuniões eram arquitetos, e alguns deles também eram professores da FAU, o pensamento predominan-

31 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1964. São Paulo: ABDI. Esse relatório informa que a Presidência lamenta que mais sócios não tenham “devidamente documentado” seus projetos na ABDI para aumentar o número de 19 trabalhos registrados até então. A revista *Produto e Linguagem*, n. 01, de 1965, contracapa, informa que uma comissão da ABDI constatou “a existência de um grande número de produtos de bom desenho nacional”, dos quais os de melhor qualidade eram de origem semi-industrial. Mas afirma que o contato com a grande indústria revelou que seus responsáveis estavam interessados “em se aparelharem com produtos de bom desenho”.

32 Revista PRODUTO E LINGUAGEM, n. 3. *Op.Cit.* 1966. p. 8-10.

te era de que a profissão de desenhista industrial fosse regulamentada com auxílio do CREA. Lá se abrigaria junto às demais profissões projetuais que compunham o Conselho.

A anotação na carteira profissional, pelo CREA, das atribuições de desenho industrial e comunicação visual para os egressos da FAUUSP que existiu durante algum tempo, não significava reserva de mercado para esse arquiteto.³³ Portanto, para os professores da FAUUSP, a regulamentação da profissão de desenhista industrial serviria não só para auxiliar o reconhecimento social buscado pelos designers pioneiros, mas também consolidaria a opção profissional oferecida aos seus alunos.

A regulamentação beneficiaria também escolas específicas de Design, como a ESDI. Não havia uma proposta de exclusão de uma das duas vias de formação, representadas pela FAUUSP e pela ESDI. Ambas as correntes estavam juntas na ABDI. Eram poucas as instituições e, portanto, deveriam estar juntas para que a profissão se estabelecesse na sociedade, nos moldes que a esperança desenhava.

Lucio Grinover afirma que sua intenção nos contatos com o CREA era reunir todos, arquitetos e desenhistas industriais, no mesmo projeto de regulamentação. Lembra que no início foi difícil levar a ideia ao CREA, pois lá ouviu que para pleitear a inserção do desenhista industrial no Conselho deveria haver “uma massa crítica”, e que esta só poderia ser alcançada quando houvesse mais profissionais formados.³⁴

Muitos arquitetos se classificavam na lista de sócios da ABDI com dupla profissão. Ou seja, apareciam como arquitetos e desenhistas industriais, devido à sua atuação no mercado. Posteriormente, aqueles que se graduavam na FAUUSP, após a implantação da sequência de design, se denominavam de modo semelhante devido à formação que incluía o ensino de Desenho Industrial.

Mas nem todos concordavam com essa situação. Alexandre Wollner, professor da ESDI, defendia que esses arquitetos passassem a se denominar apenas ‘desenhista industrial’, como forma de consolidar a profissão.³⁵ Nos anos 1960, alguns concursos com o tema de design, promovidos por órgãos públicos ou instituições não ligadas à ABDI, ainda restringiam a arquitetos o direito à inscrição como concorrentes.³⁶

33 Como vimos no Capítulo 1, o CREA fazia anotação na carteira profissional do arquiteto egresso da FAUUSP de acordo com uma solicitação individual, com as atribuições do desenho industrial no início dos anos 1970.

34 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

35 Cf. Depoimento de Alexandre Wollner na REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 5, n. 28, janeiro/fevereiro de 1992.

36 Situação confirmada por Wollner em sua entrevista. Entrevista realizada com Alexandre Wollner, em 14 de julho de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

Essa situação reflete a ligação histórica entre arquitetura e design, narrada no Capítulo 1, e a própria estrutura profissional que a Arquitetura estabeleceu na sociedade desde sua regulamentação em 1933. A ABDI, no entanto, não restringia somente a arquitetos a participação nos concursos que promovia. Em 1966, foram publicadas as “Normas Gerais para concursos de anteprojetos de desenho industrial e comunicação visual”, que definiam como a ABDI organizaria seus concursos e de que forma seria a relação com as entidades patrocinadoras desse tipo de evento. As normas definiam que os concorrentes poderiam ser “quaisquer pessoas brasileiras, físicas e jurídicas, ou estrangeiros residentes ou estabelecidos no Brasil há mais de um ano”.³⁷ Esta abrangência era coerente com as variadas formações dos sócios da ABDI e da maioria dos agentes que atuava no campo do design dos anos 1960.

Os contatos internacionais com o ICSID estiveram presentes no processo de fundação da ABDI. A representação do Brasil em fóruns internacionais sempre foi um objetivo constante da Associação pioneira.

Em janeiro de 1965, a Diretoria do ICSID comunicou à ABDI o aceite de sua filiação, como membro provisório da entidade internacional, após exame de documentação enviada pelos brasileiros, em 1964. Essa filiação era válida a partir de 10 de março de 1965, quando a ABDI completaria 18 meses de existência, condição prevista nos estatutos do ICSID.³⁸ E é nessa condição que a ABDI compareceu, oficialmente, pela primeira vez a um Congresso do ICSID, o IV, realizado em setembro de 1965, em Viena, Áustria. A representação brasileira foi composta por Décio Pignatari e pelo arquiteto Lívio Edmundo Leví. Durante o Congresso, a filiação da ABDI foi ratificada e ela passou, então, à condição de sociedade membro. Situação que procurará ser mantida pelas futuras Diretorias, conforme veremos mais adiante.

Os contatos internacionais estabelecidos pelos membros da ABDI nestes primeiros anos também foram responsáveis pela vinda de designers e intelectuais estrangeiros ao Brasil. Destacam-se as vindas de Umberto Eco e Andries Van Onck. Segundo Grinover, teria sido a primeira vez que Umberto Eco visitou o Brasil. Lucio Grinover e Lívio Levi promoveram a vinda do intelectual italiano, mas por problemas com a direção da FAUUSP, a palestra para os estudantes de arquitetura e profissionais se realizou na Faculdade Mackenzie, na qual trabalhava Levi.³⁹ Outras palestras de Eco foram proferidas a partir desta, e seu eixo condutor foi a Semiologia e a Comunicação, a Arquitetura e o Design.⁴⁰

37 Revista PRODUTO E LINGUAGEM, n. 3. *Op.Cit.* 1966. p. 7-8.

38 Cf. Revista PRODUTO E LINGUAGEM, n. 2. *Op.Cit.* 1965. Contracapa.

39 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000. Lívio Levi nasceu na Itália e formou-se em Arquitetura na Faculdade Mackenzie.

40 Ari Antonio da Rocha ajudou a ciceronear Umberto Eco, pois falava italiano. Rocha

Andries Van Onck formou-se em Ulm e era professor de Teoria da Estrutura, no Curso Superior de Desenho Industrial, do *Istituto Statale d'Arte de Venezia*, Itália, quando esteve no Brasil, em agosto de 1965. Sua vinda é organizada pela ABDI e contou com a colaboração da Olivetti Industrial. S.A. Onck ministrou aulas de Metadesign como disciplina do Curso de Pós-graduação de Projeto da FAUUSP; e no formato de palestra, na FIESP. Realizou ainda conferências na ESDI; na Faculdade de Arquitetura da UFGS, em Porto Alegre; e em outras universidades de Recife, Minas Gerais e Brasília.⁴¹

O curso de Onck teve repercussões no ensino de Desenho Industrial na FAU, pois contribuiu para as discussões sobre metodologia de projeto na arquitetura e no design, que estava em pauta na época, e “reforçou ainda mais a atuação do desenho industrial na faculdade de arquitetura”.⁴²

Pelo destaque dado nos relatórios de atividades da ABDI de 1964 e 1965, verificamos que as relações institucionais eram consideradas importantes para o papel desenhado para a Associação pioneira. Essas relações abrangiam as áreas de ensino (incluindo outras faculdades de Arquitetura), representações empresariais e entidades profissionais nacionais e internacionais (como o ICSID e o IAB). Elas eram parte das ações que objetivavam a consolidação da ABDI como entidade de âmbito nacional e representativa da categoria profissional de designers.

2.3 DESARTICULAÇÕES, PERSISTÊNCIAS E REARTICULAÇÃO

Ao final dos anos 1960, variados fatores provocaram uma desarticulação parcial dos membros da ABDI que organizavam e realizavam os eventos e as atividades da Associação nos primeiros anos.

No cenário político nacional cresceram os movimentos de resistência e atos de protestos contra o regime militar instalado em 1964. Uma nova Constituição

informa ainda que, em 1966, quando trabalhava na Itália, na fábrica de carrocerias Fissore, soube que Umberto Eco era consultor de um escritório de design que desenvolvia pesquisas operacionais para o grupo La Rinascente., o mesmo para o qual ele trabalhara, além do próprio Van Onck. Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha, *Op.Cit.* 2001.

41 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000. O primeiro sócio benemérito da ABDI foi o professor Andries Von Onck, designer europeu, pelo curso de Metadesign, em São Paulo, e pelo pronunciamento de “diversas palestras em várias cidades do país”. Cf. *Relatório de Atividades – 1965*. São Paulo: ABDI, sem data. p. 1. Mimeo. Para Ari Antonio da Rocha este teria sido o primeiro curso de design no país no nível de pós-graduação. O texto de Onck sobre Metadesign foi traduzido por Lucio Grinover e publicado na Revista *Produto e Linguagem*, n. 2. *Op.Cit.* 1965. p. 27-30.

42 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

Federal e uma nova Lei de Segurança Nacional foram promulgadas em 1967 para consolidar o poder do Governo Militar. Crescia também a repressão aos movimentos de resistência que abrangiam grupos e indivíduos nas áreas das artes e cultura em geral. No ano seguinte, ocorreu a decretação do Ato Institucional N. 5 e o Congresso Nacional foi fechado. A repressão se alastrou e iniciam-se os “anos de chumbo”, conforme ficou conhecido o período de intensificação da guerrilha brasileira e da repressão militar (Cf. RIDENTE, 2000:384-386).

Para a ABDI, o ano de 1968 começou com a eleição da nova diretoria para a gestão que iria até 1970.⁴³ Assume a presidência Fernando Lemos, após Lucio Grinover ter exercido o cargo desde 1963. Lemos já tinha ocupado o cargo de diretor de divulgação na gestão anterior, e foi o autor do projeto gráfico da revista *Produto e Linguagem*.

As reuniões da Associação passaram a ser no Estúdio de Criação Maitiry, do presidente Lemos, que funcionou como sede durante os anos de 1968 e 1969. Poucas pessoas participaram da eleição dessa Diretoria⁴⁴ e frequentaram as reuniões na nova sede.⁴⁵ As reuniões eram em tom informal e não se tomavam decisões estratégicas a respeito da ABDI. Para João de Souza Leite, “no fundo, era um núcleo que tentava pensar algumas questões que pudessem reviver a ABDI. Porque a ABDI, naquele instante, estava num certo ocaso”.⁴⁶

Essas reuniões tinham também um caráter de resistência, no sentido de preservar a existência da ABDI e manter seu fórum de encontros para discussão sobre desenho industrial. Importante ação, se considerarmos que era uma época na qual as reuniões de grupos poderiam ser consideradas focos de subversão política.

43 A Diretoria foi composta por Fernando Lemos, Décio Pignatari, Lívio Levi, José Serber, Lucio Grinover, Michel Arnoult e João Rodolfo Stroeter. Pela primeira vez, não há um Conselho Fiscal, e sim um Conselho Consultivo composto por Ari Antonio da Rocha, João Leite e Alessandro Ventura.

44 A Ata da Assembleia Geral Ordinária da ABDI, de 15 de janeiro de 1968, registra apenas 11 pessoas presentes na eleição da nova Diretoria.

45 Segundo João de Souza Leite, as reuniões neste período contavam com menos de 10 pessoas e, entre elas, estaria o próprio João Leite, que estava morando em São Paulo na época e foi levado à Maitiry por Décio Pignatari. Entrevista realizada com João de Souza Leite, em 11 de maio de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração. João Leite fez parte das primeiras turmas da ESDI, onde se formou em 1974. Já segundo Stroeter, além dele mesmo, também frequentaram essas reuniões Lucio Grinover, Leo Seincman e Abraão Sanovicz. Esses e mais Décio seriam aqueles de presença mais regular. Entrevista realizada com João Stroeter. *Op.Cit.* 2010. Faziam parte do Estúdio Maitiry: Aldemir Martins, Audálio Dantas, Décio Pignatari e os fotógrafos Paulo Namorado, George Torok, Luis Autuori e Jorge Bodansky (DIAS e BRAGA, 2012).

46 Entrevista realizada com João de Souza Leite. *Op.Cit.* 2001.

Apesar de tudo, a participação da ABDI nos congressos do ICSID foi mantida com a ida de Livio Levi para Londres em 1969, o que demonstra a importância atribuída ao evento na época. Levi tinha ido ao congresso de 1967, em Montreal, com o mesmo fim.

Poucas atividades culturais foram realizadas pela Diretoria de Lemos. Destacam-se a participação e o apoio à 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial, promovida pelo Instituto de Desenho Industrial do MAM – Rio de Janeiro, em 1968. No evento, uma grande exposição de trabalhos de design apresentou exemplos da produção brasileira da época, de ‘antigos’ e ‘jovens’ designers. O mercado, mesmo com restrições, contava com a inserção de alguns designers e a produção de um certo número de trabalhos de programação visual e de design de produtos. Os próprios escritórios dos principais expoentes da ABDI contavam com uma demanda de serviços que os mantinham em atividade razoável, embora a maior parte fosse composta por peças gráficas.

Mas se esses designers estavam atuando no mercado, por que a ABDI estava com dificuldades como instituição de design?

O cenário político não atingiu a Associação em si. Entretanto, atingiu diversos indivíduos da área cultural e da intelectualidade brasileira,⁴⁷ nas quais se inseriam alguns membros da ABDI, em atividade na Associação, nos anos de 1960.

Possuindo filiação ou não com os partidos de esquerda, artistas e intelectuais foram colocados na mira da vigilância da repressão militar. As universidades sofreram especialmente com essa repressão política do governo federal, por abrigar parte importante desses intelectuais.⁴⁸ A ABDI contava em seus quadros mais atuantes com docentes de cursos que se constituíam, na época, em fóruns de discussões culturais e políticas. Vários docentes e alunos das universidades que se opunham ao regime militar eram filiados a movimentos de esquerda. Décio Pignatari, então professor da ESDI, sofreu problemas políticos com a ditadura devido à sua filiação trotskista.

A FAUUSP, segundo o arquiteto Sérgio Ferro, filiado ao PCB no final dos anos 1950, contava “com forte base comunista que influenciou as discussões sobre o papel social e político da arquitetura brasileira” (Cf. RIDENTI, 2000: 70-71). Um articulador de destaque da Reforma de 1962 na FAU, o arquiteto Vilanova Artigas, era integrante da “célula universitária de São Paulo do PC” (*Id.Ibid.*). A presença de militares nas universidades teria sido o motivo pelo qual Fernando Lemos teria saído da FAUUSP, após o Golpe de 1964,⁴⁹ embora não possuísse filiação partidária.

47 Cenário este bem demonstrado por RIDENTI, 2000.

48 A intervenção na UNB, em 1966, e a prisão de professores da FAUUSP em fins da década de 1960 são exemplos desta repressão.

49 Entrevista realizada com Fernando Lemos. *Op.Cit.* 2000.

O cerceamento às reuniões públicas e o contexto de repressão possivelmente foram alguns dos fatores para o esvaziamento que a Associação sofreu no período, assim como ocorreu em outras instituições na época. Ao menos deve ter afetado aqueles membros que possuíam participação menos assídua na Associação.⁵⁰ Porém, Lucio Grinover e Alessandro Ventura apontam outro forte motivo: um desânimo que alguns membros da ABDI sentiram nesta época e em fins dos anos 1970, devido às restrições à efetivação do design nacional de produtos industrializados na escala e na diversificação de áreas que os designers pioneiros esperavam.⁵¹

Apesar de a ABDI congregar profissionais das áreas gráfica e de produto, a motivação principal na luta pelos seus objetivos, por parte de alguns dos principais articuladores da entidade, era a esperança de ver crescer o mercado de desenvolvimento de produtos industrializados no País. Mesmo que, até para estes, fosse a área gráfica que efetivamente apresentasse as melhores possibilidades de ganho e de expansão de mercado de trabalho, o desenho de produto estava associado a uma intervenção social de maior vulto, por parte do designer, e a uma maior interação com o processo de industrialização do país ocorrido nos anos anteriores.⁵²

A maior parte dos empresários, clientes e amigos dos membros da ABDI, segundo Alessandro Ventura,⁵³ apresentou um interesse mais cultural do que efetivamente produtivo a respeito do design de produtos.

Para Ari Rocha, alguns empresários atuantes no apoio à ABDI “faziam parte de uma intelectualidade”.⁵⁴ Pois, além da consciência sobre a importância do design, possuíam um interesse em cultura de um modo mais amplo, e exemplifica que José Mindlin foi conselheiro do Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA. Seus interesses na divulgação e disseminação do design industrial, mesmo como ferramenta de melhoria dos produtos e da competitividade das empresas, faziam parte de noções culturais e de estratégias mais amplas sobre o desenvolvimento industrial nacional.

50 Ari Rocha lembra que as pessoas tinham medo de se reunir. Entrevista realizada com Ari Antonio Rocha. *Op.Cit.* 2001. Porém, Stroeter afirma que não havia esse receio nas reuniões da ABDI da época. O que nos leva a concluir que esse aspecto talvez dificultasse a participação de membros menos regulares.

51 Apenas para citar um exemplo: a exposição brasileira da II Bienal Internacional do MAM-RJ de 1970 apresentou 10 projetos de design, dos quais a maioria era programação visual.

52 As maiores oportunidades na área gráfica, nos anos de 1960 e 1970, foram confirmadas pelos depoimentos de Lemos, Grinover e Cauduro. Apesar de ter ocorrido alguns projetos de produtos na década de 1960, o campo gráfico supria a maior parte da demanda por trabalhos dos escritórios dos pioneiros nos anos 1970.

53 Entrevista realizada com Alessandro Ventura. *Op.Cit.* 2000.

54 Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha. *Op.Cit.* 2001.

Porém, de modo geral, tanto esses quanto muitos empresários que tiveram contato com a ABDI estavam sujeitos às restrições econômicas e à falta de investimentos mais amplos que diminuíssem os riscos que consideravam existir em um projeto de desenvolvimento de produtos nacionais.

Para Ventura, a falta de capital adequado, que pudesse montar uma estrutura de investimentos para começar e manter um processo de geração de novos produtos industriais brasileiros, estava entre os principais motivos das restrições econômicas. Esse processo teria de cobrir todas as etapas de projeto do produto, incluindo matrizes e testes com protótipos, em um tempo compatível com uma comercialização competitiva diante dos produtos gerados e comercializados por outros países.⁵⁵

Por este motivo, boa parte do empresariado preferia copiar ou comercializar o produto estrangeiro que já existia “totalmente desenvolvido, onde você tem, inclusive, as características das ferramentas que você vai utilizar”.⁵⁶ Essa solução tornava o investimento menor para a empresa sobre variados aspectos. Embora, como lembra Grinover, isso deixasse negativa a imagem dos brasileiros no exterior, principalmente a percebida em feiras industriais, pois “acusavam os brasileiros de copiarem sem mais e nem menos”.⁵⁷

Ventura aponta, como outro motivo, o desconhecimento do que seria o desenho industrial por muitos empresários brasileiros, apesar de todo o trabalho de divulgação da ABDI nas atividades que empreendeu. Talvez, por isso, Bergmiller tenha dito que “durante anos precisava sempre explicar que vantagem um empresário tem, mesmo, com a participação de um profissional de design”.⁵⁸

De qualquer forma, a conscientização de determinados seguimentos do empresariado ocorreu, mesmo com limitações, e daria frutos mais tarde. A ABDI viabilizou uma aproximação com alguns empresariais da FIESP e permitiu a realização de um trabalho de divulgação e conscientização sobre o desenho industrial em um cenário de poucos investimentos no desenvolvimento nacional de produtos industrializados, nos anos 1960 e 1970.

55 Cauduro confirma que, nos anos 1960, a intenção era chegar à grande indústria no Brasil. Mas não havia “uma estrutura para desenvolver um produto”. Cauduro explica que mesmo nas grandes indústrias brasileiras, muitas vezes, as soluções de projeto tinham que considerar aspectos artesanais para produção. Havia falta de uma oferta diversificada e adequada de ferragens e peças, o que obrigava, em certas ocasiões, a projetar até parafusos apropriados ao produto em desenvolvimento. E isso encarecia o processo produtivo. A mesma dimensão de problemas não ocorreria na área de mobiliário. Pela tradição da atuação de arquitetos, essa área possuiria um know-how que possibilitaria uma adaptação mais fácil ao desenho dos designers brasileiros. Entrevista realizada com João Carlos Cauduro. *Op.Cit.* 2003.

56 Entrevista realizada com Alessandro Ventura. *Op.Cit.* 2000.

57 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

58 Entrevista realizada com Karl H. Bergmiller. *Op.Cit.* 2000.

O esvaziamento da ABDI ficou evidenciado quando, em 31 de janeiro de 1970, três sócios lavram ata de uma Assembleia Geral Ordinária em que se registra apenas a presença deles mesmos. Eram Décio Pignatari, diretor de informação da Diretoria que findava o mandato, Ari Rocha e João Carlos Cauduro. Eles reconhecem a “situação de crise por que passa a entidade” e decidem declarar a ABDI em Assembleia Permanente. Marcaram nova assembleia para 20 de fevereiro de 1970, no IAB de São Paulo, para inscrição de chapas candidatas à nova Diretoria e enviaram uma convocação para os associados com uma proposta anexa de novo Estatuto, datada de 11 de julho de 1969, fruto ainda das atividades que a gestão de 1968/1970 tinha conseguido empreender.

O Estatuto proposto em 1969 criava a figura da “Unidade Federada” e tinha como objetivo incentivar a organização de Diretorias Estaduais. Estas poderiam aceitar novos sócios e possuíam “poderes próprios de gestão e administração da Associação”.⁵⁹ A Diretoria Nacional seria substituída por um Conselho Superior,⁶⁰ composto por sete membros eleitos pela Assembleia Nacional que, por sua vez, seria composta por delegados das Unidades Federadas. A sede da ABDI Nacional continuaria em São Paulo. Dessa forma, a proposta de Estatuto atendia aos anseios dos designers pioneiros de tornar a ABDI efetivamente nacional, facilitando ABDIs estaduais, mas mantendo o poder central e decisório na cidade de São Paulo.

Uma Comissão de Reestruturação da ABDI foi composta na assembleia do dia 20 de fevereiro que encaminhou as atividades da Associação e conseguiu uma sala no IAB-SP para instalar sua sede e seu acervo de documentos.⁶¹ Era a primeira vez que a sede funcionava fora dos escritórios de membros da diretoria. Porém, pouco tempo depois a sede voltou a se localizar no escritório da presidência da ABDI, mas não foram identificados os motivos para esse retorno. Pelos documentos levantados até o momento, percebe-se que a proposta do Novo Estatuto só é apreciada pelo Rio de Janeiro em final de abril de 1970, em Assembleia Geral Extraordinária convocada por uma diretoria interina da ABDI-GB. Apesar disso, a proposta de novo Estatuto não foi instituída e o texto de 1964 continuou. Durante os anos de 1970 novas tentativas de modificação do Estatuto são promovidas até a última gestão de 1978/1980.

59 Estatutos da ABDI – proposta de 11 de julho de 1969, parágrafo 3.4.9. Anexo à carta de convocação aos associados, assinada pela Diretoria Provisória, em 13 de fevereiro de 1970, para a Assembleia Geral Extraordinária, prevista para 20 de fevereiro de 1970.

60 Eram previstos apenas o presidente e uma secretária executiva como cargos provisoriamente definidos.

61 Essa Comissão foi constituída por: Alessandro Ventura, Alexandre Wollner, Alfredo Talaat, Ari Rocha, Ivan Prado Fernandes, José Ricardo Carvalho e Júlio Roberto Katinsky. Carta datada de 20 de abril de 1970, assinada por Júlio Roberto Katinsky como coordenador da Comissão de Curadores.

Alexandre Wollner foi eleito presidente para a gestão 1970/1972. Wollner não lembra quem compôs a diretoria com ele e não foram encontrados documentos com nomes dessa diretoria.⁶²

A gestão de Wollner passa por dificuldades para reerguer a ABDI, pois, segundo Ari Rocha, de um lado havia ainda o “esvaziamento anterior e, de outro, por causa da personalidade do Wollner, que acabou contrastando” com os demais membros antigos da ABDI. Wollner tratou logo de estimular as representações regionais, incentivando seus alunos e ex-alunos da ESDI a organizarem a ABDI local.

A cidade do Rio de Janeiro era, na época, o segundo foco de associados da ABDI e desde 1966 vinha formando desenhistas industriais.⁶³ Já em 1969, alguns alunos da ESDI, ligados ao diretório acadêmico, haviam procurado Alexandre Wollner para pedir auxílio na organização de uma seção da ABDI na cidade carioca.⁶⁴ Em 1970, foi organizada a ABDI-GB, por meio da constituição de uma diretoria interina formada por Ivan Prado, José Maria de Oliveira e Mário Ewerton Fernandez.⁶⁵

Wollner tinha como posição política reforçar a presença na ABDI de profissionais diplomados nas escolas de design. Para tanto, mantinha contato com seus ex-alunos da ESDI que atuavam em São Paulo,⁶⁶ já que lá ficava a sede da ABDI e também sua residência e escritório. Quanto ao Rio de Janeiro, os contatos ficavam por conta dos articuladores da ABDI-GB, que informavam as atividades a Wollner por carta ou quando este viajava para lá para ministrar aulas. O contato com alunos de design da cidade paulista era mais restrito. Só em 1970 formou-se a primeira turma de Desenho Industrial da FAAP. Essa foi a primeira instituição a abrigar um curso superior específico de Design em São

62 Busca realizada nos cartórios da cidade de São Paulo, em janeiro de 2004, mostrou que não houve registro das atas de eleições da Associação deste período e da gestão de 1972-1974.

63 De 1966 a 1970, cerca de 40 alunos se formaram na ESDI, segundo relação de formandos disponível no site da Escola durante o ano de 2002. Além disso, vários alunos atuavam no mercado de trabalho de design, sejam como estagiários nos poucos escritórios existentes ou como autônomos, antes mesmo de concluírem o curso, como nos casos de João Leite e José Carlos Conceição.

64 A ação do DAESDI está mais detalhada no Capítulo 1 deste livro. Retrata um quadro de politização dos alunos da ESDI, nesta época, e suas preocupações com a atuação do designer no mercado de trabalho.

65 Entrevista realizada com Ivan Prado Fernandes, em 03 de julho de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração. Em 1970, Ivan Prado já havia concluído o curso na ESDI.

66 Em fins dos anos 1960 e início dos 1970, atuaram no mercado do Estado de São Paulo: Joaquim Redig, João Leite, José Carlos Conceição e Freddy Van Camp.

Paulo.⁶⁷ Desses formandos, eram poucos os que atuavam no mercado da época e que tinham contato com os membros da ABDI.

Mesmo assim, a pouca participação de associados em São Paulo continuou e o esvaziamento da ABDI se prolongou na primeira gestão de Wollner. A resistência e sobrevivência da Associação ficaram por conta da atuação de Wollner e alguns poucos sócios, que empreen-deram ações e conseguiram materializar atividades culturais e profissionais, apesar das restrições do contexto da época.

A regulamentação da profissão era vista como forma de consolidar a inserção dos recém-formados no mercado de trabalho.⁶⁸ Esforços são empreendidos principalmente pelo grupo de formandos da ESDI que, já em 1970, consegue realizar reuniões com o CREA-GB para incluir o desenho industrial e auxiliar institucionalmente o encaminhamento da regulamentação. Ari Antonio da Rocha viaja para o Rio de Janeiro e discute as ações com Carmen Portinho, diretora da ESDI, que comparece às reuniões no CREA-GB apoiando esforços da ABDI-GB.⁶⁹ A opção pelo CREA se justificava por esse já ser um órgão reconhecido socialmente e que abrigava profissões de projeto próximas como arquitetura e engenharia. Além disso, tradicionalmente, vários arquitetos vinham exercendo a atividade de desenho industrial nas últimas décadas. Porém, como veremos mais adiante, a proposta não se efetivou.

67 Auresnede Pires Stephan (Eddy), atualmente professor da FAAP de São Paulo, fez parte da primeira turma de desenho industrial formada pela instituição. O curso de desenho industrial foi implantado em 1969, mediante a transformação de cursos já existentes da área de artes, gráfica e do desenho dentro da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Entrevista realizada com Auresnede Pires em 30 de outubro de 2000, na cidade de Novo Hamburgo, com 1 hora de duração. Flávio Mota e Rui Othake fizeram parte da equipe do curso de preparação de professores de desenho da FAAP nos anos 1960, assim como João Carlos Cauduro, entre 1962 e 1963. O curso de desenho industrial de 1969 contou com alguns arquitetos em seu quadro inicial de professores: Manlio Rizzente, Ari Rocha, Lívio Levi e Daniel Lafer. Sobre a criação do curso de desenho industrial da FAAP ver CARVALHO, Ana Paula Coelho de. *O Ensino paulistano de design – A formação das escolas pioneiras*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação da FAUUSP. Universidade de São Paulo. São Paulo: FAU USP, 2012. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-18062012-144626/pt-br.php>

68 Tanto Ari Antonio da Rocha quanto Ivan Prado Fernandes, nas suas respectivas entrevistas, observaram que a regulamentação poderia, entre outras coisas, permitir ao designer entrar para uma instituição pública na carreira de funcionário de nível superior. Entretanto, isso ocorreu sem essa regulamentação.

69 Ivan Prado menciona que Aloísio Magalhães também comparecia às reuniões e apoiava a ação dos formandos da ESDI no CREA-GB. Uma comissão de quatro designers e quatro conselheiros do CREA-GB chegou a ser formada para estudar essa inclusão que, para seus promotores, tratava-se “do primeiro passo para a oficialização definitiva da profissão de Desenhista Industrial”. BOLETIM INFORMATIVO ABDI-GB. Rio de Janeiro: ABDI-GB. Julho, 1970. 1 página. Assina Ivan P. Fernandes pela diretoria.

A ABDI continuou a comparecer aos Congressos do ICSID. Em 1971, em Ibiza, foi representada por Lívio Levi, e em outubro de 1973, na cidade de Kyoto, foi representada por Wollner e Alessandro Ventura.⁷⁰

No campo das exposições de trabalhos de design, a ABDI apoiou e esteve presente na II Bienal Internacional de Desenho Industrial, em 1970,⁷¹ e na terceira edição do mesmo evento, em 1972, ambas promovidas pelo IDI do MAM da cidade do Rio de Janeiro. Uma mostra de trabalhos de desenho industrial é organizada por Wollner, em São Paulo, e realizada de março a abril de 1972, na galeria Eucat Expo, que, nas palavras de Wollner, “brilantemente reuniu e apresentou trabalhos assinados pelos melhores profissionais do setor”.⁷² O evento obteve cobertura de mídias impressas e televisivas e constituiu-se em importante evento cultural da gestão de Wollner. Os projetos expostos eram apenas de sócios da ABDI.⁷³ A segunda edição, voltada para comunicação visual, realizou-se em 25 de janeiro de 1974, em São Paulo, e contou com uma remontagem na cidade de Curitiba, de 20 de junho a 10 de julho de 1974. Nesta, participaram designers de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Salvador.⁷⁴

Algumas das parcerias que permitiram as premiações nos anos anteriores continuaram em 1970, apesar do esvaziamento da entidade do início do ano. A chamada de trabalhos para o prêmio Lúcio Meira, do VII Salão do Automóvel de 1970, citava a ABDI como membro do conselho consultivo e como entidade integrante do júri. O Prêmio Roberto Simonsen, da XI Feira Nacional de Utilidades Domésticas do mesmo ano, tinha a ABDI como organizadora do evento.⁷⁵

70 Currículo de Lívio Levi, impresso de três páginas e Carta aos associados de junho de 1973, assinada por Alexandre Wollner. Documento de três páginas. O evento “ICSID-Kyoto 73” de fato ocorreu em 1973 e não em 1972, como é assinalado no livro autobiográfico de Wollner (2003: p.183).

71 Dez profissionais compuseram a mostra do Brasil nesta II Bienal, todos ligados a ABDI: Michel Arnoult, Bergmiller, João Carlos Cauduro, Lúcio Grinover, Fernando Lemos, Lívio Levi, Aloísio Magalhães, Ludovico Martino, Roberto Verschleisser, Goebel Weyne e Alexandre Wollner.

72 Carta aos associados, datada de junho de 1973 e assinada por Alexandre Wollner.

73 Entre eles: Alessandro Ventura, Lívio Levi, João Carlos Cauduro, Zalszupin, Ernesto Hauner, Carlos Fongaro, David Pond, Marilena Carvalho e Bergmiller.

74 Entre eles estavam: Estela Aronis, Cauduro/Martino, Ana Luiza Escorel, Joaquim Redig, Aloísio Magalhães, João Roberto Nascimento (Peixe), Fred Jordan, Marcelo Portela e Willefort Leão.

75 Esta foi a última edição do Prêmio Roberto Simonsen. Uma equipe de estudantes da FAUUSP foi a vencedora com um projeto de móveis-brinquedo de papelão ondulado, desenvolvidos na disciplina de desenho industrial, ministrada na Faculdade. A equipe era formada por: Felix Alves de Araujo, Floriano Floriano, Geny Yoshiko Uehara, Wilson Bracetti e Hortensia Espalhargas.

No plano das relações institucionais locais, a gestão de Wollner empreendeu esforços para a fundação de um Centro de Desenho Industrial em São Paulo nos moldes dos Design Centers europeus. Esse Centro promoveria atividades de cunho cultural e serviria de fórum entre “criador, produtor e consumidor” para convergirem seus interesses.⁷⁶ A sonhada sede da ABDI sairia do escritório de Wollner e passaria a se abrigar no Centro de Desenho Industrial.

Contatos políticos para o empreendimento foram possíveis a partir de uma consulta feita, em setembro de 1972, pela Secretaria de Ciência e Tecnologia do Ministério da Indústria e Comércio – SCT-MIC, à ABDI sobre design para exportação. Naquele mesmo ano de 1972, foi realizada a Brazil Export, uma grande feira industrial no pavilhão de exposições do Anhembi, na cidade de São Paulo, onde foram mostrados vários produtos brasileiros para o mercado internacional. Esses produtos foram criticados por empresários estrangeiros por “não apresentarem características próprias”.⁷⁷ A SCT-MIC acaba aceitando a proposta da ABDI para a criação do Centro de Desenho Industrial, que teria entre seus objetivos o aperfeiçoamento dos produtos manufaturados mediante a promoção do design.⁷⁸ Porém, o projeto não se conclui. Mas algumas iniciativas de design foram apoiadas por meio do programa 06 do MIC, a partir do mesmo ano.

Em abril de 1973, Wollner tinha comparecido à reunião realizada na ESDI com a Diretoria da ABDI-GB e incentivou os cariocas a tentar abrir um *Design Center* no Rio de Janeiro. Mas, em ambos os estados (Guanabara e São Paulo), a iniciativa não se concluiu com a criação da entidade desejada, nem mesmo na gestão posterior, de 1974/1976, que também empreendeu contatos políticos para tentar viabilizar essa ideia.

Apesar da realização dos eventos de divulgação e das tentativas de retomada das atividades normais da ABDI por parte das duas gestões de Wollner, algumas metas não foram atingidas.⁷⁹ Contribuíram para isso alguns fatores que incluíram a frágil visão governamental sobre desenho industrial como inovação e o afastamento por parte de alguns dos antigos sócios dedicados à suas carreiras. Entre esses, alguns estavam se dedicando aos seus douto-

76 Carta aos associados, de junho de 1973, assinada por Alexandre Wollner como presidente da ABDI.

77 “Competição esbarra no design”. REVISTA DA BOLSA DE VALORES. São Paulo: Bolsa de Valores, julho de 1973. p. 17-22. p. 17.

78 Inicialmente o governo federal iria apoiar a implantação de cinco centros de desenho industrial que seriam localizados em Recife, Belo Horizonte, São Paulo, Guanabara e em Porto Alegre. *Id.Ibid.*

79 Como exemplos estão o *Design Center*, uma nova edição da revista *Produto e Linguagem*, a aprovação do novo Estatutos e a regulamentação da profissão empreendida pela ABDI-GB.

rados: Ari Rocha, Martino e Cauduro. Por um lado, continuava o esvaziamento do período anterior da ABDI, pelos mesmos motivos acima descritos; por outro lado, a forte personalidade de Wollner e a sua posição de crítica aos arquitetos para que se definissem socialmente apenas como desenhistas industriais estabelecia conflitos pontuais. Apesar da crítica, Wollner mantinha amizades com alguns arquitetos como Alessandro Ventura. Os dois se conheceram por ocasião da organização da exposição na Eucatex (Cf. WOLLNER. 2003. p. 183).

Em consequência dessas e outras dificuldades, como as próprias atividades profissionais e docentes de Wollner, nos últimos meses de sua gestão, em 1974, a representação carioca da ABDI se desliga da seção da Guanabara. Em carta à ABDI, de 04 de junho de 1974, os representantes cariocas reclamam que a seção regional da Guanabara só poderia se efetivar e realizar suas metas se o novo Estatuto, discutido em 1970 e rediscutido em 1973, tivesse sido aprovado. Além disso, os articuladores da ABDI-GB se ressentiam da falta de contatos constantes com a sede de São Paulo e das decisões que estavam concentradas na capital paulista.

No dia seguinte ao envio da carta dos cariocas, realizou-se em São Paulo uma Assembléia Geral Extraordinária, na qual Wollner apresentou o relatório de atividades do biênio 1972/1974. Novas eleições para o biênio 1974/1976 foram marcadas para 27 de junho e abertas as inscrições para chapas. O período de rearticulação chegava a uma nova etapa.

2.4 RENOVAÇÃO, CRESCIMENTO E CONFLITOS

2.4.1 REESTRUTURAÇÃO E CRESCIMENTO

O início dos anos 1970 foi marcado pelo “milagre econômico”, no qual a produção de eletrodomésticos e outros bens de consumo atendia a uma classe média que constituía um limitado mercado interno. Entretanto, as dificuldades para o desenvolvimento nacional de projetos de produtos industrializados continuavam, e as cópias de produtos e importação de projetos para montagem local também. Apesar disso, a demanda por design, predominantemente o gráfico e o de mobiliário, crescia. Fora dessas duas áreas, as oportunidades eram bem limitadas, mas a III Bienal Internacional de Desenho Industrial do MAM-RJ, de 1972, tinha mostrado um número maior de design de produto do que a edição

de 1970.⁸⁰ E a área de eletrodomésticos estava com uma demanda incipiente para o projeto local em algumas empresas.⁸¹ Ou seja, o mercado para o design de produto era restrito, mas não inexistente. Além disso, as autoridades do milagre econômico manifestavam intenção de usar o design para aumentar a competitividade dos produtos brasileiros para a exportação. Tudo isso motivava, mais uma vez, os articuladores da ABDI dos anos 1960 a repensar a organização dos designers e a própria atuação no mercado.

Devido à divergência de posições com o presidente em exercício, alguns membros antigos da Associação se encontravam fora das reuniões oficiais da ABDI.⁸² O objetivo era traçar uma reorganização da entidade, que pudesse fazer frente ao contexto social da época e arregimentar os estudantes que estavam se formando nas escolas de design do Rio de Janeiro e São Paulo, e trazer de volta a participação empresarial para dentro da ABDI, na forma como tinha ocorrido nos anos 1960.

Inicialmente, duas chapas foram inscritas. Suas composições representam os associados que vinham, há algum tempo, trabalhando na Associação e outros que, ‘de fora’, vinham discutindo a sua reorganização. A renovação e a rearticulação estavam expressas nessas chapas, pois estavam presentes associados da nova geração (diplomados em desenho industrial e em arquitetura), antigos associados dos anos de 1960 e representantes de outros estados (Minas Gerais e Bahia).⁸³

80 Embora mobiliário, luminárias e itens de construção civil, áreas tradicionais com alguma demanda de desenho industrial, estivessem bem representadas, e a área gráfica constituísse boa parte da mostra brasileira, alguns produtos de outras áreas industriais foram apresentados como um rádio SEMP e flash para máquinas fotográficas, da Frata, projetados por Alessandro Ventura; componentes para o carro de Metrô de São Paulo, de Verschleisser e Leonardo Visconti; barbeador elétrico para Point, desenhado por Mário Paulo Valentim Monteiro e um terminal de concentrador de teclado, de Marilena Marques de Carvalho, para o SERPRO.

81 Sobre isso, ver Braga (2009) e Braga (2010).

82 Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha. *Op.Cit.* 2001. Estas reuniões ocorreram provavelmente em 1973 e 1974.

83 Nesta eleição as duas chapas concorrentes eram: Chapa 1: Presidente: Alexandre Wollner; Diretor de Informação: David Pond; Diretor de Divulgação: Adriana Adam; Diretor de Fundos: Itajara Ferreira de Almeida; Diretores de Planejamento: Roberto Verschleisser, Galba Osório, Joaquim de Salles Redig de Campos; Conselho Fiscal: Marcelo Portella, Willefort Leão de Mello Filho e Freddy Van Camp; Suplente: Antônio Maluf. Chapa 2: Presidente: João Carlos Cauduro; Diretor de Informação: Ernesto Hauner; Diretor de Divulgação: José da Costa Chaves; Diretor de Fundos: Leo Seincman; Diretores de Planejamento: Alessandro Ventura, Ari Antonio da Rocha, Jorge Zalsupin; Conselho Fiscal: Paulo Jorge Pereira, Joaquim de Salles Redig de Campos e Wolfgang Schoedon; Suplente: Ludovico Martino. Carta da ABDI aos associados, datada de 18 de junho de 1974. Nota-se que a chapa de Wollner possui uma presença maior de novos associados, sendo que três deles são egressos da ESDI (Freddy Van Camp, Joaquim Redig e Roberto Verschleisser). Joaquim Redig aparecendo nas duas chapas e Alessandro Ventura, amigo de Wollner, na chapa de Cauduro, foram alguns dos fatores que facilitaram a saída de uma chapa única.

No sentido de unir esforços e garantir a reorganização da ABDI, uma chapa única é montada e eleita. Nesta nova chapa, o cargo de presidente foi ocupado pelo engenheiro Sérgio Kehl.⁸⁴ Kehl tinha trabalhado na empresa Villares como diretor industrial quando João Carlos Cauduro o conheceu. Cauduro, nesta época, realizava projeto de elevadores para aquela indústria. Isto tinha sido antes de 1973. Na época da eleição para a gestão de 1974/1976, Kehl trabalhava na direção da indústria Nadir Figueiredo.⁸⁵ O novo presidente da ABDI era “muito ligado aos empresários” e, portanto, poderia promover o retorno mais ativo deste segmento de sócios.⁸⁶ Além disso, a candidatura de Kehl foi considerada ‘neutra’ entre as duas chapas candidatas de junho de 1974.

Um programa de ação para o biênio 1974/1976 é traçado pela nova Diretoria e previa uma reestruturação administrativa, uma campanha por novos sócios, a luta pela regulamentação da profissão, premiações, impressão de informativos e outras atividades de cunho cultural e profissional. Entre essas ações destacou-se a formação de um Conselho Consultivo “constituído de personalidades do mundo empresarial e governamental brasileiro”.⁸⁷

Segundo Ari Antonio da Rocha, este Conselho⁸⁸ tinha como presidente José Mindlin.⁸⁹ E foi este Conselho que conseguiu mobilizar alguns empresários para, mais uma vez, investir em atividades promovidas pela ABDI.

84 A chapa única foi ainda composta por: Adriana Adam (Divulgação); Léo Seincman (Fundos); Marco Antônio A. Rezende (Informação); João Carlos Cauduro, David Pond e Roberto Verschleisser (Planejamento); Marcelo Portella, Willefort Leão de Mello Filho e Freddy Van Camp (Conselho Fiscal). A eleição foi realizada em 27 de junho, no auditório da EUCAT Expo, em São Paulo. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 1, novembro de 1974.

85 Sérgio Penna Kehl foi professor da Escola Politécnica da USP a partir de 1958. Kehl era sócio da ABDI desde meados dos anos 1960. Durante a presidência da ABDI, saiu da indústria de vidros Nadir Figueiredo e fundou o Grupo Associado de Pesquisa e Planejamento Ltda. (GAPP), o “primeiro escritório especializado em consultoria na área” de ergonomia. Cf. MORAES, 2001. Kehl ministrou aulas sobre Projeto de Produto no início dos anos 1960 na Escola Politécnica e foi pioneiro no ensino de Ergonomia em universidades brasileiras.

86 Entrevista realizada com João Carlos Cauduro. *Op.Cit.* 2003.

87 Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI, n. 01. *Op.Cit.* 1974. p. 2.

88 Em 1974, o Conselho era composto por nove empresários: C. J. Van Der Klugt (Philips), Eudoro Villela (Itaú), Giorgio Padovano (Olivetti), Horácio Cherkassky (Klabin), José Mindlin (Metal Leve), Justo P. Fonseca (Pignatari), Luiz D. Villares (Villares), Robert Blocker (Lar Brasileiro), Virgílio Lopes Silva (Instituto Roberto Simonsen). In BOLETIM INFORMATIVO ABDI, n. 01. *Op.Cit.* 1974. p. 2.

89 Segundo João Carlos Cauduro, no início das relações entre a ABDI e a FIESP, nos anos de 1960, José Mindlin, diretor da Federação, teria sido o primeiro contato que possibilitou o apoio da entidade empresarial à Associação de designers. Durante um bom tempo, teria agido como representante da ABDI na FIESP, ainda nos anos de 1960. Entrevista realizada com João Carlos Cauduro. *Op.Cit.* 2003.

Com um presidente ligado à FIESP e que tinha experiência administrativa adquirida no exercício de cargos de diretoria na indústria, a ABDI apresentou um perfil mais empresarial na forma de organizar suas atividades. Os contatos com autoridades do Governo, já no mesmo ano de 1974, e o auxílio dos empresários, refletiam o novo período de rearticulação da entidade profissional.

Com a ajuda da Secretaria de Tecnologia Industrial do MIC e da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo, a ABDI participou do Interdesign '75, realizado em Bruges, Bélgica, e do IX Congresso do ICSID, realizado em Moscou. Os contatos com o ICSID foram intensificados e a ABDI passou a fazer parte do *Working Group II – Communications* do ICSID que habilitava a ABDI como um “núcleo informativo do ICSID para a América Latina”.⁹⁰ Dessa forma, os contatos externos da gestão de Wollner foram mantidos e intensificados na nova gestão, garantindo a continuidade da dimensão internacional da Associação brasileira.

As atividades culturais e a impressão de informativos foram viabilizadas financeiramente por empresas e membros do Conselho Consultivo.

Um boletim informativo foi criado e seu primeiro número foi impresso em novembro de 1974, com uma tiragem de cinco mil exemplares (Figura 2.5). Era distribuído para os associados, órgãos governamentais, escolas de nível superior, empresas e entidades internacionais filiadas ao ICSID. Os boletins divulgavam as atividades da ABDI e traziam notícias sobre o campo do design. Mais seis números do boletim foram impressos até meados de 1976, realizando um bom registro da gestão de 1974/1976.

A revista *Produto e Linguagem*, periódico da Associação, não foi esquecida. O número 4 da publicação foi planejado para servir como um cadastro de profissionais com atuação em design, até cinco anos anteriores à data prevista para sua impressão: maio/junho de 1976. No entanto, o número acaba não saindo, pois, aparentemente, os associados não tinham enviado o material necessário.⁹¹

O entusiasmo com o número 4 refletia o otimismo com os destinos da Associação que voltava a estimular os membros da ABDI. As atividades de divulgação do Design também abrangeram artigos em revistas de editoras, a intensificação de exposições e concursos realizados em parceria com empresas e entidades culturais, como o MASP e o IAB, e com o Governo do Estado de São Paulo.

Alguns eventos de gestões anteriores continuaram a ser promovidos, como a organização de uma edição da EUCAT Expo em Londrina, em agosto de 1974,⁹²

90 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 6. maio de 1976. Penúltima página. A ABDI recebia informações diretamente do ICSID e as difundia para outras entidades da América Latina.

91 Ata da reunião da diretoria, de 9 de julho de 1974. São Paulo: ABDI.

92 Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI, n. 6. *Op.Cit.* 1976.

e a realização do Prêmio Lúcio Meira, durante o IX Salão do Automóvel de 1974, em parceria com a empresa Alcântara Machado.⁹³

Premiações e concursos novos nasceram durante essa gestão. A Companhia de Gás de São Paulo – COMGÁS – instituiu, em 1974, o Prêmio Ruben Martins⁹⁴ de comunicação visual. A ideia surgiu a partir da exposição de identidade visual da própria empresa, que foi desenvolvida pelo escritório de Aloísio Magalhães. Com colaboração técnica da ABDI, as Secretarias de Economia e Planejamento e de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo, instituíram os concursos “Operação Bicicleta” e “Sistema Gráfico” para o programa “Alternativas de Desenvolvimento”, do Governo do Estado de São Paulo. O primeiro objetivava “estimular o uso da bicicleta oferecendo condições de segurança e convivência para seus usuários”.⁹⁵ Esse concurso era uma das ações do referido programa, e o concurso de seu sistema gráfico pretendia atingir uma boa identidade visual para a respectiva divulgação.

93 A equipe ARAUAÊ, ligada à FAAP, foi a vencedora e tinha como membro Auresnede Pires Stephan (prof. Eddy). Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 2, março de 1975. p. 5.

94 Ruben Martins trabalhou no escritório Forminform. Consultar Capítulo 1 deste livro.

95 Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 4, outubro de 1975. p. 1-2.



Figura 2.5 Capa do Boletim Informativo n. 1 da ABDI, de novembro de 1974.

Várias conferências sobre desenho industrial foram realizadas durante o biênio 1974/1976 em escolas e instituições variadas. Nesse ramo de atividades, dois eventos se destacaram: o primeiro foi o “Ciclo de debates sobre desenho industrial”, realizado em conjunto com a FAAP, de 24 a 28 de novembro de 1975. Vinte e cinco conferências se realizaram, sempre à noite, na FAAP, e abrangeram as relações entre o desenho industrial e o usuário, a escola, a empresa, o governo e o próprio desenhista industrial. Participaram das mesas de conferências profissionais associados à ABDI, empresários, docentes e representantes do governo paulista.⁹⁶ O evento teria sido um sucesso de público, pois a plateia, todas as noites, teria “uma média de trezentas pessoas”.⁹⁷

O segundo evento do gênero diversificou suas atividades e ganhou uma dimensão de maior importância em relação aos fóruns de profissionais anteriores. Tratou-se do Simpósio Design '76, que adquiriu ares de congresso devido à aglutinação de pessoas que conseguiu e à temática variada. Sua origem remonta ao programa de ação da Diretoria, eleita em 1974, que tinha, em um de seus itens, o intuito de promover a “coordenação de congressos nacionais e internacionais”.⁹⁸

Já em julho de 1974, contatos com o Instituto Roberto Simonsen da FIESP foram feitos para estudar a viabilização de um Congresso Panamericano de Desenho Industrial. O evento acaba sendo reestruturado para ser o I Congresso Nacional de Desenho Industrial, que seria realizado em outubro de 1975.

No entanto, no início de 1975, a comissão organizadora do Congresso resolve adiar-lo para 1976 e realizar, em seu lugar, em outubro de 1975, o I Simpósio Nacional de Desenho Industrial. A decisão teria sido tomada diante “das condições de viabilidade” disponíveis que tornariam um simpósio “mais eficiente e operacional”.⁹⁹ O tema do Simpósio, “Design e Indústria”, seria debatido por grupos de trabalhos e palestrantes. O Simpósio forneceria subsídios para o estabelecimento do temário de um futuro Congresso Nacional de Desenho Industrial. Porém, o que ocorreu de fato foi a realização do Simpósio no lugar do Congresso, em 1976.¹⁰⁰

O Simpósio Design '76 se realizou entre os dias 24 e 26 de maio de 1976, no São Paulo Hilton Hotel. Contou com a colaboração do Instituto de Organização do Trabalho – IDORT, de São Paulo e foi patrocinado pela Secretaria de Tecnologia

96 Destacamos a presença de Giorgio Padovano, José Mindlin, José Batista Vidal, Lúcio Grinover, Luiz Villares, Emílio Figueiredo Braga, Joaquim Redig, Itiro Iida, Karl Bergmiller, José Abramovitz, Décio Pignatari, Marco Antônio A. Rezende, Francisco José Donato, João Carlos Cauduro e Alessandro Ventura. Compareceu ao evento também o Ministro da Indústria e do Comércio, Severo Gomes.

97 Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 5, fevereiro de 1976. Última página.

98 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n.1. *Op.Cit.* 1974. Primeira página.

99 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 3. *Op.Cit.* 1975. Primeira página.

100 Que, apesar de tudo, continuava-se com a esperança de realizar este Congresso em 1977. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 6. *Op.Cit.* 1976. Primeira página.

Industrial do Ministério da Indústria e Comércio – MIC. O evento foi dividido em conferências que, predominantemente, abordaram o tema Design e Indústria, e em três Grupos de Trabalhos de temas variados (ver Figura 2.6), coordenados por sócios da ABDI.¹⁰¹ Os conferencistas eram autoridades governamentais¹⁰² e designers da ABDI: Alessandro Ventura, João Carlos Cauduro e Aloísio Magalhães.



Figura 2.6 Grupo de trabalho do Simpósio Design '76. Foram identificados na foto: na ponta esquerda da primeira fila, de óculos, Guilherme Cunha Lima. Atrás dele, à esquerda, Valéria London. Ainda na primeira fila, também de óculos, Sérgio Camardella, professor da UFRJ. À sua direita Renato Gomes, sócio da Dia Design, e ao lado, de barba, João Roberto Nascimento (Peixe). Fotografia gentilmente cedida por Guilherme Cunha Lima.

101 Grupos de Trabalhos do Simpósio – Grupo A: Os profissionais e o Desenho Industrial, relator Marco A. A. Rezende, membro diretor da ABDI; Grupo B: O Governo e o Desenho Industrial, relator Itiro Iida, coordenador do Programa de Desenho Industrial da Secretaria de Tecnologia Industrial; Grupo C: O Ensino de Desenho Industrial, relator Lúcio Grinover, Diretor da FAUUSP. Cf. I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL. *Anais*. São Paulo: ABDI/IDORT, 1976.

102 Entre os quais alguns já tinham participado do Ciclo de Debates da FAAP que a ABDI promoveu em 1975, como foi o caso de José Batista Vidal, Secretário de Tecnologia Industrial.

O planejamento do evento perpassou quase toda a gestão da Diretoria de 1974/1976. Foi discutido, dentro da ABDI, por comissões de organização que abrangiam sócios de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.¹⁰³ Esses fatores, e mais a distribuição dos boletins informativos e de impressos com notícias do evento,¹⁰⁴ contribuíram para que um grande fluxo de pessoas comparecesse ao Design'76.

Profissionais, professores e estudantes do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Paraná, Maranhão e Rio Grande do Sul afluíram a São Paulo motivados a discutir o design. Eles refletiam não só os locais em que a atividade profissional existia, mas também, o cenário das instituições de ensino que se modificaria nos anos de 1970.

103 Compareceram a reuniões destas comissões: Marcelo Portela, de Minas Gerais e José Abramovitz, do Rio de Janeiro. Ata da reunião da comissão de temário. Sem data. 2 páginas mimeografadas.

104 Em dezembro de 1975, a ABDI lançou um concurso para o “Sistema Gráfico Design 76”. O trabalho de identidade visual vencedor foi do escritório “Desenho Ltda”, de Minas Gerais, de João Delpino e Marcelo Portela (Figura 2.7). Receberam menções honrosas o trabalho do escritório “Dia Design”, de Gilberto Strunck, e o trabalho de Auresnede Pires Stephan. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 6. *Op.Cit.* 1976. p. 2.



Figura 2.7 Capa dos Anais do Simpósio Design '76, com o logotipo do evento de João Delpino e Marcelo Portela.

A própria ABDI registrou em seu *Boletim Informativo* de junho de 1975 (última página) que quatro escolas estavam funcionando “recentemente” com novos cursos de Desenho Industrial.¹⁰⁵ Na verdade, 15 cursos de Desenho Industrial já estavam funcionando em 1976, espalhados por seis estados. Entre esses, São Paulo possuía o maior número: seis, além da própria FAUUSP, pioneira do ensino superior de design em São Paulo.

Com 353¹⁰⁶ participantes de variados estados e com a qualidade dos debates, o Simpósio '76 tornou-se um marco na história da ABDI e coroou os esforços empreendidos pela Diretoria e pelos associados que a auxiliaram.

O evento deixou também outras consequências. Entre elas, estimulou que os associados de outros estados tentassem reestruturar as representações regionais, aproveitando as pessoas que viajaram ao Simpósio. No evento, a ABDI tentou captar novos sócios entre a massa de diplomados que se formava com os novos cursos de Design no país.

Com a ajuda do Conselho Consultivo, formado por empresários, os principais eventos e impressos de divulgação tiveram patrocínio. Mas o dia a dia da Associação, com seus pequenos gastos operacionais, dependia do recebimento das mensalidades, como ocorrera nos anos de 1960. Mais sócios, significava mais verbas, não só para financiar a existência da Associação e suas atividades, mas também para ampliar o leque de representatividade diante da categoria profissional e ter, assim, mais respaldo institucional perante a sociedade. O aumento do número de sócios estava entre as metas da gestão 1974/1976.

O ano de 1974 tinha terminado com o registro de 92 sócios titulares, mas nenhum coletivo. Entretanto, os esforços dos primeiros meses da nova gestão e a ação do Conselho Consultivo conseguiram que já em 30 de janeiro de 1975 fossem registrados os primeiros cinco sócios coletivos,¹⁰⁷ após um período de ausência, consequência do esvaziamento sofrido pela ABDI nos anos anteriores.

Porém, 1974 trazia uma novidade: a presença expressiva de ‘sócios estudantes’, cerca de 42. Essa presença parece ter sido estratégica, uma vez que o Estatuto ainda não tinham sido mudado. No entanto, acreditamos que isso refletia uma

105 Eram elas: Faculdade Pestalozzi de Ciências, Educação e Tecnologia de Franca – SP; Fundação Educacional de Bauru – SP; Fundação Universidade do Maranhão – UFMA e PUC-PR. O boletim comentava, com esperança, que “da quantidade – quem sabe? – deve nascer a qualidade”.

106 I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL. Relação dos participantes. São Paulo: ABDI/IDORT. Folha de rosto e mais 19 páginas datilografadas. São Paulo foi o estado com maior número de participantes, seguido pelo do Rio de Janeiro.

107 Sócios coletivos: Olivetti do Brasil; Forma Móveis e Objetos de Arte; Nadir Figueiredo Indústria e Comércio; Pirelli S/A; e Metal Leve. Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 6. *Op.Cit.* 1976. p. 6. Os empresários eram sócios titulares, pessoas físicas e não jurídicas.

noção da Diretoria da ABDI sobre o crescimento desse segmento, consequência do cenário de cursos de Desenho Industrial mencionados anteriormente.¹⁰⁸

Alguns eventos de design, ocorridos na época, foram efetivados nas faculdades, por estudantes, com o auxílio da ABDI. Os estudantes cresceram na lista de associados da ABDI. Em abril de 1976, portanto, antes da realização do Simpósio '76, eram registrados dez sócios coletivos,¹⁰⁹ 152 sócios-titulares e 130 sócios-estudantes. O número de estudantes estava quase se igualando ao número de profissionais associados.

O balanço financeiro, publicado em abril de 1976,¹¹⁰ mostrava que a receita tinha crescido 500% em 1975, em relação ao arrecadado, em 1974. Esperava-se que o Simpósio '76 contribuísse para mais um crescimento de sócios. Porém, a captação de mais gente também objetivava conseguir pessoas para participar das tarefas da Associação. Em fevereiro de 1976, foi publicada nota com o título “Precisamos de Gente”,¹¹¹ na qual a diretoria pedia ajuda para operacionalizar os diversos projetos e eventos que desenvolvia. Muitos sócios que atuavam no dia a dia das tarefas da ABDI participavam de mais de uma atividade simultaneamente. E várias atividades estavam sendo realizadas, o que sobrecarregava os que tocavam o cotidiano da Associação.

As minutas de proposta para o novo Estatuto, escritas durante a gestão de Wolner, serviram de ponto de partida¹¹² para as discussões de suas modificações durante a gestão 1974/1976. Uma proposta de novo Estatuto é concluída em fevereiro de 1975. Nela, o sócio-titular era transformado em “sócio-individual”, que abrangeria profissionais autônomos, “estudantes de Desenho Industrial ou cujo currículo escolar contenha essa disciplina” e qualquer pessoa física vinculada ao desenho industrial. O poder de voto estaria na mão dessa categoria de sócio. O sócio-coletivo permanecia, e as duas outras categorias de sócios – benemérito e correspondente – eram modificadas para sócio honorário e contribuinte, que, essencialmente, repetiam as características daquelas. A regionalização continuava prevista, mas a grande novidade era a possibilidade de “Unidade Central”, que abrigaria a Direção Nacional, estar sediada “na região que reunir maior número de associados titulares”.¹¹³

108 Sonia Carvalho informa que se tornou sócia da ABDI quando estava no último ano do curso da Mackenzie e que era nesta condição que o estudante poderia se associar durante os anos 1970. Entrevista realizada com Sonia Valentim de Carvalho, em 10 de fevereiro de 2011, na cidade de São Paulo, com 45 minutos de duração.

109 Além dos cinco anteriores, eram sócios coletivos: Braun do Brasil; COMGÁS; Indústria Villares; Klabin Irmãos e Cia; e Móveis Teperman. Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 6. *Op.Cit.* 1976. p. 6.

110 *Id.Ibid.*

111 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 5. *Op.Cit.* 1976. Última página.

112 Cf. Ata da reunião da diretoria, de 9 de julho de 1974. 2 páginas datilografadas.

113 Estes titulares seriam os sócios individuais quando no exercício de voto nas assembleias. Cf. Minuta para novo Estatuto da ABDI. São Paulo, ABDI, fevereiro de 1975. 8 páginas mimeografadas.

Pode-se concluir que a gestão 1974/1976 orientou suas atividades com a perspectiva de tornar a ABDI efetivamente uma entidade com representação nacional, e tinha consciência do crescimento de profissionais em outros estados. Entretanto, a proposta do novo Estatuto não foi aprovada, por falta de tempo para discuti-la com os associados.¹¹⁴

Algumas tentativas para conseguir uma sede própria, gratuitamente, foram empreendidas nesse período junto às instituições parceiras dos eventos, como no caso do MASP. Entretanto, a sede funcionou mesmo no escritório Cauduro-Martino, de propriedade de João Carlos Cauduro, Diretor de Planejamento da gestão 1974/1976, e Ludovico Martino, sócio da ABDI. Em 1976, a Associação contava com “dois funcionários *full-time*”¹¹⁵ para as funções de secretária, provavelmente fruto das boas finanças alcançadas no período.

A regulamentação da profissão não foi esquecida. O caminho continuava passando pelo CREA. Contatos foram realizados com esse Conselho, mas nada de concreto foi conseguido. A novidade foi o registro no CREA do “primeiro desenhista industrial brasileiro”. Tratava-se de Francisco José Donato Neto, diplomado na ESDI, em 1968. Uma foto de sua carteirinha foi estampada na segunda página do Boletim Informativo, de junho de 1975, e teria sido resultado tanto dos “dois anos de luta que Donato travou com a burocracia”¹¹⁶ do CREA, quanto dos contatos acumulados que a ABDI realizou, em prol da regulamentação, com esse Conselho. Na mesma notícia, a ABDI estimulava que todos que tivessem diploma registrado no MEC procurassem fazer o mesmo caminho de Donato. Todavia, isso não implicava na efetivação do projeto de regulamentação, visto que este dependia da aprovação de projeto de lei via Congresso Nacional; mas possíveis registros isolados e parcialmente válidos¹¹⁷ de profissionais diplomados em desenho industrial, abrigados pelo CREA, para exercício de atividades de desenho industrial.

No entanto, em junho de 1976, o CREA do Rio de Janeiro recusa o pedido da ESDI para registro da escola entre as instituições de ensino do Conselho e recomenda a cassação da carteira de desenhista industrial emitida para

114 Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 6. *Op.Cit.* 1976. p. 6.

115 *Id.Ibid.* p. 5.

116 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. n. 5. *Op.Cit.* 1975. p. 2.

117 Em carta de 20 de junho de 1975, Sérgio Kehl escrevia a Freddy Van Camp que logo após a notícia da carteirinha de Donato, a ABDI procurou o CREA. O Conselho informou que o registro não era “totalmente válido”. Sérgio Kehl pede ajuda a Freddy Van Camp para descobrir onde está o processo de regulamentação da profissão, que foi discutido com o CREA do Rio de Janeiro, e informa que Carmen Portinho poderia ajudá-lo “nesta missão”. Esta referência, ao que tudo indica, era a tentativa levada a cabo pela ABDI-GB, em 1970, junto ao CREA, com ajuda de Carmen Portinho.

Donato. A alegação era que não se tratava de profissional em engenharia, arquitetura ou agronomia, e que a profissão de desenhista industrial não tinha sido regulamentada por lei e, portanto, não caberia ao CREA a concessão de atribuições a este profissional.¹¹⁸

Apesar do crescimento nítido das atividades políticas, culturais e estruturais da ABDI, conseguidas pela gestão de Sérgio Kehl, o grupo de sócios no cotidiano das reuniões para organizá-las e efetivá-las não cresceu na mesma proporção. É claro que o número de participantes desse cotidiano tinha crescido se comparado com os anos do final da década de 1960 e início da década de 1970. A presença de empresários no Conselho também fazia uma diferença na realização das atividades. Contudo, em comparação ao número de associados que a ABDI vinha conseguindo e ao contingente que frequentava os eventos, o número de pessoas que participava de seu dia a dia poderia ser considerado pequeno.¹¹⁹

Porém, isso não impediu a reestruturação e intensificação das atividades da ABDI em um nível comparável aos anos de otimismo dos primeiros tempos da Associação pioneira.

Com o crescimento do ensino em outros estados, o desafio de concretizar a regionalização da ABDI se apresentava para o biênio 1976/1978. Uma das consequências do Simpósio Design '76 foi a influência que teve nos rumos dessa regionalização. Tratava-se da retomada da organização da seção regional do Rio de Janeiro, empreendida por formandos da ESDI que regressaram do evento de design.

2.4.2 CRESCIMENTO, REGIONALIZAÇÃO E CONFLITOS

Desde o início da gestão de 1974/1976, Joaquim Redig vinha atuando como representante do estado da Guanabara na ABDI, incentivado por Ari Antonio da Rocha. O cargo não era previsto pelo estatuto de 1963, ainda vigente, mas era útil para manter contatos com o estado com grande potencial de associados.¹²⁰

118 Parecer de 11 de junho de 1976, assinado por Arthur Orlando Lopes Costa; presidente da Comissão de Atribuições Profissionais do CREA-RJ sobre o Processo SSG-018/76 que tratava do pedido de registro da ESDI no CREA. A intenção de abrigar o desenhista industrial no CREA, nos anos de 1970, visava, antes de tudo, aproveitar a estrutura já instalada do Conselho. Mesmo que o caminho da regulamentação fosse o Congresso Nacional, a inserção no CREA pouparia tempo e esforços que a montagem de um Conselho próprio de Desenho Industrial requereria.

119 As atas de reuniões de trabalho encontradas demonstram a presença de seis a 15 pessoas. Cauduro confirma que elas eram poucas, e define uma média de oito pessoas. Entrevista realizada com João Carlos Cauduro. *Op.Cit.* 2003.

120 Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. Rio de Janeiro: ABDI. Datado de 13 de setembro de

Por falta de motivação da maioria dos recém-formados da ESDI, Joaquim Redig não conseguiu mobilização suficiente para discutir a regionalização no período 1974/1976. Suas atividades ficaram restritas “a exercer as funções de rotina”.¹²¹

Após o Simpósio Design '76, os profissionais do Rio de Janeiro foram motivados pela realização do evento a discutirem a regionalização da ABDI. Reuniões em junho de 1976 foram realizadas na ESDI com a finalidade de organizar a seção ABDI-RJ.¹²² Cerca de 40 a 80 pessoas compareceram às reuniões. Marco Antônio Amaral Rezende comparece a essas reuniões no Rio de Janeiro, representando a gestão 1974/1976 que apoiou a iniciativa dos cariocas. Quatro grupos de trabalhos foram formados com a finalidade de estudar e encaminhar soluções para os problemas da profissão e estruturar a representação do Rio de Janeiro.¹²³ Uma média de dez pessoas compôs cada um desses grupos.

Como resultado desse processo de organização, os profissionais do Rio de Janeiro, em acordo com os paulistas, decidem eleger os coordenadores desses grupos de trabalho para compor a chapa da Diretoria da ABDI para o biênio 1976/1978. Dessa forma, a nova Diretoria pretendia dar à Associação a dimensão nacional almejada.¹²⁴ Esperava-se com isso estimular a organização das seções regionais da ABDI, conforme ocorria na cidade do Rio de Janeiro.

Em 13 de setembro de 1976, em assembleia realizada na FAAP, a nova Diretoria foi eleita. A chapa foi considerada por Sérgio Kehl (Figura 2.8) como resultado do “projeto de conciliação de sua gestão, demonstrado no esforço de união nacional”.¹²⁵

1976. Assinado por Joaquim Redig. 6 páginas.

121 *Id.Ibid.* p. 2.

122 Atas das reuniões da ABDI-RJ, de 21 de junho e de 28 de julho de 1976. Rio de Janeiro: ESDI.

123 Os temas eram: Estatutos e Processo de Regionalização; Profissão; Ensino e Divulgação e Informação. INFORME DOS GRUPOS DE TRABALHO ABDI-RJ. Rio de Janeiro: ABDI-RJ. setembro de 1976. 2 páginas.

124 Nova Diretoria da ABDI, biênio 1976-1978. Presidente: Marco Antônio Amaral Rezende, SP. Diretor de Informação: José Nelson Medina, RJ. Diretor de Divulgação: José Carlos Wanderley Conceição, RJ. Diretor de Planejamento: Valéria Munk London, RJ. Diretor de Planejamento: Adriana Adam, SP. Diretor de Fundos: Léo Seincman, SP. Conselho Fiscal: Guilherme Cunha Lima, PE; Marcelo Portela, MG; Marcelo Rezende, MG. INFORME DOS GRUPOS DE TRABALHO ABDI-RJ. Op.Cit. 1976. Primeira página.

125 Ata da Assembleia Geral Extraordinária, de 13 de setembro de 1976. São Paulo, ABDI, 1976. 2 páginas datilografadas. 23 pessoas estavam presentes a esta eleição. Por achar pouco representativa a assembleia, pela “ausência de maior número de associados”, Alessandro Ventura propôs, antes da eleição, que a Diretoria de 1974/1976 permanecesse no poder até janeiro de 1977. A proposta foi colocada em votação, mas foi derrotada. Alessandro Ventura, Sérgio Akamatú e Sônia Valentim votaram contra a realização da eleição naquela data.



Figura 2.8 Sérgio Kehl apresentando o balanço da gestão 1974/1976 da ABDI. Foto gentilmente cedida por Guilherme Cunha Lima.

Oito dos dez membros da nova Diretoria eram jovens profissionais, o que acentuava o caráter de renovação dos cargos dirigentes da Associação iniciado com a gestão de Sérgio Kehl. Entre os dez membros, só quatro eram de São Paulo e vinham da Diretoria anterior de 1974/1976 (Marco Antônio, Sérgio Kehl, Adriana Adam e Leo Seincman). Por isso mesmo, algumas iniciativas da gestão anterior continuaram, como a permanência do Conselho Consultivo de Empresários¹²⁶ que auxiliou e viabilizou mais alguns eventos e algumas publicações.¹²⁷

A regionalização é estimulada por cartas e manifestos publicados nos boletins e pela ação dos membros da Diretoria que residiam fora de São Paulo.¹²⁸ Recomendava-se a ação nas escolas de design para arregimentar novos sócios e, assim, captar futuros profissionais como sócios.¹²⁹ No Rio de Janeiro, Diva Maria Gonçalves de

126 Agenda para o Conselho Consultivo, de 01 de junho de 1977. São Paulo, ABDI, 1977.

127 *Boletins Informativos* da ABDI n°s 8 e 9 e as edições especiais da revista *Produto e Linguagem*, de 1977, em formato A4 e sem o caráter de noticiário dos boletins. Uma dessas edições era um encarte que trazia uma tradução de um texto de Tomás Maldonado: O design e o futuro do meio ambiente.

128 A ABDI-PE é inicialmente organizada por Guilherme Cunha Lima, que auxiliou a estruturação do curso de Desenho Industrial da UFPE.

129 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 8, dezembro de 1976. Primeira página.

Araújo foi eleita representante regional após eleição da Diretoria 1976/1978. Ela tinha dividido com Nelson Medina a liderança do Grupo de Trabalho 1 – Estatutos, da ABDI-RJ. Em agosto de 1976, grupo tinha concluído uma proposta de novos estatutos que foi encaminhada posteriormente a São Paulo. Sem a mudança dos estatutos, a seção regional Rio de Janeiro não poderia ser oficializada.

A proposta do Rio de Janeiro pretendia também, como algumas anteriores, fortalecer as “unidades seccionais”, e a criação de uma ‘Diretoria Nacional’ e um Conselho Superior com atuação em uma sede nacional, que poderia ser fora da cidade de São Paulo. A novidade, desta vez, era a crítica à presença de pessoas jurídicas e de industriais como sócios, situação que não era encontrada “em nenhuma outra associação de classe”.¹³⁰

Apesar de levantar a discussão dessa questão, a proposta carioca lançava a ideia de fortalecer a presença dos profissionais da área de design, pessoas físicas, como sócios primordiais para estruturar uma associação de classe. Esse último ponto é que, primordialmente, se diferenciava da minuta de proposta de novo Estatuto de fevereiro de 1975, que continuou a ser desenvolvida em São Paulo até o final da gestão 1974/1976. Essa minuta de 1975 tinha sido divulgada um pouco antes da proposta do Rio de Janeiro, em junho de 1976, com pequenas alterações que não a modificaram essencialmente.¹³¹ As visões, entre o movimento do Rio de Janeiro e os paulistas, a respeito do perfil Associativo da ABDI, começaram a apresentar diferenças, que influenciariam os destinos da organização profissional dos cariocas, conforme veremos adiante.

A sede da ABDI funcionou no escritório Cauduro/Martino até novembro de 1976. Durante o período 1976/1978, a ABDI continuou a manter os dois funcionários que tinha conseguido na gestão anterior, de Sérgio Kehl. Esperava-se que o fluxo financeiro que a ABDI tinha tido após o Simpósio Design’76 permitisse ter uma sede que não fosse mais o escritório do presidente ou de um dos diretores. Na prática, o escritório de Sérgio Kehl, Grupo Associado de Pesquisa e Planejamento Ltda – GAPP, abrigou a sede da associação de dezembro de 1976¹³² até o final da gestão 1976-1978. Nos últimos dias dessa gestão, um contato com a CIESP/FIESP abriu a possibilidade de uma sede para a ABDI no 13º andar do Palácio Mauá, no viaduto Dona Paulina, pertencente à entidade empresarial, mas a iniciativa não se concluiu.

130 Carta do Grupo de Trabalho 1 – Estatuto, de 24 de agosto de 1976. Em anexo, minuta de proposta de novos estatutos para a ABDI. Rio de Janeiro, ABDI-RJ, 1976. Datilografada.

131 O estudante ficaria como categoria própria. A Diretoria nacional era composta por oito membros. Carta aos associados, de 16 de julho de 1976. Assinada por Sérgio Kehl. São Paulo, ABDI.

132 Carta aos associados, de 01 de dezembro de 1976, assinada por Marco A. A. Rezende, como presidente da ABDI. São Paulo, ABDI, 1 página.

O congresso previsto para 1977 não se realizou. Entretanto, as atividades culturais de divulgação do design e dos associados, por meio de exposições e concursos, continuaram a marcar o perfil de atuação da ABDI. As parcerias com empresas, escolas e entidades governamentais, reaquecidas na gestão anterior, deram novos frutos.

Destacamos, entre eles, o seminário e a exposição “Panorama da Identidade Visual”, realizados no MASP em novembro de 1977. Foram expostos “trinta e cinco projetos de autoria de quinze profissionais ou escritórios”¹³³ de todo o Brasil. Em quatro dias de seminários, os conferencistas abordaram a importância da identidade visual para empresas e comunidades. O evento contou com a colaboração de diversas entidades empresariais e com a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo.¹³⁴ As marcas gráficas e os sistemas de Identidades Visuais foram o principal tipo de projeto realizado pela geração de escritórios pioneiros do campo do design nos anos 1960. Nos anos 1970, ainda eram o destaque na demanda gráfica desse campo, tanto que mereceram atenção especial com a realização do evento por parte da ABDI.

Os estudantes foram contemplados com um concurso exclusivo: Plastipar/Fenavem de Desenho de Móveis. Realizado no primeiro semestre de 1978, teve como vencedor André Hyakutake, aluno da FAUUSP.

Eventos no Rio de Janeiro também foram promovidos pela Diretoria de 1976/1978. Os diretores cariocas, quando podiam, reproduziam conferências ocorridas em São Paulo ou promoviam atividades locais como as mesas redondas ocorridas nos dias 9 e 14 de dezembro de 1976, na PUC-Rio. Nesse evento, Marco Antônio A. Rezende participou, como presidente da ABDI, acompanhado de designers com atuação na cidade carioca.¹³⁵

Durante um bom tempo, a união de entidades e profissionais do Rio de Janeiro e São Paulo produziu benefícios mútuos até em dimensão internacional. A ABDI chegou a cobrir os custos de inscrição da ESDI no ICSID *School Service*, que permitia à escola carioca receber informações internacionais sobre ensino de Design. A contrapartida da ESDI era repassar as informações às demais es-

133 RELATÓRIO DA DIRETORIA BIÊNIO 1976-1978. São Paulo: ABDI, 1978. 5 páginas datilografadas. p. 3. Uma publicação feita pelo MASP com os trabalhos, foi distribuída aos associados.

134 Aloísio Magalhães e Marco Antônio A. Rezende estavam entre os conferencistas. Compuseram a comissão de temário e organização: Aloísio Magalhães, David Pond, Décio Pignatari, José Zaragoza, Ludovico Martino, Luiz Villares, Marcelo Portela, Valéria London e Ricardo Ohtake. Norberto Chamma e Antônio Ferreira Martins estavam na comissão executiva.

135 Destacamos a presença de Aloísio Magalhães, Joaquim Redig, Luiz Blank, João Bezerra de Menezes, Sérgio Camardella e Sílvia Steinberg. Carta de 02 de dezembro de 1976, com o programa das mesas redondas, assinada por Valéria Munk London como diretora de planejamento da ABDI.

colas de Design do Brasil. A ABDI recebeu publicações, conferencistas do exterior, informações sobre eventos e entidades, frutos de contatos com o ICSID, o British Council do Brasil, a UNIDO (*United Nations Industrial Development Organization*) e a JIDA (*Japan Industrial Designers Association*).

Quando possível, representantes da ABDI foram enviados a eventos internacionais, para reforçar esses contatos, como o X Congresso do ICSID, realizado em setembro de 1977, em Dublin na Irlanda; e o Interdesign 78, realizado no México, em 1978. Entretanto, a Diretoria 1976/1978 encerrou sua gestão com críticas ao ICSID por esse órgão ter “se demonstrado de pouco interesse para nosso país”.¹³⁶ Mas sem entrar em detalhes, essa Diretoria recomendava que a próxima gestão avaliasse a “própria validade de continuar a fazer parte desta entidade”.

No plano das atividades profissionais, foi iniciado, em junho de 1977, um cadastro de profissionais, em conjunto com o Grupo de Desenho Industrial da Secretaria de Tecnologia Industrial do MIC. A primeira tentativa tinha sido em outubro de 1975, mas só obteve “um número reduzido de respostas”¹³⁷ ao envio das circulares. A Secretaria de Tecnologia Industrial requisitou o cadastro para atender aos pedidos dos empresários, de indicações de profissionais designers. Ao término da gestão 1976/1978, o cadastro possuía cerca de 30 nomes de profissionais e/ou escritórios, o que pode ser considerado limitado diante do número de associados da ABDI em 1976. Mesmo assim, a finalidade do cadastro junto à Secretaria de Tecnologia Industrial foi atendida.¹³⁸

A Diretoria 1976/1978 manteve atendimento a consultas particulares de associados sobre remuneração, modelos de contratos e registros de projetos. Em maio de 1977, com uma circular para os associados, um “Guia da Prática Profissional” foi distribuído abordando essas e outras questões profissionais. Entre suas referências bibliográficas, estava o texto “Formas de remuneração”, publicado na revista *Produto e Linguagem* n. 3, de 1966.

O fato inédito, apontado pelo próprio balanço da Diretoria, foi a contratação e a remuneração da ABDI pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo para desenvolver um projeto de promoção do desenho industrial. O programa “Selo de Boa Forma” seria uma distinção conferida anualmente pelo Governo do Estado de São Paulo para os produtos lançados durante o ano “que se destacassem por suas características de ‘boa forma’”.¹³⁹ O projeto foi entregue, mas não há registro de sua implantação.

136 RELATÓRIO DA DIRETORIA BIÊNIO 1976-1978. *Op.Cit.* p. 2.

137 Carta aos associados, de 20 de junho de 1977, assinada por Marco A. A. Rezende. São Paulo, ABDI. 1 página mais anexo da ficha de inscrição no cadastro.

138 RELATÓRIO DA DIRETORIA BIÊNIO 1976-1978. *Op.Cit.* 1978.

139 ANTEPROJETO DO PROGRAMA SELO BOA FORMA. São Paulo: ABDI. 1977. 15 páginas datilografadas.

Havia uma participação maior de estudantes e profissionais novos diplomados em Desenho Industrial, tanto no corpo de associados (ou no público que procurava se associar) quanto em algumas reuniões da gestão 1976/1978, em São Paulo, sobre o problema de regulamentação da profissão e da regionalização que alimentaram algumas das discussões realizadas ao longo do período.

As representações regionais mantiveram-se majoritariamente compostas por profissionais que não conseguiram grande representatividade local. As exceções foram as do Rio de Janeiro e de Pernambuco, que mantiveram um movimento maior de pessoas com uma pauta de discussões. Ambas atuaram com uma referência de eixo nas entidades de ensino. Os núcleos regionais, entretanto, não foram oficializados, devido à não votação da proposta de novo Estatuto.¹⁴⁰ A minuta oficializada pela diretoria 1976/1978, como sua proposta de novo Estatuto, foi encaminhada pelo Grupo 1 – Estatuto, do Rio de Janeiro. Esse grupo já vinha questionando qual seria o melhor perfil para a formação de uma associação de classe que tivesse como base os profissionais de desenho industrial.

O grupo de trabalho do Rio de Janeiro,¹⁴¹ intitulado “Profissão”, foi institucionalizado pela Diretoria de 1976/1978 para continuar a elaborar um projeto de lei que possibilitasse a regulamentação da profissão. Ao longo de seus trabalhos, em 1977, o grupo acabou por concluir que, devido ao caráter de associação cultural da ABDI, outras entidades de cunho trabalhista deveriam ser criadas para servirem de “embriões dos sindicatos de classe”.¹⁴² A constatação vinha tanto das impossibilidades demonstradas, na prática, de se modificar os estatutos da ABDI quanto da impossibilidade jurídica, atestada por advogado consultado pelos cariocas.

Essas novas associações de caráter pré-sindical teriam dimensão estadual. Mas para alcançarem o *status* de sindicato teriam de ter um terço dos profissionais existente no estado em seu quadro associativo. Os diretores cariocas passaram, então, a dividir suas atenções entre o trabalho na ABDI e o caminho da regulamentação via entidade pré-sindical. Os diretores paulistas, por sua vez, após discussões com um grupo composto por 20 associados locais, decidem continuar a elaborar um projeto de regulamentação para ser encaminhado ao Congresso Nacional para aprovação. Esse caminho ainda era considerado, pelos associados de São Paulo, como “o mais simples” e mais rápido do que a “lentidão” do processo de reconhecimento oficial, via entidades pré-sindicais, pelo Ministério do Trabalho.¹⁴³

140 RELATÓRIO DA DIRETORIA BIÊNIO 1976-1978. *Op.Cit.* 1978. p. 4.

141 Faziam parte deste grupo: Ana Luísa Escorel, Eliana Stephan, Evelyn Ferman, Gilberto Strunk, Joaquim Redig, José Abramovitz, Maria Beatriz Brandão e Valéria Munk London. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 8. *Op.Cit.* p. 2.

142 RELATÓRIO DA DIRETORIA BIÊNIO 1976-1978. *Op.Cit.* 1978. p. 1.

143 *Id.Ibid.*

Essas ações divergentes entre diretores parecem ter se acentuado, ao final de 1977. Isso porque, ainda um pouco antes, em meados do mesmo ano, as reuniões dos profissionais paulistas tinham como pauta o recolhimento de assinaturas e adesões de formandos das escolas de desenho industrial¹⁴⁴ para procurar atingir o exigido um terço dos profissionais existentes para a formação do sindicato.¹⁴⁵

O *Boletim Informativo* n. 9, de junho de 1977, estampava em sua primeira página a notícia do processo de trabalho que tinha concluído pela formação de entidades estaduais de caráter pré-sindical, em paralelo à ABDI e suas seções regionais (Figura 2.9). Portanto, era visão comum dos associados do Rio de Janeiro e de São Paulo, pelo menos nesta época, que a existência da nova entidade não excluiria a já existente. Seus objetivos e atuações seriam diferentes, mas complementares no campo do design.¹⁴⁶

A aprovação do anteprojeto da regulamentação, acreditava-se, seria rápida, diante “da existência de associações profissionais e sindicatos atuantes”.¹⁴⁷ Quanto à ABDI, um papel de cunho muito mais cultural lhe era atribuído pela visão dos designers cariocas. A própria presença de empresários teria contribuído para a desistência da tentativa de transformação da ABDI em entidade de classe profissional e pré-sindical.

144 Atas das reuniões do Grupo de Trabalho ABDI, de 24 e 30 de maio de 1977. São Paulo, ABDI, 1977. 1 e 3 páginas respectivamente. O levantamento seria feito com auxílio dos representantes das escolas e os representantes regionais de outros estados.

145 Lucio Grinover, então Diretor da FAUUSP, e há algum tempo afastado da ABDI, é convidado a colaborar com contatos junto ao MEC em busca de informações sobre reconhecimento profissional e sindicalização. Ata da reunião da diretoria da ABDI, 1 de junho de 1977. São Paulo.

146 A entidade de caráter pré-sindical e estadual se chamaria “Associação dos Desenhistas Industriais do Estado ‘x’”. Cf. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 9, junho de 1977.

147 BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 9. *Op.Cit.* 1977.



Sindicatos para Desenhistas Industriais

Dando prosseguimento ao trabalho já desenvolvido, os Grupos de Trabalho do Rio de Janeiro procuraram dar embasamento jurídico à sua proposta de novos estatutos para a ABDI. Diante essas consultas a juristas, alguns pontos se destacaram, estando entre eles a organização dos profissionais a nível estadual, a organização sindical da classe e a regulamentação da profissão.

Portanto de ordem jurídica, mesmo que num futuro próximo, a ABDI tem a estrutura regionalizada, tais metas não poderão ser alcançadas através de seus canais.

Somente a partir da criação de Associações Estaduais de Profissionais podemos pensar na existência do Sindicato (Estadual) de Desenhistas Industriais.

Cabe ai uma revisão da nossa proposta de estatutos que, partindo de uma nova ordem do papel da ABDI, engloba pontos que transitem a uma associação cultural.

Além do aspecto regionalização, fundamental para uma existência mais real e dinâmica da ABDI, a existência das associações estaduais se coloca como indispensável.

Essas associações teriam um caráter pré-sindical, dando lugar a um sindicato na medida em que se cumpria um quadro de ações composto por 1/3 dos profissionais formados em cada estado.

No Rio de Janeiro, estamos sendo assessorados por um membro da Confederação Nacional das Profissões Liberais, para encaminhamento do processo burocrático necessário. O primeiro passo a ser dado será enviarmos ao Ministério do Trabalho um requerimento pedindo a criação da categoria profissional de Desenhista Industrial e que deverá ser assinado por um número significativo de profissionais formados por escolas oficializadas pelo MEC.

Estamos dependendo, no momento, de alguns documentos que deverão ser anexados ao requerimento. Sendo positivo a resposta do Ministério deverá ser baseada uma portaria criando a categoria profissional.

Será criada, então, a Associação dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro e de outros estados que se mobilizarem nesse sentido.

É importante frisar que, baseada esta portaria, qualquer estado da federação

poderá ter a sua própria associação profissional.

A fase posterior será a de organização sindical.

Paralelamente a esse processo deverá ser concretizado o anteprojeto de lei para regulamentação da profissão.

Esse anteprojeto deverá ser aprovado com realiazeza, já que a necessidade da regulamentação profissional estará sendo comprovada na prática, através da existência de associações profissionais e sindicatos atuantes.

Em função desses aspectos, a proposta de novos estatutos deverá ser reexaminada, levando-se em conta as características específicas da ABDI.

A defesa dos interesses da classe se coloca como ponto fundamental e é pensando essas questões que devemos nos organizar em todos os níveis, por uma melhor e maior atuação dos designers brasileiros.

Achamos de maior importância, agora, com um novo caminho aberto, que o assunto seja amplamente discutido por todos, a fim de que esse processo possa ser encaminhado de forma a preencher a lacuna existente em termos de organização da classe.

Desenho Industrial: Uma profissão marginal

Nos dias 9 e 14 de dezembro de 76 foram realizadas, no Rio de Janeiro, duas mesas redondas promovidas pela ABDI e pela Coordenação de Artes da PUC.

As mesas discutiram problemas ligados ao Desenho Industrial no Brasil.

A primeira abordou o tema Conceitualização e Perspectivas da Profissão e dela participaram como expositoras: Sérgio Camargo (design), Joaquim Fleury (design), Marco Antônio Pazenda (presidente da ABDI) e Luiz Blank (designer).

A segunda mesa redonda discutiu problemas ligados ao Mercado de Trabalho e contou com os seguintes expositores: Mariana Marquês de Carvalho (designer), Gilberto Strunck (designer), Durcio Amado (industrial), Carlos Lissa (economista), Hirofide (professor de ergonomia) e Karol Sapry (gerente do marketing).

A primeira mesa contou com a presença de 120 pessoas e a segunda contou com aproximadamente 100 pessoas.

Identificados pelo Grupo de Trabalho "Profissão", as mesas procuraram enfatizar temas que pudessem nos ajudar a clarificar determinados aspectos relacionados com a prática e a conceitualização da profissão.

Como seria praticamente impossível reproduzir aqui a totalidade das

exposições e debates ocorridos, optamos por uma das intervenções, que achamos ser muito importante. Principalmente, porque tendo sido realizado por um macro-economista, propõe a análise de um problema específico baseado nos problemas mais gerais da sociedade.

Passamos, então à reprodução parcial da exposição feita por Carlos Lissa (relatório de fim graduação durante a 2ª mesa redonda).

"Como macro-economista, necessariamente vou ter que falar sobre generalidades e em tom sombrio, inclusive porque a economia política já foi definida como uma ciência sombria.

Para mim o Desenho Industrial é na verdade um dos segmentos de uma atividade que nós podemos conceituar como indústria da invenção.

Essa indústria da invenção ocupa um papel central no desenvolvimento do capitalismo. Na medida em que o Capitalismo avança em seu padrão de acumulação, o chamado progresso técnico que entre os seus segmentos inclui a tecnologia de produto, da qual o desenho industrial faz parte, vem se convertendo, cada vez mais, na fronteira de expansão desse mesmo sistema.

Isso poderia promover, a longo prazo, uma perspectiva otimista à atividade de desenho industrial.

Infelizmente, nas condições específicas brasileiras seria absolutamente óbvio a super que o quadro imprevisionavelmente imposto pela mesa possa sofrer modificações substanciais, mesmo a longo prazo.

Aqui vão alguns números para ilustrar o problema.

Em primeiro lugar: Na economia norte-americana, os gastos com tecnologia representam, hoje, 8% do produto interno.

6% do PIB norte-americano representam mais do que o total do PIB da economia brasileira.

2º dado. Mais afilite: Grossoamente, gastos com indústrias da invenção podem ser agrupados em dois grandes subconjuntos:

1º conjunto - Pesquisa básica, ou seja, pesquisa das leis do mundo físico natural - conhecimento de ponta.

2º conjunto - RD - "Research Development" (título não identificado na lista).

"Outro dado ainda mais assustador: Aproximadamente metade dos gastos que se fazem com progresso técnico jamais chegam a ter qualquer utilização em processos produtivos.

Outro dado adicional: Hoje a chamada pesquisa de ponta anda 35 anos à frente do

Figura 2.9 Primeira página do Boletim Informativo n. 9, da ABDI, de junho de 1977.

Ações distintas¹⁴⁸ no Rio de Janeiro e em São Paulo, por parte dos diretores, refletiram as divergências crescentes e o inevitável rompimento entre as partes. Nos primeiros meses de 1978, os diretores do Rio de Janeiro se dedicam à fundação da APDINS-RJ, enquanto em São Paulo os diretores e associados locais continuaram com a agenda de atividades da ABDI, incluindo a elaboração do projeto de regulamentação da profissão e o processo de regionalização da Associação. A ABDI continuou a fazer contatos com seus associados em outros estados, mesmo no Rio de Janeiro, apesar do distanciamento dos associados que passaram a trabalhar pela nova Associação. Os próprios diretores cariocas, ao comunicarem a fundação da APDINS-RJ, alertam que a existência da APDINS-RJ “não se contrapõe à existência da ABDI” e que seria necessário os associados da ABDI tomarem uma posição “mais ativa” para evitar “um total esvaziamento da ABDI”.¹⁴⁹

Apesar do balanço positivo que se fazia do biênio 1976/1978, um esvaziamento ocorreu na ABDI em 1978. A conclusão de algumas das principais ações teve de ser encaminhada para a próxima Diretoria.

2.5 ESFORÇOS DE RENOVAÇÃO E TÉRMINO

O esvaziamento da ABDI, no segundo semestre de 1978, ficou caracterizado pela dificuldade de formação de chapas para concorrer às eleições para a Diretoria do biênio 1978/80 e pela diminuição de sócios pagantes. Em abril de 1978, a Diretoria registrava quase 700 sócios, mas reclamava que “uns poucos” é que pagavam a anuidade.¹⁵⁰ O balanço financeiro apresentado no relatório da Diretoria do biênio 1976-1978 demonstrava que de 1976 a 1978, o saldo tinha se tornado negativo entre receita e despesa.

A Diretoria 1976/1978 terminava com três documentos prontos, resultantes das últimas de suas ações, e deixava-os para implantação por parte de uma nova Diretoria: propostas de novo Estatuto, lei de regulamentação da profissão e código de ética.¹⁵¹ Em outubro de 1978, ocorre a primeira tentativa de formação de chapa e eleição. Entretanto, com a presença de 27 associados, a assembleia geral extraordinária de 28 de outubro, na FAUUSP, decide convocar para dezembro outra assembleia para eleições devido à inexistência de chapas inscritas para o biênio 1978/1980.

148 Sobre estas ações e divergências cotidianas, abordaremos detalhes que consideramos mais pertinentes contextualizá-los no Capítulo 4 do presente livro.

149 Carta aos associados, de 28 de agosto de 1978. Rio de Janeiro: ABDI, 1978. 3 páginas datilografadas.

150 Carta aos associados, de abril de 1978. São Paulo, 1 página.

151 Carta aos associados, de 6 de setembro de 1978, assinada por Sergio Kehl, p.p. Marco A. A. Rezende. São Paulo: ABDI. 1 página – anexo minutas dos 3 documentos citados.

A situação permaneceu a mesma na assembleia geral de 9 de dezembro, ocorrida também na FAUUSP. Apenas 15 associados estavam presentes e, diante dessa situação, uma nova proposta de dissolução da ABDI chega a ser discutida. Mas, com sete votos a favor dessa proposta e oito contra, uma proposta de eleição de uma Diretoria Provisória sai vitoriosa da reunião. Com o voto de minerva do presidente em exercício, Marco Antônio Amaral Rezende, a Diretoria Provisória ganha um mandato até março de 1979, quando se realizaria nova assembleia geral para eleição da nova Diretoria e votação de novo Estatuto. O programa da Diretoria provisória seria “realizar diagnóstico de atuação da ABDI”,¹⁵² preparar os caminhos para maior participação de associados até março de 1979 e atuar na organização do 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial – ENDI, que estava marcado para 1979, no Rio de Janeiro.

A renovação do quadro de dirigentes, e do corpo de associados que os assessorava, acentuou-se neste período. Seis dos novos diretores nunca tinham ocupado cargos na ABDI. Desses, Sérgio Akamatú, Néelson Graubart e Sônia Carvalho tinham trabalhado no escritório de Wollner em momentos diferentes. E todos os três se formaram em cursos de design. Segundo Akamatú, havia uma presença maior de profissionais recém-formados de diferentes cursos de Desenho Industrial de São Paulo.¹⁵³ Como alguns dos novos dirigentes de 1979 eram também professores,¹⁵⁴ o auxílio de estudantes e a parceria com instituições de ensino continuaram a caracterizar a realização de eventos da ABDI.

Poucos dos antigos articuladores e colaboradores da ABDI ainda frequentavam a Associação. Diferentes motivos nortearam os afastamentos, que vão desde o desestímulo com a situação da área do desenho de produto, conforme descrito anteriormente, até a dedicação a novas fases das respectivas carreiras ou à direção de seus escritórios que cresceram com o mercado de design gráfico.¹⁵⁵

A representação de outros estados se reduziu em função do esvaziamento que a ABDI sofreu em 1978. Ainda assim, contava com a presença do carioca Mário Ewerton como um dos diretores de planejamento. Segundo Sônia, ela e Akamatú foram ao Rio de Janeiro conversar com os três diretores cariocas da

152 Ata da assembleia geral extraordinária, de 9 de dezembro de 1978. São Paulo, ABDI. 2 páginas.

153 Estes recém-formados seriam dos cursos da FAAP, do Mackenzie, da Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes, da Cidade de Santos e da Universidade de Guarulhos. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú, em 20 de novembro de 2000, na Cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

154 Eram professores da FAAP, Sérgio Akamatú, presidente da ABDI e Néelson Graubart, diretor de informação. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000.

155 Este foi o caso da Cauduro/Martino e de Alexandre Wollner. Lúcio Grinover assumiu a direção da FAUUSP e Ari Antonio da Rocha tinha ido lecionar no Rio Grande do Norte, em 1978.

gestão anterior sobre a nova gestão da ABDI que se iniciaria. Sônia assinala que eles tinham afinidades de pensamento com os três ex-diretores do Rio, mas achavam que a ABDI ainda tinha um papel próprio a ser cumprido.¹⁵⁶ Esse contato provavelmente também pretendia restabelecer relações com os designers cariocas após a criação da APDINS_RJ.

A Diretoria anterior se fazia presente com a participação de Marco Antônio A. Rezende como diretor de planejamento, e a de Leib Seincman no apoio à infraestrutura de funcionamento da ABDI, que contribuiriam com suas experiências na entidade.¹⁵⁷ Após uma breve estadia no escritório do presidente Sérgio Akamatú, a sede se transferiu para a FAAP. Leo Seincman doou móveis para a sala que a FAAP cedeu para funcionar como sede da associação.¹⁵⁸ Era a segunda vez em sua história que a ABDI possuía uma sede fora dos escritórios dos presidentes e diretores, conforme tinha sido a tradição de nas gestões anteriores. Instituições de ensino foram sua principal base de apoio no início, e uma instituição de ensino a abrigaria no final.

Com poucos sócios pagantes e poucos participando de suas atividades, a nova Diretoria não pôde manter o nível de ações das duas gestões anteriores. Concentrou seus esforços em aprovar e encaminhar os documentos concluídos em 1978, promover a participação da ABDI nos fóruns de maior importância para a categoria, como o ENDI, acompanhar discussões sobre o novo currículo mínimo dos cursos de Desenho Industrial e sanear as finanças. Nesse último caso, procurou cancelar as inscrições dos sócios em débito com a ABDI, o que permitiria exercer uma pressão para a recuperação de receita por um lado e, por outro, facilitaria a aprovação de mudanças no estatuto, já que o quórum para isso deveria ser “a votação de cinqüenta por cento mais um dos sócios titulares”.¹⁵⁹ Segundo Sérgio Akamatú, o novo Estatuto chegou a ser votado em assembleia e encaminhado para registro em cartório. No entanto, isso não impediu a desarticulação da ABDI.

A gestão da Diretoria Provisória não se encerra em março de 1979, “por motivos alheios” à vontade dos diretores.¹⁶⁰ Seu mandato se estendeu na prática até 1980.

156 Entrevista realizada com Sônia Valentim de Carvalho, *Op. Cit.*, 2011.

157 Completavam a chapa: Jandir Silva, diretor de fundos e Wilson Roberto também diretor de planejamento.

158 Por esta doação Léo Seincman ganhou o título de sócio vitalício da ABDI, segundo informações de Mauro Torres.

159 Impresso “Sua cabeça está a prêmio” de 1979. Convoca para reunião, no dia 25 de outubro de 1979, da última assembleia geral extraordinária que discutia em caráter permanente a mudança de estatuto. Sem data, 1 página. São Paulo: ABDI.

160 Impresso “Agora a Coisa Vai”, remetido aos associados provavelmente entre março e setembro de 1979. São Paulo, ABDI, 1979. 2 páginas, frente e verso. p. 1.

O anteprojeto de regulamentação, elaborado na gestão do biênio 1976/1978, é apresentado ao Deputado Athiê Coury (PDS-SP), que o encaminha ao Congresso Nacional¹⁶¹ ainda antes da realização do 1º ENDI, ocorrido em outubro de 1979.

O 1º ENDI foi um fórum promovido pelas Associações existentes na época: ABDI, APDINS-RJ e APDINS-PE. Em certo sentido seria, na prática, a coexistência de entidades de características diferentes. A ABDI conseguiu mobilizar profissionais e estudantes de várias regiões de São Paulo e levou cerca de cinco ônibus cheios para a cidade do Rio de Janeiro.¹⁶² Segundo Sérgio Akamatú, era uma delegação quase tão numerosa quanto a local, mobilizada pela APDINS-RJ. Durante o evento, as delegações do Rio de Janeiro e de São Paulo entraram em conflitos e discussões devido aos encaminhamentos realizados em paralelo, por ambas as partes, de documentos distintos sobre o projeto de regulamentação da profissão e sobre o currículo mínimo. No entanto, o 1º ENDI termina com a aprovação, depois de algumas negociações, de um documento de consenso para cada um desses projetos.¹⁶³ O projeto de regulamentação da profissão tirado nesse ENDI iria servir de referência para as tentativas feitas ao longo dos anos 1980, já que o elaborado pela ABDI e encaminhado pelo Deputado Athiê Coury “foi considerado inconstitucional pela Comissão de Justiça, por julgar que a criação de Conselhos Federais era competência do Presidente da República”.¹⁶⁴

Apesar da grande mobilização conseguida pela ABDI para o ENDI, o cotidiano da Diretoria continuava com poucas participações para levar a cabo as atividades do programa de trabalho.

O Conselho de empresários não atuava mais junto à Diretoria desde 1978. Como consequência do interesse de determinados diretores da FIESP e do Governo do Estado de São Paulo em design, um Núcleo de Desenho Industrial começa a ser planejado para funcionar dentro da entidade empresarial paulista. Em 1978, a Diretoria do biênio 1976/1978 tinha colaborado esse planejamento como parte de ações programáticas para estreitar laços com entidades de classe empresariais. Em novembro de 1979 foi inaugurado o Núcleo de Desenho Industrial – NDI-FIESP. As ações que o Núcleo empreendeu, inicialmente, abrangiam algumas

161 O deputado Athiê Coury apresentou a proposta da ABDI no Congresso Nacional em maio de 1980. Projeto de Lei n. 2946, de 08 de maio de 1980 (<http://pt.scribd.com/doc/69147946/3o-PL-2946-1980>).

162 Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000.

163 As características do projeto de regulamentação do 1º ENDI estão apresentadas no Capítulo 3.

164 LIDEN, Júlio Vander. “Da ESDI aos ENDI, passando pelas APDINS: breve histórico dos primeiros esforços para institucionalizar o Design/Desenho Industrial no Brasil por meio de projeto de regulamentação da profissão”. Rio de Janeiro. Unicarioca. 2003. Texto no site www.carioca.br acessado em 30 de agosto de 2003.

atividades semelhantes às aquelas empreendidas pela ABDI: promoção de palestras e debates sobre design, participação em feiras promocionais e cadastro profissional de designers. Tanto essas atividades quanto as demais ações do NDI tinham como um de seus objetivos principais divulgar e conscientizar os associados da FIESP das vantagens que poderiam surgir com a adoção do design pelas empresas.

Estava, portanto, cumprido em parte uma das tarefas que a ABDI tinha empreendido em sua existência.¹⁶⁵ Só que com pessoal pago em horário integral para cumpri-la. Apesar de um início de boas relações entre a ABDI e o NDI, conflitos acabam afastando a possibilidade de ações integradas entre as duas entidades.¹⁶⁶ O NDI-FIESP passa a ser um dos órgãos institucionais de maior atividade de divulgação sobre o design em São Paulo, nos anos 1980 e 1990. O advento do NDI, e de suas atividades no cenário paulista da época, acabou por se configurar em um dos elementos, entre vários outros, que contribuíram para um esvaziamento da ABDI no final dos anos 1970.

Em fins de 1980, segundo Sérgio Akamatú, praticamente só a Diretoria comparecia às reuniões. Uma assembleia é convocada para tentar discutir o destino da ABDI e tomar uma decisão sobre as eleições para uma nova Diretoria.

Entretanto, a iniciativa não consegue manter a Associação viva. Sem apresentação de chapas para eleição de uma nova Diretoria, Akamatú se recusa a formar chapa ou prorrogar o mandato de sua gestão. Dessa forma, a Associação pioneira deixou de funcionar, sem ser encerrada legalmente, em meio a um cenário nacional de novas associações profissionais e escolas de design surgindo em vários estados brasileiros.

165 A fundação do NDI, para João Carlos Cauduro, atendia ao desejo dos empresários de terem um organismo que pudesse estar totalmente voltado para um “programa específico de dar assessoria para as indústrias”. A ABDI possuía outros interesses e atividades, como reunir os profissionais e discutir suas necessidades como prestadores de serviços. Entrevista realizada com João Carlos Cauduro. *Op.Cit.* 2003. Motivos semelhantes também são atribuídos por Akamatú, para quem os empresários que atuavam na ABDI começaram a achar, nesta época, que os “profissionais estavam interessados em defender sindicatos” e “assuntos mais pessoais” que o papel mais institucional que a ABDI vinha cumprindo até então. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000.

166 Akamatú exemplifica com o cadastro profissional que o NDI requisitou da ABDI, mas que ficaria em nome do Núcleo sem uma contrapartida para a associação profissional. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000.

3

CAPÍTULO

A ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS DO RIO DE JANEIRO – PDINS-RJ

3.1 ORIGENS E FUNDAÇÃO

A Associação Profissional dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro foi a primeira associação profissional de designers de caráter pré-sindical e de nível estadual no Brasil, mas não foi a primeira entidade resultante de tentativas de organização profissional dos desenhistas industriais no Rio de Janeiro.

As origens da organização profissional na cidade do Rio de Janeiro se situam nas tentativas de recém-formados e alunos da ESDI em organizarem a ABDI-GB, em 1970.

Os textos produzidos pelos articuladores da APDINS para explicar a origem da Associação narram o início de sua organização a partir do Simpósio Design '76,¹ evento da ABDI realizado em São Paulo, quando o movimento do Rio de Janeiro ganha impulso e consistência para organizar efetivamente a seção regional da ABDI.²

Contudo, as origens da APDINS-RJ podem ser consideradas a partir do movimento de alguns profissionais que tentam, após junho de 1974, estruturar a seção regional da ABDI na cidade do Rio de Janeiro, depois de dissolvida a Diretoria interina da ABDI-GB, que existiu de 1970 a 04 de junho de 1974. Foi após essa data, que alguns dos principais articuladores da ABDI-RJ, em 1976, passam a se reunir com Joaquim Redig, que assumiu a representação da Guanabara da ABDI ainda em 1974.³

Poucos eram os profissionais formados no Rio de Janeiro em 1970. Muitos deles desconheciam a ação da ABDI e a própria existência de uma seção regional.⁴ A permanência dos Estatutos originais da ABDI, que impediram a oficialização das seções regionais, a distância da sede em São Paulo, a centralização das decisões da Associação na capital paulista e a falta de comunicação mais constante com a representação carioca levaram à dissolução da ABDI-GB, em 1974.⁵

Esse cenário de desmobilização dos profissionais cariocas, em 1974, foi constatado por Joaquim Redig e José Carlos Conceição ao tentarem reorganizar a ABDI-GB. Eles convocaram cerca de 30 designers para uma reunião no escritório de Conceição, ainda em 1974. Redig narrou que por falta de “entrosamento e formação de um pensamento comum, dada a disparidade dos caracteres presentes”, a reunião “foi um fracasso”.⁶ Por isso Redig passou a exercer apenas as funções

1 Histórico apresentado no INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Setembro, 1978. 6 páginas; e Histórico apresentado no 2o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Grupo de Trabalho IV – “Organização Profissional” – propostas para a plenária do 2o ENDI. Pernambuco: 2o ENDI, 1981. 4 páginas.

2 Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. Rio de Janeiro: ABDI. Datado de 13 de setembro de 1976. Assinado por Joaquim Redig. 6 páginas.

3 Não poderíamos falar em outra geração de formandos liderando o processo a partir de junho de 1974, visto que Joaquim Redig e José Carlos Wanderley Conceição, que estavam presentes nestas reuniões, foram alunos da ESDI nos anos de 1960, assim como José Maria, Mário Ewerton e Ivan Prado, que lideraram a organização da ABDI-GB de 1970 a 1974. Porém, serão outros os protagonistas da organização profissional carioca a partir de 1974.

4 Esta situação está expressa na Carta a associado, de 20 de abril de 1970, assinada por Ivan Prado pela Diretoria interina da ABDI-GB.

5 A criação de um novo órgão, a Associação Nacional de Desenho Industrial – ANDI, chegou a ser proposta pelos profissionais cariocas insatisfeitos. Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.cit.* 1976. p. 2.

6 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO

de rotina da representação da ABDI no Rio de Janeiro e, segundo Conceição, a reunir poucos profissionais para discussões sobre organização no Rio de Janeiro.⁷

Redig avaliava que, além desses fatores, faltava motivação aos profissionais cariocas, em 1974, para estruturarem uma associação com participação expressiva e atuante. Motivação esta que passou a existir após a realização do Simpósio Design '76. No começo de junho de 1976, iniciou-se processo intenso de reuniões promovido por designers cariocas que tinham ido a esse evento.⁸ Joaquim Redig liderava oficialmente esse processo que pretendia organizar os profissionais do Rio de Janeiro em torno da criação e legalização da ABDI-RJ.

De junho a setembro de 1976, algumas reuniões foram realizadas na ESDI, por ser este local “ainda o mais ligado à maioria dos designers do Rio”.⁹ Nas primeiras reuniões, seus articuladores procuravam demonstrar que a ABDI estava, na época, capacitada a auxiliar a organização dos profissionais no Rio de Janeiro. A realização do próprio Simpósio Design '76 foi lembrada como comprovação dessa capacidade e da importância, para os cariocas, da criação da seção regional ABDI-RJ. O número de 400 sócios que a ABDI tinha atingido, após o Simpósio, foi citado para ilustrar a fase de crescimento pela qual a Associação passava.

Além disso, o grupo de designers cariocas que convocava as reuniões na ESDI informava à plenária que contava com o respaldo da sede da ABDI de São Paulo.¹⁰ A própria presença do diretor da ABDI, Marcos Antonio A. Rezende, em algumas dessas reuniões no Rio de Janeiro, reforçava essa afirmação. Com isso, a falta de comunicação entre Rio e São Paulo não seria mais um empecilho ao funcionamento da seção fluminense.

O objetivo inicial dessas reuniões era possibilitar a abertura de chapas e, posteriormente, eleger uma Diretoria regional da ABDI que substituísse a representação exercida por Joaquim Redig. Apesar de não ser oficial, a Diretoria eleita cuidaria de encaminhar propostas de mudanças no Estatuto da ABDI que permitissem a sua própria oficialização como seção regional. Entretanto, os designers reunidos na ESDI concluíram que ainda não havia entrosamento e convivência

DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.Cit.* 1976. Conceição explica que seu contato com Redig remonta à época em que era do DAESDI. Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição, na cidade do Rio de Janeiro, em 27 julho de 2003, com 1 hora de duração.

⁷ Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição. *Op.Cit.* 2003.

⁸ RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.cit.* 1976. p. 3.

⁹ A primeira reunião foi feita na casa de Ana Luiza Escorel, “onde compareceu a maioria do pessoal do Rio que tinha ido ao encontro em São Paulo”. A conclusão desse grupo inicial é que a organização no Rio de Janeiro deveria passar pela associação existente: a ABDI. Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.cit.* 1976. p. 3.

¹⁰ *Id.Ibid.*

suficientes entre eles para estruturação de uma chapa que pudesse representar seus interesses de forma consistente.¹¹

Portanto, o caminho proposto para se chegar a um processo eleitoral foi a formação de Grupos de Trabalho, que se organizariam em torno dos principais problemas apontados pelos designers do Rio de Janeiro. Na reunião de 28 de junho de 1976, na ESDI, um grupo de 17 pessoas apresentou um texto intitulado “Proposta para iniciar a regionalização da ABDI e criar a ABDI-RJ”.¹² O documento apresentava quatro Grupos de Trabalho definidos por temas que o grupo proponente considerava os mais importantes naquele momento: Grupo 1 – Estatutos e Processos de Regionalização; Grupo 2 – Profissão; Grupo 3 – Ensino; Grupo 4 – Divulgação e Informação. A metodologia de levantamento de dados e o processo de análise dos temas estavam expostos no texto, assim como um cronograma de tarefas e prazos principais que seria concluído por volta de outubro com a aprovação dos novos estatutos pela ABDI.¹³ Ainda após essa data, seria determinada a época de eleição da representação regional do Rio de Janeiro. A proposta foi aprovada por unanimidade¹⁴ e inscrições foram abertas para a composição dos quatro Grupos de Trabalho.¹⁵

A maioria do grupo, proponente dos quatro Grupos de Trabalho, era formada em Desenho Industrial pela ESDI. Mesma situação repetia-se na composição do Grupo de Coordenação, que foi composto com dois representantes de cada um

11 Joaquim Redig diz que nesta reunião, em que este problema aparece, estavam presentes 80 pessoas, “o dobro do número de sócios do Rio na época” cadastrados na ABDI. Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.cit.* 1976. p. 4.

12 Estes designers eram: Ana Luísa Escorel, Eliane Stephan, Evelyn Fermam, Evangelina da Rocha Lima, Gilberto Strunk, Joaquim Redig, José Abramovitz, José Carlos Wanderley Conceição, Luiz Blank, Marina Hochman Simões, Mário Paulo Monteiro, Nelson Medina, Renato Gomes, Ricardo Dragone, Silvio Darin, Túlio Mariante e Valéria London. Cf. Proposta para iniciar a regionalização da ABDI e criar a ABDI-RJ. Rio de Janeiro: ABDI-RJ. 1976. 2 páginas.

13 Ivan Prado Fernandes pediu a palavra nesta reunião e lembrou o processo de organização da ABDI-GB, tentado nos primeiros anos da década de 1970. Sugeriu que o Grupo 1 – Estatuto – aproveitasse o material com as propostas de mudança dos estatutos da ABDI, encaminhada pela Diretoria interina da ABDI-GB à São Paulo, alguns anos antes. A sugestão foi aceita e encaminhada ao Grupo 1. Ata da reunião da ABDI, de 28 de junho de 1976. Rio de Janeiro: ESDI. 1976. 3 páginas.

14 Nenhuma outra proposta de estruturação dos Grupos de Trabalho foi apresentada. Ata da reunião da ABDI de 28 de junho. *Op.Cit.* 1976.

15 Ao todo, 64 pessoas se inscreveram, entre professores, alunos e profissionais presentes. O Grupo de Ensino foi o que mais recebeu inscrições: 20 pessoas. Ata da reunião da ABDI-RJ de 28 de junho. *Op.Cit.* 1976. Segundo relato de Joaquim Redig, a maioria destas pessoas era estudante. Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.Cit.* 1976. p. 5.

dos quatro grupos de trabalho,¹⁶ sendo que metade desses representantes estava também entre os 17 designers do grupo proponente. Portanto, uma liderança do movimento estava se formando e se firmando.

Os Grupos de Trabalho se reuniam toda semana e, até o final de setembro, realizaram cinco assembleias com a participação média de 60 pessoas.¹⁷

Foi o Grupo de Coordenação que propôs a participação dos cariocas na chapa da ABDI nacional, eleita em 13 de setembro de 1976. A intenção era dar uma “amplitude nacional”¹⁸ às discussões que os Grupos de Trabalho vinham promovendo no Rio de Janeiro, e ter uma representação oficial do movimento carioca na direção da ABDI. Com isso, esperava-se, também, tornar a ABDI uma “associação realmente nacional e representativa de classe”.¹⁹

Apesar da conciliação alcançada com a eleição da Diretoria de 1976, permanecia uma visão crítica à situação da ABDI, tanto pelos seus estatutos não permitirem seções regionais oficiais e o deslocamento da sede para fora da cidade de São Paulo, quanto pelo seu perfil associativo. Isso pode ser constatado na crítica que se encontra na carta do Grupo de Trabalho 1 – Estatutos – da ABDI-RJ, que concluía uma proposta de novos estatutos para a ABDI, ao final de agosto de 1976. O grupo do Rio de Janeiro considerava que o caminho era fortalecer a ABDI por meio da presença dos profissionais designers na condição de pessoas físicas associadas. A ABDI deveria se tornar uma associação de classe representativa dos interesses dos profissionais, conforme os próprios grupos de trabalho vinham discutindo. Por isso a presença de pessoas jurídicas e de industriais como sócios foi questionada pelos cariocas.²⁰

16 Pelo Grupo 1: Nelson Medina e Diva M. G. Araújo; Grupo 2: Valeria London e Gilberto Strunk; Grupo 3: Sérgio Camardella e Wagner Borbi; Grupo 4: José Carlos Wanderley Conceição e Márcia C. Jardim Costa. O Grupo de Coordenação contava ainda com Joaquim Redig como representante da ABDI no Rio de Janeiro. Cf. Carta ao Presidente da ABDI de 4 de agosto de 1976, assinada pelo Grupo de Coordenação. Rio de Janeiro, ABDI-RJ, 1976. 5 páginas.

17 Cf. INFORME DOS GRUPOS DE TRABALHO. Rio de Janeiro: ABDI-RJ, 1976. Informativo impresso pelo Grupo 4. 2 páginas. A sede provisória do Grupo 4 era na ZEZ Programação Visual, escritório de José Carlos Wanderley Conceição, que ficava na Rua Capitão Salomão n. 50, Rio de Janeiro.

18 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. *Op.Cit.* 1976. p. 5.

19 INFORME DOS GRUPOS DE TRABALHO. *Op.Cit.* 1976. Conforme visto no Capítulo 2 deste livro, a Diretoria eleita para o biênio 1976/1978 era composta por quatro paulistas, três cariocas, dois mineiros e um pernambucano.

20 Cf. Carta do Grupo de Trabalho 1 – “Estatuto”, de 24 de agosto de 1976. Rio de Janeiro: ABDI-RJ, 1976. A extinção do sócio coletivo, pessoa jurídica associada à ABDI, chegou a ser discutida por este Grupo de Trabalho. Cf. Ata da reunião da ABDI-RJ, de 27 de agosto de 1976, realizada na ESDI.

Valéria London, José Carlos Wanderley Conceição e Nelson Medina, membros do Grupo de Coordenação, foram indicados pelos Grupos de Trabalho para representar o movimento carioca na Diretoria da ABDI, eleita em 1976 (Figura 3.1). Diva Maria G. Araújo, também do Grupo de Coordenação, foi eleita representante regional do Rio de Janeiro no lugar de Joaquim Redig.

Várias atividades são empreendidas pela nova Diretoria no Rio de Janeiro e em São Paulo, no período de setembro de 1976 a início de 1978,²¹ quando as diferenças entre os diretores cariocas e paulistas se acentuaram.

Essas diferenças não se restringiam apenas às visões sobre o modelo associativo, mas também estavam presentes nas dificuldades que os designers cariocas viam na centralização das decisões na cidade de São Paulo. Sobre esse problema, Niemeyer (1999) destaca que “por estar sediada em outro estado, os associados cariocas dificilmente podiam usar seu direito de voto nas assembléias e reuniões” da Diretoria da ABDI.²² Apesar de acatadas algumas decisões e atividades do Rio de Janeiro, os diretores e designers cariocas não consideravam o processo democrático. O grupo do Rio de Janeiro se considerava proporcionalmente maior do que o que articulava as atividades da ABDI em São Paulo.²³

Conforme visto no Capítulo 2, o Grupo de Trabalho – Profissão,²⁴ institucionalizado pela Diretoria de 1976/1978, cuidava da elaboração da proposta de regulamentação da profissão e concluiu, em início de 1977, que era necessária a formação de entidades pré-sindicais.²⁵ Consulta feita a advogados, no Rio de Janeiro, havia mostrado impossibilidades de mudanças nos estatutos da ABDI para tal fim.

21 Estas atividades foram descritas no Capítulo 2.

22 A Diretoria da ABDI gestão 1976/1978 procurou, no entanto, facilitar a ida dos diretores cariocas, já que há registro de que a hospedagem destes diretores passou a ser reembolsada em meados de 1977. Cf. Ata de reunião da Diretoria, de 1º de junho de 1977.

23 Visão esta afirmada por José Carlos Wanderley Conceição. Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição. *Op.Cit.* 2003.

24 Formado por designers do Rio de Janeiro: Valéria London, Joaquim Redig, Gilberto Strunck, Ana Luísa Escorel, Eliana Stephan, Evelyn Ferman, José Abramovitz e Maria Brandão.

25 Esperava-se que a “existência de associações profissionais e sindicatos atuantes” de desenhistas industriais pudesse comprovar a “necessidade da regulamentação”, fazendo com que um anteprojeto fosse “aprovado com relativa rapidez”. BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 9, junho de 1977.



Figura 3.1 Primeira página do Informe dos Grupos de Trabalho da ABDI-RJ, de setembro de 1976. Anuncia a diretoria eleita para o Biênio 1976/1978 da ABDI.

Ao longo do ano de 1977, a ideia de formação e da existência de entidades pré-sindicais, de nível estadual, convivendo com a ABDI, é aceita por todos, já que seus objetivos e ações eram considerados distintos, e até complementares, no cenário de organização da categoria profissional. Mas, na prática, os designers cariocas voltavam-se mais para a organização das entidades pré-sindicais, aproveitando a mobilização dos profissionais no Rio de Janeiro. Os paulistas, apesar de apoiarem a via sindical, em paralelo à ABDI, empreenderam ações que consideravam mais pertinentes para a Associação pioneira.²⁶

Com dedicação prioritária e ações distintas em São Paulo e Rio de Janeiro, as reuniões entre os diretores cariocas e paulistas escasseiam ainda em 1977.²⁷ E, quando se realizavam, ocorriam divergências de opiniões sobre a prioridade ou validade de determinadas atividades a serem empreendidas pela Diretoria da ABDI.

Com o acirramento das divergências, não houve reuniões entre os diretores cariocas e paulistas nos primeiros meses de 1978.²⁸

Nesse período, intensificam-se as ações dos profissionais no Rio de Janeiro com vistas à criação da entidade de nível estadual e de caráter pré-sindical. Um grupo de designers promove reuniões no MAM-RJ com o objetivo de “organizar e divulgar a Assembleia de criação da nova Associação e para a formação de uma ou mais chapas para concorrer às eleições da Diretoria provisória”.²⁹

Uma comissão organizadora foi constituída e, no mês de maio, divulgava e convocava os profissionais do Rio de Janeiro para uma Assembleia Geral, a ser realizada na PUC-Rio, no dia 15 de junho de 1978, às 20h00.³⁰ A carta enviada já trazia o nome da nova entidade: Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior – RJ Também divulgava que o grupo de profissionais que propunha sua criação estava disponibilizando cópias do anteprojeto do Estatuto da nova associação nos três cursos de Desenho Industrial existentes na cidade

26 Nestas incluem-se o caminho da elaboração de um projeto de lei para a regulamentação da profissão, a ser enviado ao Congresso Nacional, conforme já descrito no Capítulo 2.

27 Cf. Carta a associado da ABDI, de 28 de agosto de 1978, assinada por Valéria London, José Carlos Wanderley Conceição e Nelson Medina.

28 Cf. Carta a associado da ABDI, de 28 de agosto de 1978. *Op.Cit.* 1978.

29 Não há menção de quem liderava o processo, mas declara-se que profissionais autônomos, de escritórios, e aqueles ligados às três escolas foram convocados, “além do pessoal” do COPPE-UFRJ. INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Setembro, 1978. 6 páginas. p. 1. Na COPPE-UFRJ, já havia profissionais de desenho industrial cursando o mestrado na Engenharia de Produção. Entre estes destacamos: Luis Blank, João Bezerra de Menezes e Gustavo Amarante Bomfim, todos graduados pela ESDI. Entrevista realizada com Luis Blank, em 27 de outubro de 1999, na cidade do Rio de Janeiro, com de 1 hora de duração.

30 Carta de 29 de maio de 1978, assinada pela comissão organizadora. 1 página. Não especifica quem compunha esta comissão.

carioca (ESDI, PUC-Rio e UFRJ) e no IDI do MAM. O anteprojeto deveria ser discutido e aprovado na Assembleia Geral da PUC-Rio, na qual era prevista a eleição de uma Diretoria provisória. A Assembleia serviria como documento de registro da nova Associação.³¹

O termo “Nível Superior” foi sugerido no nome da Associação por um dos advogados consultados sobre a possibilidade de mudanças nos Estatutos da ABDI e que auxiliou na redação dos estatutos da APDINS-RJ.³² O termo, segundo Joaquim Redig, tinha a intenção de evitar “dúvidas jurídicas em relação à formação profissional”³³ dos desenhistas industriais, por isso foi apresentado na Assembleia da PUC como condição necessária à implantação da nova Associação. O termo foi aprovado em plenária, embora nem todos achassem necessário.³⁴ Acreditamos que o termo foi aceito pela maioria porque refletia os anseios dos designers pelo reconhecimento da sociedade sobre as atribuições específicas dos desenhistas industriais, que não eram bem conhecidas em fins da década de 1970.³⁵

A APDINS-RJ é fundada na Assembleia Geral na PUC-Rio, no dia 15 de junho de 1978, com a presença de 200 pessoas.³⁶ Uma única chapa é inscrita e eleita para a Diretoria provisória que teria mandato até março de 1979, quando seria eleita a primeira Diretoria para uma gestão de dois anos.

Os três integrantes cariocas da Diretoria da ABDI, de 1976/1978, comunicaram aos sócios da Associação pioneira a criação da nova entidade. Após apresentarem as dificuldades da gestão 1976/1978 e das intenções não concluídas de tornar a ABDI “realmente representativa do seu quadro de associados”,

31 Cf. Carta de 29 de maio. *Op.Cit.* 1978.

32 Estes advogados eram o Dr. Clóvis Ramalhete e o Dr. Rui Belford Dias. Cf. Entrevista realizada com Joaquim Redig, em 15 de novembro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro com 1 hora de duração. E, também, a entrevista realizada com Valéria London, em 4 de março de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 30 minutos de duração. Clóvis Ramalhete era pai da designer Sônia Ramalhete, formada pela ESDI, em 1970. Ele indicou, após um período inicial de consultas, o nome de Rui Belford Dias para continuar o processo de redação do Estatuto da APDINS-RJ

33 Entrevista realizada com Joaquim Redig. *Op.Cit.* 2000.

34 Joaquim Redig diz que não estava presente à reunião em que o termo “Nível Superior” foi sugerido. Apenas tomou conhecimento na própria Assembleia do dia 15 de junho de 1978. Achou desnecessário, mas, como a maioria presente, acatou a sugestão dos advogados.

35 Este desconhecimento sobre a profissão foi apontado como uma das causas das dificuldades de inserção no mercado de trabalho, narradas na publicação *Produto e Linguagem/conceitos* de 1977, pelos recém-formados da ESDI. Cf. Capítulo 1.

36 Apesar de alguns entrevistados afirmarem, de memória, que havia 400 pessoas nesta Assembleia, documentos da época registram o número de 200 pessoas presentes à fundação da APDINS-RJ. Cf. Carta ao associado da ABDI, de 28 de agosto. *Op.Cit.* 1978. E também o INFORMATIVO DA APDINS-RJ de setembro de 1978. *Op.Cit.* p. 1.

os diretores do Rio de Janeiro afirmavam que a criação da APDINS-RJ não se contrapunha “à existência da ABDI”.³⁷ Ambas cumpririam papéis distintos perante a categoria profissional.

No entanto, o comunicado terminava recomendando “uma transformação radical em sua estrutura”, no sentido de facilitar a regionalização da ABDI para uma “participação democrática dos sócios, visando a ocupar com eficiência o seu espaço de associação cultural e nacional, por uma ABDI voltada para um desenho industrial brasileiro, atento às necessidades da população”.³⁸

A distinção que se fazia, no Rio de Janeiro, entre as duas associações, fica mais clara quando lemos a carta aberta de Mário Ewerton Fernandez, que convocava, em novembro de 1978, os profissionais da cidade carioca para uma reunião sobre a ABDI, no Parque Laje do Jardim Botânico.

Mário Ewerton Fernandez tinha participado da tentativa de estruturação da ABDI-GB, de 1970 a 1974, e integrava a Diretoria provisória da APDINS-RJ, eleita em 15 de junho de 1978, como suplente do diretor financeiro. Mário Ewerton defendia que os desenhistas industriais participassem da ABDI para que a entidade não viesse a desaparecer diante da crise pela qual passava. Declarava não concordar com a “linha simplista” de raciocínio que tentava atribuir as causas da crise da ABDI a incompetências das últimas Diretorias. Lembrava o papel histórico da ABDI e que ela ainda tinha um papel a cumprir, justamente por causa das diferenças com a APDINS-RJ. Via na ABDI a possibilidade de “relacionamentos com entidades externas, sejam elas pessoas físicas ou jurídicas da Administração Pública ou Privada”.³⁹

Portanto, teria outro papel a realizar, entre a categoria profissional e a sociedade, diferente daquele da nova entidade do Rio de Janeiro. Reconhecia que a APDINS-RJ “como órgão de defesa do profissional nas suas relações de trabalho, deverá estar absolutamente livre de injunções para que possa praticar os atos de sua competência, alguns deles presumivelmente contrários aos interesses daquelas entidades externas”.⁴⁰

Mário Ewerton convocava os designers para discutir a participação do Rio de Janeiro na chapa que seria formada para a eleição da nova Diretoria da ABDI, que ocorreria em 9 de dezembro, em São Paulo.⁴¹

37 Carta ao associado da ABDI, de 28 de agosto. *Op.Cit.* 1978.

38 *Id.Ibid.*

39 Carta Aberta aos Profissionais de Desenho Industrial, de Mário Ewerton Fernandez e distribuída em anexo pela APDINS-RJ em sua Circular para Sócios, de 21 de novembro de 1978. Rio de Janeiro, APDINS-RJ, 1978. Mário Ewerton cursou a ESDI nos anos de 1960, mas não chegou a concluir a graduação.

40 *Id.Ibid.*

41 Mário Ewerton Fernandez foi eleito em 9 de dezembro, na cidade de São Paulo, um dos diretores da ABDI na chapa para a Diretoria provisória que teria mandato até março de 1979. Consultar Capítulo 2.

Entretanto, o entusiasmo da maioria dos designers cariocas atuantes na organização profissional do Rio de Janeiro estava voltado para a estruturação da APDINS-RJ, que iniciava o mandato da Diretoria provisória.⁴²

3.2 APDINS-RJ – OS PRIMEIROS ANOS: OTIMISMO, REALIZAÇÕES E LIMITAÇÕES

3.2.1 DIRETORIA PROVISÓRIA

A nova Associação do Rio de Janeiro representava para seus articuladores uma entidade que poderia responder a questões novas e à necessidade de priorizar ações consideradas mais importantes pelos designers cariocas. Essas ações visaram, logo no início da APDINS-RJ, o encaminhamento do processo de regulamentação profissional, a realização de estudos sobre a situação do mercado de trabalho, a organização de eventos de aprimoramento profissional, a formação de um código de ética profissional e a discussão sobre o ensino e o currículo mínimo.

Essas ações e a estruturação da APDINS-RJ formavam a pauta do programa de trabalho da Diretoria provisória, eleita em 1978.⁴³ Atendiam as preocupações dos jovens e novos profissionais de se inserirem no mercado de trabalho, da cidade do Rio de Janeiro, e de terem um fórum que servisse de elemento aglutinador e localizado próximo aos designers cariocas. A pauta nos leva a crer que um estatuto profissional estava em discussão. E este estava sendo promovido por pessoas diplomadas em Desenho Industrial, cuja maioria era oriunda da ESDI.⁴⁴

Mediante este cenário, com predominância de diplomados em Desenho Industrial, podemos dar sentido à explicação de Valéria London sobre os principais conflitos entre a ABDI e os recém-formados da ESDI, nos anos 1970:

42 Lucy Niemeyer estava presente às Assembleias da APDINS-RJ, neste período inicial da Associação, mas não participava da liderança. Porém, confirma o otimismo entre os profissionais da cidade do Rio de Janeiro com a criação de uma entidade de nível estadual, com autonomia para cuidar dos assuntos mais próximos dos interesses dos cariocas. Entrevista com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

43 INFORMATIVO APDINS-RJ, setembro de 1978. *Op.Cit.* 1978. p. 2.

44 Há de considerarmos que apesar de as assembleias iniciais serem na PUC-Rio, a ESDI possuía o maior número de profissionais diplomados até 1977: 200 pessoas. A PUC-Rio, com entrada semestral de alunos, tinha formado em suas duas primeiras turmas, até 1977, cerca de 50 pessoas. *Site:* www.design.puc-rio.br, acessado em 17 de dezembro de 2003 e *site:* www.esdi.uerj.br, acessado em 05 de julho de 2001.

as questões profissionais e as necessidades dos novos profissionais cariocas retratavam outros desafios, novas necessidades e uma nova prática (muito diferente dos parâmetros profissionais e até ideológicos das pessoas que coordenavam a ABDI).⁴⁵

Entre as diferenças com a ABDI, estava o caráter pré-sindical que era resguardado no estatuto da APDINS-RJ, quando previa como sócios apenas os profissionais de desenho industrial. Ou seja, uma única categoria de sócios. Entretanto, esses profissionais poderiam ser tanto aqueles “formados por escolas de Desenho Industrial de nível superior, assim como os que exerçam, comprovadamente, há pelo menos 5 anos ininterruptos ou 10 anos intercalados essas respectivas atividades”.⁴⁶ Não se mencionava especificamente que outra formação esses profissionais deveriam ter. Bastava a comprovação da atividade profissional nos termos do Estatuto, o que contemplava profissionais de origens diferentes atuando no mercado antes do início da diplomação em Desenho Industrial. Tal qual estavam alguns de seus mestres da ESDI.

Não se previam sócios coletivos ou beneméritos, como ocorria na ABDI, pois isso já tinha sido alvo de críticas, em 1976, do Grupo de Trabalho 1 – Estatuto – da ABDI-RJ.

Os cargos da Diretoria da APDINS-RJ se assemelhavam, em algumas funções, aos da ABDI. A Associação carioca tinha um presidente e também quatro Diretorias: Financeira, Administrativa, Cultural e de Informação. A Diretoria Financeira da APDINS-RJ exercia funções semelhantes à de Fundos da ABDI. A Diretoria Administrativa possuía funções mais restritas na organização da APDINS-RJ que àquelas atribuídas aos três diretores de planejamento da ABDI, aos quais também competia a organização das atividades gerais da Associação. Essa função estava mais ligada à Diretoria Cultural na APDINS-RJ, que cuidaria da organização de exposições, palestras, cursos e também da possível fundação de “escolas dedicadas ao ensino de desenho industrial”.⁴⁷

Outra diferença era o entendimento sobre as funções da Diretoria da Informação. Na APDINS-RJ era a responsável em registrar as atividades da Associação e divulgá-las, função que na ABDI era atribuída à Diretoria de Divulgação. A

45 Valéria London conclui que este momento não era apenas carioca, pois, paralelamente, ocorria processo similar em Pernambuco. Entrevista de Valéria London, publicada no site: www.carioca.br em, 08 de outubro de 1999. Em Pernambuco, professores, alunos e formados da UFPE, fundaram, em 9 de novembro de 1978, a APDINS-PE, que veio substituir a ABDI-PE, em funcionamento desde 1976. Entrevista realizada com Guilherme Cunha Lima, em 21 de fevereiro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

46 Estatuto da APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, 1978. Artigo 5 do Capítulo 2 – Direitos e Deveres dos Associados (Veja o estatuto original no anexo 1).

47 Estatuto da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978. Artigo 26 e alínea “d” do Artigo 3.

Diretoria de Informação da ABDI cuidava de “fornecer, incentivar e desenvolver a informação tecnológica, técnica e artística”.⁴⁸ Esse cargo foi ocupado na ABDI por Décio Pignatari, teórico da informação, de 1963 a 1970, o que provavelmente influenciou o perfil dessa Diretoria na época.

A Diretoria da APDINS-RJ se completava com um Conselho Fiscal e um Conselho Consultivo, este seria formado por cinco membros escolhidos “entre pessoas de alto saber e projeção no campo da Programação Visual e do Desenho de Produto”.⁴⁹ Entretanto, os nomes do Conselho Consultivo não aparecem em nenhuma divulgação das três primeiras Diretorias, ou que ele tivesse existido no período.

As posições da APDINS-RJ sobre design apresentavam relações com questões discutidas na ESDI ao respeito do papel do desenhista industrial e a sociedade. O Programa de Trabalho da Diretoria Provisória “alertava para a necessidade de se ter “clareza com relação ao papel prioritário” da atuação profissional. Acreditava-se que existiam “áreas potenciais de trabalho que se colocam como fundamentais se analisadas pelo ângulo das necessidades reais da maioria da população brasileira”.⁵⁰ E, mais adiante, tece críticas que se assemelhavam aos depoimentos dados pelos profissionais na edição da *Produto e Linguagem/conceitos*, publicada em 1977.

A dependência tecnológica do país tem reflexos imediatos sobre nossa área profissional (tecnologia importada, know-how importado, desenho importado), reduzindo nossa possibilidade de atuação no mercado interno e aumentando a cada dia os aspectos de dependência política e de disfunção econômica e social com relação às necessidades específicas do país e suas prioridades.

Quanto à dependência cultural, podemos senti-la explicitada no nosso desempenho no nível de projeto, condicionado pela produção dos centros desenvolvidos e exportadores de formas de fazer e pensar.

Devemos, portanto, somar esforços aos dos que lutam pela emancipação tecnológica e cultural nacional.⁵¹

Discurso coerente, portanto, com posições assumidas ao longo da fase escolar na ESDI e desenvolvidas no início da fase profissional, expressas no próprio Estatuto da APDINS-RJ, em uma das suas três finalidades principais: a “defesa do

48 Estatutos Sociais da ABDI. In *Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*. São Paulo: Fórum Roberto Simonsen/FIESP/ABDI, 1964. p. 101.

49 Estatutos da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978. Artigo 30.

50 INFORMATIVO APDINS-RJ, setembro de 1978. *Op.Cit.* p. 2.

51 *Id.Ibid.* Cf. Depoimentos analisados no Capítulo 1.

projeto Nacional, contra a concorrência do similar estrangeiro”.⁵² Aloísio Magalhães já tinha alertado para essa relação entre produto industrializado e elementos culturais importados.⁵³

Os designers cariocas acreditavam que os problemas identificados por eles seriam os mesmos encontrados em outros estados brasileiros. E que, por isso, o modelo associativo pré-sindical e estadual seria também adotado por designers de outras unidades federativas. Para Joaquim Redig, “o fato de ter colocado ‘tracinho RJ’, numa entidade que só existia uma, não existiam outras, já estava se imaginando que isso tinha que depois ser espalhado e tinha que ser um trabalho organizado no Brasil inteiro”.⁵⁴ Ainda segundo Redig, isso permitiria tratar problemas que, além de locais, eram também nacionais, como a regulamentação da profissão e o currículo mínimo, problemas esses que mereceram a atenção imediata da Diretoria provisória, como veremos mais adiante.

A Diretoria provisória, eleita em 15 de junho de 1978, era composta de 15 membros: presidente, Valéria London; diretor cultural, Ana Luísa Escorel; suplente, José Abramovitz; diretor financeiro, Valdir Soares; suplente, Mário Ewerton Fernandez; diretor administrativo, Diva Maria de Araújo; suplente, Ricardo Wagner; diretor de informação, Túlio Lopes Mariante; Suplente, Marcos Zilberberg; Conselho Fiscal, João Bezerra de Menezes, Armando Augusto Clemente e Freddy Van Camp; Suplentes, Evelyn Ferman, Joaquim Redig e Maria da Glória Afflalo.⁵⁵

Desses 15 membros, apenas três não eram oriundos da ESDI. Valdir Soares, Armando Clemente e Ricardo Wagner eram recém-formados pela UFRJ. A presença deles era consequência da organização de estudantes do curso de Desenho Industrial da UFRJ, representados por Valdir Soares nas reuniões da ESDI, em 1976, que discutiram a formação da ABDI-RJ. Valdir Soares diz que a intenção era marcar a posição dos profissionais da UFRJ na criação da Associação Profissional, mesmo que em minoria. Valdir esclarece que a recepção dos esdianos a esse grupo de egressos da UFRJ sempre foi boa e integradora.⁵⁶

Seis, entre os 13 designers esdianos da Diretoria provisória, tinham integrado o grupo, que, em 1976, propôs a estruturação da ABDI-RJ através dos 4

52 Estatuto da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978. Artigo 1, alínea 3.

53 Cf. Capítulo 1 do presente livro.

54 Entrevista realizada com Joaquim Redig *Op.Cit.* 2000

55 INFORMATIVO APDINS-RJ, de setembro de 1978. *Op.Cit.* p. 3.

56 O curso de Desenho Industrial da UFRJ iniciou-se, em 1972, dentro da EBA/UFRJ. Na época situava-se na Rua Araújo Porto Alegre, no centro do Rio de Janeiro, perto da ESDI. Até 1974, quando a EBA se transfere para a Ilha do Fundão, os alunos da UFRJ, com a ajuda de alguns de seus professores que, se formaram na ESDI, frequentavam as palestras que ocorriam na escola pioneira de Design. Entre eles, estavam Armando Clemente e Valdir Soares. Entrevista realizada com Valdir Soares, em 2 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Grupos de Trabalho. Com a nova Associação, uma liderança se consolidava após 2 anos de atividades pela organização profissional na cidade do Rio de Janeiro.

Apesar do entusiasmo dos profissionais que compareciam às assembleias nos primeiros meses de vida da APDINS-RJ, a filiação de sócios parece ter sido estruturada aos poucos. Por falta de condições financeiras iniciais, a APDINS-RJ não possuía uma sede. Por isso, o pagamento das anuidades era realizado na casa de Maria da Glória Afflalo ou de Ana Luísa Escorel, membros da Diretoria. O endereço de Ana Luísa Escorel servia também de sede provisória para a correspondência da Associação.⁵⁷ Em novembro de 1978, a Associação passa a contar com uma secretária, Lucy Rodrigues dos Santos,⁵⁸ mas as reuniões da Diretoria ocorriam em locais franqueados por outras instituições, como a PUC-Rio, ou na casa de membros da Diretoria.

Ao final da gestão da Diretoria provisória, em março de 1979, a APDINS-RJ registrava 120 sócios, porém, “apenas sessenta e oito em dia com suas contribuições.”⁵⁹ Entretanto, a Diretoria afirmava ter um “cadastro de cerca de trezentos profissionais e estudantes, para quem enviaremos toda a correspondência relativa à divulgação de atividades.”⁶⁰

Acreditamos que o envio amplo dessa correspondência tinha por objetivo divulgar as atividades e a existência da APDINS-RJ, no intuito de atrair mais sócios para consolidar a nova associação. Em início de 1979 já era identificado “um acúmulo de tarefas dentro da diretoria”, decorrido dos problemas administrativos da implantação da APDINS-RJ e da simultaneidade com a promoção das atividades gerais, realizadas por “um número pequeno de pessoas dispostas ao trabalho constante e sistematizado”.⁶¹ O tom do discurso é, no entanto, de otimismo, de que, com esforço, ocorreria maior mobilização dos associados para trabalhar em conjunto com a nova Diretoria a ser eleita em março.

57 Circular II da APDINS-RJ, de 22 de agosto de 1978, assinada por José Abramovitz pela Diretoria. 2 páginas.

58 O telefone de contato ficava no prédio do Ministério da Indústria e Comércio, da Avenida Venezuela n. 82, que abrigava em 1978 o Grupo de Desenho Industrial da Fundação de Tecnologia Industrial. Lá trabalhavam profissionais e estudantes de desenho industrial. Entre eles estavam: José Abramovitz, membro da Diretoria provisória da APDINS-RJ e Anamaria de Moraes, então aluna da ESDI. A coordenação do grupo era exercida por Luiz Blank. Cf. *Desenho Industrial e desenvolvimento de Produtos: Estudo de Casos*. Rio de Janeiro: MIC/Fundação de Tecnologia Industrial, 1978. p. 40.

59 Relatório de Atividades da Diretoria Provisória – APDINS-RJ. Gestão de junho de 1978 a março de 1979. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1979. Assina a Diretoria provisória. 8 páginas. p. 1.

60 *Id.Ibid.* p. 1.

61 *Ibidem.* p. 8.

O balanço financeiro da APDINS-RJ, em março de 1979, tinha conseguido terminar com saldo positivo na relação receita *versus* despesa.⁶² O balanço de atividades gerais apresentava uma intensa realização de reuniões e de comissões de trabalho, de eventos como palestras, mesas redondas e concursos, e da divulgação das atividades da Associação por meio de circulares para sócios e da veiculação de notícias em jornais e revistas da imprensa em geral. A participação dos sócios nos eventos e assembleias da APDINS-RJ parece ter mantido uma boa frequência, embora eles considerasse que eram poucos a organizá-los.⁶³

Apesar da diversidade de atividades, a própria avaliação da Diretoria provisória sobre sua gestão constatava que tinha ocorrido uma concentração de atenção “nas áreas de Ensino e Regulamentação Profissional”.⁶⁴ Isso se justificava pela presença dessas questões, com destaque, no Programa da Diretoria de 1978 e pela preeminência dos acontecimentos na época em que a Diretoria estava sendo eleita.

Em 1978, já funcionavam cerca de 17 cursos de Desenho Industrial no país, incluindo-se aí alguns em universidades federais.⁶⁵ Percebendo a necessidade de se atualizar os currículos desses cursos, o Departamento de Assuntos Universitários do Ministério da Educação e Cultura, DAU/MEC, “convidou, em abril de 1978, um grupo de profissionais e professores que redigiu uma proposta inicial de currículo, a qual foi posteriormente apreciada por todas as instituições de desenho industrial”.⁶⁶

Assim que é fundada a APDINS-RJ, a Diretoria eleita promove, no dia 06 de junho de 1978, na PUC-Rio, um debate entre alguns profissionais que participaram, junto ao MEC, da elaboração da proposta mencionada e os professores das três escolas da cidade do Rio de Janeiro e da COPPE/UFRJ.⁶⁷ O objetivo era formar um grupo de trabalho de docentes e alunos para enviar sugestões sobre currículo ao MEC.

62 *Ibidem.* p. 7.

63 Um média de 100 pessoas, nas memórias de Valéria London, participaram dessas assembleias. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

64 *Id.Ibid.*

65 UFRJ, UFPE, UFMA, UFPR e UFPB, segundo a REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 3, n. 19, junho/julho de 1990. p. 127-129.

66 Histórico sobre o currículo mínimo, apresentado junto à Minuta de Resolução sobre currículo mínimo, datada de 20 de outubro de 1979, encaminhada ao Secretário de Ensino Superior do MEC, Dr. Guilherme de La Penha. Rio de Janeiro, 1979. 22 páginas.

67 Compuseram a mesa da exposição sobre o assunto: Luis Blank (MIC), João Bezerra de Menezes (COPPE), Miguel de Simoni (COPPE), Joaquim Redig (PUC-Rio), Pedro Luis de Souza (ESDI) e Valéria London (APDINS-RJ). Carta a associado de 29 de junho de 1978, assinada por Valéria London, e Circular I, de 27 de julho de 1978. Não há menção de quem seriam os professores desta comissão do MEC em nenhum dos documentos encontrados.

O DAU/MEC decidiu promover um seminário sobre ensino de Desenho Industrial para avaliar as sugestões sobre o currículo mínimo e, para tanto, convocou os cursos de Desenho Industrial e as demais entidades ligadas ao desenho industrial (como a APDINS-RJ e a ABDI). O seminário se realizou na cidade de São Paulo, nos dias 25 e 26 de setembro, nas dependências da ABENGE – Associação Brasileira de Ensino de Engenharia – e foi intitulado “Desenho Industrial e Ensino”.⁶⁸

O grupo de trabalho, formado na cidade do Rio de Janeiro, pela APDINS-RJ, para elaborar sugestões ao MEC, redigiu um documento que reunia as propostas dos cursos da cidade carioca e da Associação. O documento é aprovado em reunião geral no Rio de Janeiro, em 21 de setembro de 1978, e apresentado durante o seminário de São Paulo.

O documento propõe a criação de uma comissão de ensino de Desenho Industrial, composta por “vários setores do desenho industrial no Brasil, professores e estudantes” que seriam indicados “pelos corpos docentes e discentes e pelas entidades profissionais”.⁶⁹

O envolvimento da Associação profissional no debate sobre o currículo mínimo era justificado pela Diretoria da APDINS-RJ pela importância dada ao “aspecto da formação profissional”, pois, “dele advém grande parte dos problemas verificados na prática da nossa atividade”.⁷⁰

Durante os dois dias do seminário em São Paulo, a APDINS-RJ presidiu a mesa de organização dos debates e considerou esse fato “um referendo ao trabalho que vimos desenvolvendo”.⁷¹ Os temas discutidos durante o seminário foram: mercado de trabalho, “ruptura da interferência das multinacionais, incentivo à pesquisa e políticas para a criação de cursos de mestrado e doutorado em Desenho Industrial e currículo mínimo”.⁷²

Um grupo de trabalho é formado pelo MEC para funcionar como comissão especial de ensino de Desenho Industrial e elaborar a proposta de currículo mínimo.⁷³ O Rio de Janeiro possuía o maior número de representantes nessa comissão

68 Histórico sobre o currículo mínimo, apresentado junto à Minuta de Resolução, datado de 20 de outubro. *Op.Cit.* 1979.

69 Documento elaborado para o seminário “Desenho Industrial e Ensino” – São Paulo – setembro de 1978. Rio de Janeiro. APDINS-RJ, 1978, 11 páginas. p. 11.

70 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA DIRETORIA PROVISÓRIA – APDINS-RJ. Gestão de junho de 1978 a março de 1979. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, 11 de maio de 1979. Assina a Diretoria provisória. 8 páginas. p. 7.

71 Carta intitulada “Seminário sobre Ensino de Desenho Industrial”, em papel timbrado da APDINS-RJ. 2 páginas mimeografadas.

72 *Id.Ibid.*

73 Este grupo era formado por: Ari Antonio da Rocha – UFRN (Natal); Sérgio Casanova – Faculdade Mauá (São Paulo); Valéria Munk London – APDINS-RJ (Rio de Janeiro); José

especial. No entanto, algumas diretrizes são tiradas no evento para o currículo mínimo: enfoque prioritariamente tecnológico, ciclo básico e bifurcação nas duas habilitações de desenho de produto e programação visual.⁷⁴

A comissão reuniu-se em Brasília, de outubro de 1978 a abril de 1979, e estruturou uma proposta curricular, que foi novamente apreciada pelas escolas de Design e discutida no 1º ENDI. Durante o seminário de ensino realizado na ABENGE, em 1978, o MEC tinha proposto a organização de um encontro amplo da categoria de designers para debater suas principais questões. Dessa forma é que nasceu o Encontro Nacional de Desenho Industrial, cuja primeira edição ocorreu de 03 a 05 de outubro de 1979, na UERJ (Figura 3.2). Cerca de “quatrocentos profissionais e estudantes de desenho Industrial”⁷⁵ compareceram ao evento que foi estruturado com “mesas-redondas, grupos de trabalhos e assembléia geral”.⁷⁶

O 1º ENDI terminou com quatro documentos básicos resultantes de seus debates: minuta sobre o currículo mínimo; proposta de anteprojeto de lei sobre a regulamentação da profissão, documento sobre “Utilização do Desenho Industrial no Planejamento de Produtos Nacionais” e o documento sobre “Desenho Industrial e Subdesenvolvimento”.⁷⁷ Os dois primeiros foram os mais elaborados e receberam maior atenção nas ações da Diretoria da APDINS.

Abramovitz – APDINS-RJ (Rio de Janeiro); João Bezerra de Menezes – COPPE/UFRJ (Rio de Janeiro); Freddy Van Camp – ESDI (Rio de Janeiro); Gustavo Amarante Bonfim – UFPB/CCT (Paraíba); Luiz Blank – MIC/STI; J. Carlos Bonancini – UFRS (Rio Grande do Sul); e Olício Pelose – FEB Bauru (São Paulo). No documento, a FAU-USP consta como entidade participante da comissão especial, mas não aparece o nome do representante da instituição paulista. O plenário do seminário tinha indicado 16 nomes, mas o DAU/MEC escolheu entre eles as pessoas acima listadas. É interessante observar que a APDINS-RJ ficou com dois representantes e a ABDI com nenhum. *Id.Ibid.*

74 *Ibidem.*

75 1º ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. *Anais*. Rio de Janeiro: APDINS-RJ/APDINS-PE/ABDI. 1979. 54 páginas não paginadas. Primeira página.

76 JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 1, ano 1, 1980. Edição de 1º de maio de 1980. 8 páginas. Neste jornal, publicado meses após a realização do 1º ENDI, o público presente ao evento era estimado em “cerca de quinhentos profissionais e estudantes”.

77 1º ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. *Anais. Op.Cit.* 1979.



Figura 3.2 Cartaz do 1º ENDI, de 1979. Projeto do escritório Dia Design de Gilberto Strunk, fundado em 1974.

Algumas mudanças na proposta curricular da comissão composta em 1978 foram feitas pela plenária do 1º ENDI. A minuta fixava os conteúdos e a dura-

ção mínima para os cursos de Desenho Industrial e as habilitações em Projeto de Produto e Programação Visual.⁷⁸ A criação de uma Comissão Permanente de Desenho Industrial também era proposta na minuta, com o objetivo de acompanhar a implantação do currículo mínimo e assessorar a SESU e o Conselho Federal de Educação a reformular os currículos plenos dos cursos de Desenho Industrial. Apesar da previsão de implantação do currículo mínimo ter sido datada para 1981 pela mesma minuta,⁷⁹ na prática, o MEC só implementaria o novo currículo mínimo em 1988, ou seja, 10 anos após sua elaboração.

É interessante observar que a minuta de resolução sobre o currículo mínimo, mesmo apoiada pelas instituições de ensino presentes ao 1º ENDI, foi encaminhada à Secretaria de Ensino Superior do MEC pelas três associações profissionais promotoras do Encontro na UERJ em conjunto com o coordenador da comissão especial, o professor Gustavo Amarante Bomfim. Não há assinatura de representantes ou dirigentes das instituições de ensino. O que, por um lado, demonstra a liderança das associações profissionais na organização de debates e ações sobre as principais questões colocadas nas pautas de discussões pela categoria de designers, em fins da década de 1970. Por outro, temos de considerar que muitos dos articuladores e dirigentes das associações profissionais daquela época exerciam também atividade docente. Sérgio Akamatú, presidente da ABDI em 1979, era professor da FAAP e assinou a minuta de resolução sobre o currículo mínimo aprovada no 1º ENDI. Joaquim Redig e Ana Luiza Escorel, da Diretoria provisória da APDINS-RJ, eram, em 1979, professores da PUC-Rio.⁸⁰ Além desses, outros exemplos poderiam ser citados se consideradas as primeiras Diretorias da APDINS-RJ.⁸¹

Não havia uma associação específica de docentes em 1979. Muitos desses docentes também atuavam no mercado de trabalho. Portanto, mantinham, assim, dupla atividade profissional, de modo semelhante aos mestres esdianos dos anos de 1960 e 1970⁸². Além disso (talvez, justamente por causa

78 Os currículos plenos deveriam ter “pelo menos 2.700 horas didáticas, que deverão ser integralizadas em tempo total variável entre 4 e 8 anos letivos”. CF. Minuta de Resolução sobre o Currículo Mínimo, anexa à carta endereçada ao Sr. Guilherme de La Penha, datada de 20 de outubro de 1979 e assinada pela APDINS-RJ, APDINS-PE, ABDI e por Gustavo Bomfim, coordenador da comissão especial.

79 *Id.Ibid.* A comissão permanente teria 12 membros compostos por seis representantes dos cursos de Desenho Industrial, três representantes das entidades profissionais e três estudantes.

80 Cf. ANUÁRIO DA PUC-RJ. Rio de Janeiro: PUC-RJ, v. 39. 1979. ANUÁRIO DA PUC-RJ. Rio de Janeiro: PUC-RJ, v. 39. 1979. p. 149.

81 Como Valdir Soares e Gilberto Strunck, membros da Diretoria da APDINS-RJ de 1979/1981, que eram docentes da UFRJ nesta mesma época.

82 Esta também era a situação de muitos mestres arquitetos que nas mesmas décadas lecionavam na sequência de desenho industrial na FAU-USP, como Abraão Sanovitz e João

da presença docente), não podemos esquecer que o Estatuto da APDINS-RJ previa entre os deveres da Associação a fundação e a manutenção de, “na medida de suas possibilidades econômico-financeiras, escolas dedicadas ao ensino de desenho industrial”.⁸³

Em outubro de 1979, quando ocorreu o 1º ENDI, já estava atuando a Diretoria da APDINS-RJ que substituiu a Diretoria provisória de 1978. A Diretoria eleita para o biênio 1979/1981 continuou as ações consideradas prioritárias pela Diretoria provisória. Entre estas, estavam o encaminhamento da regulamentação profissional e a luta contra a formalização de disciplinas de Desenho Industrial no currículo mínimo dos cursos de arquitetura.

Na época da preparação do seminário de ensino de Desenho Industrial de 1978, a Comissão de Ensino de Arquitetura e Urbanismo – CEAU – propôs a inclusão de cadeiras de Desenho Industrial nos currículos das escolas de Arquitetura. Esse modelo já existia na FAUUSP desde 1962. Entretanto, a APDINS-RJ considerava que, se a mesma situação se repetisse nas demais escolas de arquitetura, ocorreriam “problemas ainda maiores do nosso já limitado mercado de trabalho”.⁸⁴ A carga horária proposta para esse fim era considerada, pela APDINS-RJ, suficiente para possibilitar ao arquiteto “o exercício de nossa profissão”.⁸⁵

A APDINS-RJ denunciava que “a questão não é ensinar desenho industrial e comunicação visual para arquitetos, mas sim capacitá-los legalmente para a prática, de forma precária, da atividade”.⁸⁶ Segundo Valéria London, a proposta que a APDINS-RJ passou a defender era a de que as disciplinas de Desenho Industrial, para os cursos de Arquitetura, não tivessem o caráter formativo, e sim informativo.⁸⁷

A APDINS-RJ liderou debates com os arquitetos no intuito de modi-

Carlos Cauduro.

83 Estatuto da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978. Artigo 3, alínea “d”.

84 INFORMATIVO APDINS-RJ, setembro de 1978. *Op.Cit.* p. 4. Em maio de 1977, o Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia – CONFEA, tinha deliberado que os formandos da FAUUSP poderiam também exercer as funções de desenho industrial e de comunicação visual. Cf. Circular 4 da APDINS-RJ, de 12 de outubro de 1978. 2 páginas. Na verdade, o CREA fazia anotação na carteira profissional, sobre essas funções, mediante demanda individual do egresso da FAUUSP. Hugo Segawa, formado em 1979, diz que fez esse pedido ao CREA em 1988 e que tinha sido alertado pelo prof. Lúcio Grinover. Ao que tudo indica, depois da decisão de 1972 de não proceder mais dessa forma, como narrado no Capítulo 1, o CREA voltou a fazer a anotação depois da decisão do CONFEA.

85 INFORMATIVO APDINS-RJ, setembro de 1978. *Op.Cit.* p. 4. Lembramos que Desenho Industrial, na FAUUSP, era ministrado durante quatro anos, além da sequência de disciplinas de Comunicação Visual.

86 *Id.Ibid.*

87 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

ficar a proposta do CEAU. Para isso, contava com a constatação de que nem todos os arquitetos eram a favor da inclusão de disciplinas de Desenho Industrial nas escolas de arquitetura.⁸⁸ Várias assembleias foram realizadas, tanto nos cursos cariocas de Design, quanto nas escolas de Arquitetura da cidade do Rio de Janeiro, para discutir o currículo mínimo proposto pela CEAU.⁸⁹ Duas mesas-redondas foram também organizadas no Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB, visando a discussão sobre as relações entre desenho industrial e arquitetura.⁹⁰

Nos debates feitos na cidade do Rio de Janeiro, a constatação feita pela APDINS-RJ ficou mais evidenciada. Valéria London lembra que compareceu a uma assembleia na UFRJ, promovida pela Associação Brasileira das Escolas de Arquitetura – ABEA, para debater a proposta do CEAU. A maior parte da mesa era formada por membros dessa associação de arquitetos, contrária à proposta da APDINS-RJ de transformar em caráter informativo as disciplinas de design no currículo mínimo de Arquitetura.

Segundo Valéria London, para surpresa dos desenhistas industriais presentes, a plenária da assembleia, formada por novos profissionais, alunos e professores de arquitetura, apoiou e aplaudiu a proposta da APDINS-RJ.⁹¹ A proposta do CEAU começava a perder força e apoio. O debate vai para os jornais da época⁹² e a posição, pelo menos entre os designers e arquitetos cariocas, não era de confronto, e sim de tentativas de temporização.⁹³ Os debates sobre as relações entre desenho industrial e arquitetura prosseguiram no IAB do Rio de Janeiro durante a gestão da Diretoria da APDINS-RJ de 1979/1981, e a proposta do CEAU não foi implantada.

A dedicação da APDINS-RJ em debater a proposta do CEAU, de 1978, era

88 É bom lembrar que, mesmo na FAUUSP, a sequência de Desenho Industrial sofria resistência por parte de docentes da própria casa. Cf. Capítulo 2.

89 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA DIRETORIA PROVISÓRIA – APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1979. p. 3.

90 Os contatos com o IAB foram facilitados por Mário Ewerton, que era primo do arquiteto Luís Paulo Conde. Conde, nas lembranças de Valéria London, ocupava a presidência do IAB em 1978. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004. Conde foi reeleito em 1976 para esse cargo.

91 *Id.Ibid.*

92 Noticiário sobre o assunto teria sido vinculado nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Última Hora*. Cf. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA DIRETORIA PROVISÓRIA – APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1979.

93 É o que fica destacado no depoimento de Alfredo Britto, professor da FAU-UFRJ, que declarou: “Arquiteto faz arquitetura, desenhista industrial faz desenho industrial”. Cf. BÁRBARA, Danúsia. Arquitetos x Desenhistas Industriais: Ser ou não ser continua sendo a questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1978. Caderno B. Primeira página.

também devida, ao menos como era visto na época pelos designers cariocas, às dificuldades que poderiam ser acrescidas ao processo de luta pela regulamentação da profissão.⁹⁴

A regulamentação da profissão foi considerada uma das principais metas das primeiras Diretorias da APDINS-RJ,⁹⁵ justamente por seu próprio caráter pré-sindical. Os primeiros esforços da Diretoria provisória, para atingir essa meta, foram realizar debates e mesas-redondas, inclusive com outras associações profissionais, para definir o melhor caminho para a luta pela regulamentação da profissão.⁹⁶ Após os debates, um anteprojeto é redigido, no início de 1979, pela Diretoria provisória, com o objetivo de ser discutido e aprovado no 1º ENDI e, ao mesmo tempo, servir de alternativa ao anteprojeto que a ABDI vinha desenvolvendo desde 1978.⁹⁷

Foi no 1º ENDI que a Diretoria da APDINS-RJ, de 1979/1981, ficou sabendo que a ABDI havia entregado sua proposta de anteprojeto de regulamentação da profissão ao deputado Athiê Coury, do PDS de São Paulo. E a ABDI, por sua vez, conheceu o anteprojeto proposto pela APDINS-RJ. Situação, portanto, fruto da separação entre profissionais do Rio de Janeiro e São Paulo, ocorrida em 1978.

Um único documento sobre a regulamentação da profissão foi aprovado no 1º ENDI sob o consenso das entidades profissionais promotoras do evento: APDINS-RJ, APDINS-PE e ABDI (Veja o esse anteprojeto original no anexo 2). Uma série de ações foi movida, posteriormente, com o objetivo de encaminhar o documento como substitutivo ao Projeto de Lei n. 2946, do deputado Athiê Coury, que tramitava no Congresso Nacional e representava o anteprojeto da ABDI.

A APDINS-RJ considerava que o projeto em pauta no Congresso Nacional não tinha passado por um processo democrático de discussão que envolvesse toda a categoria profissional ou, pelo menos, todas as suas entidades profissionais representativas. Além disso, criticava-se, nesse projeto, a supres-

94 Esta relação entre o processo de regulamentação da profissão e a proposta do CEAU está mencionada na Circular 4 da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978.

95 Joaquim Redig diz que o tema da regulamentação da profissão era o que mais atraía desenhistas industriais para as assembleias convocadas pela APDINS-RJ em seus primeiros tempos. Cf. Entrevista realizada com Joaquim Redig. *Op.Cit.* 2000.

96 Uma dessas mesas foi realizada com a Associação dos Profissionais de Processamento de Dados do Rio de Janeiro, em 7 de agosto de 1978. Cf. INFORMATIVO APDINS-RJ, setembro de 1978. *Op.Cit.*

97 RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA DIRETORIA PROVISÓRIA – APDINS-RJ. *Op.Cit.* p. 4. Os diretores da APDINS-RJ sabiam, desde outubro de 1978, que os sócios paulistas da ABDI tinham redigido um anteprojeto para a regulamentação da profissão. Cf. Circular 4 da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978.

são de “itens relativos à defesa da profissão, ao código de ética” e à autonomia do Conselho Federal de Desenho Industrial, cuja criação tinha sido proposta no mesmo projeto.⁹⁸

O deputado Marcelo Cerqueira foi convidado para auxiliar na revisão do anteprojeto aprovado no 1º ENDI, e no seu encaminhamento como substitutivo ao Congresso Nacional. Entendia-se na época que esse era o melhor caminho, visto que a “tramitação de dois projetos atrasaria o processo, principalmente sendo apresentados por parlamentares de partidos opostos”.⁹⁹

Em 1980, tentativas foram feitas em contatar o deputado Athiê Coury e a ABDI para viabilizar o encaminhamento do projeto substitutivo. Porém, nenhum contato resultou em um encontro com o deputado do PDS.¹⁰⁰ Em dezembro de 1980, Marcelo Cerqueira pediu vistas ao processo no Congresso Nacional na tentativa de ganhar tempo para solucionar o impasse. Porém, na prática, não se conseguiu encaminhar um substitutivo. Após alguns esforços da APDINS-RJ, de acompanhamento da tramitação do projeto em 1982, a Comissão de Justiça do Congresso Nacional o considerou inconstitucional por atribuir a criação do Conselho Federal ao âmbito do Ministério do Trabalho.¹⁰¹ O projeto do deputado Athiê Coury foi, então, arquivado em 02 de fevereiro de 1983 nos termos do Artigo 116 do regimento da Câmara.

Esse desfecho ocorreu sob a gestão da Diretoria da APDINS-RJ de 1981/1983, que tinha sido eleita em 25 de março de 1981 para suceder a Diretoria de 1979/1981. As primeiras Diretorias da APDINS-RJ dedicaram especial atenção a esse processo de tentativa de encaminhar a proposta aprovada no 1º ENDI, e que foi ratificada no 2º ENDI. Era uma das principais bandeiras de luta das APDINS, RJ e PE. O Congresso Nacional tinha passado pelas eleições de 1982 e com o arquivamento do projeto que estava em tramitação, novos esforços

98 INFORMATIVO APDINS-RJ, sem data (provavelmente de junho/julho de 1981, devido à convocação para a reunião do dia 15 de julho e ao anúncio do 2º ENDI). 2 páginas mimeografadas.

99 *Id.Ibid.* Marcelo Cerqueira era do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), opositorista, e tinha relações políticas e de amizade com Valéria London. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

100 A ABDI estava, ao final de 1980, em processo de autodissolução. Consultar Capítulo 2.

101 Outras informações sobre este projeto de lei podem ser vistas em LIDEN, Júlio Vander. “Da ESDI aos ENDI, passando pelas APDINS: breve histórico dos primeiros esforços para institucionalizar o Design/Desenho Industrial no Brasil por meio de projeto de regulamentação da profissão”. Rio de Janeiro. Unicarioca. 2003. Texto disponível no site: www.carioca.br. Acessado em agosto de 2003.

teriam de ser empregados para refazer o processo do início, e dar entrada no Congresso Nacional com o projeto aprovado no 1º ENDI. Entretanto, esse projeto deveria sofrer revisão visto que também previa a criação do Conselho Federal de Desenho Industrial em um de seus capítulos. Mas, como veremos adiante, a APDINS-RJ, entre 1983 e 1984, passa por um período de crise que impede a atenção da Associação para a luta pela regulamentação da profissão. Além disso, nessa época, outras Associações profissionais entram em cena e passam também a influir nos rumos da luta pela regulamentação da profissão.¹⁰²

3.2.2 A GESTÃO DE 1979/1981

A organização do 1º ENDI e as lutas pela regulamentação da profissão e pela implementação do currículo mínimo não foram as únicas ações iniciadas na gestão da Diretoria provisória que foram desenvolvidas pela Diretoria de 1979/1981. Palestras com designers, divulgação de concursos, veiculação de oportunidades de empregos nas circulares dos sócios e a manutenção de relações institucionais com entidades profissionais e de ensino continuaram na pauta de atividades. O mesmo ocorreu com algumas características que marcaram a APDINS-RJ, na época da Diretoria provisória, como a falta de sede, um grande esforço de diretores e sócios mais atuantes para organizar as atividades e o caráter associativo pré-sindical que se acentuava mediante o discurso e a participação direta de seus diretores nas relações interinstitucionais.

Dos 15 membros da Diretoria eleita em 29 de março de 1979, sete tinham feito parte da Diretoria provisória.¹⁰³ A presidência continuava com Valéria London e a maioria dos diretores também era formada pela ESDI. Pela primeira vez, a Diretoria da APDINS-RJ contava com graduados pela PUC-RJ.¹⁰⁴ A sede para

102 Em 1984 é fundada a ADISP – Associação de Desenhistas Industriais de São Paulo, que foi resultado da tentativa de reorganização da ABDI por designers paulistas após a realização do 3º ENDI, em Bauru, São Paulo. Entrevista realizada com Mauro Torres, em 22 de janeiro de 2004, na cidade de São Paulo, com 45 minutos de duração. Em Minas Gerais estava em articulação a criação da APDINS-MG, desde 1981. Mas os mineiros acabam fundando a ACVDI-MG – Associação dos Comunicadores Visuais e Desenhistas Industriais de Nível Superior de Minas Gerais, que em 1985 organizou o 4º ENDI, em Belo Horizonte. INFORMATIVO APDINS-RJ, de data provável de junho/julho de 1981. *Op.Cit.* e 4o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Programa. Belo Horizonte: ACVDI-MG / CN/DI, 1985.

103 Valéria London, presidente; José Abramovitz, suplente do diretor financeiro; Marcos Zilberberg, suplente do diretor administrativo; Mário Ewerton, Ana Luísa Escorel, Diva Maria e Valdir Soares; conselho fiscal. Circular 9 da APDINS-RJ, de 5 de maio de 1979.

104 Eram os recém-formados Paulo Gomes Rodrigues e Mônica Oliveira Serpa.

correspondência permaneceu nos escritórios de alguns dos diretores e as reuniões da Diretoria, em sua maioria, na PUC- Rio.

A promoção de debates “sobre fatores cerceadores do desenvolvimento do Desenho Industrial” e “sobre a atual situação do Desenho Industrial no Brasil e as perspectivas de trabalho junto a áreas de real necessidade da população brasileira”¹⁰⁵ estavam presentes na plataforma da nova Diretoria.¹⁰⁶ Esses itens demonstravam que a visão política sobre o papel da categoria profissional dos desenhistas industriais deveria continuar relacionada com o atuar ‘sobre’ e não apenas ‘no’ mercado. A dimensão política abrangia definições de posicionamento da categoria profissional diante tanto das limitações de atuação no mercado quanto das limitações de atuação na sociedade, em seu contexto sócio-político e cultural.

As importações de modelos de produtos e de tecnologias, e sua conseqüente importação de modelos culturais, eram associadas à política econômica do regime militar, bem como ao cerceamento das possibilidades de atuação sobre o mercado e a sociedade em geral. A luta “pela livre organização e autonomia de associações de classe e sindicatos”, e “com categorias profissionais que se propunham a uma atuação conjunta na luta pela emancipação do país”,¹⁰⁷ refletia a intenção de manter relações institucionais com outras entidades profissionais e inserir a APDINS-RJ na esfera de oposição ao regime militar.

Logo no início do mandato, a nova Diretoria convidava os associados a participar do I Encontro Nacional pela Liberdade de Expressão, que se realizaria de 19 a 21 de maio de 1979, na sede da ABI – Associação Brasileira de Imprensa. O encontro teria “por objetivo reunir os diversos setores da atividade artística e intelectual na busca do equacionamento de uma ação coletiva contra a censura”.¹⁰⁸

A APDINS-RJ esteve presente ao Encontro Nacional de Dirigentes Sindicais que ocorreu “de 2 a 6 de agosto em Gragoatá, Niterói” e que, segundo carta expedida pelo Encontro, reuniu “trabalhadores do campo e da cidade de todas as regiões do país”.¹⁰⁹ A carta conclusiva sobre o evento considerava que “o compromisso de luta pela conquista da democracia” era “inseparável da resolução dos problemas que afetam a vida sindical”.¹¹⁰ O “modelo econômico” do gover-

105 Circular 9 da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1979.

106 *Id.Ibid.*

107 Circular 9 da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1979.

108 *Id.Ibid.*

109 “Carta de Gragoatá”, de 5 de agosto de 1979. Niterói: Encontro Nacional de Dirigentes Sindicais, 1979. 2 páginas mimeografadas. Anexada à Circular 11 da APDINS-RJ, de 7 de agosto de 1979.

110 “Carta Gragoatá”. *Op.Cit.* 1979.

no é criticado por, “a pretexto de combater a inflação”, representar, na realidade, “um instrumento de sustentação do arrocho salarial” por meio de uma “estratégia de recessão econômica”.¹¹¹

A APDINS-RJ expressava, em seus primeiros anos, mediante seus impressos de divulgação, que mantinha contatos e que acompanhava a situação política de associações profissionais e sindicatos de outras categorias profissionais.¹¹²

A respeito de seu engajamento político, é significativo que o primeiro jornal da APDINS-RJ, o único da Diretoria de 1979/1981, tenha sido publicado com data de 1º de maio de 1980 (Figura 3.3). Nele estão expressas as relações com outras associações de design e com sindicatos e a importância dada à regulamentação da profissão e à luta contra a dependência tecnológica.

Na primeira página, o jornal transcrevia notícia sobre o ato de protesto convocado pela Unidade Sindical do Rio de Janeiro, em defesa dos sindicatos do ABC paulista, publicada pelo Jornal do Brasil, em 20 de abril de 1980. A mesma página trazia a carta aberta dos empregados do Serviço Federal de Processamento de Dados – SERPRO – com denúncias de desativações de projetos que provocariam a diminuição da entidade e a demissão de funcionários, afetando, assim, os “legítimos interesses nacionais”.¹¹³

A organização da categoria de desenhistas industriais era também percebida como parte da organização geral da classe de trabalhadores com vistas ao restabelecimento da democracia e à melhoria das condições de trabalho.

Quanto à organização dos desenhistas industriais, no mesmo jornal, um rápido relato sobre a fundação da APDINS-RJ e a realização do 1º ENDI foi feito por Valéria London. Com o artigo intitulado “Qual é a sua, companheiro?”, a presidente exortava os profissionais a refletirem sobre a necessidade de organização social e como “transformar nossa associação de classe em instrumento eficaz e operante para o nosso projeto humano”.¹¹⁴

111 *Id.Ibid.*

112 São exemplos o repúdio à intervenção do Sindicato dos Médicos do Rio de Janeiro, publicado no INFORMATIVO DA APDINS-RJ, de data provável de junho/julho de 1981. *Op.Cit.*

113 JORNAL DA APDINS-RJ. Edição de 1º de maio. *Op.Cit.* 1980.

114 *Id.Ibid.*

Jornal da APDINS/RJ

Edição de 1º de maio de 1980 - Ano 1 - nº 1

Órgão de divulgação da Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior do Rio de Janeiro
Endereço: R. Eugenio Hussak 13, Laranjeiras - Rio de Janeiro

EDITORIAL

1º de Maio
Estamos comemorando o Dia do Trabalho sem trabalho.

Aqui estamos nós, desenhistas industriais, entre outros.

Um "exército" de desempregados ou sub-empregados.

Desempregados com formações diversas:

Desempregado-profissional liberal

Desempregado-operário

Desempregado-marginal

Desempregado-intelectual

Desempregado-cientista

Desempregado-outro...

A única forma de aprender é o fazer e a

única forma de fazer é o aprender.

A única forma de construir é o saber fazer.

Saber e poder fazer.

Poder fazer o que comer, o que vestir, onde

morar, como transportar, o que divertir, o

que criar.

Saber fazer a liberdade. Poder fazer o

coletivo.

Produzir é construir o conhecimento e a

independência.

O "exército" de desempregados quer

trabalhar. Não aceita a marginalização que

lhe é imposta.

Quer viver humana e democraticamente.

Queremos, todos, produzir e ganhar salários

condizentes com o nível das nossas

necessidades.

Queremos comemorar os primórdios de maio

com trabalho, com liberdade, com

independência e com melhores condições de

vida.

É, acima de tudo, com democracia.

Sem prisões, sem intervenções, sem repressão.



UNIDADE

Unidade Sindical faz ato de protesto

Reunião no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio, dirigida pelo Conselho de Unidade Sindical desenhista convocar um ato público de protesto contra a intervenção nos sindicatos da ABC, paulista e a pedido de líderes membros. A comemoração será quinzenal, do dia 15 de Maio à Associação Legislativa.

Nota Oficial

Diariamente Conselho participava representações dos sindicatos dos metalúrgicos, moldes, soldadores, instrumentistas e bancários. No dia 15 de maio foi divulgada seguinte nota oficial:

"O Conselho de Unidade Sindical do Rio com a público

igualar os interesses dos trabalhadores em geral. Não nos dá, o Governo respaldo às lutas dos trabalhadores representados. Intervém nos sindicatos, desvia e perverte dirigentes sindicais, justificando com um discurso político propriamente ditado de propalanda de um governo autoritário e período de vigência do Antifascismo nº 1.

Deife está a liberdade política produzida pelos governos autoritários? No momento em que os trabalhadores metalúrgicos do ABC, convocam um Manifesto de Protesto, 15 de Maio, contra a intervenção de Associação dos empregados de Vozes Unidas, o Governo desvirtua e instrumentaliza os Sindicatos Metalúrgicos de São Francisco do Sul, Anápolis, Congonhas do Campo, entre outros com uma de liberdade de pensamento, que alega e postula o crescimento de problemas agrícolas, o Governo viola o direito de greve e transporta o princípio de autonomia e liberdade sindical.

A nota parabeniza os manifestos:

"O nosso grupo de trabalho arti-

culamos, sempre com dirigentes sindicais, comprometidos na representação de uma greve que vos reivindicamos: a conquista de melhores condições de vida, trabalho e salários, mas também mobiliza os próprios dirigentes sindicais de outros sindicatos e parabenizamos que se solidificaram entre os legítimos representantes grevistas.

O Conselho de Unidade Sindical do Rio entende, por esta razão, que, em face da liberdade governamental, não está em condições de fazer os movimentos grevistas do ABC, paulista. Na verdade, o regime imperial está servindo a hegemonia e a dominação do movimento sindical na sua condição por completo e a política do ataque totalitário, e a política de manipulação instrumental do povo brasileiro.

"O Conselho de Unidade Sindical exige a liberdade libertação de todos os grupos. A manipulação da intervenção em sindicatos. A intervenção dos dirigentes sindicais camufla."

Transcrito do "Jornal do Trabalho" de 15/05/80

UNIDADE

Carta aberta à População

- Meias tratados entre a IBM e o SERPRO visando a implantação de um sistema de trabalho de rotina.
- Pela flexibilização dos serviços, com tolerâncias de tempo positivas, justificadas pela natureza dos serviços que são prestados.
- Pela eliminação dos procedimentos burocráticos que impedem a agilidade dos serviços do SERPRO e que, quando há falta, impõe atrasos substanciais de projetos. A exigência que o servidor que trabalha no SERPRO não seja considerado detido.
- A situação de não atendimento da Empresa, acarretando perda de qualidade e prazo no atendimento ao usuário.
- A dependência de mais de 500 funcionários, até o

momento, no Rio de Janeiro, mostra a realidade de desconhecimento da hierarquia, a presença de trabalho de rotina, incompatível com a realidade dos serviços de natureza — o chamado CDD-PIE — e o abandono da Administração em Brasília.

— O custo de manutenção de vários serviços próprios, o que ocasiona a perda de tempo, e deve ser, pelo Rio, deverá justificar estas ocorrências.

Portanto, como mostra a população deve cobrar e exigir a Nucleação e o controle de uma única liderança técnica, com uma única liderança técnica, com uma única liderança técnica, com uma única liderança técnica.

CARTA APROVADA NA ASSEMBLEIA GERAL REALIZADA EM 31/05/80 NA AB

Figura 3.3 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 1, de 1º de maio de 1980.

Marcos Zilberberg, por sua vez, procurava demonstrar como o projeto de regulamentação da profissão era parte de uma estratégia de "organização corporativa" da "classe profissional" com vistas "a garantir seu mercado de traba-

lho”.¹¹⁵ O artigo relatava a situação do encaminhamento do anteprojeto para o Congresso Nacional, que contaria com o auxílio de políticos do PMDB.

No mesmo artigo, Zilberberg explicava que o ponto referente à criação do Conselho Federal de Desenho Industrial visava “evitar que a regulamentação da profissão” fosse “dirigida por Conselhos já existentes (CONFEA)”. Entendia-se que nesses conselhos, “a ação em relação ao desenho industrial ficaria relegada a planos secundários, ficando os desenhistas industriais sem voz e força para o encaminhamento de suas questões específicas”.¹¹⁶

Entretanto, Zilberberg informava que a criação do conselho específico de desenho industrial ainda causava polêmica entre designers. Haveria os que acreditariam que o Conselho de Desenho Industrial poderia ser “fraco” e, portanto, não seria o “caminho mais adequado para o encaminhamento de certas questões referentes ao Desenho Industrial”.¹¹⁷ Por outro lado, Zilberberg apresentava as dúvidas sobre a “credibilidade que o profissional de desenho industrial, tão desconhecido quanto desacreditado, adquiriria no mercado de trabalho se filiando a um conselho forte e tradicionalmente respeitado”¹¹⁸ de outras profissões. Com esse artigo, Zilberberg, sem saber, estava, em 1980, abordando uma polêmica que ainda alimentaria debates sobre o projeto de regulamentação, nos anos seguintes, promovidos pela categoria profissional por meio de suas diversas entidades.

Zilberberg, no mesmo artigo, relacionava a regulamentação não só com a luta pela reserva de mercado, mas também com a visão de atuar ‘sobre’ o mercado:

Por ocasião da realização do 1º ENDI, além de tais razões, a classe sentiu a necessidade de incentivar uma luta no sentido de tornar a produção industrial brasileira mais identificada com a população do país, através da ‘nacionalização do produto’, totalmente alienada pela prática das multinacionais, chegando a um anteprojeto de lei sobre o exercício da profissão de Desenhista Industrial, o que traduz os anseios da classe, procurando conceituar a profissão de acordo com as características do Brasil e a conformação do mercado.¹¹⁹

No mesmo jornal, Valéria London defendia o projeto nacional ao criticar a dependência de padrões estrangeiros que a importação de produtos prontos trazia. London diz que seria necessário criar “nas elites e no povo a consciência de que a única boa forma é a nossa forma”.¹²⁰ Mais, adiante, London se indagava

115 *Ibidem.*

116 *Ibidem.*

117 *Ibidem.*

118 *Ibidem.*

119 *Ibidem.*

120 *Ibidem.* Neste caso, Valéria London está se referindo às formas (e suas funções) dos objetos.

como “descartar, sem inutilizá-los”, os “conceitos imperialistas de ‘mais rápido’, ‘mais econômico’, ‘melhor performance’” e, no lugar desses, “entronizar o bom porque útil e agradável para a vida?”.¹²¹

Duas páginas eram dedicadas a reproduzir uma mesa-redonda com o tema ‘dependência tecnológica’, debatido por desenhistas industriais ligados à APDINS-RJ.¹²² A mesa-redonda tinha sido realizada pela revista *Cadernos de Tecnologia e Ciência*, e era parte das ações da Diretoria de 1979/1981 com vistas à organização de seminário sobre “Criação da Tecnologia Nacional”, que a Associação articulava desde abril de 1980 com o IAB/RJ, o Clube de Engenharia e o Sindicato dos Engenheiros.¹²³

Isso demonstra o quanto o tema merecia a atenção da Diretoria da época e como era relacionado ao problema de inserção no mercado de trabalho. Noções semelhantes foram expressas nos outros dois documentos gerados pelo 1º ENDI, são eles: “O desenho industrial e a produção industrial nacional” e “Desenho industrial e subdesenvolvimento”. Em ambos os documentos, a importação de produtos e de tecnologia e, conseqüentemente, a dependência tecnológica, são relacionados ao cerceamento do desenvolvimento do Projeto Nacional e do mercado de trabalho para designers brasileiros.

Por meio deles, o 1º ENDI concluiu que a implantação do parque industrial, feita a partir da década de 1930, mediante a “substituição às importações”, transpôs para o país um modelo e um “aparato produtivo que repetia as características da produção” dos “países de economia forte”.¹²⁴ Os produtos resultantes desse processo seriam também modelos importados que atenderiam a “um pequeno segmento da população, concentradora de renda” e as camadas sociais médias, que, juntas, formariam um “mercado interno existente, também habituado àqueles produtos”.¹²⁵ Dessa forma, importava-se “igualmente normas técnicas de diferentes procedências, dimensões não compatíveis com o usuário brasileiro, tecnologias complexas e caras, planejamento de produção programado para mercados de maior demanda e valores culturais incorporados alienígenas”.¹²⁶

A solução para “corrigir as distorções geradas pela importação indiscriminada de tecnologias” seria a adoção de políticas governamentais que possibilitassem a intervenção do desenhista industrial brasileiro no projeto e na produção de bens industrializados. Isso se faria “independentemente da origem

121 *Ibidem.*

122 Marcos Zilberberg, Diva Araújo, Mário Ewerton, Luiz Blank, Joaquim Redig e João Menezes.

123 JORNAL DA APDINS-RJ. Edição de 1º de maio. *Op.Cit.* 1980.

124 1º ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. *Anais. Op.Cit.* 1979.

125 *Id.Ibid.*

126 *Ibidem.*

dos capitais alocados na produção de bens” e com o auxílio de “uma legislação que proteja o projeto elaborado por profissionais brasileiros, possibilitando a criação de bases para o desenvolvimento de tecnologias que venham a substituir os pacotes tecnológicos importados”.¹²⁷

As ideias desses documentos foram debatidas pelos designers presentes ao 1º ENDI, em outubro de 1979. No encontro, compareceram profissionais e estudantes de diversos estados.¹²⁸ Portanto, eram ideias, no mínimo, aceitas pela maioria que aprovou os documentos nas plenárias da assembleia geral do evento. De qualquer forma, o texto do 1º ENDI não difere de discursos que os esdianos proferiram ao longo da década de 1970:

Para o Desenhista Industrial, o conceito de produto está intimamente vinculado a sua utilidade e racionalidade. Isto significa aceitar o desafio de planejar o produto com características de durabilidade e qualidade, a preços acessíveis à maioria da população. Significa também, adequá-lo ao seu usuário, estabelecendo relações de uso com o homem quer em termos dimensionais e de segurança, quer em acordo com os seus valores culturais.¹²⁹

Podemos concluir que não eram ideias restritas à Diretoria da APDINS-RJ, embora houvesse uma liderança exercida pela associação carioca no evento.¹³⁰ O processo democrático, como modo de abranger a participação de todos, refletia-se no fórum da assembleia geral e no encaminhamento de sugestões às comissões de trabalhos formados no 1º ENDI. Essas comissões eram compostas pelas associações profissionais presentes no Encontro, e estariam abertas a outras entidades posteriormente.

Outra atividade também mereceu atenção especial da Diretoria de 1979/1981: a criação da Associação Latino Americana de Desenho Industrial – ALADI e a representação brasileira. De 14 a 19 de outubro de 1979, realizou-se o XI Congresso do ICSID, no México. Era a primeira vez que o Congresso se dava “num país de terceiro mundo, justamente na América Latina”.¹³¹ Os designers latinos americanos presentes propuseram a criação de uma Associação Latino-Americana de Desenho Industrial que, segundo Redig:

127 *Ibidem*.

128 Segundo Akamatú, as maiores delegações eram da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os paulistas tinham grande presença dos cursos de Desenho Industrial da FAAP e Mackenzie. Cf. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

129 *Anais do 1º ENDI. Op.Cit.* Cf. Capítulo 1 do presente livro.

130 Esta liderança era baseada na realização local do evento. Representantes da APDINS-PE e RJ compuseram a mesa diretora nas assembleias, segundo lembranças de Valéria London. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

131 REDIG, Joaquim. “XI Congresso do ICSID, México, outubro 79”. In *Jornal da APDINS-RJ*. Edição de 1º de maio de 1980, *Op.Cit.*

teria como motivação básica cuidar dos interesses dos designers latino-americanos, que possuem uma série de interesses comuns justamente por suas características geográficas e culturais comuns, distintas das características dos países europeus, tradicionalmente representados no ICSID.¹³²

Esperava-se a gestação de um design latino-americano por meio de um fórum continental. Joaquim Redig compareceu ao XI ICSID. Alguns estudantes brasileiros de design também. Entre eles, Anamaria de Moraes e Nilson Santos, que, após o destaque que conseguiram em um programa de bolsas de estudos, promovido pela UERJ, ganharam passagem para o México com incentivo do MEC.¹³³ Ao final de 1979, a APDINS-RJ forma uma comissão para discutir a criação da ALADI e passa a centralizar o repasse das informações da sede provisória da ALADI, que ficava em Bogotá, na Colômbia, para as demais entidades brasileiras de design. A comissão da APDINS-RJ passa a se reunir quinzenalmente no início de 1980, sob a liderança de Redig e Anamaria.¹³⁴

Em outubro de 1980, em Assembleia Geral realizada na Colômbia, foi criada a ALADI, com a presença de Joaquim Redig e Valéria London como representantes da APDINS-RJ. Como não havia delegados de outra entidade brasileira, os dois membros da APDINS-RJ representaram o nosso país.¹³⁵ O Brasil ficou como a segunda subsede da ALADI, e Valéria London compôs o seu comitê diretivo como vice-presidente. Sob liderança de Redig e London, iniciou-se a montagem de um comitê nacional da ALADI no Brasil.

A relação da APDINS-RJ com a ALADI continuou nas gestões das Diretorias posteriores, mas muito mais pelo empenho de alguns designers cariocas do que propriamente por uma ação institucional.

A divulgação institucional das atividades da APDINS-RJ, no período da gestão 1979/1981, foi feita pelo jornal de 1º de maio, por cartas e circulares a sócios,

132 *Id.Ibid.*

133 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 24 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

134 Circular 14 da APDINS-RJ, de 18 de março de 1980. Rio de Janeiro, APDINS-RJ. 2 páginas mimeografadas. Anamaria de Moraes, apesar de ainda ser formanda da ESDI, em 1980, publicou matéria sobre o XI ICSID, no Jornal da APDINS, de 1º de maio de 1980. Ela já havia se graduado em História antes de entrar para a ESDI e tinha participado da montagem da Produto e Linguagem, de 1977, com Nilson Santos, edição promovida pelos designers cariocas da ABDI. Além disso, Anamaria era casada com José Abramovitz, por meio de quem conheceu Valéria London e Diva Maria, articuladoras da APDINS-RJ. Cf. entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 24 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

135 Circular 20 da APDINS-RJ, de 25 de fevereiro de 1981. Rio de Janeiro, APDINS-RJ. 2 páginas mimeografadas.

que tinham sido iniciadas pela Diretoria provisória.¹³⁶ Nessas circulares, está descrito o andamento tanto das principais lutas quanto das demais atividades culturais e profissionais da Associação. Essas últimas abrangeram palestras técnicas,¹³⁷ debates com outras categorias profissionais, relações institucionais diversas,¹³⁸ o andamento dos grupos de trabalho e comissões, acompanhamento de concursos e exposições e a divulgação de oferta de empregos.

O 1º ENDI ocupou as atenções de uma das comissões da APDINS-RJ no início da gestão. E em meados de 1980, entra na pauta da Diretoria o 2º ENDI, para o qual é formado um grupo de trabalho¹³⁹ que começou a discutir o temário e a organização do evento. Mas como o 2º ENDI ocorreu em novembro de 1981, a participação da APDINS-RJ foi organizada pela próxima Diretoria, eleita em 25 de março de 1981.

As circulares também evidenciam a situação financeira da Associação. Em agosto de 1979, eram 141 associados, dos quais 63 estavam “em atraso com suas contribuições (44,68%), sendo que 19 destes nunca contribuíram com sequer um centavo”.¹⁴⁰ Mesmo com 68 sócios em dia com suas contribuições trimestrais, registrava-se um déficit de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros), o que, segundo a circular, equivaleria a “150 contribuições de Cr\$ 200,00”.¹⁴¹ A APDINS-RJ solicitava que os sócios em atraso mandassem cheque nominal à Associação para o escritório de Gilberto Strunck e Renato Gomes, diretor administrativo e diretor financeiro, respectivamente.

Já em meados de 1980, a Diretoria declarava que a APDINS-RJ estava “mal” devido à maioria dos associados estar devendo as contribuições, o que impediria o envio de “cartas de cobrança” e a produção gráfica do segundo

136 A primeira circular da Diretoria de 1979/1981 foi a de n. 9, de 5 de maio de 1979 e a última encontrada, até o momento, foi a de n. 20 de 25 de fevereiro de 1981, que anunciava eleições para 25 de março de 1981.

137 Entre as quais destacamos a de Gui Bonsiepe, realizada em 11 de setembro de 1980, no auditório do IBAM, em Botafogo. A palestra foi intitulada “Alternativas do desenho industrial nos países periféricos: Exemplos de tecnologia apropriada”. Cf. Carta a sócios, de 3 de setembro de 1980; e a do sócio da APDINS-RJ, Carlos Geraldo de Carvalho Gomes, da Divisão de Engenharia Industrial da Casa da Moeda do Brasil, sobre o projeto “Sistema de impressão e acabamento de bilhetes do metrô”, realizada na PUC-Rio, no dia 18 de dezembro de 1979; cf. Circular n. 13, de 7 de dezembro de 1979.

138 Além das já narradas neste Capítulo, registramos a participação de Valéria London em debate sobre “A realidade do desenho Industrial no Brasil”, promovido pelo NDI da FIESP, em 25 de junho de 1980, na cidade de São Paulo.

139 Carta aos sócios, de 3 de setembro de 1980. APDINS-RJ. 1 página.

140 Circular 11 da APDINS-RJ, de 7 de agosto de 1979.

141 *Id.Ibid.*

número do jornal da Associação.¹⁴² A gestão se concluiria com pouca alteração no quadro financeiro.

Aumentar a receita e o número de sócios pagantes seria uma das primeiras preocupações da próxima Diretoria, assim como conseguir uma sede. Durante a gestão da Diretoria de 1979/1981, a maioria das reuniões da Diretoria, das comissões e das assembleias tinha sido realizada na PUC-Rio.

3.2.3 A gestão de 1981/1983

Em 25 de março de 1981, em Assembleia Geral, realizada na PUC-Rio, foi eleita a nova Diretoria da APDINS-RJ, com poucos associados presentes.¹⁴³ Dessa vez, a renovação na ocupação dos cargos da Diretoria foi quase total. Entretanto, a maioria dos diretores continuava a ter sua origem de formação na ESDI. A outra procedência acadêmica era da PUC, e não havia mais nenhum diretor ligado à UFRJ. Dos seis membros do Conselho Fiscal, apenas um já tinha integrado Diretorias anteriores: Joaquim Redig.

Ao término da gestão 1979/1981, os antigos diretores já não estavam mais tão mobilizados ou interessados em continuar na nova Diretoria de 1981/1983. Valéria London incentiva a formação de uma nova chapa para dar continuidade à APDINS-RJ. Uma das primeiras pessoas contatadas por London é Anamaria de Moraes. Apesar de sua situação de recém-formada, e justamente por causa disso, Anamaria aceita integrar a chapa: “Porque a gente só ouvia falar que não tinha emprego, porque não tinha isso, não podia fazer nada. Todo mundo reclamando. Então, a gente foi tentar fazer alguma coisa”.¹⁴⁴

Algumas pessoas foram convocadas por Anamaria, e por meio de relações pessoais, a chapa foi montada com 11 designers oriundos da ESDI e quatro da PUC-Rio.¹⁴⁵ Segundo Eliana Formiga, como ninguém queria assumir a presidência, foi chamado por último, e especialmente para isso, Celso Santos,¹⁴⁶ designer,

142 *Ibidem*.

143 O comentário é feito em carta datada de abril de 1981, em papel timbrado da APDINS-RJ, e assinada apenas por APDINS-RJ. Entretanto, 31 pessoas assinaram a lista de presença no livro de atas da Associação.

144 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

145 José Ricardo Cardoso, formado pela PUC-Rio, em 1979, leva para a reunião de formação da chapa as amigas Maria Luiza Pinto e Sílvia Lima Negreiros, ambas formadas também pela PUC. Maria Luiza e Sílvia trabalhavam na PVDI, escritório de Aloísio Magalhães, e acabaram levando Eliana Formiga, que também trabalhou na PVDI em 1980. Eliana formou-se pela ESDI, em 1972. Entrevista realizada com Eliana Formiga, em 16 de dezembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

146 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

formado pela ESDI em 1974. A chapa propunha duas alterações na composição da Diretoria de 1981/1983. Primeiro, acabar com a suplência de diretor, formando cada Diretoria com dois responsáveis com o objetivo de “dinamizar a execução das funções”.¹⁴⁷ Segundo, dar funções específicas para cada membro do Conselho Fiscal. Assim, a nova Diretoria foi composta por: Presidência, Celso Meirelles de Oliveira Santos; Diretoria de Administração, Maria Luiza Correa Pinto e Nilson Santos da Silva; Diretoria de Finanças, Cyntia Motta Martins Silva e Luiz Fernando Gerhardt; Diretoria de Informação, José Ricardo Cardoso e Sílvia Lima Negreiros; Diretoria de Cultura, Anamaria de Moraes e Eliana Quartin Pinto; Conselho Fiscal: Relações Industriais, Luiz Blank; Relações Internacionais, Joaquim Redig de Campos; Mercado de Trabalho, Luiz Antônio Sabóia e Suzana Valadares Fonseca. Regulamentação e Sindicalização, Raquel Cândida Duarte; Currículo/MEC, Gisela Abad Lemos.¹⁴⁸

Para a Diretoria Cultural, ficou a incumbência de realizar o 2º ENDI e cursos de especialização e de complementação profissional. A retomada da publicação do jornal da APDINS foi uma das principais metas da Diretoria de Informação. Sete edições do jornal foram publicadas, de setembro de 1981 a janeiro de 1983, em formato A4 (Figuras 3.4 e 3.5). Foi a primeira vez que uma Diretoria da APDINS teve sua gestão coberta por um periódico institucional. O primeiro da série foi publicado novamente como “Nº 1”, que tinha marcado a edição do exemplar de 1º de maio de 1980. O endereço inicial da sede da APDINS ficou estabelecido no escritório Equipe Design, das diretoras Eliana Formiga e Maria Luiza, recém-aberto na época, na Rua Siqueira Campos, em Copacabana. Nesse local, ocorreram as primeiras reuniões da Diretoria.¹⁴⁹

Os compromissos da plataforma da nova Diretoria continham algumas das prioridades das gestões anteriores: transformação da APDINS-RJ em sindicato, luta pela regulamentação da profissão, implementação de uma sede e realização da nova edição do ENDI.

Segundo Eliana Formiga, várias frentes de atividades foram abertas pela nova Diretoria, como, em 1981, a realização do 2º ENDI (Figura 3.6) e a necessidade de reestruturação da APDINS ocupavam mais atenção dos diretores, alguns colegas designers foram convidados pela Diretoria para trabalhar em ações específicas, como o cadastro de profissionais.

147 Programa para a Diretoria da APDINS-RJ – 1981-1983. Cf. INFORMATIVO APDINS-RJ, datado de abril de 1981. 2 páginas mimeografadas. Ver também “Chapa e programa para a Diretoria da APDINS-RJ – 1981-1983”, sem data. 1 página mimeografada.

148 *Id.Ibid.*

149 “A gente brincou de fingir que está tudo bem, mas ninguém é avestruz...”. Cf. INFORMATIVO APDINS-RJ. Sem data. Provavelmente de maio de 1981. 2 páginas mimeografadas.

O cadastro de profissionais visava conhecer o número de designers atuantes e, dessa forma, fortalecer a Associação. Estruturar, fortalecer e divulgar a Associação eram, para Eliana Formiga, a maior preocupação da nova Diretoria. Acreditava-se que isso era a base para, mais tarde, se chegar à condição de sindicato. Por isso, a sindicalização não era a preocupação mais imediata da nova Diretoria, e sim “as atividades de mercado e divulgação”.¹⁵⁰

Cadastrar e atrair sócios significava tornar a Associação mais representativa também para “poder ter voz ativa na Câmara, ou procurar um deputado”¹⁵¹ para apoiar o encaminhamento do projeto de regulamentação da profissão. Em 1981, ainda procurava-se encaminhar a minuta do projeto de regulamentação, aprovada no 1º ENDI, como substitutivo ao projeto de lei do deputado Athiê Coury, que tramitava no Congresso Nacional.

150 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

151 *Id.Ibid.*

JORNAL DA APDINS/RJ

Nº 1 SETEMBRO 81

TODOS AO 2.º ENDI

Depois de sucessivos adiamentos, ficou definido para os dias 3, 4 e 5 de novembro em Recife, a realização do 2.º Encontro Nacional dos Desenhistas Industriais.

A diretoria da APDINS RJ se comprometeu em assumir junto com a APDINS PE a realização deste Encontro, mesmo considerando exíguo o tempo para a sua preparação.

Acreditamos que a realização deste encontro no nordeste consolidará a expressão nacional que a nossa profissão tem hoje e que o temário centrado no Mercado de Trabalho, será oportuno neste momento de crise e desemprego.

Um encontro como o ENDI é o espaço ideal para discutirmos nossas grandes questões. Lá se espera acertar que medidas tomar frente ao projeto de regulamentação da profissão, a implantação do curso mínimo, a atuação de profissionais de arquitetura e publicidade na área da programação visual. Enfim, definir todas as reivindicações dos desenhistas industriais a nível nacional.

É claro que a participação de todos é que dará a representatividade necessária ao Encontro.

Para garantir um encaminhamento das discussões preparatórias no nosso estado, a diretoria da APDINS RJ está organizando um pré-Encontro que consistirá de mesas redondas, formação de grupos de trabalhos e uma assembleia onde serão aprovadas propostas e teses para o ENDI.

Abaixo a síntese do programa previsto para o 2.º ENDI.

TEMÁRIO

1. O Desenhista Industrial e o Mercado de Trabalho.
2. Desenho Industrial no 3.º Mundo.
3. Organização Profissional do Desenhista Industrial.

GRUPOS DE TRABALHO

1. Mercado de Trabalho do Desenhista Industrial.
2. Universidade e Mercado de Trabalho.
3. Remuneração Profissional do Desenhista Industrial.
4. Organização Profissional do Desenhista Industrial.

TAXAS DE INSCRIÇÃO

Até 30 de setembro

Profissionais Associados – Cr\$ 2.400,00
 Não Associados – Cr\$ 3.800,00
 Estudantes Associados – Cr\$ 1.200,00
 Não Associados – Cr\$ 1.800,00
 Outros – Cr\$ 4.200,00

Após 30 de setembro

Profissionais Associados – Cr\$ 3.000,00
 Não Associados – Cr\$ 4.500,00
 Estudantes Associados – Cr\$ 1.500,00
 Não Associados – Cr\$ 2.250,00
 Outros – Cr\$ 5.250,00

A APDINS TEM SEDE!

Desde início de agosto a APDINS RJ está funcionando à Rua Bambina, 158 Sobrelaje.

É uma pequena sala alugada por nossa associação. Mas, alugada com muito esforço.

Acreditamos ser uma grande vitória dos desenhistas industriais ter um espaço físico próprio.

Nossa associação agora terá melhores condições para crescer e seus associados serão melhor atendidos, pois estamos inclusive com uma secretária (Denise) atendendo de 13h às 17h, ou pelo telefone: 200 4849.



figura 3.4 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 1, de setembro de 1981.

O trabalho para organizar e realizar o cadastro durou toda a gestão da Diretoria. Isso porque, segundo Eliana Formiga, o cadastro que tinham disponível, inicialmente, era o da ESDI. Esse e muitos outros endereços disponíveis na Associação “já estavam caducos”. Assim, os próprios designers conhecidos pela Diretoria foram procurados para identificar os demais colegas profissionais, e as demais escolas para ampliar o universo do cadastro.¹⁵²

152 *Id.Ibid.*

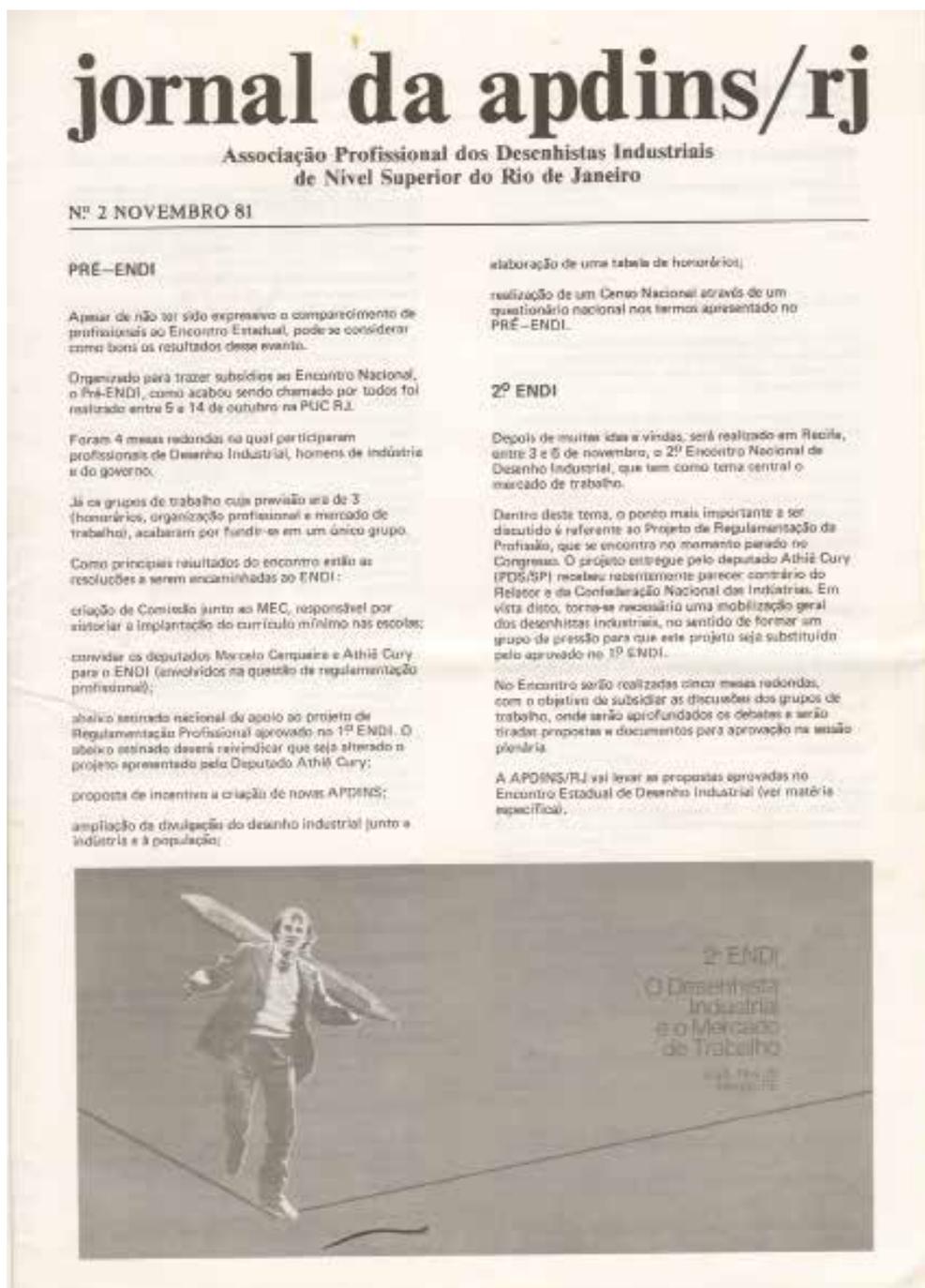


Figura 3.5 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 2, de novembro de 1981.

O cadastro acabou se tornando o “censo de desenhistas industriais”¹⁵³ do Rio de Janeiro, e um questionário foi elaborado por Suzana Valadares e Luiz Saboya, membros da Diretoria para o assunto Mercado de Trabalho. A conclusão do censo foi apresentada em fevereiro de 1983. Apesar de nem todos os questionários enviados terem retornado, isso possibilitou uma visão, se não completa, pelo menos parcial do quadro real da atuação dos profissionais no mercado da época. Tratava-se, também, de trabalho inédito, já que era a primeira vez que tal pesquisa era feita a partir de uma Associação profissional no Rio de Janeiro.

153 Notícias sobre o andamento do questionário e do censo aparecem no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 5, de setembro de 1982 (ver Figura 3.8).

jornal da apdins/rj

Associação Profissional dos Desenhistas Industriais
de Nivel Superior do Rio de Janeiro

Nº 3 DEZEMBRO 81

Mais um ano que se vai, mais um verão que se aproxima.

Momento de muitas festas, muita alegria, e também de reflexões, de avaliação daquilo que foi realizado e de planos para aquilo que se vai realizar.

Estamos organizando uma festa e queremos que seja uma grande festa, um grande momento de reencontro de amigos e colegas, um momento de muita alegria, muito chopp e muita dança.

E estamos também avaliando o nosso trabalho durante estes nove meses à frente da APDINS. Ganhamos alguma coisa? A resposta nos gratifica, pois é afirmativa. Muito esforço, muita tensão, muitas noites loucas de terça-feira, mas o sentimento gratificante de um trabalho realizado. Demos continuidade à nossa Associação, demos vitalidade, sangue novo, e com resultados! A realização do Curso Sobre Mobilário no Brasil, do Seminário Sobre Tecnologia, do Encontro de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, do 2º ENDI, deste Jornal; demos continuidade ao processo de Regulamentação Profissional, encaminhamos a solicitação de Registro da Categoria Profissional, fizemos campanha de novos associados, simplificamos nosso sistema de recebimento das contribuições dos associados, através do cartão; elaboramos um Questionário Padrão que resultará numa amostragem sobre nosso Mercado de Trabalho; como atuamos, onde atuamos, quanto ganhamos; mantivemos um contato regular com entidades ligadas ao Desenho Industrial em nosso país e, principalmente, mantivemos um contato regular com nossos associados.

Uma Associação não é um diretório, mas um colégio: existe sim uma diretoria que burocratiza, que aluga sala, que paga secretária, que programa cursos, que expede correspondência, mas que as resoluções que esta diretoria deve encaminhar sejam resoluções tomadas pela classe como um todo.

Assim é que exigimos que todos participem e contribuam mais no nosso processo de tornar legítima e reconhecida a nossa categoria profissional.

Agradecemos àqueles que, associados ou não, tenham contribuído de maneira efetiva no nosso trabalho à frente da Associação durante estes últimos nove meses.

Desejamos a todos um muito FELIZ NATAL e um NOVO ANO melhor do que todos os anteriores.

A DIRETORIA

2º ENDI ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL

Os profissionais de Desenho Industrial reuniram-se nos dias 3, 4, 5 e 6 de novembro de 1981, em Recife, no seu 2º Encontro Nacional. Este Encontro organizado pela APDINS-PE - Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nivel Superior de Pernambuco e pela APDINS-RJ - Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nivel Superior do Rio de Janeiro, contou com a participação de 250 profissionais e estudantes do Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Brasília e um representante da ALADI - Associação Latino Americana de Desenho Industrial.

O tema central do Encontro foi "O Desenhista Industrial e o Mercado de Trabalho" e todos os múltiplos aspectos da questão vários pontos foram abordados, desde a formação do profissional, até a sua organização, passando pela divulgação do profissional.

MUITO OBRIGADA(O)!

Muitos colaboraram, conosco para tornar realidade todos os eventos do ano de 1981. Os descontos oferecidos pela Interfoto, Remart e GGE nos foram de grande valia.

Mas muito particularmente agradecemos à ESDI e à PUC pela cessão do espaço para realização do Seminário Sobre Tecnologia, do Curso Sobre Mobilário e do Encontro do Rio de Janeiro, e mais particularmente ainda agradecemos ao José Carlos Concirção, do ZEZ, pela impressão gratuita deste Jornal, dos cartões, do cartaz do ENDI, enfim, de todo material impresso que nos foi necessário para nossa administração e divulgação.

Muito Obrigada!



Figura 3.6 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 3, de dezembro de 1982.

Dos “587 questionários distribuídos pela equipe de recenseadores”, apenas “226 questionários retornaram respondidos”, ou seja, 38,5 % do total.¹⁵⁴ Desse universo de 226 profissionais, o censo mostrava que 28,6 % deles, quase um terço do total, não atuavam na profissão ou encontravam-se desempregados. Os 67,4 % que atuavam na profissão foram divididos em empregados e autônomos. Sem apresentar os números de profissionais dessa divisão, o documento afirma que um terço dos empregados trabalhava em órgãos do governo e estatais.

A indústria e os escritórios eram os maiores contratantes na área da iniciativa privada. A maioria dos empregados atuava na área de programação visual, sendo que o desenho de produto era o mais praticado na indústria e nos órgãos do governo. Quanto à remuneração, 69,2 % dos empregados ganhavam entre quatro e nove salários mínimos da época.¹⁵⁵

Entre os autônomos, verificou-se que a maioria tinha mais de três anos de formados. O censo concluía que “à medida que aumenta o tempo de exercício da profissão e conhecimento do mercado, a tendência do profissional é tornar-se autônomo”. Entretanto, o censo alertava que essa conclusão “também se estabelece em função do declínio de empregados (Quadro 2) no período de três a cinco anos, e o crescimento de autônomos no mesmo período”,¹⁵⁶ ou faixa de tempo de formados. As empresas privadas representavam o grande mercado para o autônomo. As agências de publicidade, por sua vez, contratavam mais autônomos que empregados designers. A maioria dos autônomos, 72,91 %, atuava exclusivamente com programação visual. O censo concluía que a maioria dos que atuava em desenho de produto exercia “também funções na área de programação visual, enquanto os que” atuavam “em programação visual raramente efetuam trabalhos em desenho de produto”.¹⁵⁷

Nessa época, o Brasil estava em recessão econômica (Figura 3.7). O mercado de trabalho não se expandia, mas o censo demonstrava que cerca de 2/3 dos designers estavam trabalhando em alguma esfera da profissão, com predomínio da programação visual. Restrições existiam, porém o quadro não era tão desanimador. Havia algo de concreto para motivar a continuidade da luta pela hegemonia do campo profissional.

154 Censo 1982 dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro. Em papel timbrado do escritório Modular. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, fevereiro de 1983. 9 páginas. Impresso pela ZEZ Programação Visual Ltda, de propriedade de José Carlos Conceição. Participaram da análise dos dados: Nilson Santos, Lígia Maria Sampaio, Laura de Sá Nery e Luiz Fernando Gerhardt.

155 *Id.Ibid.*

156 *Ibidem.*

157 *Ibidem.* Na classificação dos tipos de projetos desenvolvidos, o de identidade visual era o mais frequente.

Como a publicação dos resultados do censo foi feita ao final da gestão da Diretoria de 1981 a 1983, o aproveitamento de seus dados para auxiliar a definir ações da APDINS-RJ ficou para a próxima Diretoria, a ser eleita para o biênio 1983/1985.

A estruturação da Associação, pela Diretoria de 1981/1983, iniciou-se pela campanha de verbas e busca de uma sede que não fosse localizada nos escritórios dos diretores. A primeira medida para sanar as finanças foi reajustar o valor da anuidade do sócio, de Cr\$ 800,00 para Cr\$ 3.600,00.¹⁵⁸ Em abril de 1981, a APDINS registrava 184 associados, dos quais 150 encontravam-se em débito com sua anuidade.¹⁵⁹

158 INFORMATIVO APDINS-RJ, datado de abril de 1981. *Op.Cit.*

159 *Id.Ibid.*

jornal da apdins/rj

Associação Profissional dos Desenhistas Industriais
de Nível Superior do Rio de Janeiro

ABRIL 1982 N° 4

Desemprego: O Fantasma que se Materializou

Houve tempo em que o fantasma do desemprego perseguia os desenhistas industriais. Desde os primeiros, nas primeiras aulas de escola, havíamos falar da sua ameaça. Discutiam-se então as razões para a existência de uma escola que não era respaldada na demanda do mercado.

A ESDI em 68 até parou as aulas. Realizaram-se seminários, procuraram-se soluções para equacionar a dicotomia escola-mercado, houve a polêmica participação na BIENAL e resultaram algumas modificações no currículo e substituições de professores.

As turmas foram saindo, cada um se virando, na base do sabe-se quem puder, alguns desistindo, não se sabe por opção ou falta de chances, mas nunca em todos estes anos conseguimos realizar uma avaliação ao menos superficial do mercado e da real inserção dos profissionais no mercado.

Hoje, ambientado — palavras que consolam — ao falar de desemprego não estamos sozinhos. Já estão arquitetos, engenheiros, advogados, publicitários, economistas, igualmente desempregados ou subempregados.

O sindicato dos engenheiros vai aos jornais e proclama que somos "5.000 desempregados no Rio".

E os desenhistas industriais? Acobertados sob a falso capa de "fracionados" nos esquivamos de encarar a realidade. E, na verdade, não passamos de bolas frias que não contam sequer com a garantia do trabalho sazonal. Fazendo falta, aqui e ali como qualquer bombeiro ou técnico de TV de porta em porta, mas com a pose de profissionais liberais, ganhamos às vezes

menos que aqueles, e vivemos a cada dia a angústia de batalhar a incerta subsistência. Comemos, ao final do mês, o produto de nossas cabeças e mãos num processo auto-líquido.

E daí, só para refrescar a memória, lembrar que "free-lancer" ou autônomo (usado para profissionais de menor status) era aquele que escolhia trabalhar sem vínculo empregatício, para não se submeter a horários, chefes e patrões, e que trocava as garantias de férias, 13^o, licença em caso de doença, por uma remuneração por trabalho bastante substancial.

Quantas vezes os empregados assalariados não invejaram aquelas pessoas que apareciam rapidamente, uma ou duas vezes por mês na empresa, ementas bem flexíveis — o cumprimento de prazos fixos por conta dos empregados — e que com um ou dois trabalhos, recebiam mais que o salário mensal de um profissional de nível semelhante.

Atualmente, entretanto, temos a figura do consultor, colaborador, seja lá qual for o título, que tem um projeto a executar, com prazos rígidos, local e horário de trabalho, chefe, e tudo o mais o que o assalariado tem direito, inclusive salários de "experiência", sem direito a férias, 13^o, licença e reclamações na justiça. E somos todos obrigados a entrar no jogo e apenas reclamar aos sussurros, sem gritos, pois se ouvirem não nos chamam de novo.

Vale frisar que não falamos de casos específicos e hoje, como já dissemos, não se trata do produto de desenhista industrial. É óbvio que este é um problema de conjuntura, que hoje envolve não só o Brasil como grande

parte do mundo desenvolvido — já somos desenvolvidos?

A solução? Mais uma vez não está na cartola de nenhum mágico. E, não há de ser em termos individuais que a encontraremos enquanto tais.

Os engenheiros e arquitetos podem encaminhar mais objetivamente suas reivindicações. Eles sabem quantos são, têm uma profissão regulamentada, conhecem as potencialidades do mercado.

E os desenhistas industriais?

Continuamos sem nada saber. Quantos profissionais estão atuando, onde, quanto ganham, o que já fizeram?

A APDINS/RJ organizou um questionário objetivando conhecer os profissionais. Já é um passo. Temos a obrigação de depois fazer o censo das empresas. Mas por enquanto, o dos profissionais já será muito em relação ao nada que temos. Mas para isto precisamos da participação e colaboração dos colegas. Não temos como contratar entrevistadores. Se cada profissional se responsabilizar pela entrega e cobrança de 5 questionários, ou se cada um procurar a APDINS/RJ para preencher o seu questionário — o que poderá ser feito na assembleia do dia 30 — e, se todos responderem ao censo responsável, sério e honestamente, começamos bem.

Estamos trabalhando em conjunto, preparando as bases para reivindicações futuras. Mas, já então, fundamentadas em dados reais.

A terra está pesada. O mundo vai mal. Mas, com solidariedade é mais fácil vencer os obstáculos. E salva a seleção!

O Jornal da APDINS está de cara nova. Mas, muito mais que uma simples cirurgia plástica, pretendemos fazer um novo Jornal. Ou, um Jornal de fato, enquanto canal de comunicação entre os Desenhistas Industriais. Para isso, abrimos novos espaços

(seções) como a Seção de Cartas, os classificados e, principalmente, artigos de fundo que tentam captar, retratar e discutir a nossa realidade e situação profissional.

Toda comunicação requer um emissor, uma "mídia" e um

receptor. Nós assumimos o papel do emissor e oferecemos o meio pelo qual a comunicação é transmitida, mas, é fundamental o "feedback" do receptor. Portanto, participe.

Figura 3.7 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 4, de abril de 1982.

Uma “Campanha de Novos Associados” foi lançada, na qual se solicitava que os sócios distribuíssem fichas de inscrição para “algum colega que ainda não pertença à APDINS”.¹⁶⁰ Os locais para onde deveriam ser enviados os cheques e as fichas eram a sede provisória no escritório da Equipe Design, em Copacabana, além dos endereços do escritório da PVDI, em Botafogo, da ESDI e da Fundação do Estado dos Servidores Públicos – FESP, na qual trabalhava José Ricardo.

A Diretoria de 1981/1983 passou a promover festas e bailes para arrecadar dinheiro e para atrair novos sócios. A primeira festa ocorreu em 9 de maio de 1981, na Avenida Niemeyer, e tinha como um de seus objetivos comemorar a eleição da nova Diretoria, ocorrida em março do mesmo ano.¹⁶¹ A estrutura das festas era possibilitada pela colaboração direta de alguns sócios, como o “empréstimo” da casa na Avenida Niemeyer.¹⁶²

As festas e os eventos culturais, promovidos ou apoiados pela APDINS, serviam de fórum de encontro com possíveis novos sócios, e havia ficha de cadastro disponível no local do evento, segundo Eliana Formiga.¹⁶³

Um boleto bancário passou a ser enviado pelo correio após a instalação da cobrança por carnê, em agosto de 1981.¹⁶⁴ Eliana Formiga diz que a instituição do boleto facilitou a arrecadação, embora os atrasos e as inadimplências persistissem em parte, pois “metade pagava, metade não pagava. Uns pagavam numa época, outros pagavam noutra”.¹⁶⁵ De qualquer modo, a campanha de novos sócios e de aumento de arrecadação começou a trazer alguns benefícios. Em 1º de outubro de 1981, a APDINS-RJ registrava o número de 235 associados e esperava atingir 280 sócios até o final do mesmo ano.¹⁶⁶

Em agosto de 1981, uma sala era “alugada com muito esforço”¹⁶⁷ para funcionar como sede da Associação. Era a primeira vez que a APDINS teria uma sede fora dos escritórios dos seus diretores. A sala era localizada na Rua Bambina, n. 158, sobreloja, em Botafogo. Segundo Eliana Formiga, a sala já possuía telefone e, apesar das dificuldades financeiras iniciais, uma secretária foi contratada “por algumas horas por semana”.¹⁶⁸ O local teria sido escolhido porque era permitido realizar reuniões à noite, horário preferencial para os diretores e demais designers.

160 *Ibidem*.

161 Carta ao associado, de 5 de maio de 1981, assinada por “APDINS-RJ – Diretoria”. 1 página.

162 Conrado Niemeyer emprestou sua residência para algumas festas e José Carlos Conceição imprimiu os impressos de divulgação. Armando Clemente cuidou do som da festa de 9 de maio. Cf. “A gente brincou de fingir que está tudo bem, mas ninguém é avestruz..” INFORMATIVO APDINS-RJ, *Op.Cit.* 1981.

163 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

164 Carta aos associados, de 6 de agosto de 1981, assinada por Maria Luiza Corrêa Pinto como diretor administrativo.

165 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

166 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2, novembro de 1981. p. 3.

167 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 1, setembro de 1981. p. 1.

168 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

As reuniões da Diretoria passaram a se realizar semanalmente na nova sede, e para lá também mudaram as reuniões das comissões de trabalhos.¹⁶⁹

Com a sede efetivada, as atenções da Diretoria voltaram-se para o 2º ENDI, marcado para novembro de 1981. A APDINS-RJ se comprometeu a assumir, junto com a APDINS-PE, a realização do evento.¹⁷⁰ Para discutir as posições dos cariocas sobre as questões a serem debatidas e decididas em Pernambuco, a APDINS-RJ realiza um PRÉ-ENDI, de 5 a 14 de outubro de 1981, na PUC-Rio. Esse encontro teve caráter estadual e foi estruturado na forma de mesas-redondas e com um grupo de trabalho.

Sem informar o número de participantes, o jornal da Associação afirma que “apesar de não ter sido expressivo o comparecimento de profissionais ao Encontro Estadual, pode-se considerar como bons os resultados desse evento”.¹⁷¹ As resoluções tiradas para serem levadas ao 2º ENDI foram: a) propor ao MEC uma comissão para vistoriar a implantação do currículo mínimo; b) convidar os deputados Marcelo Cerqueira e Athiê Cury para o ENDI para debater o projeto de regulamentação; c) propor abaixo-assinado nacional em apoio ao projeto de regulamentação, aprovado no 1º ENDI; d) realizar um censo nacional com questionário, cujos termos foram apresentados no PRÉ-ENDI carioca; e) elaboração de uma tabela de honorários, e f) proposta de incentivo à criação de novas APDINS.¹⁷²

Além de propor temas e documentos para discussão, a APDINS-RJ dividiu com a APDINS-PE a coordenação do programa e as discussões de quem seria convidado a palestrar no evento.¹⁷³

O 2º ENDI foi realizado em Recife, de 3 a 6 de novembro de 1981, “com a participação de 250 profissionais e estudantes do Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Brasília e um representante

169 O sistema de comissões de trabalhos reunindo diretores e alguns sócios mais ativos foi usado ao longo da gestão como forma de encaminhar atividades específicas, e suas reuniões e formações eram divulgadas pelos jornais da Associação.

170 Este compromisso está expresso no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 1, setembro de 1981. Em meados do mesmo ano devido a problemas locais e a realização de eleições internas da APDINS-PE, o 2º ENDI tinha sido adiado de outubro de 1980 para novembro de 1981. A Diretoria carioca, na época, manifestava preocupações com a efetiva realização do evento em Pernambuco.

171 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2, novembro de 1981. p. 1.

172 *Id.Ibid.*

173 Estas decisões, especificamente, parecem ter ficado a cargo de Anamaria de Moraes e do arquiteto João Roberto Nascimento, conhecido como “Peixe”, da APDINS-PE. Nilson Santos, Maria Luiza, José Ricardo, sua esposa Raquel, e Eliana se ocuparam mais da organização do 2º ENDI que os demais diretores que estavam cuidando de outras frentes. A identidade visual e os impressos do 2º ENDI foram feitos em Pernambuco. Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

da ALADI”.¹⁷⁴ O tema central do encontro foi “O Desenhista Industrial e o Mercado de Trabalho”. Podemos considerar que esse tema refletia as preocupações dos desenhistas industriais da época. A identidade visual do evento trazia um homem com um lápis nas costas e um dos pés apoiado em uma corda bamba. Essa imagem confirma, para nós, a ênfase das preocupações da época com o mercado de trabalho.

Entre os palestrantes previstos para o evento estavam Lúcio Grinover e Alessandro Ventura, que ainda eram associados à ABDI pelos membros das APDINS. Porém, já eram reconhecidos como pioneiros da área de design enquanto a ABDI era considerada coisa do passado.¹⁷⁵

Entre as proposições aprovadas no 2º ENDI, encontra-se a sugestão de criação da APDINS-SP.¹⁷⁶ Circulavam notícias, que foram confirmadas no evento, que Paraná e Minas Gerais já estavam em fase de formação de APDINS locais. Acreditava-se que o modelo pré-sindical e estadual iria se propagar pelo país, e isso poderia viabilizar uma organização em nível nacional da categoria, auxiliando, assim, a regulamentação da profissão e a própria sindicalização das APDINS.

No balanço do 2º ENDI, feito pela diretora cultural Anamaria de Moraes, a definição do papel das APDINS frente a outras entidades de desenho industrial foi considerada um dos pontos positivos do evento de Pernambuco. As APDINS cumpririam o papel de “entidades de classe, que representam a categoria profissional dos desenhistas industriais” e, portanto, seriam “compostas apenas por profissionais [...] e estudantes de Desenho Industrial”.¹⁷⁷ As demais entidades associativas, como o fora a ABDI, ou as do tipo do NDI da FIESP, teriam caráter cultural ou de divulgação do desenho industrial, e seriam “patrocinadas por empresários e/ou profissionais, e que contam em seus quadros com empresários, amigos, interessados, beneméritos e desenhistas industriais”.¹⁷⁸

Admitindo que as duas formas de entidade não eram excludentes, a diretora cultural informa que, apesar disso, o Encontro decidiu “incentivar a formação de associações de e para profissionais”.¹⁷⁹ Portanto, “por decisão da Assembléia”, os ENDI's

174 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 3, dezembro de 1981.

175 Entrevista realizada com Eliana Formiga. Op.Cit. 2002. Antes do 2º ENDI, a APDINS-RJ já noticiava o esvaziamento da ABDI, e que a antiga Associação estava restrita a um grupo pequeno e sem representatividade. Porém, o estado de São Paulo era tido com o maior número de profissionais e lamentava-se que os “colegas paulistas” ainda não teriam organizado uma associação de classe que “democraticamente defenda o desenhista industrial”. Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2, novembro de 1981.

176 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2. Op.Cit. p. 8 e JORNAL DA APDINS-RJ, n. 3. *Op.Cit.* p. 4.

177 MORAES, Anamaria. “O 2o ENDI: O Último do Desenho Industrial”. In JORNAL DA APDINS-RJ, n. 3, dezembro de 1981. p. 3.

178 *Id.Ibid.*

179 *Ibidem.*

passariam da denominação ‘Encontro Nacional de Desenho Industrial’ para “Encontro Nacional de Desenhistas Industriais – ou seja, um encontro dos profissionais do DI”.¹⁸⁰

Nota-se, aqui, a influência das APDINS nos rumos do ENDI, ao direcionar o caráter do encontro nacional da área profissional para próximo aos seus próprios perfis associativos. Tentando diminuir, assim, o poder de atuação de outros tipos de entidades nos próximos ENDI’s.

A influência específica da APDINS-RJ pode ainda ser avaliada no fato de os documentos tirados no PRÉ-ENDI do Rio de Janeiro terem subsidiado a maior parte das discussões dos grupos de trabalhos do 2o ENDI.¹⁸¹ O Encontro de Pernambuco aprovou um abaixo-assinado dos profissionais presentes, que seria encaminhado ao deputado Athiê Coury, do PSD/SP, e “aos poderes competentes”, referendando o projeto, aprovado pelo 1º ENDI, como aquele “que realmente representa os anseios da categoria”.¹⁸²

A criação da Comissão Permanente de Desenho Industrial junto ao MEC, para acompanhar a implementação do currículo mínimo, que tinha sido aprovada no 1º ENDI, foi ratificada pela assembleia do 2º ENDI.¹⁸³ Tinham se passado 2 anos sem que a Secretaria de Ensino Superior do Ministério de Educação – Sesu/MEC “se manifestasse conclusivamente sobre o assunto”.¹⁸⁴

O questionário, proposto pela APDINS-RJ, para a realização de um Censo Nacional da situação dos designers no país foi aprovado pelo 2º ENDI “com pequenas modificações”.¹⁸⁵ Quanto à elaboração da tabela de honorários, o Grupo de Trabalho II – “Remuneração Profissional do Desenhista Industrial”, concluiu, com recomendações para se seguir o piso salarial previsto no projeto de regulamentação aprovado no 1º

180 *Ibidem*.

181 Eram 4 grupos de trabalho: Mercado de Trabalho do Desenhista Industrial, Universidade e Mercado de Trabalho, Remuneração Profissional e Organização Profissional. Cf. *Jornal da APDINS-RJ*, n. 1, de setembro de 1981. p. 1.

182 MORAES, Anamaria. “O 2o ENDI: O Último do Desenho Industrial”. In *JORNAL DA APDINS-RJ*, n. 3. *Op.Cit.* 1981. p. 3.

183 Cf. *JORNAL DA APDINS-RJ*, n. 3, *Op.Cit.* 1981. p. 2.

184 Grupo de Trabalho II – “Universidade e Mercado de Trabalho” – Conclusões. Pernambuco: 2o ENDI, 1981, 5 páginas. O documento considerava que a composição ideal para a Comissão Permanente “seria de 15 membros, representantes dos núcleos de ensino de desenho industrial e/ou associações das respectivas regiões brasileiras”. Apenas sete nomes eram sugeridos previamente pelo mesmo documento: Carlos Alberto Sá Barros (Universidade Federal do Maranhão); Márcio Brandão (Universidade Federal do Maranhão); Gustavo Amarante Bomfim (Universidade Federal da Paraíba); Lia Mônica Rossi (Universidade Federal da Paraíba); Valdir Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Sérgio de Andrade (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Mário Murcio Generoso (Fundação Universidade Mineira de Artes de Ensino Superior do Ministério de Educação).

185 MORAES, Anamaria. “O 2o ENDI: O Último do Desenho Industrial”. In *JORNAL DA APDINS-RJ*, *Op.Cit.* 1981.

ENDI para os empregados e a referência de uma hora técnica para o cálculo de remuneração para autônomos. Dessa forma, não se chegou a uma tabela fixa de honorários para preços de projetos. E sim a uma listagem de tipos de projetos e uma proposta de carta-contrato para prestação de serviços entre designer e cliente, na qual a remuneração pelo projeto seria definida por alguns critérios como: horas técnicas gastas, prazo do trabalho, complexidade do projeto e preço de mercado. Esse preço de mercado poderia ser apurado a partir do apoio fornecido pelas APDINS a seus associados.¹⁸⁶

O Grupo de Trabalho IV – “Organização Profissional” considerou que a ALADI era um “fato consumado” e, portanto, deveria o Brasil se organizar para poder participar da estruturação da associação latino-americana.¹⁸⁷ Por esse motivo e pela necessidade de unir profissionais de diversos estados para uma ação conjunta sobre questões do interesse de todos, foi proposta e aprovada a criação do Comitê Nacional Provisório dos Desenhistas Industriais.¹⁸⁸

O Comitê teria a função de representar o Brasil na ALADI, incentivar a criação de entidades de classe nos estados onde elas não existissem, acompanhar e acelerar a proposta de currículo mínimo e o processo de regulamentação profissional, representar nacionalmente a categoria diante de entidades e organismos que tivessem como função gerar “políticas, programas e atividades de caráter geral” da área do desenho industrial¹⁸⁹ e propor as bases para realizar o 3º ENDI.

O Comitê deveria ser “composto de 12 membros, representantes das entidades de classe existentes no país”, ou de representações de escolas quando não houvesse, no estado, uma associação profissional dos designers. As duas APDINS existentes, devido à “estrutura administrativa disponível”, funcionariam como canal de agilização dos trabalhos.¹⁹⁰

186 Conclusões do Grupo de Trabalho III – “Remuneração Profissional do Desenhista Industrial”. Pernambuco, 2o ENDI, 1981. 4 páginas mimeografadas.

187 Grupo de Trabalho IV – “Organização Profissional” – propostas para a plenária do 2o ENDI. Pernambuco, 2o ENDI, 1981. 4 páginas.

188 Proposições aprovadas na Plenária do 2o ENDI. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 3, *Op.Cit.* 1981. p. 2.

189 Grupo de Trabalho IV – “Organização da Profissão” – propostas para a plenária do 2o ENDI. Pernambuco, 2o ENDI, 1981. 4 páginas.

190 *Id.Ibid.* No mesmo documento, aparece uma relação de 11 representações propostas: 1) Núcleo APDINS / Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina; 2) ABDI (São Paulo); 3) Fundação Educacional de Bauru; 4) APDINS-RJ; 5) APDINS-PE; 6) Núcleo de Design Básico de Minas Gerais; 7) ALADI; 8) Maranhão, Escola de Desenho Industrial; 9) Paraíba, Escola de Desenho Industrial; 10) Brasília, por meio do grupo de profissionais existente; 11) Dois estudantes eleitos pelos estudantes presentes ao 2º ENDI. As escolas relacionadas ao Maranhão e à Paraíba parecem ser a UFMA e a UFPB, por estarem presentes no evento e, em conjunto com demais cursos de design de universidades públicas, constituíram uma forte presença no Grupo de Trabalho II, do 2o ENDI. Estavam também presentes, neste Grupo de Trabalho, representantes da UFPE, UFRJ e FUMA-MG.

A formação do Comitê possibilitaria o incentivo à criação de outras APDINS, e consolidaria o modelo pré-sindical e estadual pelo país. As duas APDINS existentes exercendo a centralização da organização da entidade nacional, reforçariam suas posições em nível nacional. A intenção era que o Comitê funcionasse em caráter provisório até ser ratificado no 3º ENDI.

Durante 1982, contatos foram feitos entre representações de algumas das entidades relacionadas. Anamaria de Moraes foi eleita, em 30 de março de 1982, como representante da APDINS-RJ no Comitê Nacional de Desenhistas Industriais de Nível Superior do Brasil – CNDINS-BR.¹⁹¹

Mas, na prática, o Comitê não chega a atuar como esperado. A falta de fóruns nacionais intermediários entre o 2º e o 3º ENDI e a falta de recursos para manter viagens dos representantes na periodicidade prevista inicialmente (de 3 em 3 meses) impediram o funcionamento do Comitê nos moldes idealizados. Além disso, divergências de encaminhamento do projeto de regulamentação entre a APDINS-RJ e a APDINS-PE demonstraram as dificuldades ainda existentes para ações conjuntas, de alcance nacional, na época.¹⁹²

Os contatos com a ALADI foram uma das atividades do campo de relações institucionais da Diretoria de 1981/1983. Segundo Eliana Formiga, as informações sobre a situação da ALADI e do desenho industrial nos demais países da América Latina eram trazidas por Valéria London e Joaquim Redig, que compa-

191 Esboço à mão de carta para Margarida Barbosa Correia Lima da APDINS-PE, assinada por Anamaria de Moraes. Sem data. (Após 17 de abril de 1982, conforme relato do texto) Rio de Janeiro. 7 páginas pautadas. Acervo de Anamaria de Moraes. Os “NS” do final da sigla significava Nível Superior, aludindo, assim, ao mesmo nome das APDINS.

192 Em 1982, a APDINS-RJ tenta encaminhar o projeto de regulamentação do 1º ENDI via assessoria do Senador José Sarney. Essa decisão teria sido em função das dificuldades encontradas em contatar o deputado Athiê Coury e por causa da “falta de representatividade dos abaixo assinados”, que foram decididos no 2º ENDI em favor do projeto do 1º ENDI. Praticamente, os abaixo-assinados só foram encaminhados na cidade do Rio de Janeiro. A APDINS-PE não participou das reuniões com a assessoria do senador José Sarney, em Brasília, por “não concordar com esta iniciativa” e por querer chegar a um entendimento com o deputado Athiê Coury, conforme decisão tirada no 2º ENDI. Nos contatos em Brasília, a APDINS-RJ ficou sabendo pelo Dr. José Soares, diretor das comissões técnicas do Senado, que a criação de um Conselho Federal, contida no projeto de regulamentação do deputado Athiê Coury, era inconstitucional. O mesmo problema ocorreria com o projeto do 1º ENDI. O Senador José Sarney se dispôs a entrar em contato com o deputado Athiê Coury para encaminhar as modificações necessárias à viabilização no Congresso. Mas, devido ao período eleitoral de 1982, o processo foi adiado para março de 1983. “Projeto de regulamentação da profissão de desenhistas industriais – Histórico”. Sem data. (Provavelmente entre setembro de 1982 e janeiro de 1983). 2 páginas mimeografadas. Papel timbrado da APDINS-RJ.

reciam às reuniões da Diretoria da APDINS-RJ.¹⁹³ Joaquim Redig foi do Conselho Fiscal de 1981/1983 e Valéria London atuava na representação do Brasil na ALADI e foi indicada pela APDINS-RJ para representar a Associação no Conselho do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.¹⁹⁴ A inclusão da APDINS-RJ nesse Conselho muito provavelmente foi influenciada pelo IDI-MAM, que possuía com a Associação profissional laços comuns na ESDI. Além disso, Maria Beatriz Af-falo Brandão (Bitiz) trabalhava no IDI, na época, e também atuava com Redig e London nos contatos com a ALADI.¹⁹⁵

Os eventos e acontecimentos sobre outras instituições de design eram acompanhados ou noticiados pela APDINS. Entretanto, o que ocorria em sindicatos ou associações profissionais de outras categorias era agora pouco noticiado. Destacamos a realização da Conferência das Classes Trabalhadoras – CONCLAT, em São Paulo, que decidiu pela “constituição de uma Central Única dos Trabalhadores – CUT”.¹⁹⁶ E o repúdio à intervenção no Sindicato dos Médicos do Rio de Janeiro.¹⁹⁷

A divulgação de concursos e oportunidades de trabalho para a área de design aparece noticiada na maior parte dos impressos da Diretoria de 1981/1983. Por um lado, reflete o perfil da gestão de dar ênfase a atividades culturais. Por outro, representa, em nosso entender, um crescimento do campo que se processou ao longo dos anos de 1980, por parte dos designers.

Os concursos eram de diversas naturezas de projeto e de instituições diferentes, tanto do Rio de Janeiro quanto de outros estados. Destacamos o concurso para o logotipo e bandeira do Partido dos Trabalhadores – PT, em São Paulo, o concurso “Produto para o Deficiente Físico”, promovido pelo CNPq, em Brasília,¹⁹⁸ e o concurso de identidade visual da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. As ofertas de trabalho ou emprego apareciam em menor número que

193 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002. Algumas notícias sobre a ALADI e a situação do desenho industrial nos países latino-americanos foram veiculadas no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 4 e n. 6, de abril e outubro de 1982, respectivamente.

194 O Conselho era responsável pela formulação da política cultural do MAM. Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 1, de setembro de 1981.

195 Seu nome aparece como contato para a ALADI, ao lado de London e Redig no jornal da APDINS-RJ N. 6, de outubro de 1982. Matéria sobre o IDI do MAM foi publicada no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 5, de setembro de 1982, o que confirma a relação entre ambas as instituições, nesta época.

196 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2, de novembro de 1981. p. 8.

197 INFORMATIVO APDINS-RJ. Sem data (provavelmente de junho de 1981). Rio de Janeiro: APDINS-RJ, 1981. 2 páginas mimeografadas.

198 Ambos os concursos aparecem no INFORMATIVO APDINS-RJ. Sem data (provavelmente de junho de 1981). *Op.Cit.* Como reflexo do panorama de concursos na época, a Diretoria convocava associados para discutir, em 15 de junho de 1981, proposta de normas para elaboração e participação de designers em concursos.

os concursos e abrangiam desde vaga para professores em cursos de design,¹⁹⁹ até emprego para desenho de produto em empresas.²⁰⁰

Os eventos promovidos por outras instituições de design também foram cobertos pela divulgação da APDINS-RJ. Citamos como exemplos: o seminário sobre desenho industrial, promovido pelo Núcleo Básico de Design de Belo Horizonte, realizado de 10 a 13 de agosto, na capital mineira; o seminário sobre desenho industrial e pequena e média empresa, promovido pelo NDI-FIESP, de 19 de maio a 30 de junho de 1981;²⁰¹ e o seminário da CACEX sobre controle de qualidade e embalagem, realizado em dezembro de 1981.²⁰²

A gestão de 1981/1983 registrou, também, os falecimentos de Aloísio Magalhães e Mário Ewerton Fernandez, ambos em 1982. As notícias lamentavam a perda dos designers e destacavam suas contribuições ao campo profissional e à própria APDINS-RJ, de cuja fundação ambos participaram.²⁰³

Dos eventos culturais e profissionais, promovidos pela própria APDINS-RJ, constavam também seminários e cursos sobre Desenho Industrial. Destacamos o “Seminário Sobre Tecnologia”, realizado durante cinco dias no final de setembro de 1981, na ESDI, à noite, com a presença de “110 pessoas entre profissionais e estudantes”.²⁰⁴

Os cursos foram uma das atividades culturais que marcaram a Diretoria de 1981/1983. Faziam parte das preocupações com a formação profissional que, entre outros, compuseram os objetivos da Associação na época de sua constituição, e eram valorizados como uma de suas metas, pela Diretoria da APDINS-RJ, embora não tenham conseguido realizar cursos no volume pretendido inicialmente.²⁰⁵

199 Vaga para professor de projeto na Universidade Federal da Paraíba. Cf. INFORMATIVO APDINS-RJ Sem data (provavelmente de junho de 1981). *Op.Cit.*

200 Vaga para desenhista de produto no Centro de Tecnologia Hospitalar e de Engenharia de reabilitação em Brasília. Cf. INFORMATIVO APDINS-RJ, n. 6. *Op.Cit.* 1982. p. 7.

201 Ambos os seminários aparecem no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2, de novembro de 1981.

202 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 5. *Op.Cit.* 1982. 8 páginas. p. 3.

203 O falecimento de Aloísio Magalhães é registrado no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 5. *Op.Cit.* 1982 (Figura 3.8) e o de Mário Ewerton, no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 6, de outubro de 1982 (Figura 3.9).

204 Participaram como palestrantes: Nilton Vargas, Ciro Flamarion, José Ricardo Tavile, Michel Tiollent e Cícero Gontijo. Sobre o seminário, a APDINS-RJ destacava que as questões mais importantes debatidas foram: “a evolução tecnológica e o seu papel na dominação e fator de hegemonia entre países” e a necessidade de os designers se familiarizarem com a computação. Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2. *Op.Cit.* 1981 e folheto de divulgação do Seminário, Rio de Janeiro: APDINS-RJ, setembro de 1981. Tamanho A4.

205 Contatos foram realizados com outras entidades no sentido de organizar uma sistemática de oferecimento de cursos, como a UNIVERTA e a Associação de Fabricantes de Móveis

Mesmo assim, com o apoio de alguns sócios e das instituições de ensino de design, alguns chegam a se realizar.²⁰⁶ Os cursos também tinham a função de arrecadar fundos para ajudar a pagar as despesas da Associação, como o aluguel da sede na Rua Bambina.

– AFAM. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 2. *Op.Cit.* 1981. p.3.

206 Na ESDI, houve o “Origens e Características do Mobiliário no Brasil”, ministrado por Tilde Conti, em outubro de 1981, e na PUC, o “Transferência de Tecnologia e Propriedade Industrial” ministrado por Cícero Gontijo, em outubro e novembro de 1981. Folhetos promocionais editados pela APDINS-RJ, em 1981. Joaquim Redig e Gustavo Amarante Bomfim ofereceram cursos em março e abril de 1982, na sede da APDINS-RJ. Jornal da APDINS-RJ N. 4. *Op.Cit.* p.8. Um curso sobre produção gráfica foi oferecido, em abril de 1982, por um convênio entre APDINS-RJ e Univerta, na Rua da Lapa, n. 120, e ministrado por Erasmo de Holanda. JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 4, abril de 1982. p. 8.

jornal da apdins/rj

Associação Profissional dos Desenhistas Industriais
de Nível Superior do Rio de Janeiro

Setembro 1982 N.º 5

Abra a janela

O ano é de eleições, os tempos são de abertura. O momento de latência, o mês de 120 milhões em ação. Depois do mudo, o reencontro. E é nesta hora, que desejamos falar não de obrigações, mas de prazer.

Sempre que falamos do trabalho da associação, e começamos seus associados, fazimo-lo como se carregássemos um pesado fardo, remando contra a maré.

— Onde estão os p... dos associados que não aparecem?

Hoje, entretanto, gostaríamos de dizer mais: — Você não sabe o que estão perdendo?

O chupinho depois do papo,
A alegria dos reencontros,
Colegas de faculdade,
Amigos de curso,
Companheiros de jornada,
Vivemos alegrias, não só amolações.

Ver-nos, rever-nos a cada semana.
Bater um papo,
Trocar uma ideia,
Sem a tensão do trabalho.
Sem a competitividade da batalha pelo pão de cada dia.
Reunir, discutir, brigar, fazer projetos.
Algumas fantasias,
Delírios mesmo.
Mas, no meio disto tudo, a convivência,
a comunicação.

Aprender a cada dia que o processo é lento.

Que a graça está em recomeçar, com o coração no futuro e a cabeça no presente — Roma não foi feita em um dia.

Estão aí as associações, o momento político, a exigir a participação de todos.

Mas não há pressa, as batalhas perdidas ensinaram-nos algumas lições.

Se queremos mudar algo, comecemos pela conciliação do nosso espaço, pelo reconhecimento do outro, pela percepção do vizinho. Cheguemos a profissão. Ombro a ombro. Todo mundo na mesma canoa.

A regulamentação da profissão vem.

Condições dignas de trabalho, conseguir-se-ão.

Mas, nos entressacos, entressabores, entressentimentos, entressentidos, exercitamos a solidão. Que se iniciou no alívio desconfortado, passa pelo aperto de mão anêmico, pelo calor do abraço, pelo papo na mesa do bar, pela saudade. Dos tempos de escola, daquele trabalho, do qual deixamos.

Tentativas fracassadas.
Sucessos.
Amigos.
Sem rancor, nem julgamentos.
Firmando posições,
Com a dignidade possível,
Impulsionados pela crença em dias melhores.
Sem nos deixarmos sufocar pelo cotidiano.

Apareça, queremos saber de você,
Sua pessoa.
Falar das Melvinas,
Do chefe,
Da seleção,
Do desemprego,
Das eleições,
Da vida dos outros,
E da nossa.
Estar vivo.
E juntos.

P.S.: Aproveite para dar uma mãozinha no caso dos profissionais.

Aos que vão nascer

Não é a hora.
Muito ainda por fazer.
Muito trabalho pela frente.
Muitos caminhos por abrir.
Muita estrada por combater.
Numa profissão em que cada trabalho é uma conquista.

Que começa pela espicação de quem somos.

Pela explicação de que fazemos.
Precisávamos do Alócio.
Seu dinamismo, visão, idealismo e prestígio pessoal.

Estão aí os marcos que deixou,
Ficaram os espaços que abriu,
Que conquistou e onde fixou o marco do desenho industrial.

Suas ideias e ideias,
O muito que fez pela profissão,
O pouco se comparado ao que ainda poderia fazer.

O jovem Aloísio Magalhães.
Do Aloísio velho companheiro.
Outros falarão melhor.
Em outros momentos e sempre.
A nós cabe lembrá-lo.
Como adejo fundador da APDINS/RJ,
Como baluarte da ESDI,
Como precursor da busca das raízes do desenho industrial brasileiro — a tecnologia apropriada a nível projetual,
Formador das primeiras gerações de profissionais.

Desbravador do mercado de trabalho,
onde deixou núcleos atuantes.

A nossa homenagem.
É um profundo sentimento de pesar.
Contávamos com você.
Ainda por muito tempo ao nosso lado.
Pensamos em você com simpatia.

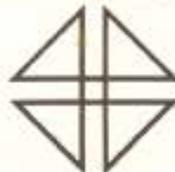


Figura 3.8 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 5, de setembro de 1982.

Em meados de outubro de 1982, a recém-aberta Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza sediava o evento “Desenho Industrial: Encontro das Escolas do Rio de Janeiro”. No mesmo ano, a ESDI completava 20 anos de existência; os cursos de design da UFRJ, 11; e da PUC-Rio, 10. Desde 1981, a cidade do Rio de Janeiro contava com mais duas escolas, a Faculdade Silva e Souza, localizada em Ramos, e a Faculdade da Cidade, na Lagoa. Em ambas, a presença de designers graduados na ESDI, entre os docentes, é predominante ou importante para a definição do currículo e da didática.²⁰⁷

207 A Faculdade Silva e Souza iniciou suas atividades em agosto de 1981. Foi a primeira a abrir na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, levando a formação de design para camadas médias da população de bairros da periferia. Seu curso foi montado por graduados da ESDI que compuseram o corpo docente. Desse corpo docente destacamos: Pedro Luiz Pereira de Souza, Roberto Eppinghaus, Maria Beatriz Afflalo Brandão e Fernando Gerhardt. Os dois últimos ocuparam cargos nas primeiras Diretorias da APDINS-RJ. Cf. CADERNOS DE DI. Rio de Janeiro: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, n. 1, outubro de 1982.

jornal da apdins/rj

Associação Profissional dos Desenhistas Industriais
de Nível Superior do Rio de Janeiro

Outubro 1982 N° 6

"RIO EXPORT DESIGN 82" O Desenho Industrial em Exportação no Rio de Janeiro

Durante meses a APDINS/RJ participou de discussões, junto à Associação Comercial do Rio de Janeiro, que objetivavam a realização de uma Exposição Carioca de Desenho Industrial.

Muita vontade, poucos recursos, a viabilização tardava. Por iniciativa da Associação Comercial do Rio de Janeiro, e com o apoio da APDINS/RJ contratou-se com VERSCHLEISSEER/VISCONTI a realização da exposição, marcou-se a data: 21 de outubro de 1982.

Posteriormente o CNPq, com a experiência da FESRAM passou a apoiar a iniciativa e organizou um seminário paralelo à exposição.

A exposição saiu, e, para tanto, foi fundamental a colaboração dos profissionais do Rio de Janeiro: FREDDY VAN CAMP, DIA DESIGN, JOAQUIM REDIG, ÚLTIMA FORMA, MOGULOR, P.M., VISCONTI/VERSCHLEISSEER, VALDIR SOARES, PVDI, ERASMO DE HOLANDA, METRO, COPPE, ESDI, APDINS/RJ, IDI/MAM, A3, JEAN CALVI, FTI, ARCHI - GRÁFICO.

A exposição realizou-se de 21 a 27 de outubro de 1982, no Salão Nobre de

Exposições do Jockey Club Brasileiro, à Av. Presidente Antônio Carlos n° 501 - 10º andar.

É desejo dos expositores transformar esta mostra numa exposição itinerante, que terá como ponto de partida a ESDI, durante as comemorações dos seus 20 anos.

Do seminário, constam as seguintes palestras:

25/10/82 - 19:00 h. "DESENHO INDUSTRIAL NAS INSTITUIÇÕES DE PESQUISA TECNOLÓGICA".

26/10/82 - 20:30 h. "DESENHO INDUSTRIAL, CONTROLE DE QUALIDADE E PROPRIEDADE INDUSTRIAL".

25/10/82 - 20:30 h. "DESENHO INDUSTRIAL INSTITUCIONAL".

26/10/82 - 19:00 h. "DESENHO INDUSTRIAL NA PEQUENA E MÉDIA EMPRESA".

A APDINS/RJ espera que esta exposição aproxime os Profissionais e a Indústria, uma das metas do trabalho da Associação.

A Gente Toca o Barco

Vinícius chorou os Pablos
Belíssima poesia,
Vinícius não mais escreve,
Mas o sentimento é o mesmo.
Um exágero do destino.
Primeiro Aloísio Magalhães,
Pouco tempo depois
Nesse companheiro
Mario Ewerton Fernandez,
Idealizador, criador,
Batafuador da APDINS,
Faz parte de várias direções -
Sempre sorrindo
a perguntar pelo "cocou",
Nas últimas eleições se afastou
para deixar "a moçada tocar o barco",
No entanto, mesmo de longe,
Sempre incentivou e prestigiou
as nossas iniciativas,
É duro repetir,
Mas realmente não era a hora,
Da dor de sua família,
Da tristeza dos seus amigos,
Da irrecuperável ausência,
As palavras dizem e sempre
dirão um pouco
Que fique o registro
Da noção solidária,
Saudades do nosso Mario,
Quando grande companheiro grande.

II FEBRAN

Realização em SP, entre os dias 15 e 22 de set. 82 a II Feira Brasileira de Negócios sob coordenação geral do CNPq.

O Desenho Industrial estava presente e contou com um leque diversificado, entre apresentações de trabalhos de FTI, COPPE, IDI/MAM, CETEC, CALOURD, UNB, FREDDY, VISCONTI, J. DE DEUS, MELLONE, PADUJANO, GAPP, FORMA e FUNÇÃO.

INDESIGN, NDI

Este serviço especializado "INDSPACE" que trata com o tema "supor a falta do sistema nacional de métodos e técnicas, do legado das necessidades empresariais".

Os trabalhos expostos, prêmios desenvolvidos nos últimos 10 anos, foram apresentados através de fotografias, desenhos e maquetes.



Figura 3.9 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 6, de outubro de 1982.

Como a formação profissional era para a APDINS-RJ parte de suas atividades, a Diretoria 1981/1983 abriu espaço, em suas publicações, para textos sobre o estado do ensino do Design na época. Os textos escritos por Joaquim Redig, Anamaria de Moraes e Gustavo Amarante Bomfim analisavam os modelos de ensino e suas didáticas e colocavam em questão como manter a qualidade de ensino diante do crescimento do número de escolas de Design.

O currículo mínimo, aprovado no 1º ENDI, mais uma vez foi lembrado por Anamaria de Moraes e Gustavo Amarante Bomfim como parâmetro para se alcançar essa qualidade. Alguns critérios para análise das escolas derivavam de críticas realizadas a aspectos negativos, identificados na ESDI desde a publicação da *Produto e Linguagem*, de 1977. Mas os textos começavam a evidenciar uma divisão de opinião a respeito de como o professor de Design deveria se qualificar para o ensino.

Joaquim Redig defendia que a “Escola de Design ideal é como um escritório de Projetos, onde o objetivo seria aprender, o cliente seria a sociedade, os projetistas seriam os alunos, orientados pelos professores”.²⁰⁸ Nessa visão, a prática de projeto permitiria “reduzir ‘anos de experiência’ exigidos por qualquer empregador”. Portanto, para que uma escola pudesse ensinar pela prática, seria “necessário que seus professores” fossem “praticantes dessa atividade”.²⁰⁹ O que Redig defendia era o modelo de professor que vários docentes das disciplinas de projeto da ESDI seguiam: ensino na escola e atuação projetual no mercado, simultaneamente.

Anamaria de Moraes e Gustavo Amarante Bomfim criticavam justamente este modelo de atuação docente: profissionais que dedicavam algumas horas semanais ao ensino nas quais transmitiam a experiência que adquiriram apenas na prática profissional de mercado. A formação dos professores deveria considerar um caminho que objetivasse impedir a falta de planejamento didático. A titulação docente e a formação em pesquisa eram apontadas como caminhos para a qualificação como forma de contribuir para a melhoria do ensino das escolas.²¹⁰ Ambos estavam sendo coerentes com suas próprias opções de formação.²¹¹

O que nos importa observar aqui é que membros importantes da APDINS-RJ também eram professores. Estes influenciaram para que o debate sobre o en-

208 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 6. *Op.Cit.* 1982. p. 2-3.

209 *Id.Ibid.*

210 Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 6. *Op.Cit.* 1982. p. 4-6 e JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 7, janeiro de 1983. p. 2.

211 Gustavo Amarante Bomfim tinha concluído o mestrado na COPPE, em 1978, com a dissertação “Desenho Industrial: Proposta para reformulação do currículo mínimo”, trabalho que o habilitou a compor a comissão especial sobre o currículo mínimo de 1978/1979. Anamaria de Moraes tinha entrado no mestrado da COPPE, em 1980, e em 1982 começa a atuar como docente na Faculdade da Cidade, quando Sérgio Camardella era o diretor do curso de Design. Joaquim Redig atuava como professor na PUC-Rio e na ESDI, mas não tinha cursado nenhuma pós-graduação e já tinha atuação destacada no mercado.

sino acontecesse no espaço da Associação profissional. Situação diferente do que ocorreu nos anos 1990, quando passou a atuar a AEnD-BR, associação específica de ensino e pesquisa em Design, que contribuiu para a diminuição do debate sobre ensino nas associações profissionais ou da ação direta destas sobre problemas das escolas e suas relações com o Ministério da Educação.

O que queremos assinalar, também, é que a divisão observada sobre o melhor caminho para qualificação docente representava a diferença de opiniões sobre os caminhos institucionais para a Associação e sobre as próprias opções de carreira que marcariam os designers da APDINS-RJ, ao longo dos anos de 1980.

A dedicação às atividades da gestão de 1981/1983 tinha sido intensa para os diretores e sócios que trabalharam no cotidiano da sede da APDINS-RJ. Intensa tinha sido, também, a movimentação em suas carreiras particulares, que começavam a definir caminhos que fariam parte dos questionamentos sobre a participação na Associação e o próprio papel que a APDINS-RJ deveria desempenhar. Foi o momento que alguns desses diretores saíram de empregos para formar escritórios ou atuar como autônomos, e outros saíram dessa última condição para empregos em empresas.²¹²

O período de 1981/1983, apesar das atividades que visavam aglutinar designers em torno da Associação, terminava com problemas na participação de um número maior de associados no apoio à organização dessas atividades ou nas reuniões das comissões de trabalho montadas pela Diretoria.²¹³

No entanto, o otimismo com a reestruturação e fortalecimento da APDINS-RJ permeou o ânimo dos diretores durante a maior parte da gestão. Eliana Formiga considerou positivo o balanço da gestão de 1981/1983, pois tinham começado “do zero” e conseguiram realizar várias atividades. Porém, ao final do mandato, os diretores estavam cansados e consideraram que o ideal seria que “a cada dois anos alguém dê a sua participação”²¹⁴ como membro da Diretoria. Este cansaço da Diretoria também é declarado no editorial “Ano Novo”, publicado Jornal da APDINS-RJ, n. 7, de janeiro de 1983 (Figura 3.10). Não se recusavam a continuar trabalhando nas atividades da Associação, mas queriam uma renovação nos quadros da nova Diretoria para o biênio 1983/1985.

212 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

213 Eliana Formiga lembra que sempre ocorria convocação aberta para as reuniões da Diretoria e das comissões de trabalho que, na época, eram semanais. Entretanto, só apareciam pessoas “de fora” quando eram levados por alguém que já frequentava as reuniões. Mesmo as pessoas que achavam importante a existência da Associação não participavam porque julgavam o “trabalho muito chato” ou que iriam perder tempo por “trabalhar de graça para os outros”. Para Eliana, essas posições demonstrariam falta de consciência sobre a importância de uma ação coletiva que a APDINS representaria. Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

214 *Id.Ibid.*

jornal da apdins/rj

Associação Profissional dos Desenhistas Industriais
de Nivel Superior do Rio de Janeiro

JANEIRO 1983 Nº 7

ANO NOVO

Momento de reflexão e de novos projetos. Itaipano do que se realizou em 82 e planos para 83. Há verdade trabalhamos muito, mas não tanto quanto gostaríamos. Há muito a fazer e não somos muitos fazendo. A vida do Apdins depende na realidade de pessoas físicas, da nossa dedicação à nossa causa. E é nossa gratificação está no próprio trabalho realizado. Demos encaminhamento aos projetos de regulamentação da Profissão e do Sindicalização. Mas as atribuições de um ano de eleições impediram um avanço maior, já que nossa luta dependemos do interesse e boa vontade de outros. Realizamos cursos específicos de Produção Gráfica, Metodologia de Projeto e Simulação, que respondem ao nosso anseio de melhorar qualificar o designer para o desempenho da profissão. A continuidade deste Jornal e a manutenção de nossa sede também nos exigiu atenção e, acima de tudo, trabalho. Se hoje, quando quase completamos o período de nosso gestão, já nos sentimos um pouco cansados da missão de manter viva a Associação, temos a satisfação de ver os novos, os reformulados e, portanto, os cheios de esperanças e entusiasmo se chegarem a nós com verdadeiro interesse em participar, em contribuir, afinal, em trabalhar junto à nós nesse projeto APDINSOJL. E essa é, sem dúvida, a maneira última de

tomarmos esse projeto adiante: a experiência de um associado ao entusiasmo e energia deus que ainda iniciam seu caminho profissional.

Em meio gráfico, nossas eleições, já é pois o momento de todos os associados refletirem, considerando que sua participação é necessária e fundamental na continuidade da APDINS. De nossa parte, podemos dizer que vale o esforço. Em 82 nosso maior projeto realizado foi o CENSO dos desenhistas industriais. Temos hoje já o resultado de quozmos somos, o que fazemos e onde estamos, resultados estes em fase de impressão para divulgação. E o grande projeto de 83 será o 3º ENDI, nosso encontro nacional bienal. Voltamos a lembrar aos associados que esta diretoria se reúne regularmente às 3ª feiras à noite e que essas reuniões são abertas a todos os que desejem participar e contribuir efetivamente nos destinos do APDINS. Mas que também também aqueles que, não desejamos de participar e contribuir efetivamente, que em apenas nos dar um alô e bater um papo. Gostamos de rever sempre os colegas. Nossa votos de um Ano Novo pleno de felicidade.

A Diretoria

REVISTA ESTRANGEIRA DEDICA EDIÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL BRASILEIRO

A Revista Módulo, publicada pelo Instituto Tecnológico de Costa Rica, irá dedicar uma edição especial ao Desenho Industrial Brasileiro.

As empresas e escritórios autônomos de Desenho Industrial e Comunicação Visual interessadas em participar desta edição, deverão enviar o material até o dia 20 de fevereiro de 1983, ao CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que servirá de responsável para consideração dos trabalhos no Brasil.

Forneçamos que a seleção dos materiais será feita pela edição de Revista Módulo. As fotos sobre projetos e pesquisas deverão ser em preto e branco, formato 18 x 24 cm (ou equivalente), sendo no verso identificação do produto, autor, endereço de realização, cliente, endereço e telefone, informações judiciais.

necessária.

Não existe limitação de fronte por escritório. As informações sobre o escritório, histórico, equipe técnica, principais projetos desenvolvidos e áreas de interesse e atuação, deverão ser fornecidas em, no máximo, duas páginas datilografadas, espaço 2, formato A4, traduzidas para o espanhol.

O material enviado em envelopes para o endereço abaixo:

Coordenação de Articulação com as Empresas - CEMSAPE - CNPq
c/c Eduardo Barroso Neto
Av. RJ Norte - D. 511 - Bloco A - 3º andar
- Edifício Brasil II 10/50 - Brasília DF
Fones: (061) 273.8252 - 274.1155
Ramais 434 ou 435

PUC - 10 ANOS DE DESENHO INDUSTRIAL

Numa grande festa organizada por alunos e professores, o curso de Desenho Industrial da PUC comemora seus 10 anos. A celebração não foi só de homenagem, mas sim de fortalecer o elo de união com seus alunos, visando a atividades de interesse comum como um curso de preservação, Círculo de Ex-alunos, etc. Espera-se que essas boas iniciativas não fiquem só em intenções.

Figura 3.1 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 7, de Janeiro de 1983.

4

CAPÍTULO

RENOVAÇÕES, CRISES E MUDANÇAS

4.1 MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS

4.1.1 A GESTÃO DE 1983/1985

4.1.1.1 A GESTÃO DE MARÇO DE 1983 A ABRIL DE 1984

Da Diretoria de 1981/1983, apenas Nilson Santos e Anamaria de Moraes decidiram continuar em cargos da APDINS-RJ. Anamaria de Moraes explica que a motivação para continuar foi “tentar ver se a gente conseguia levar adiante o trabalho que tinha sido começado”.¹ Ou seja, o fortalecimento da Associação por meio da ênfase nas atividades de formação, divulgação, debates e discussões sobre o mercado de trabalho. Em torno deles foi montada uma chapa com “profissionais recém saídos da universidade” e outros já conhecidos.² A maioria da Diretoria continuava sendo oriunda da ESDI.

O grupo oriundo da PUC da Diretoria anterior saiu deixando apenas uma pessoa recém-formada na PUC: Fabienne Alverga-Wyler. As duas pessoas formadas pela UFRJ haviam tido contatos anteriores com Anamaria de Moraes.³ Pela primeira vez a Diretoria da APDINS-RJ iria contar com a presença de um desenhista industrial formado fora da cidade do Rio de Janeiro. Júlio Van der Linden se formou na UFPE e conheceu os diretores cariocas da gestão de 1981/1983 durante a realização do 2º ENDI. Júlio atuava na APDINS-PE e, segundo Eliana Formiga, veio para o Rio de Janeiro se casar, quando Anamaria de Moraes o convida para a chapa.⁴

No mais, a Diretoria foi composta com profissionais oriundos da ESDI, a partir da cadeia de relações pessoais e profissionais com os articuladores das gestões anteriores da APDINS-RJ e do grupo de pessoas que auxiliava a Diretoria de 1981/1983 (Figura 4.1).⁵

A nova Diretoria é eleita em 29 de março de 1983 em assembleia realizada na PUC-Rio, da qual “participaram 60 dos 250 associados”.⁶

Também, pela primeira vez, a Diretoria compunha os cargos do Conselho Consultivo, previstos na fundação da Associação, em 1978. Os cinco cargos pos-

1 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 24 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

2 JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 8, maio de 1983. p. 2.

3 Ana Maria Cuiabano trabalhava com Anamaria de Moraes no INT, na época da formação da chapa da APDINS. Maria Isabel Luz conheceu Anamaria quando ambas cursavam o mestrado na COPPE/UFRJ. Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

4 Entrevista com Eliana Formiga, em 16 de dezembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

5 Luiz Carlos Agner auxiliava os trabalhos da APDINS da gestão anterior a 1981 e, em 1982, tinha se formado na ESDI, mesmo ano de conclusão de curso de Isabela Perrota, Lígia Maria Sampaio e Dóris Kosminsky. Todos recém-formados em 1982, na ESDI, e membros da chapa para a diretoria da APDINS-RJ para o biênio de 1983/1985. Cyntia Malaguti tinha se formado na ESDI em 1980, na turma de Nilson Santos e Anamaria de Moraes. Cf. Relação de formandos da ESDI, disponível no *site*: www.esdi.uerj.br acessado em 5 de julho de 2001.

6 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1983. p. 2.

suíam atribuições especiais definidas e contavam com ‘veteranos’ e ‘novatos’ na APDINS-RJ: Lígia Maria Sampaio e Júlio Van der Linden, regulamentação da profissão; Valéria London e Joaquim Redig, relações com a ALADI; Cândido José F. de Carvalho, ensino e currículo. Da mesma forma, o Conselho Fiscal trazia atribuições específicas para os seus três membros: Henrique Antoun, ensino e currículo; Elio Grossman e Cyntia Malaguti, relações com a comunidade.⁷

A presidência era de Anamaria de Moraes e os diretores: Diretoria Administrativa: Fabienne Alverga-Wyler e Maria Izabel Soares Luz; Diretoria Financeira: Nilson Luiz Santos da Silva e Ana Maria Cuiabano; Diretoria Cultural: Isabella Perrota e Denise Edelman; Diretoria de Informação: Luiz Carlos Agner Caldas e Dóris Kosminsky. A suplência tinha sido eliminada dentro da premissa de “trabalhar de forma democrática e coletiva”.⁸

As reuniões de Diretoria continuaram a ser realizadas na sede da Rua Bambina, que agora conta com o trabalho de um secretário.

O entusiasmo da nova Diretoria aparece estampado na foto de capa do jornal da Associação, que anuncia a eleição da chapa. É esse entusiasmo que leva a Diretoria a abarcar várias frentes de atividades, mas sem deixar de apontar algumas prioridades. As atribuições específicas dos Conselhos da Diretoria já demonstravam algumas dessas prioridades. As relações com a comunidade integravam as ações de divulgação e a conscientização sobre a profissão junto a entidades governamentais e “setores organizados da sociedade”.⁹ Eram parte da estratégia de reconhecimento social da profissão, que incluía a luta pela regulamentação da profissão.

7 Carta aos associados apresentando a formação da chapa da gestão 1983/1985. Sem data. 1 página datilografada.

8 *Id.Ibid.*

9 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1983. p. 2.

É hora de renovar

MARCOS (SECRETÁRIO DE FE)
MARIA ISABEL LUIZ
GINTIA MALAGUTI
ELIO GROSSMAN
lapbeta Lamy
FABRIENE ALBERGA WYLER
DORIS KOEMINSKY
VALÉRIA MUNK LONDON
UÍSQUE ESCOCÊS
LUIZ CARLOS AGNER
ANAMARIA DE MORAES
ANA MARIA GUIABANO
JOAQUIM PEDIG
HENRIQUE ANTON
JULIO CARLOS VAN DER LINDEN
LISIA SAMPAIO DE MEDEIROS
DENISE EDELMAN
contas a pagar
caneta Staedtler 0,2mm

OFICINA DE BOM

apdins / rj

associação profissional dos desenhistas industriais de nível superior do rio de janeiro

journal da
n.º 8 maio de 1983

O Jornal da APDINS está de cara nova: mais páginas, novo visual, mais informação. É a proposta de aproveitar este espaço para aprofundar a discussão do Desenho Industrial no Brasil.

A APDINS/RJ também está com caras novas (ao lado de outras já conhecidas) - é a sua 4ª diretoria, eleita em assembleia na PUQ, dia 29 de março, com 80 votos. Muitas idéias e muita disposição para trabalhar por uma entidade representativa e atuante, que possa nos levar ao principal objetivo, a regulamentação da profissão.

Além disso, várias outras propostas estão amadurecendo: realizar em outubro o III Encontro Nacional de Desenhistas Industriais, em Sorocaba (SP), encaminhar a questão do Currículo Mínimo, criar o Comitê Nacional de Desenhistas Profissionais, incentivar o desenvolvimento da Associação Latino-Americana (ALADI), e - UFRJ - fortalecer a APDINS através de uma campanha de filiação... Enfim, a continuidade do trabalho iniciado pelas gestões anteriores, que procuraremos desempenhar com mais eficiência e objetividade.

Achamos importante salientar que a sua participação enquanto associado - seja se unindo a nós em tarefas específicas ou simplesmente contribuindo em dia com a mensalidade, é fundamental. Só o respaldo da categoria, no plano político (isto senso) e também financeiro, confere representatividade à Associação e vitalidade suficiente à luta para abrir novas perspectivas ao desenhista de produto - programador visual.

Julgamos que, para que nosso trabalho possa ser coroado de pleno êxito, a hora deve ser de renovação. Não só na diretoria, não só nas páginas do Jornal... mas também na postura dos associados.

A DIRETORIA

Figura 4.1 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 8, de maio de 1983.

A formação profissional continuava nas metas da APDINS-RJ por meio dos encargos dos Conselhos e da realização de cursos por parte da Diretoria Cultural. A essa Diretoria ficou também atribuída a realização do 3º ENDI, considerada uma das principais prioridades para 1983.

A filiação de novos associados e a estabilidade contábil eram metas da Diretoria Financeira: “Dos 250 associados, 130 pagavam a mensalidade com certa regularidade e, desses, apenas 80 pontualmente”.¹⁰ O momento, portanto, não era dos piores em termos financeiros, mas requeria uma captação maior de recursos para financiar as atividades pretendidas e dar prosseguimento ao fortalecimento da Associação, com vistas a se tornar sindicato. Além das mensalidades dos sócios, pensava-se em outras fontes de renda como venda de livros e espaço para anúncio no Jornal da APDINS-RJ.

O Jornal da APDINS-RJ continuou a ser impresso gratuitamente pela gráfica ZEZ, de propriedade de José Carlos Conceição. Apenas mais três números foram produzidos. O número 8, de maio de 1983, continuou no formato A4 das edições anteriores. Os números 9 e 10, de agosto de 1983 e março de 1984, respectivamente, foram feitos em formato tablóide (Figura 4.2 e 4.3), com vistas a melhorar sua forma e com espaços para a ampliação de matérias.¹¹

Como parte da realização da plataforma de chapa, a APDINS-RJ anuncia que estava aberta à filiação de estudantes de Desenho Industrial. A Diretoria esclarecia que “a proposta já existia desde a realização do 1º ENDI e constava no programa da primeira Diretoria da Associação”.¹² No entanto, a participação não era plena. Os estudantes deveriam se fazer representar por meio de “dois delegados por escola, a partir do 5º período mediante pagamento de meia cota”.¹³ Os estudantes teriam direito a voz nas reuniões, mas não a voto.

As medidas tentavam satisfazer as ponderações dos grupos, tanto de profissionais quanto de estudantes, que eram a favor e contra essa filiação. Desde o início dos anos 1980, devido à realização dos ENDIs, nos quais a presença de estudantes tinha sido expressiva, alguns alunos dos cursos de Desenho Industrial da cidade do Rio de Janeiro vinham frequentando as reuniões da APDINS-RJ. A própria presença de recém-formados na Diretoria de 1983/1985 era fruto dessa frequência.¹⁴

10 *Id.Ibid.*

11 O projeto gráfico foi realizado por Luiz Carlos Agner e Dóris Kosminsky. Segundo Anamaria de Moraes, José Carlos Conceição chegou a reclamar do formato tabloide, pois gastava muito papel, mas patrocinou o jornal mesmo assim. Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

12 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1983. p. 7.

13 *Id.Ibid.*

14 Três estudantes dos cursos da ESDI, Faculdade da Cidade e UFRJ apresentaram seus pontos de vista sobre a filiação de estudantes, e dois deles (da Cidade e UFRJ) declaravam que

Para aqueles que defendiam a filiação estudantil, a participação de alunos possibilitaria a futura renovação de quadros da Associação. E no entender de Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz), professora da Faculdade Silva e Souza, essa participação criaria “um vínculo maior entre os estudantes e a APDINS”.¹⁵ Porém, alertava que a Associação não era espaço “para resolver a problemática estudantil”.¹⁶



Figura 4.2 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 9, de agosto de 1983.

frequentavam as reuniões da APDINS-RJ. Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 8. *Op.Cit.*, p. 7.

15 *Id.Ibid.*

16 *Ibidem.*



Figura 4.3 Capa do Jornal da APDINS-RJ n. 10, de março de 1984.

E esse era justamente um dos pontos que levava outros associados da APDINS a serem contra a filiação estudantil. Luiz Fernando Gerhardt, também professor da Silva e Souza, lembrava que a APDINS era uma associação de profissionais e, por isso, os problemas a serem discutidos já estavam delimitados. No entanto, uma vez que a profissão não era regulamentada, Gerhardt defendia que aqueles estudantes que já trabalhassem no campo profissional deveriam participar da APDINS, “mas não como meio profissional, sem direito a voto”.¹⁷

A filiação de profissionais não formados, mas atuantes na área, era prevista na plataforma da chapa e considerada parte da campanha de novos sócios. Interpretamos essa última abertura a uma coerência com a situação do projeto de regulamentação que ainda não tinha sido aprovado, e que previa em seu texto o registro de profissionais que comprovassem o exercício regular da profissão, em tempo superior a cinco anos até a data da publicação da lei que regulamentasse a profissão.¹⁸ Além disso, essa captação de sócios seria parte da estratégia de fortalecimento da representatividade da Associação.

17 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1983. p. 7.

18 Não foram encontrados documentos que pudessem auferir quantos profissionais não diplomados em Desenho Industrial associaram-se à APDINS-RJ.

A realidade do mercado ia impondo flexibilizações às premissas de categorizar, prioritariamente, a APDINS-RJ como uma associação de profissionais diplomados em Desenho Industrial.

Os números do jornal da APDINS-RJ continuavam registrando a realização de vários concursos para a área de design. Dentre eles, destacamos o III Concurso Nacional de Desenho Industrial CNPq/CIESP, Prêmio Aloísio Magalhães, realizado em agosto e setembro de 1983; a 7ª edição do Concurso Câmara de Comércio Americana, realizada em novembro de 1983; e o Concurso de Desenho Industrial, realizado pela Associação dos Fabricantes de Móveis do Brasil – AFAM, em novembro de 1982. Observamos que todos esses concursos são para projeto de produtos, num mercado predominado pelo design gráfico.¹⁹

A preocupação com a formação profissional dava continuidade ao planejamento dos cursos, que também tinham o objetivo de angariar fundos. Segundo Anamaria de Moraes, ela e Nilson Santos eram os que mais cuidavam da organização dos cursos e dos convites a pessoas que pudessem ministrá-los. Alguns cursos se realizaram até início de 1984, mas nem todos os que tinham sido planejados. A presidente da Diretoria de 1983/1985 atribui essa situação à “falta de fôlego”, que ocorreu com a redução de diretores atuantes em fins de 1983, a qual abordaremos mais adiante. Ela informa que, entre os cursos realizados no período, estavam o de Metodologia de Projetos, com Gustavo Amarante Bomfim, e o de Computador e Desenvolvimento de Projeto, com Lílian Hess, ambos na PUC-Rio.²⁰

As notícias sobre fatos e outras instituições de design, da época, predominavam no espaço dos três jornais, e mostram que a APDINS-RJ se mantinha em comunicação com profissionais e entidades do campo do desenho industrial. Não

19 Os três concursos eram abertos a estudantes de áreas projetuais, mas só o da Câmara do Comércio Americana era exclusivo “para estudantes das escolas de Desenho Industrial do Rio de Janeiro”. Os vencedores da 7ª edição foram os alunos da Faculdade da Cidade: Lilis Borges Valadares, Marta Kimelblat e Otávia Barbosa Guimarães, com o projeto da Estação de Trabalho do Trocador de Ônibus Urbano. Cf. JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 10, março de 1984. p. 2. O prêmio AFAM era aberto a estudantes de Desenho Industrial e Arquitetura, da cidade do Rio de Janeiro. O projeto vencedor foi o de um berço descartável de papelão. Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1983. p. 8. A equipe de alunos foi formada por: Paulo Vasques Miranda, Roberto Cardinelli e Ana Cristina Vieira de Miranda, todos do curso de Design da UFRJ. O prêmio Aloísio Magalhães era aberto a estudantes de Design, Arquitetura e Engenharia e tinha como tema produtos para a construção habitacional, mas não há notícias sobre seus vencedores. JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 9, agosto de 1983. p. 2.

20 Além dos cursos de curta duração, três cursos de especialização *Latu-Sensu* chegaram a ser planejados abordando o desenvolvimento de projeto, materiais e processos de fabricação e sinalização. Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

há notícias sobre sindicatos ou associações de outras categorias profissionais. Quanto à conjuntura da política nacional, há apenas uma referência à Campanha das Diretas-Já na capa da edição de março de 1984.²¹

Entre as notícias mais importantes, encontramos ações do CNPq: o convênio firmado em 1983 entre CNPq e UFPB para a implantação de um laboratório de desenvolvimento de produtos, e a promoção, pelo CNPq, de um Cadastro Nacional de Desenho Industrial, que estava se iniciando em 1984, com o apoio do Departamento de Tecnologia – DETEC da FIESP, da APDINS e das escolas de Design.²²

A área de ergonomia recebia, também, atenção dos designers da Associação, já que se tratava de um dos campos de conhecimento utilizados no desenvolvimento de projetos de design. Em 31 de agosto de 1983, no auditório da Fundação Getúlio Vargas, tinha se constituído a Associação Brasileira de Ergonomia – ABERGO. Nessa assembleia, marcou-se a eleição de sua 1ª Diretoria para 30 de novembro de 1983. Entretanto, a Diretoria foi constituída em 31 de agosto, e nela encontravam-se desenhistas industriais: Anamaria de Moraes, como diretora administrativa e João Bezerra de Menezes, como diretor técnico.²³ A presidência foi ocupada por Itiro Iida.²⁴

O grupo de desenho industrial da Secretaria de Tecnologia Industrial do MIC, localizado na Rua Venezuela n. 82, era a matéria de destaque da edição de agosto de 1983. A matéria trazia um histórico do grupo e relatava seus trabalhos, que abrangiam desenvolvimento e avaliação de produtos industrializados para empresas do governo e da iniciativa privada. Dos oito desenhistas industriais do grupo do MIC, atuantes na época, dois tinham sido diretores da APDINS-RJ: Diva Maria Pires Ferreira e Anamaria de Moraes.²⁵

21 Cf. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 10. *Op.Cit.* 1984. No início de 1984, a Campanha Diretas-Já reivindicava as eleições diretas à Presidência da República, e levava milhões de pessoas às ruas.

22 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 10. *Op.Cit.* 1984. p. 2.

23 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 10. *Op.Cit.* 1984. p. 2.

24 Itiro se formou em engenharia pela Politécnica da USP com orientação final de Sérgio Kehl, foi professor de Ergonomia na ESDI em 1968 e 1971, e, em 1975/77, foi coordenador do Programa de Desenho Industrial do STI/MIC, que financiou a ABDI na realização do Simpósio DESIGN 76. Chefiou o grupo de desenho industrial do MIC, e, nos anos 1960, foi sócio da ABDI, na cidade de São Paulo. A trajetória de Itiro é um capítulo à parte para a história do design brasileiro que incluiu a viabilização da existência do LBDI de Santa Catarina.

25 A equipe se completava com Mário Paulo Valentim Monteiro, Venetia Maria Correia Santos, Álvaro Guimarães de Almeida, Lia Buarque de Macedo Guimarães, João Carlos da Silva e Arinaldo Vieira. O grupo tinha se constituído em março de 1975 como parte das ações de um programa da Secretaria de Tecnologia Industrial, que foi denominado “06”. Em sua constituição, estiveram presentes Maria Isabel Rodrigues, José Abramovitz, Luiz Blank, Freddy Van Camp e Mair Dória, todos sob a chefia de Itiro Iida. Mair era engenheiro de

A ALADI era acompanhada por Valéria London e Elio Grossman, que tinham comparecido ao II Congresso Latino Americano, promovido por essa Associação, em Cuba, de 5 a 11 de dezembro de 1982. Os dois designers brasileiros foram os únicos a representar o Brasil, e apresentaram no evento “15 projetos de profissionais e estudantes brasileiros baseados no tema central do congresso, a ‘tecnologia apropriada’”.²⁶

Por causa dessa cobertura de matérias sobre o campo do design, dos elogios e dos pedidos de assinaturas enviados por carta de pessoas residentes em outros estados, a APDINS-RJ afirmava que seu jornal era, em 1983, o “único veículo de informação especializado em Desenho Industrial e Programação Visual em todo o Brasil, assim como o único porta-voz de nossas questões profissionais”.²⁷ Alegava, portanto, que a importância alcançada pelo jornal confirmava as responsabilidades da APDINS-RJ em seu trabalho, e justificava o formato tabloide.

A grande realização da gestão foi o 3º ENDI. O evento ocorreu no Campus da Fundação Educacional de Bauru, São Paulo, de 11 a 15 de novembro de 1983. Foi promovido pela Faculdade de Artes e Comunicações da Fundação e pela APDINS-RJ. A equipe de organização local foi liderada por Olício Carlos Pelosi, diretor da Faculdade. E, pelo lado carioca, por Anamaria de Moraes, presidente da APDINS-RJ.

Os diretores da APDINS-RJ que mais trabalharam na organização do 3º ENDI foram Nilson Santos, Anamaria de Moraes e Lígia Maria Medeiros. A presidente da Associação informou que, como eram poucos os diretores que faziam algo pela organização do evento, ela pediu “socorro” à Eliana Formiga e Maria Luiza Pinto, colegas da antiga Diretoria de 1981/1983.

Como a experiência na organização do Encontro e os contatos para a realização do evento estavam com os cariocas, a APDINS-RJ centralizou as decisões sobre o formato do ENDI e sobre quem seria convidado para suas palestras.²⁸ Apesar disso, Anamaria garante que a escolha de palestrantes foi diversificada, sem discriminar ninguém.²⁹ A programação visual do evento foi projetada por Maria Luiza e os impressos produzidos pela gráfica ZEZ, de José Carlos Conceição.

produção. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 9. *Op.Cit.* 1983. p. 4-5.

26 LONDON, Valéria Munck. “Diário de bordo de uma expedição ao Caribe”. In JORNAL DA APDINS-RJ, n. 9. *Op.Cit.* 1983. p. 6.

27 JORNAL DA APDINS-RJ, n. 9. *Op.Cit.* 1983. p. 2. Nesse exemplar, são publicadas cartas recebidas das cidades de Belo Horizonte e Campina Grande. Na edição de março de 1984, é publicada carta da Biblioteca Nacional que solicitava exemplares do Jornal da APDINS para que estes constassem nos seus registros.

28 Olício Carlos Pelosi viajou para a cidade do Rio de Janeiro para participar das reuniões com os diretores da APDINS-RJ, com o objetivo de discutir a organização do evento. Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

29 Apresentaram-se, nas palestras/conferências, os arquitetos da antiga ABDI, Lúcio Grinover e Alessandro Ventura, docentes como Michel Thiollent e, ainda, o designer formado em Ulm, Gui Bonsiepe. JORNAL DA APDINS-RJ, n. 10. *Op.Cit.* 1984. p. 2.

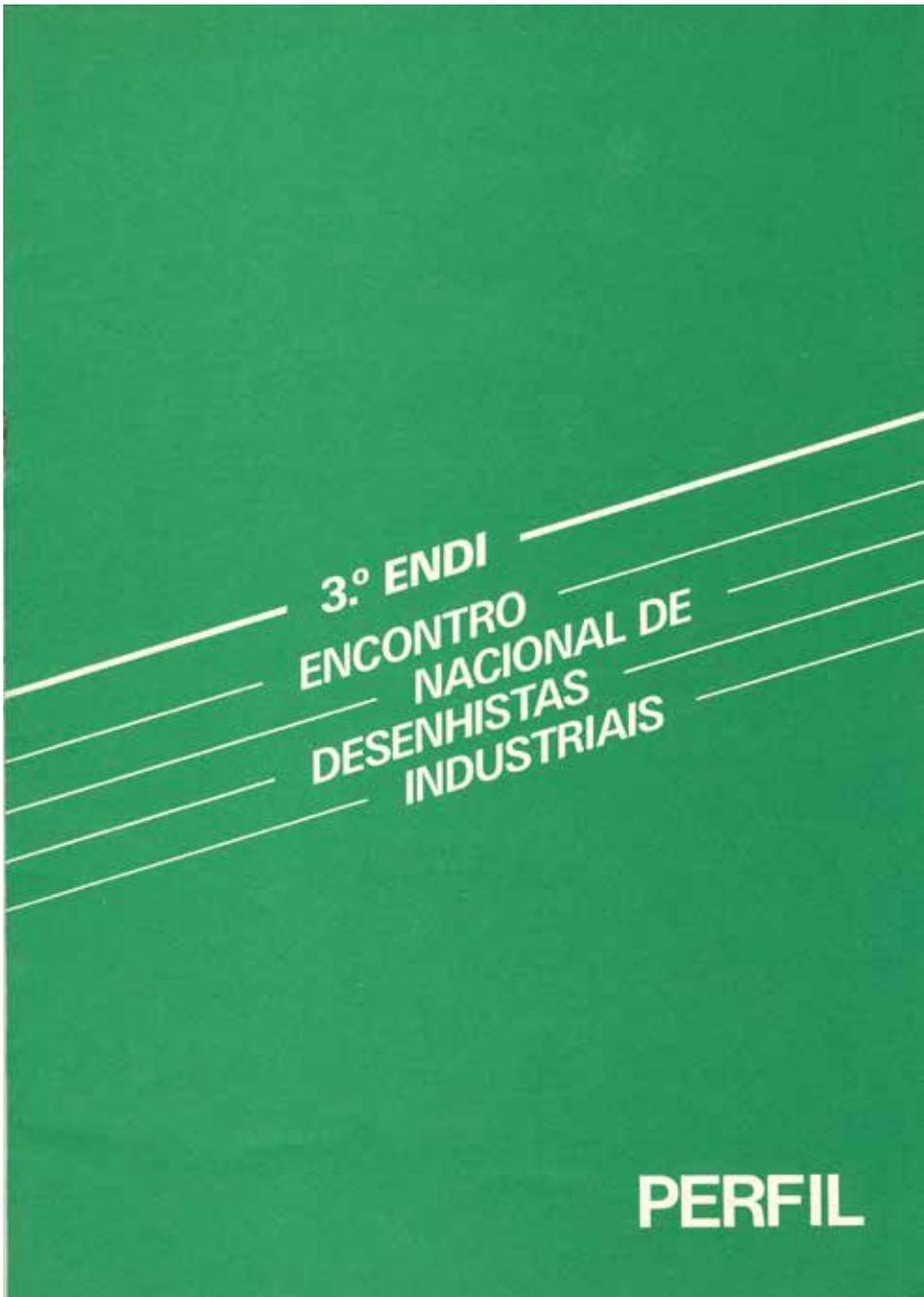


Figura 4.4 Capa do programa do 3º ENDI. Identidade visual de autoria de Maria Luiza Corrêa Pinto.

O formato do encontro de Bauru mudou a ênfase nos grupos de trabalhos para as palestras e mini-seminários. A mudança, segundo Anamaria de Moraes, seguia as preocupações com a formação do profissional, que tinham orientado a organização dos cursos em 1983.³⁰

Procurou-se abarcar um espectro maior da atuação do designer mediante a diversificação dos temas das palestras e minisseminários.³¹ Anamaria de Moraes informa que, apesar das limitações das verbas disponíveis, os palestrantes receberam passagem e um jetton para ir a Bauru. O formato aproximava-se do de um congresso. O tema central do encontro era “O desenho Industrial: Especificidades e Interações” e, além das palestras e minisseminários, realizou-se uma exposição sobre Aloísio Magalhães e quatro Grupos de Trabalhos: Desenho Industrial e participação no Processo Nacional/Comissão Nacional; Normalização Profissional; Ensino de Projetação de Produto; e Preparação para o 4º ENDI.³²

Cerca de 500 profissionais e estudantes participaram do evento, vindos dos estados de São Paulo, Maranhão, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Pernambuco, Ceará, Paraíba e Paraná.³³ Para acomodação das plenárias, a Faculdade de Bauru montou uma “lona” de “circo”, considerada a única opção para abrigar “os mais de 500 participantes de uma só vez”.³⁴

As palestras foram gravadas, mas, como informa Anamaria, o material ficou em Bauru para a produção dos Anais do evento, mas acabou não sendo publicado. Algumas ações dos Grupos de Trabalhos foram noticiadas pela APDINS-RJ após a realização do 3º ENDI.

O Grupo de Trabalho ‘Normalização Profissional’ centrou suas discussões em uma avaliação da situação do Projeto de Regulamentação da profissão. Em meados de 1983, o deputado Celso Peçanha, do PTB-RJ, tinha entrado com o Projeto de Lei nº 1955, no Congresso Nacional. Portanto, tratava-se de uma segunda chance de aprovação da regulamentação tão esperada pela categoria nos últimos anos. Entretanto, o projeto encaminhado por Celso Peçanha utilizava-se “apenas de parte do texto que tinha sido aprovado no 1º ENDI”.³⁵ Basicamente,

30 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

31 Os painéis de apresentação de trabalhos abrangiam, entre outros temas, Fotografia, Audio-visual, Sinalização Urbana e Viária, Embalagem, Bolsas e Couros em Geral, Móveis, Ergonomia, Tecnologia Apropriada etc. Estava previsto que os painéis, em forma de palestras/conferências, poderiam ser aprofundados, em outro horário durante o evento, na forma de minisseminários que funcionariam, na prática, como minicursos. Cf. 3o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Perfil. Rio de Janeiro: ZEZ / APDINS-RJ, 1983.

32 *Id.Ibid.*

33 BOLETIM INFORMATIVO – Especial do ENDI. Bauru: Faculdade de Artes e Comunicações – UNESP. 15 de novembro de 1983. 2 páginas datilografadas.

34 *Id.Ibid.*

35 Carta aos associados, enviada em 21 de julho de 1984 pela APDINS-RJ. 1 página.

esse Projeto de Lei tratava das definições sobre o profissional, das suas atribuições e de quem teria direito ao exercício do desenho industrial.³⁶ Não constava o capítulo sobre os órgãos fiscalizadores, as definições sobre o piso salarial ou o registro de firmas e entidades, que estavam presentes no texto do 1º ENDI.

Por isso o Grupo de Trabalho ‘Normalização Profissional’, do 3º ENDI, concluía com a proposta de um aditivo ao Projeto de Lei n. 1955/1983, e do acompanhamento jurídico para prestar “assessoria quanto à forma do processo de regulamentação”. Recomendava, também, que houvesse contatos com empresários e políticos no sentido de reforçar o processo de regulamentação e apoiar o deputado Celso Peçanha.³⁷

O Grupo de Trabalho ‘Desenho Industrial e Participação no Processo Nacional’ terminou com o “re-encaminhamento da Comissão Nacional de Desenho Industrial, que já fora aprovada no 2º ENDI”.³⁸ A presidente da APDINS-RJ estava se referindo ao Comitê Nacional Provisório de Desenhistas Industriais, proposto em Pernambuco, em 1981, e que ao longo de 1982 não conseguiu se estruturar.³⁹ Porém, como o Comitê do 2º ENDI tinha caráter provisório, seu reencaminhamento foi definido como “criação definitiva” e com a denominação de Comissão.⁴⁰ Ainda assim, para sua efetivação, uma Comissão Nacional Provisória foi eleita com a missão de realizar tarefas de estruturação até a 1ª reunião oficial, marcada para março de 1984. Ela foi composta com “representantes dos estados” presentes no próprio Grupo de Trabalho que a tinha gerado.⁴¹

A Comissão Nacional de Desenhistas Industriais – CN/DI teria objetivos similares aos do Comitê Nacional Provisório de 1982: encaminhar e acompa-

36 BRASIL. Projeto de Lei n. 1955/1983. Brasília: Distrito Federal. 1983. Ver <http://pt.scribd.com/doc/69156264/4o-PL-1955-1983>

37 3o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Grupo de Trabalho 2 – “Normalização Profissional” – Texto conclusivo. Bauru: 3º ENDI, provavelmente de 15 de novembro de 1983. 1 página datilografada.

38 *Id.Ibid.*

39 Este Comitê e suas dificuldades foram assinalados na gestão da Diretoria da APDINS-RJ de 1981/1983, narrada no capítulo anterior. Entre as dificuldades encontradas, estava a recusa do CNPq em financiar as atividades do Comitê, por entender que suas finalidades não se enquadravam nos projetos apoiados pelo Conselho. Carta à Margarida Barbosa Lima. *Op.Cit.* 1982.

40 JORNAL DA APDINS-RJ n. 10. *Op.Cit.* 1984. p. 3.

41 Estes representantes eram dos estados que já contavam com associações profissionais ou com instituições de ensino de Desenho Industrial: Francisco J. Donato e Auresnede P. Stephan por São Paulo; Elio Grossman e Denise Edelman, que tinham coordenado o grupo de Trabalho, pelo Rio de Janeiro; Douglas Saboya e Dalton Razera pelo Paraná; Maria Regina por Minas Gerais; João Roberto C. Nascimento (Peixe) por Pernambuco; e Carlos Alberto Pereira e Zilma de Oliveira pelo Maranhão. JORNAL DA APDINS-RJ n. 10. *Op.Cit.* 1984. p. 3.

nhar o processo de regulamentação da profissão, acompanhar o processo do currículo mínimo, aprovado no 1º ENDI, incentivar a criação das associações profissionais estaduais com vistas a um futuro processo de sindicalização e criar as bases para a formação do comitê brasileiro da ALADI, cujo próximo congresso seria realizado no Brasil, em 1984.⁴²

A Comissão Nacional apareceria em conjunto com a associação profissional de Minas Gerais como promotora do 4º ENDI, realizado em Belo Horizonte, em 1985. Observamos que, nessa época, iniciava-se um processo no qual a liderança institucional da APDINS-RJ, nas ações descritas, cedia espaço para outras lideranças institucionais de outros estados.

Uma reunião só dos estudantes foi articulada pelos alunos do Rio de Janeiro e Pernambuco para discutir questões específicas de seus interesses. Começava a discussão sobre um fórum próprio que iria se repetir nos ENDIs de 1985 e 1988.

Apesar do sucesso do 3º ENDI, uma crise na Diretoria da APDINS-RJ passou a se evidenciar com a realização do evento de Bauru.

Poucos diretores tinham se dedicado à organização e à realização do 3º ENDI. Alguns diretores já tinham se afastado das atividades gerais da gestão antes mesmo da data do Encontro, por motivos variados. Ao final de 1983 e início de 1984, a Diretoria tinha ficado “reduzida”.⁴³

Segundo Anamaria de Moraes, ocorreram divergências no rumo que a gestão de 1983/1985 deveria seguir. Alguns diretores reivindicaram que a APDINS-RJ mantivesse sua ênfase no caráter mais político e sindical do que a ênfase mais técnica e de formação que ocorria na prática das atividades. Essas divergências teriam alcançado, também, as discussões sobre o formato do 3º ENDI e a participação dos diretores no evento em Bauru.⁴⁴

Um dos episódios que evidenciou um “racha” na Diretoria foi o critério de cessão de passagens e hospedagem para os diretores irem ao Encontro. A presidente da APDINS-RJ determinou que só os diretores que fossem apresentar palestra ou tivessem trabalhando na organização do 3º ENDI receberiam passagens pagas. A medida visava recompensar quem trabalhou para o evento e otimizar os recursos para facilitar a ida de palestrantes.⁴⁵ Os diretores não contemplados com os recursos financeiros e que tiveram de viajar por conta própria se sentiram excluídos.

Outra diferença de opinião entre diretores era sobre a validade de criação da Comissão Nacional naquele momento. Anamaria diz que o reencaminhamen-

42 *Id.Ibid.* p. 4. A sede provisória da CN/DI seria na Associação de Desenho Industrial – ADI, localizada em Santos, São Paulo, criada em 1983.

43 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

44 *Id.Ibid.*

45 *Id.Ibid.*

to da Comissão foi uma surpresa para os organizadores do evento, pois a Comissão não estava na pauta do Grupo de Trabalho. Além disso, a ex-presidente da APDINS-RJ explica que ela, assim como outros designers, não acreditavam que a Comissão Nacional teria futuro porque a experiência do Comitê Nacional Provisório, em 1982, tinha demonstrado as impossibilidades de um organismo nacional. E isso se devia ao fato de que não existia, naquela época, associações profissionais suficientes em número e em estabilidade apropriadas a dar sustentação à Comissão Nacional, que pudessem torná-la realmente representativa da categoria em nível nacional.⁴⁶

Por causa desses acontecimentos é que, para Anamaria, a crise entre os membros da Diretoria da APDINS-RJ se acirra após o 3º ENDI. No início de 1984, soma-se à crise a pouca participação de sócios nas atividades cotidianas da Associação, fato que ocorrera também ao final da gestão anterior.

Anamaria de Moraes exerce a presidência da Associação até abril de 1984 quando, por meio de carta aos associados, anuncia a decisão de convocar eleição para a Diretoria de Associação, que seria realizada em 16 de maio de 1984.

O resultado é triste e desastroso. Como as outras associações, agremiações, clubes, sindicatos, a APDINS/RJ sofre as conseqüências da falta (= trabalho) de seus associados.

A duras penas, poucos fazem um boletim: escrevem, paginam, montam, levam na gráfica, chateiam o Zé Carlos que imprime de graça. Alguns cobram: – o jornal está atrasado! A maioria nem se preocupa, se aparecer tudo bem, se sumir também tudo bem. [...]

Elegem-se as diretorias. Várias pessoas declaram: não quero participar da diretoria, mas contem comigo! Nunca mais aparecem! São quinze diretores. Primeira reunião, nem todos presentes. Segunda reunião, faltam mais dois. Terceira reunião, outras ausências. Primeiros meses, alguns se demitem, outros simplesmente somem. Ficam cinco diretores. Fenômeno que se repete há várias diretorias. [...]

Reflexões como estas me levam a convocar novas eleições para compor uma nova diretoria da APDINS/RJ, para o biênio 84/85. Espero que muitos compareçam.⁴⁷

Entretanto, a eleição não se efetiva na assembleia de 16 de maio realizada na ESDI. Na ocasião, decidiu-se pela convocação de uma Assembleia Geral Extraordinária para o dia 14 de junho de 1984, na PUC.

46 *Id.Ibid.* Anamaria de Moraes explica que foi por este motivo que recusou que a sede da CN/DI fosse na APDINS-RJ.

47 Carta aos associados assinada por Anamaria de Moraes. Sem data, provavelmente de abril de 1984. APDINS-RJ. 1 página.

4.1.1.2 A GESTÃO DE JUNHO DE 1984 A AGOSTO 1985

A Diretoria foi empossada por um referendo feito na assembleia da PUC, na qual é apresentado o grupo de pessoas que compuseram os cargos para um mandato até março de 1985. Assume a presidência José Mário Parrot Bastos, que fica à frente de uma Diretoria composta por nove diretores eleitos em 1983 que permaneceram em seus cargos, e outros seis referendados na assembleia, na qual 21 pessoas assinaram a lista de presença, sendo duas estudantes.⁴⁸

Bastos foi o único presidente da APDINS-RJ que não era oriundo da ESDI: se formou em arquitetura na UFRJ em 1971. Ele deu aula em um curso preparatório para candidatos ao ingresso na ESDI e alguns diretores da Associação tinham sido seus alunos, como Nilton Santos e Luis Agner. Bastos tinha trabalhado principalmente com programação visual para publicidade, eventos, marcas e impressos editoriais.⁴⁹

Segundo Bastos, a prioridade central da nova gestão era “manter a APDINS viva” e a estratégia era a “participação da APDINS nos concursos, a reestruturação para eleição da nova gestão e a busca de parcerias” para as atividades da entidade. Bastos tinha “bom trânsito em diversos clientes de grande porte, inclusive da área governamental” e essa experiência teria sido vista por membros da APDINS “como um qualificador” para a presidência para conduzir contatos e parcerias para a Associação. A gestão teria sido mais engajada no reconhecimento profissional do que na regulamentação.⁵⁰

48 Permaneceram em seus cargos: Nilson Santos, Isabella Perrota, Denise Edelman, Luis Carlos Agner Caldas, Lígia Maria Sampaio de Medeiros, Valéria London, Joaquim Redig, Elio Grossman e Cyntia Malaguti. Assumiram os cargos vagos: Cyntia Motta M. Silva, suplente da Diretoria Financeira; Isabel Maria de Oliveira Martins, Diretoria Administrativa; Eliseu Resende Santos, suplente da Diretoria Administrativa; Alexandre Teixeira, suplente da Diretoria de Informação; Cyntia Mariza do Amaral Moreira, Conselho Consultivo; Raquel Cândida Duarte, Conselho Fiscal. Ata da Assembleia Geral Extraordinária, realizada no dia 14 de junho de 1984, na PUC/RJ. Rio de Janeiro, APDINS-RJ, 1984. Observamos que o conceito de suplência, suspenso em 1981, é reintroduzido.

49 Bastos fez parte de um grupo da FAU-UFRJ que tinha interesse em design, inicialmente com foco em mobiliário urbano, pré-moldados, tijolos estruturais, lajes pré-fabricadas e sinalização. Áreas de interface entre design e arquitetura. Frequentava palestras na ESDI e, mais tarde, trabalhou como *free-lancer* em diversos projetos gráficos para a revista Manchete e Pasquim, e colaborou com a revista em quadrinhos O Bicho. Foi convidado para dar aula no Centro Design, criado por Uwe Kohen e Roberto Eppinghaus, no início dos anos 1970 que oferecia um curso noturno preparatório para as provas de ingresso na ESDI. Bastos se associou à APDINS-RJ em 1983, época em que participou como palestrante sobre CAD no III ENDI. Entrevista feita com José Mario Parrot Bastos, respondida por correio eletrônico, em 22 de fevereiro de 2011.

50 Entrevista feita com José Mario Parrot Bastos, *Op.Cit.* 2011.

Entretanto, continuou-se a acompanhar o processo de regulamentação da profissão que estava sendo liderado pela CN/DI, criada no 3º ENDI. A CN/DI tinha se reunido em julho de 1984, em Brasília, para discutir ações “junto à Câmara Federal, no sentido de se apresentar o texto de regulamentação elaborado pelos profissionais de Desenho Industrial em sua forma integral, como substitutivo ao projeto em andamento”.⁵¹ Estavam se referindo ao projeto do deputado Celso Peçanha, que tramitava no Congresso, e pretendiam substituir pelo texto completo do 1º ENDI.

A APDINS-RJ elegeu seu representante junto à CN/DI e anunciava o início de “um movimento de âmbito nacional de apoio ao projeto de regulamentação”. Uma festa intitulada “Grande Festa do Chapéu” foi realizada dia 28 de julho, no bairro de Ipanema, com o objetivo de levantar recursos financeiros para a campanha de mobilização nacional.⁵²

Algumas atividades culturais também ocorreram nesse segundo semestre de 1984. Reeditou-se um curso de CAD (Computer Aided Design), que tinha sido oferecido em abril de 1984, na PUC-Rio, promovido pela APDINS-RJ e ministrado por José Mário Parrot, Cesar Nunes e Rogério Ponce.⁵³ Dois concursos de design se realizaram com o apoio da APDINS-RJ. O primeiro, em agosto de 1984, promovido pela empresa Uniforma Arte Decoração Ltda, sobre design mobiliário,⁵⁴ e o segundo, promovido pela Companhia Municipal de Limpeza Urbana – Comlurb, que tinha como tema o Projeto de Coletor de Lixo Urbano. O concurso se iniciou em novembro de 1984 e terminou em fevereiro de 1985.⁵⁵

O Jornal da APDINS-RJ não voltou a ser editado após março de 1984. As comunicações da Diretoria, a partir dessa data e até início de 1985, foram realizadas por cartas. Somente em meados de 1985, durante o processo eleitoral para o biênio

51 “Desenhista Industriais lutam por sua regulamentação”. Carta aos associados, enviada em 21 de julho de 1984 pela APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1 página.

52 *Id.Ibid.* Não foram encontradas referências se realmente ocorreu este movimento de âmbito nacional em 1984. Apenas um documento foi encaminhado ao relator do projeto de regulamentação no Congresso Nacional.

53 Carta aos associados, de 6 de setembro de 1984. Assinada por Isabella Perrota. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1 página. Bastos acredita que talvez fosse o primeiro curso de CAD voltado para Desenho Industrial. Entrevista feita com José Mario Parrot Bastos, *Op.Cit.* 2011.

54 O concurso ocorreu como uma das atividades do 1º Salão de Arte Decorativa – Art e Design, que a mesma empresa organizava para agosto, no Hotel Copacabana Palace. Além de uma mostra de itens de interiores, o evento contaria com um ciclo de conferências. Carta datada de 5 de junho de 1984. Rio de Janeiro: UNIFORMA, Art e Decoração. 1 página.

55 Carta a Freddy Van Camp, datada de 1º de novembro de 1984, assinada por José Mário Parrot Bastos como presidente da APDINS-RJ. E carta aos associados com balanço das atividades de 1984. APDINS-RJ, março de 1985. 1 página.

1985/1987, a APDINS-RJ passou a enviar pelo correio um boletim regular de notícias, intitulado Informe APDINS-RJ, em formato ofício dobrado e datilografado.

Em março de 1985, a Diretoria apresenta um balanço das atividades de 1984 e convoca eleições para 11 de abril de 1985, na PUC-Rio. No entanto, não há apresentação de chapas e a eleição é adiada. O grupo de profissionais presente na assembleia de 11 de abril resolve discutir o projeto de regulamentação e forma um “Grupo de Trabalho para este fim”, com cerca de 20 profissionais.⁵⁶

A Diretoria forma outro grupo de trabalho para discutir a organização e participação no 4º ENDI,⁵⁷ que seria promovido em Belo Horizonte pela APDINS-MG, criada no início de 1985.⁵⁸ A composição desse grupo demonstra que tradicionais articuladores da APDINS voltaram a frequentar a Associação no intuito de fazê-la sobreviver.⁵⁹ O grupo contou também com outros nomes de pessoas novas no cotidiano da associação carioca. A APDINS-RJ passou a promover reuniões periódicas da Diretoria e dos grupos de trabalhos em sua sede, na Rua Bambina, com o objetivo de reestruturar a Associação e reincorporar mais sócios em seu cotidiano.

Em 15 de junho, durante a realização de um encontro de profissionais promovido pela APDINS na PUC-Rio, os grupos de trabalho ganham novos adeptos. No encontro, novos grupos de discussão são formados e os temas de pauta foram: Política Nacional do Desenho Industrial, Mercado de trabalho, “Assessoria legal”, “Informação/Divulgação” e “Estrutura da APDINS”.⁶⁰ Os grupos foram reorganizados em 4 setores, pela forma de atuação no mercado: Profissionais Autônomos, Assalariados Privados, Assalariados Públicos e Escritórios.⁶¹

56 Carta aos associados, enviada por correio em 11 de junho de 1985, assinada por Isabella Perrota pela APDINS-RJ. As recomendações e posições dos profissionais que frequentava a APDINS-RJ são encaminhadas à CN/DI, que estava acompanhando, neste período de 1985, o projeto de regulamentação junto à Câmara de Deputados do Congresso Nacional. Não há uma relação de quais profissionais teriam participado do grupo de discussão sobre o projeto de regulamentação na APDINS-RJ.

57 *Id.Ibid.*

58 Carta aos associados com balanço das atividades de 1984. APDINS-RJ, março de 1985. 1 página.

59 Frequentavam este grupo de trabalho: José Abramovitz, Ana Luísa Escorel, Bitiz, Denise Alvarez, Gláucia Azambuja, Freddy Van Camp, Isabella Perrota, Nilson Santos, Valéria London, Denise Edelman, Joaquim Redig, Maria Luisa, Luis Otávio Bittencourt (Lula), Evelyn Grumach, Diva Maria Pires Araújo, Denise Westin e Regina Célia Pereira. Cf. Carta aos associados, enviada em 11 de junho de 1985, assinada por Isabella Perrota. APDINS-RJ, Rio de Janeiro. 1 página.

60 INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ. Sem número, enviado em 28 de junho de 1985. 1 página.

61 *Id.Ibid.* O grupo original de discussão sobre o 4º ENDI continuou a se reunir em paralelo aos quatro novos grupos.

As reuniões desses quatro grupos de trabalho se estenderam até o final de julho, quando foi marcada eleição para a nova Diretoria, em 6 de agosto de 1985. Pretendia-se que as conclusões e as sugestões feitas pelos grupos de trabalho servissem de base para a plataforma da Diretoria a ser eleita, independentemente de quem ocupasse seus cargos. Cada um dos grupos identificou, durante o período de discussões, “carências básicas, decorrentes da sua forma de inserção no mercado de trabalho”.⁶²

O grupo dos Escritórios “se concentrou na questão da tabela de preços”.⁶³ O de Assalariados Públicos concentrou-se na discussão da regulamentação da profissão. Estavam preocupados com o piso salarial compatível com o nível superior na carreira do funcionalismo público e com a inclusão da profissão de desenhista industrial no plano de cargos dos órgãos públicos.⁶⁴ O grupo dos Assalariados Privados reivindicava um levantamento sobre o mercado de trabalho para conhecer suas possibilidades de atuação e maior divulgação da profissão, pois “este mesmo mercado também nos desconhece”.⁶⁵

Divulgação sobre o design e o reconhecimento do trabalho do profissional pelo mercado também foram os pontos destacados pelos Autônomos que alertavam, igual aos assalariados públicos, para a necessidade de assessoria jurídica para as questões trabalhistas e contratuais.

A questão geral, que abrangia todos os grupos, fazia referência ao cenário político nacional em 1985:

A questão da participação da APDINS na retomada pela sociedade civil de seus direitos à opinião e às interferências nas decisões de caráter público também foi levantada com certa ênfase. Os associados representados pelos integrantes dos grupos de trabalho esperam de sua entidade uma atuação firme, solidária com os propósitos democráticos da nova ordem.⁶⁶

A ‘nova ordem’ a que estavam referindo-se era a ‘Nova República’, iniciada com a posse de José Sarney, em 15 de março de 1985. Sarney foi o primeiro civil a exercer a presidência após 21 anos de regime militar no Brasil. Apesar das referências à política nacional, a inserção no mercado de trabalho e as questões técni-

62 INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ. Sem número, enviado em 25 de julho de 1985. 1 página.

63 *Id.Ibid.*

64 *Ibidem.* Participavam do grupo de Assalariados Públicos “profissionais ligados ao MIC, FUNARTE, Metrô, FESP, Imprensa Oficial, FLUMITUR e Prefeitura de Petrópolis”. Maria Glória Afflalo na FUNARTE, Diva Maria no MIC e Paulo Sebastião na FESP eram os contatos deste grupo.

65 *Ibidem.*

66 *Ibidem.*

cas e trabalhistas dessa inserção iriam adquirindo maior vulto nas preocupações dos profissionais que reestruturavam a APDINS-RJ.

A reestruturação da APDINS desenvolvida em 1985, com base em grupos de trabalhos, tinha conseguido reaglutinar um número de profissionais suficiente para discutir propostas para a atuação da Associação e restabelecer seu cotidiano de reuniões. A formação de grupos de trabalho tinha orientado a estruturação da ABDI-RJ, em 1976, e a própria fundação da APDINS-RJ, em 1978. Alguns dos profissionais que rearticulam a Associação, em 1985, estavam presentes na liderança do movimento de profissionais cariocas no final dos anos de 1970.

Por tudo isso é que os profissionais rearticulados em 1985 propõem que a nova Diretoria adote para sua “dinâmica operacional” a constituição de um grupo de trabalho executivo e de grupos de trabalho “que forneçam apoio operacional ao grupo executivo”.⁶⁷ Representantes dos quatro grupos de trabalho anteriores, e já descritos, comporiam os grupos de apoio e auxiliariam a “constante formulação de questões a serem realizadas e executadas pela diretoria”.⁶⁸

Esse sistema objetivava evitar que a Diretoria se obrigasse “a executar mi-lagrosamente programas definidos” e “garantir o caráter democrático de suas decisões”. Entretanto, podemos concluir que, também, se pretendia manter em atividade nas ações da nova Diretoria o número de profissionais que tinha participado dos grupos de trabalho até junho de 1985.⁶⁹

A nova Diretoria é eleita em 06 de agosto com algumas mudanças, mas não exatamente com o sistema de grupos de trabalho proposto. Porém, tinha algumas das recomendações, anteriormente expostas, como referências para sua estruturação.

4.1.2 A GESTÃO DE 1985/1988

Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz), articuladora da APDINS-RJ desde os tempos da fundação da Associação, é convidada para a presidência da nova Diretoria. Bitiz⁷⁰ tinha voltado a frequentar a APDINS-RJ em meados de 1985, após algum tempo de afastamento por motivos particulares. Bitiz afirma que a Diretoria foi montada com as pessoas que tinham participado dos grupos de trabalho de 1985.

67 *Ibidem.*

68 *Ibidem.*

69 Bitiz confirma que a intenção dos grupos de trabalho, no primeiro semestre de 1985, era fortalecer o grupo de profissionais que reorganizava a APDINS para depois “formar uma diretoria forte”. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz), em 20 de maio de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 30 minutos de duração.

70 Passarei a me referir a Maria Beatriz Afflalo Brandão pelo seu nome profissional, Bitiz Afflalo, que é usado pela designer no campo profissional.

Foram eleitas 22 pessoas para a Diretoria, por meio de chapa única, por 52 associados da APDINS-RJ presentes à Assembleia realizada na Faculdade da Cidade.⁷¹ A Diretoria foi formada sem Conselho Fiscal e Consultivo. O único Conselho formado foi o ‘Editorial’, que tinha como função “realizar e incentivar a produção de artigos” e selecionar material bibliográfico sobre desenho industrial para “difusão na mídia especializada” com o objetivo de alcançar “um maior reconhecimento do trabalho da profissão junto à sociedade”.⁷² Compunham esse Conselho quatro ex-integrantes da Diretoria provisória da APDINS-RJ em 1978: Diva Maria, Ana Luísa Escorel, Joaquim Redig e Valéria London.

As Diretorias específicas tiveram seu número de membros aumentado, para atender a “concepção de uma estrutura mais democrática de trabalho” que descentraliza as funções. A Diretoria Financeira foi composta por três membros: Ivan Ferreira, Nilson Santos e Cláudia Brandão Matos. A Diretoria Administrativa também tinha três membros: Beatriz Figueiredo, Isabel Maria Oliveira Martins e Maria Carolina Sabóia de Andrade Reis. Quatro pessoas integravam a Diretoria de Divulgação: Denise Edelman, Regina Célia Gomes Pereira, Luiz Otávio Hime Bittencourt (Lula) e Conrado Niemeyer. O maior número de diretores estava na Diretoria Cultural: Evelyn Grumach, Isabella Perrota, Cláudia Regina da Rocha Braga, Gláucia Azambuja de Aguiar, José Abramovitz, Denise Alvarez e Paulo Milton de Alencar Barreira (Peême).

A composição dessa Diretoria misturava mais uma vez antigos articuladores e novos colaboradores da APDINS-RJ, entre os últimos estavam alguns recém-formados da ESDI e da PUC-Rio.⁷³ Dos 22 diretores, 16 tinham sua formação acadêmica na ESDI. Os formados pela PUC-Rio eram quatro. A novidade era a presença de um arquiteto entre os diretores designers: Ivan Ferreira. Bitiz esclarece que Ivan frequentava os grupos de trabalho da APDINS-RJ em 1985, e foi convidado a integrar a chapa porque tinha um “escritório de design e tinha trabalhado muitos anos no escritório de Aloísio”⁷⁴ (Magalhães). Portanto, como os demais, foi arregimentado por relações pessoais e profissionais com os articuladores mais antigos da APDINS-RJ.

71 INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 1, de 4 de setembro de 1985. 2 páginas.

72 *Id.Ibid.*

73 Bitiz acredita que os profissionais da PUC-Rio vieram a frequentar a APDINS a partir de contatos com os professores, que também eram atuantes na Associação, como é o caso de Joaquim Redig. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

74 Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004. Ivan Ferreira estudou arquitetura na UFRJ, na turma de Rafael Rodrigues que foi sócio de Aloísio Magalhães e professor da PUC-Rio.

Bitiz afirma que, no início, a Diretoria estava entusiasmada e vivia um sentimento de “renovação” devido ao grupo formado, conseguida com o processo dos grupos de trabalho. A APDINS-RJ sobrevivera ao período de crise e esvaziamento de 1984, por meio de uma Diretoria eleita e ampliada.

Entretanto, os problemas de participação de um número maior de sócios e da arrecadação financeira persistiram. Em setembro de 1985, a APDINS-RJ possuía “450 sócios cadastrados, dos quais menos de um terço quitam as mensalidades”.⁷⁵ Algumas providências iniciais são tomadas visando reverter este quadro. Aprovou-se que a contribuição dos sócios fosse atrelada ao valor de uma ORTN (Obrigação Reajustável do Tesouro Nacional) para enfrentar a inflação alta.⁷⁶ O sistema de pagamento foi organizado por carnê em rede bancária e os associados com muitos atrasos em suas contribuições eram anistiados, desde que quitassem o último trimestre (julho, agosto e setembro). Além disso, solicitou-se que os associados trouxessem “amigos e companheiros desligados, conhecidos e esquecidos” e que convidassem os recém-formados a filiarem-se à APDINS.⁷⁷

Outro problema enfrentado pela nova Diretoria foi a mudança de sede. A firma dona do imóvel da Rua Bambina passava por reestruturações e informou que não continuaria com o contrato de aluguel. Um espaço pertencente à revista Módulo, da Editora Avenir, localizado na Rua Professor Alfredo Gomes, em Botafogo, é alugado a partir de outubro de 1985.⁷⁸ As primeiras reuniões da Diretoria ocorrem na casa de Bitiz e, logo depois, realizam-se na Faculdade da Cidade.⁷⁹

O primeiro grande evento de que a APDINS-RJ vai participar, nessa época, é o 4º ENDI. O Encontro vinha sendo tema de discussão entre os grupos de trabalho da Associação sobre posições comuns que os cariocas pudessem defender durante o evento. Porém, institucionalmente a APDINS-RJ não era mais organizadora do evento.

A APDINS-MG tinha decidido, em 1985, pouco tempo depois de sua criação, mudar sua nomenclatura para Associação Profissional dos Comunicadores Visuais e Desenhistas Industriais de Nível Superior – ACVDI.

75 INFORME APDINS/RJ, n. 1. *Op.Cit.* 1985. Segundo balanço da Diretoria em 1987, no início da gestão eram “somente 70 sócios em dia”. Cf. DESIGNATIVO 1. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Fevereiro de 1987. p. 11.

76 Indexador financeiro usado em transações econômicas que na época estava com seu valor em Cr\$ 58.302,00. A inflação acumulada do ano de 1984 foi de 223,90%.

77 INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 2, de 4 de outubro de 1985.

78 *Id.Ibid.* A APDINS-RJ possuía apenas como patrimônio “um arquivo, uma máquina de escrever velha e muito papel”. Bergmiller viabilizou a doação de uma mesa e um armário da indústria Escriba para a nova sede, após contato da Diretoria da APDINS.

79 Bitiz informa que algumas reuniões ocorreram separadas por grupos, com temas específicos, para depois se encontrarem na reunião de Diretoria. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

O 4º ENDI foi organizado e promovido pela ACVDI, com a coordenação geral da CN/DI, que tinha sido composta no 3º ENDI, em Bauru. O Encontro ocorreu de 26 a 29 de outubro de 1985, no Campus da Universidade Federal de Minas Gerais. O tema geral foi “Retrospectiva e Perspectiva do Desenho Industrial no Brasil”.⁸⁰

O 4º ENDI seguiu uma estrutura similar à do 3º ENDI, ao apresentar exposições de profissionais e instituições de ensino, painéis e palestras diversificadas com vários temas sobre a área do design.⁸¹ Entre os palestrantes, estiveram entidades de design e profissionais provenientes de diferentes estados e de variadas formas de atuação no campo do design.⁸²

O encontro de Belo Horizonte formou seis Grupos de Trabalhos: Regulamentação e Organização Profissional, O Ensino do Design, O Planejamento do 5º ENDI, Política Nacional do Desenho Industrial, Organização do Encontro Nacional de Estudantes de Desenho Industrial – ENEDI, e Análise do Ensino. A APDINS-RJ apoiou o evento na divulgação e nas inscrições na cidade do Rio de Janeiro, e esteve presente institucionalmente no grupo de trabalho do 4º ENDI sobre Regulamentação da Profissão. Alguns de seus diretores foram palestrantes nos painéis, como Bitiz e Joaquim Redig. Bitiz acredita que o número de participantes foi muito superior ao de Bauru, onde compareceram cerca de 500 pessoas, visto que Belo Horizonte é uma capital da região sudeste com maior facilidade de acesso para os estados que possuíam maior número de escolas de Design.⁸³

O grupo de Trabalho sobre Regulamentação e Organização Profissional propôs que as associações definissem com clareza sua natureza sindical ou cultural. Para tanto, as associações de caráter cultural deveriam ter a denominação de Associação de Desenhistas Industriais – ADI, e as de caráter sindical passariam a se chamar Associação Profissional dos Desenhistas Industriais, seguidas da sigla do respectivo estado ou município.⁸⁴ Extinguia-se, portanto, a denominação “Nível Superior”, iniciada no Rio de Janeiro. Fato que demonstra que a preocupação em mostrar para a sociedade o grau da formação dos desenhistas industriais já não era a mesma que em fins dos anos 1970.

80 4o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Programa. Belo Horizonte: ACVDI-MG / CN/DI, 1985.

81 Como o Departamento de Design da FIAT de Minas Gerais e o Núcleo de Desenho Industrial da FLUPEME.

82 Entre eles, destacamos: Gui Bonsiepe, Eduardo Barroso e Marcelo Resende pelo CNPq, Diva Maria Pires, Itiro Iida, José Abramovitz, Zanine, Luiz Cruz do NDI/FIESP e Lúcio Grinover.

83 Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004. Os organizadores esperavam que mais de 1000 pessoas comparecessem ao 4º ENDI. Carta a Freddy Van Camp, de 4 de outubro de 1985. Assina ACVDI. Belo Horizonte.

84 Documentos dos Grupos de Trabalho. Belo Horizonte: APDI-MG/CNPq. Março de 1986.

O mesmo Grupo de Trabalho concluiu que a CN/DI possuía “sérias dificuldades” por “não ser uma entidade constituída juridicamente”, o que prejudicava o relacionamento institucional junto a organismos oficiais e a própria captação de recursos financeiros para atuar com eficiência. Por isso, propunha a criação da Associação Nacional dos Desenhistas Industriais – ANDI, “em substituição à atual CNDI”.⁸⁵ A ANDI deveria congregiar todas as ADIs e as APDIs. Esperava-se que futuramente as APDIs se transformassem em sindicatos e a ANDI em “Federação Nacional dos Desenhistas Industriais”.⁸⁶

Quanto ao projeto de regulamentação da profissão, a APDINS-RJ tinha encaminhado, em meados de 1985, uma proposta à CN/DI que a aprovou durante o 4º ENDI, “com pouquíssimas modificações”,⁸⁷ como substitutivo ao Projeto de Lei nº 1955, de 1983, de autoria do deputado Celso Peçanha. Esse substitutivo era baseado no anteprojeto aprovado no 1º ENDI. A diferença principal era que não previa mais a criação de Conselhos de Desenho Industrial, e sim a regulamentação e fiscalização por meio do CONFEA e dos CREAs.⁸⁸

O substitutivo aprovado pela CN/DI era uma resposta ao substitutivo que o CONFEA já tinha encaminhado prevendo a “integração dos Desenhistas Industriais ao sistema CONFEA/CREA”.⁸⁹ O CONFEA encaminhou o seu substitutivo por meio do Ofício n. 1907, de 06 de novembro de 1984, após ser consultado pelo Congresso Nacional a respeito do Projeto de Lei n. 1955, de 1983. O Ofício foi entregue ao deputado Mendes Botelho, relator da Comissão de Trabalho e Legislação Social do Congresso Nacional.⁹⁰ A CN/DI decidiu procurar o CONFEA e negociar a aceitação do substitutivo dos designers.

A decisão do CN/DI de contatar o CONFEA visava aproveitar o momento de avaliação do Projeto de Lei, pelo relator Mendes Botelho, de modo a facilitar o encaminhamento para a aprovação do projeto de regulamentação. Porém, o que se queria era que os artigos do projeto tivessem como base o texto aprovado no 1º ENDI. O CN/DI iniciou contatos com o CONFEA e solicitou às demais associações que mobilizassem seus estados para elaborar ações de apoio ao substitutivo aprovado no 4º ENDI.

Como não estava mais à frente do processo de regulamentação, a APDINS-RJ passou a promover debates sobre o substitutivo da CN/DI, na cidade do Rio de Janeiro, e a mobilizar abaixo-assinados em apoio à regulamentação, que foram

85 *Id.Ibid.*

86 *Ibidem.* Neste sentido, provavelmente, estavam se inspirando nos arquitetos que em março de 1979 fundam a Federação Nacional dos Arquitetos e Urbanistas – FNA, após a abertura de sindicatos.

87 DESIGNATIVO 1. *Op.Cit.* 1987. p. 11.

88 Proposta de Substitutivo ao Projeto de Lei n. 1955, de 1983. Belo Horizonte: CNDI. 1985.

89 Documentos dos Grupos de Trabalho. Belo Horizonte: APDI-MG/CNPq. *Op.Cit.* 1986.

90 *Id.Ibid.*

encaminhados a Brasília. Todavia, apesar de o Projeto de Lei n. 1955 ter passado por todas as Comissões, até maio de 1986,⁹¹ já com o substitutivo da CN/DI que o deputado Mendes Botelho apresentou, o projeto não chegou a ser aprovado. Como 1986 foi um ano de eleições, o projeto não entrou na pauta de votações.

Na dependência do esforço concentrado dos Srs. Deputados, nosso projeto não caminhou mais. Agora no ano da constituinte deverá ficar estacionado, até que em 1988 possamos deflagrar os processos de pressão outra vez.⁹²

Com isso, as esperanças pela aprovação do projeto de regulamentação são diminuídas e os sentimentos de frustração são inevitáveis. Apesar de não deixar de ter a regulamentação como uma de suas metas, a APDINS-RJ passaria, em seus últimos anos até 1991, a se dedicar mais a outras atividades profissionais.

Na área cultural, a gestão de 1985/1988 promoveu uma agenda de palestras e participação em alguns concursos. A ênfase, portanto, não foi na realização de cursos como nas gestões anteriores.⁹³ Destacamos, entre as palestras, a de Enzo Grivarello, do Instituto de Desenho Industrial, da cidade de Rosário, Argentina, sobre o ensino e a prática do desenho industrial naquele país; evento realizado na Faculdade da Cidade, no dia 23 de abril de 1986.

Entre os concursos, o destaque ficou com a participação da APDINS-RJ em eventos promovidos pela FUNARTE, em setembro de 1985. A Associação elaborou o edital do concurso para a nova marca da FUNARTE, e indicou membros para o júri do concurso sobre desenho alusivo às comemorações do Dia da Pátria, 7 de setembro.⁹⁴

A APDINS-RJ manteve, por meio de seus informativos, a divulgação de notícias sobre outras instituições com atividades na área do design,⁹⁵ bem como relações diretas com algumas dessas entidades.

91 Cf. INFORME APDINS/RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1986.

92 BRANDÃO, Maria Beatriz Afflalo. “Balanço da Diretoria-Presidência”. DESIGNATIVO 1. *Op.Cit.* 1987. p. 10-11.

93 Apenas o curso de CAD, ministrado por J. M. Parrot, Rogério Ponce e César Nunes, foi identificado nos informativos desta gestão. No balanço da Diretoria, de fevereiro de 1987, não há menções sobre promoção de cursos, situação confirmada por Bitiz que, entretanto, afirma que sua gestão teve “mais eventos culturais”. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

94 Cf. INFORME APDINS/RJ, n. 1. *Op.Cit.* 1985.

95 Destacamos: Exposição sobre o Gráfico Amador, movimento surgido no Recife, na década de 1950, do qual Aloísio Magalhães fez parte. O evento ocorreu na FUNARTE, em outubro e novembro de 1985. O INT iniciava, em outubro de 1985, as pesquisas antropométricas de trabalhadores das indústrias do Rio de Janeiro. Os designers associados Denise Edelmam e Arthur Bosísio preparavam, em 1986, os verbetes sobre design e desenho industrial, para serem incluídos na “próxima edição do Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda”. INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 5, de 14 de fevereiro de 1986.

Em 1986, a ESDI deparou-se com o problema da doação de seu terreno à Academia Brasileira de Ciências – ABC. A doação tinha sido feita pelo Presidente João Baptista Figueiredo para que a ABC construísse seu prédio. A APDINS-RJ auxiliou a ESDI na mobilização de diversas entidades civis e dos vereadores da cidade para evitar que a ESDI perdesse seu terreno. A Associação realizou reuniões com Lindolfo de Carvalho Dias, secretário geral da ABC, para mediar o conflito, e mobilizou junto com a ESDI a opinião pública a favor da ESDI.⁹⁶ Como resultado da mobilização, o terreno não foi ocupado pela ABC e iniciou-se um longo processo junto às autoridades governamentais para solucionar o impasse.⁹⁷

Em 11 de dezembro de 1985, a APDINS realizou reunião com a Diretoria do Núcleo de Desenho Industrial/Rio – NDI/Rio, entidade constituída juridicamente em outubro de 1985. O NDI/Rio foi criado por um grupo de designers com o objetivo de dar continuidade aos trabalhos de assessoria em design, para pequenas e médias empresas, iniciada em outubro de 1983 pelo Núcleo de Desenho Industrial da Associação Fluminense de Pequena e Média Empresa – FLUPEME.⁹⁸

O Núcleo de Desenho Industrial da FLUPEME foi uma iniciativa de Maurício Robbe de Almeida, professor da ESDI e da UFRJ, e tinha como um de seus objetivos “promover o exercício profissional de estudantes, professores e autônomos” de design.⁹⁹ Em seus primeiros anos, atuaram predominantemente alunos e profissionais da UFRJ e ESDI. Com sua consolidação em 1985, diversificou-se a participação de alunos e profissionais, incluindo a presença de designers ligados à APDINS.¹⁰⁰

A reunião realizada entre APDINS e NDI/Rio teve como objetivo apresentar as críticas da Associação a atuação do Núcleo e propor ações conjuntas das duas entidades.¹⁰¹ Uma coluna para a APDINS foi aberta no jornal NDI/

96 Cf. INFORME APDINS/RJ, n. 8. *Op.Cit.* 1986, e DESIGNATIVO 1. *Op.Cit.* 1987. p. 7.

97 Em 2003, o Governo Federal anulou a doação do terreno à ABC e a ESDI iniciou ações para garantir a posse definitiva do terreno da Evaristo da Veiga. Informação dada por Freddy Van Camp, em março de 2004.

98 A FLUPEME foi criada em 1983 com o objetivo de organizar e congregar as pequenas e médias empresas do Estado do Rio de Janeiro. Cf. NDI/RIO INFORMA. Ano 2, n. 2, jun. 1986. Rio de Janeiro: NDI/Rio.

99 NDI/RIO INFORMA. Ano 1, n. 1, nov. 1985. Rio de Janeiro: NDI/Rio. p. 2.

100 Em novembro de 1985 constituíam a diretoria do NDI/Rio: Maurício Robbe de Almeida, Lúcia Ottoni (UFRJ), Sidney Freitas (PUC), Maria Egle (ESDI), e Vicente Cerqueira (UFRJ). Cf. NDI/RIO INFORMA, n. 1. *Op.Cit.* 1985. Em 1986, entraram para a Diretoria Anamaria de Moraes e Nilson Santos, que foram membros da Diretoria da APDINS de 1981 a 1984. Cf. NDI/RIO INFORMA, n. 2. *Op.Cit.* 1986.

101 Bitiz explica que a APDINS criticava a maneira como estava sendo estruturada a inserção do estudante nas empresas. O sistema funcionaria à semelhança da residência do estudante de medicina em um hospital. No caso do Núcleo, o estudante de design “residi-

Rio Informa, editado pelo Núcleo, e as atividades do NDI/Rio foram divulgadas para os sócios da Associação.¹⁰²

Em 1987, cumprindo decisão tirada no 4º ENDI, a APDINS-RJ realizou mudanças no Estatuto com a finalidade de passar à denominação de APDI-RJ.¹⁰³ O único jornal editado pela gestão de 1985/1988, o Designativo 1, de fevereiro de 1987, já trazia em sua capa as duas nomenclaturas da Associação: APDI-RJ e APDINS-RJ (Figura 4.5). A assembleia geral ordinária realizada na ESDI, no dia 24 de março de 1987, votou o novo nome da Associação e propôs algumas mudanças básicas no Estatuto, relativas aos cargos dirigentes: a) redução do número de integrantes na Diretoria, passando a presidente, vice-presidente, sete diretores e seis conselheiros fiscais; b) à Diretoria caberia nomear o Conselho Consultivo, que deveria ter no máximo 10 membros, não havendo necessidade de ser profissional de desenho industrial; c) o mandato do Conselho seria arbitrado pela Diretoria; d) mudança do tempo de mandato da Diretoria, de 2 anos para 18 meses.¹⁰⁴ Porém, o Estatuto só entraria em vigor “a partir da data da posse da próxima Diretoria, eleita nos termos deste Estatuto”.¹⁰⁵

Duas alterações no Estatuto demonstram, a nosso ver, que se queria confirmar que a APDI-RJ não possuía o caráter cultural das ADIs. Primeiro, retirou-se o parágrafo único do Artigo 5, que definia que poderiam “ser estabelecidos novos critérios de admissibilidade, de forma a beneficiar aqueles que, pela sua atividade específica, no campo do Desenho Industrial, tenham interesse em se associar”.¹⁰⁶ Desse modo, apenas os designers reconhecidos pela sua graduação

ria” na empresa. A APDINS reivindicava que o sistema permitisse que o estudante entrasse para a empresa para aprender, e não liderar um projeto, como tinha ocorrido em alguns casos que foram identificados pela Associação (junto a empresários). A liderança projetual por parte do estudante inexperiente poderia comprometer a imagem de eficiência da classe profissional. A APDINS sugeria um tempo de estágio, de pelo menos seis meses na indústria, antes de liderar projetos na empresa, e que houvesse acompanhamento mais frequente de um profissional, junto à empresa que tivesse o aluno de Design. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

102 Em 1984 o Núcleo de Desenho Industrial da FLUPEME já tinha sido objeto de atenção da APDINS-RJ. Uma matéria sobre a FLUPEME e as propostas do NDI-FLUPEME foi publicada no JORNAL DA APDINS-RJ, n. 10. *Op.Cit.* 1984.

103 A ACVDI, em 1986, também seguiu a decisão 4º ENDI e mudou seu nome para APDI-MG. BOLETIM INFORMATIVO DA ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: APDI-MG, ano 1, n. 5, dez. 1985.

104 Ata da assembleia geral ordinária, realizada na ESDI dia 24 de março de 1987. Durante 30 dias consecutivos, foram colhidas assinaturas de sócios para ampliar o apoio às mudanças sugeridas. Em 23 de abril encerrou-se a coleta, totalizando 59 assinaturas.

105 Estatuto da Associação Profissional dos Desenhistas Industriais – APDI. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Aprovado em assembleia geral de 24 de março de 1987.

106 Estatuto da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978.

ou pela prática projetual em 5 anos ininterruptos poderiam se associar. Eliminava-se a possibilidade de flexibilização posterior dos critérios para admissão de sócios. Segundo, o cargo de diretor cultural era extinto e suas funções de promoção de realização de cursos, seminários, exposições, palestras e conferências foram alocadas no cargo de diretor técnico, criado pelo Estatuto de 1987. O diretor técnico respondia também pelos “assuntos de natureza técnica” e supervisionava o Conselho Consultivo.¹⁰⁷

Uma supressão demonstra adaptação ao cenário do campo do design do final dos anos 1980 e especifica mais o caráter profissional: retiravam-se dos deveres da Associação a fundação e a manutenção de “escolas dedicadas ao ensino de Desenho Industrial”.¹⁰⁸ Após sua contribuição para a luta pelo currículo mínimo, a Associação deixava para as escolas e para a mobilização própria dos docentes as questões relativas à graduação em Design.

Uma inclusão no Estatuto refletia a situação das lideranças que tinha sido marcada por frequência irregular dos diretores nas reuniões de 1986 e 1987: era prevista a perda do mandato do “membro da Diretoria que sem causa justificada” deixasse de exercer suas atividades por 30 dias consecutivos ou deixasse de “comparecer a mais de três reuniões da Diretoria consecutivas”.¹⁰⁹ Nos demais artigos, a Associação permanecia com a mesma configuração.

107 Estatuto da APDI. *Op.Cit.* 1987.

108 Estatuto da APDINS-RJ. *Op.Cit.* 1978. Artigo 3, alínea “d”.

109 Estatuto da APDI. *Op.Cit.* 1987. Artigo 23, alínea “a” e “b”.

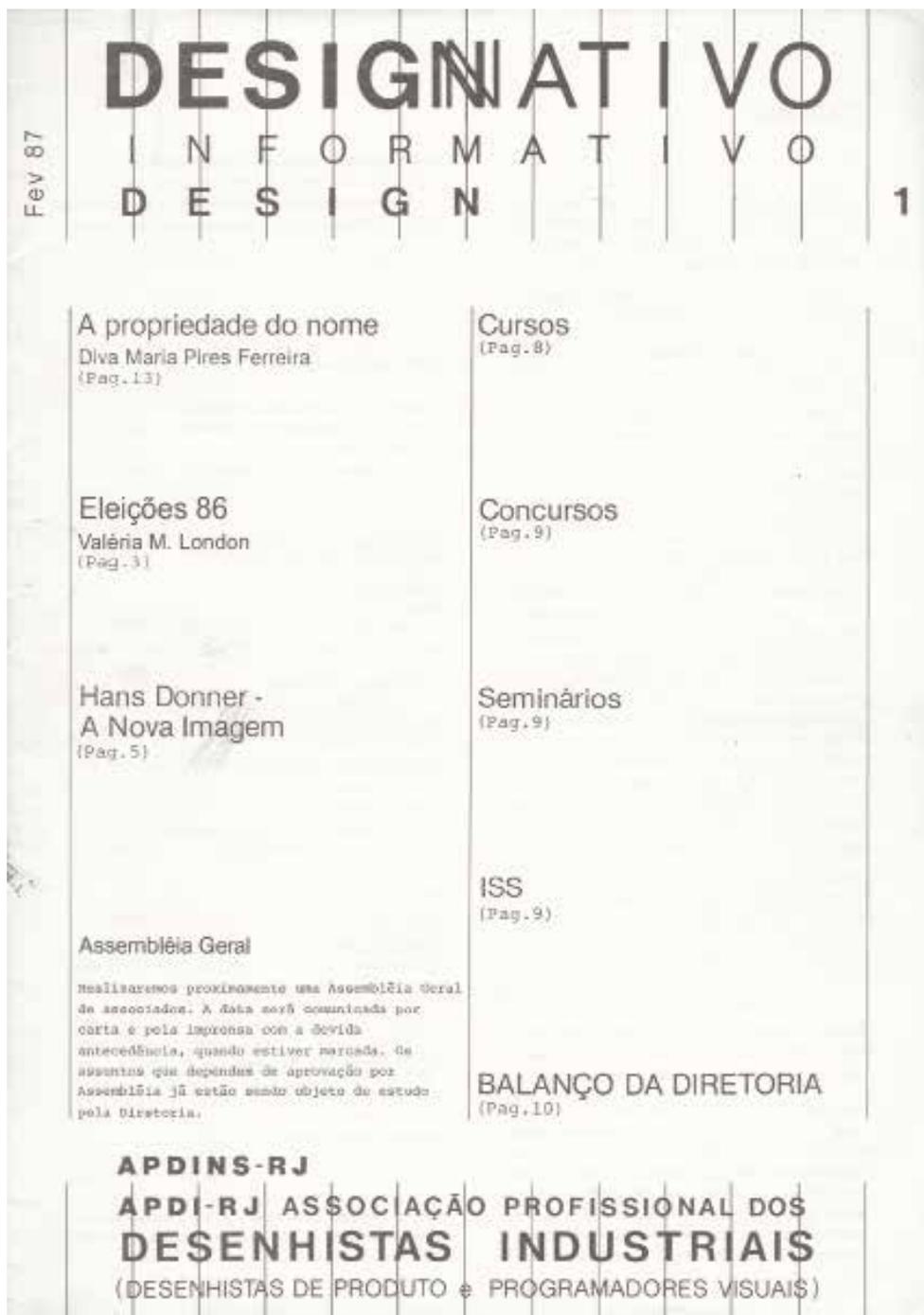


Figura 4.5 Capa do jornal Designativo n. 1, de 1987.

O Designativo 1 foi projetado por Joaquim Redig, do Conselho Editorial, representando um esforço de consolidar os meios de divulgação da Associação através da tentativa de se reimprimir um jornal em formato ofício. Por problemas de verbas e falta de patrocínio, desde setembro de 1985 a divulgação das atividades da APDINS-RJ vinha sendo feita por boletins informativos que abrangeram 9 edições numeradas até o início de 1987.¹¹⁰ A divulgação do design para a sociedade tinha sido feita, até essa mesma data, também por meio da participação da APDINS em alguns programas de televisão e rádio, e cartas a jornais de grande circulação.¹¹¹

Entretanto, o jornal não volta a ser editado. Em 1987 agrava-se a situação de diminuição da participação dos diretores no cotidiano da Associação. Após intensa atividade, de meados de 1985 ao final de 1986, a Diretoria começou a não contar com todos seus membros nas reuniões periódicas na sede. Além disso, volta-se a ter problemas com as contribuições financeiras dos sócios.

Toda essa situação ficou evidenciada na desistência da APDINS-RJ de participar do evento “Rio Tecnologia – Mostra Nacional de Tecnologia”, no final de 1986. A APDINS-RJ foi convidada para montar uma exposição de trabalhos sobre design. Entretanto, devido à pouca participação dos sócios e à falta de verbas, a Diretoria decidiu não montar a exposição.

A carta enviada aos sócios comunicando a desistência demonstra a frustração da liderança da Associação:

A APDINS, em meio a todo esse processo de tentar se fazer presente num evento no qual estarão presentes centenas de empresários e possíveis clientes, teve que parar para saber como ia subsistir já que seus associados, de maneira geral, não cumprem com a responsabilidade mínima de pagamento mensal de Cz\$ 35,50.¹¹²

Entretanto, segundo Bitiz, os eventos culturais promovidos pela APDINS-RJ nunca estiveram vazios. Faltavam, sim, sócios para ajudar a organizar e trabalhar nas atividades.

O ritmo da Diretoria já não era o mesmo no início de 1987. Bitiz informa que ao final da gestão eram seis ou sete diretores que “levavam” a APDINS-RJ em suas atividades. A presença de diretores passou a não ter a mesma composição nas reuniões periódicas da Diretoria. Bitiz acredita que as causas para esta inconsistência na participação de diretores eram variadas e dentro da “conjuntura” da época.

110 Cf. DESIGNATIVO 1. *Op.Cit.* 1987. p. 12. O jornal contou com o patrocínio da RAI-NER Fotolitos e da Copiadora Pinto Bastos.

111 Como, por exemplo, o programa ‘Sem Censura’, da TVE, e ‘Encontro com a Imprensa’, da Rádio Jornal do Brasil AM. Cf. DESIGNATIVO 1. *Op.Cit.* 1987. p. 10.

112 Carta aos associados, de 4 de novembro de 1986. Assina Maria Beatriz Afflalo Brandão como presidente da APDINS-RJ. 2 páginas datilografadas.

Bitiz lembra que “teve gente que saiu para fazer mestrado” e que passou a não ter tempo para estudar e cuidar das funções da Diretoria simultaneamente. Outros, como a própria Bitiz, exerciam docência em cursos de Design e mantinham em paralelo a atividade profissional no mercado como autônomo ou em escritório.¹¹³ Tocando escritório profissional próprio estava quase a metade dos diretores, e justamente os profissionais mais antigos e experientes na APDINS-RJ como Joaquim Redig, Paulo Milton Barreira (Peême), Ana Luísa Escorel, José Abramovitz, Evelyn Grumach e Valéria London.¹¹⁴ Alguns outros diretores trabalhavam sob contrato de trabalho.¹¹⁵

Bitiz ressalta que o trabalho na Diretoria era voluntário e que as pessoas tinham suas atividades em paralelo.¹¹⁶ A falta de regularidade na presença das mesmas pessoas em todas as reuniões provocava um desgaste entre os diretores devido à falta de continuidade das tarefas. Era comum, no final da gestão, surgirem ideias e sugestões para novas atividades, mas era difícil ter alguém para assumir sua realização e efetivá-las em um trabalho regular e contínuo.¹¹⁷ Bitiz considera que tal situação “exauriu um pouco” o ânimo das pessoas que atuavam mais frequentemente na Diretoria no final da gestão.¹¹⁸

Mesmo com as dificuldades financeiras, a Diretoria conseguiu manter a sede alugada e uma secretária. Porém, a eleição para uma nova Diretoria¹¹⁹ não se realiza em 1987 porque “ninguém queria assumir” uma nova chapa. A solução só acontece ao final de 1987, quando a Diretoria em exercício convida Túlio Mariante para compor a chapa para a eleição. Bitiz explica que Túlio vinha fre-

113 Nesta situação, Bitiz se lembra de Regina Célia Pereira e Joaquim Redig. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

114 *Id. Ibid.*

115 Nesta categoria estavam Diva Maria Araújo no INT, Luiz Otávio Bittencourt (Lula), desde 1984, no escritório de Joaquim Redig e Gláucia no escritório de Túlio Mariante.

116 Esta ‘dupla jornada’ já era mencionada pela presidente da Associação na coluna da APDINS, em 1986, ao convocar os sócios para participar da entidade: “Mas tudo isso requer muito trabalho, de uma diretoria – toda ela atuante profissionalmente. Tudo isso requer um tempo, que às vezes não temos, fabricamos”. Cf. NDI/RIO INFORMA, n. 2. *Op.Cit.* 1986.

117 Bitiz cita até mesmo o caso de sócios que iam às reuniões, davam ideias de atividades para a APDINS executar, mas não queriam ser os seus realizadores, ou como definiu em suas próprias palavras: “não queriam carregar o piano”. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

118 Estes diretores eram justamente os mais antigos na vida da APDINS: Valéria London, Joaquim Redig, Diva Maria Araújo, Isabella Perrota, Evelyn Grumach, Ana Luísa Escorel, Ivan Ferreira e Bitiz. Os mais novos, com o passar dos anos, iam “sumindo” ou rareando a presença. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

119 *Id. Ibid.* O desgaste sofrido ao final da gestão, com problemas de verbas e a redução de pessoas atuantes, levou ao questionamento da própria existência da Associação.

quentando as reuniões da Diretoria há algum tempo e, além disso, tinha sido um dos fundadores da Associação. Portanto, possuía antigos laços com os diretores em exercício. O próprio Túlio Mariante diz que, dentre os motivos para voltar a frequentar com mais intensidade a APDINS-RJ, na gestão de Bitiz, estava a amizade que tinha com vários diretores.¹²⁰

A gestão de 1985/1988 manteve suas atividades até o final do mandato, no início de 1988, cobrando mensalidades atrasadas, divulgando concursos e a eleição para a nova Diretoria, que seria realizada em Assembleia Geral, no dia 8 de março de 1988.

4.2 A ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS – APDI

4.2.1 A GESTÃO DE 1988/1989

A nova Diretoria foi eleita na Assembleia Geral, realizada na sede do IAB/RJ, situada na Avenida Rio Branco, n. 277. Quinze pessoas ocuparam seus cargos, conforme rege o Estatuto aprovado em 1987. Mais uma vez, a Diretoria era formada por novos designers e antigos articuladores da APDINS-RJ.¹²¹ A maioria dos profissionais também era oriunda da ESDI, nessa nova formação. As novidades eram as presenças de dois jovens designers formados pela Faculdade Silva e Souza, e de um técnico diagramador do Jornal do Brasil. Carlos Eduardo Valente e Luiz Cláudio Franca Barros tinham estudado na Silva e Souza na época em que Bitiz ministrava aulas.¹²² Rui Dias de Carvalho conheceu Túlio Mariante na época em que ambos trabalharam no Jornal do Brasil. Como a Associação já

120 Túlio tinha ido morar em Brasília em 1980 e só retornou ao Rio de Janeiro em 1982. Apesar de manter contatos com a APDINS-RJ, ele acompanhou pouco as atividades da Associação até 1985, quando funda seu escritório, após sair do Jornal do Brasil, onde começou a trabalhar em 1974 por indicação de Aloísio Magalhães. Entrevista realizada com Túlio Mariante, em 3 de julho de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

121 Os ‘antigos’ designers da APDINS-RJ, formados pela ESDI, concentraram-se no Conselho Fiscal. Porém, estão presentes, em menor número, nos cargos principais da Diretoria: Diva Maria Pires e Paulo Milton Barreira. Nova na direção da entidade, mas também oriunda da geração dos anos 1970 da ESDI, encontrava-se Sonia Susini, formada em 1977. Luís Otávio (Lula) tinha se gradua na ESDI, em 1984, entretanto, como frequentava a APDINS-RJ desde os tempos de estudante, pôde ser considerado um ‘veterano’ da APDINS-RJ em 1988. Lula, desde 1984, trabalhava para Joaquim Redig.

122 Estes dois profissionais frequentavam a APDINS desde a época em que eram estudantes. E, a partir do contato com Bitiz, inseriram-se na chapa de Túlio Mariante.

não carregava mais a sigla ‘NS’, de Nível Superior, Rui foi admitido na Diretoria como um designer ‘formado’ pela prática profissional.¹²³

A presidência ficou com Túlio Mariante e a vice-presidência com Luiz Otávio Bittencourt (Lula). Nos demais cargos; diretoria administrativa, Sônia Maria Susini Ribeiro; diretor técnico, Paulo Milton Barreira (Peême); diretor de informação, Carlos Eduardo Valente; diretor de edição, Denise Gonçalves Westin; diretor de divulgação, Rui Dias de Carvalho; diretor de promoções, Luiz Cláudio Franca Barros; e diretor financeiro, Diva Maria Pires Ferreira. O Conselho Fiscal foi composto com três titulares (Valéria Munk London, Joaquim Redig e Ivan Ferreira) e três suplentes (Lia Mônica Rossi, Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz) e José Carlos Conceição).

Na própria Assembleia Geral de 08 de março de 1988, Túlio Mariante expôs o perfil de gestão que pretendia para a APDI-RJ:

Falou da necessidade de tornar a secretaria da Associação mais ágil e de fazer um plano financeiro usando a imaginação para obter recursos. Falou também da necessidade de divulgação da profissão como um todo e da conquista de novos esforços no mercado de trabalho; mostrou também a intenção de fazer da Associação a “casa dos designers”, oferecendo várias modalidades de serviços e propôs como atividades que poderão ser realizadas o “portfólio do Rio de Janeiro”, exposições de trabalhos profissionais, cursos de vários níveis, convênios editoriais, premiações, etc; lembrou, porém, que tudo isso só será possível com a participação de todos.¹²⁴

Túlio admite que sua gestão na APDI se orientou mais por um perfil cultural de Associação, e que esse perfil era coerente com o modelo cultural que ele preferia para a APDINS-RJ na época de sua fundação. Porém, Túlio não era contra a formação de um sindicato. Apenas acreditava que a Associação cultural atrairia mais designers para as questões em discussão.¹²⁵

Mais uma vez, uma das primeiras ações da nova Diretoria foi tentar o equilíbrio financeiro. Em março de 1988, apesar de o saldo financeiro ser positivo, a receita obtida não era considerada “suficiente para cobrir as despesas mensais da Associação”.¹²⁶ A mensalidade foi mantida no valor de um terço de OTN, e

123 Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004.

124 Ata da Assembleia Geral Ordinária, realizada no dia 08 de março de 1988, no IAB/RJ. Rio de Janeiro, APDI-RJ, 1988.

125 Segundo Túlio Mariante, o caráter pré-sindical da APDINS-RJ não contava com a opinião unânime dos designers. Entretanto, o ex-presidente da APDI afirma que “qualquer mobilização era positiva” e, por isso, fortalecia a mobilização dos designers pela APDINS-RJ. Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004.

126 Ata da Assembleia Geral Ordinária, realizada no dia 8 de março. *Op.Cit.* 1988.

uma campanha de convocação dos sócios em atraso foi iniciada. Entretanto, a arrecadação não subiu o suficiente para evitar outra mudança de sede. Em julho de 1988, o aluguel da sala da Rua Professor Alfredo Gomes é reajustado e a Diretoria decide alugar outro imóvel.

A nova sede foi instalada no Largo do Machado, n. 8, sala 1102.¹²⁷ O espaço foi dividido com a Livraria Riobook's, especializada em livros de design, artes e arquitetura. Essa livraria, segundo Bitiz, alugara uma sala ao lado da sala da APDINS-RJ, no endereço da Rua Professor Alfredo Gomes.¹²⁸ A parceria no aluguel trazia vantagens para ambos os lados, já que para a livraria era interessante divulgar seus livros entre os sócios da Associação e a APDINS-RJ poupava recursos.

A filiação de novos sócios se apresentava lenta nos primeiros meses da nova gestão.¹²⁹ Um novo problema veio a dificultar a arrecadação: em agosto de 1988, a APDI/RJ anunciava que a rede bancária não efetuará mais a cobrança das mensalidades. Em janeiro de 1989, a Diretoria explicava que os bancos achavam as mensalidades baratas e os associados muito poucos, o que não justificaria a emissão de carnês. Os pagamentos eram realizados na sede da APDI ou por meio de cheque nominal cruzado. A partir de janeiro de 1989, o recebimento de pagamentos foi gerenciado diretamente por Túlio Mariante e Sonia Susini, uma vez que a secretária Maria Neo tinha deixado a Associação.¹³⁰

Nesse mesmo mês de janeiro de 1989, na metade do mandato, a Diretoria resolveu mudar de sede mais uma vez. A sede permaneceu no Largo do Machado, mas no prédio da Galeria Condor, sala 508. Junto com a APDI se transferiu a Livraria Riobook's, mantendo a divisão de espaço e aluguel. Esse seria o endereço final da APDI/RJ até sua desarticulação em 1992.

Apesar de todas essas dificuldades, a Diretoria estava motivada a reerguer a Associação e a marcar com muitas realizações e comemorações os 10 anos de existência da entidade. Ironicamente, os eventos promovidos pela Diretoria estavam sempre cheios. Além disso, o ano de 1988 era o da promulgação da Nova Constituição, com a qual se acreditava que “as associações terão a oportunidade de manifestar-se em defesa de causas coletivas, interferir e participar das decisões do poder público”.¹³¹ Esperava-se que todo esse cenário, interno e externo à Associação, poderia motivar as pessoas a participar e fortalecer a APDI/RJ.

127 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, agosto de 1988. 1 página.

128 Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

129 A APDI/RJ registrava quatro novos sócios em maio, três em junho e nove em julho. Cf. INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, maio de 1988. 1 página. INFORME, agosto. *Op.Cit.* 1988.

130 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, janeiro de 1989. 2 páginas.

131 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, setembro de 1988. 2 páginas.

Alegria era o sentimento com o qual Túlio Mariante queria marcar sua gestão. Túlio diz que gostaria de relacionar o trabalho alegre ao bom design brasileiro: objetos bons e alegres para tornar as pessoas mais felizes.¹³² E a descontração seria o mote para incentivar o otimismo e a criatividade na administração das atividades da Associação.

A Diretoria manteve seu público a par das atividades da APDI/RJ por meio de Informes e cartazes em formato ofício. A maioria dos Informes foi patrocinada por empresas de fotocomposição e reprografias, o que economizava recursos financeiros. Os eventos promovidos pela APDI/RJ serviam também como oportunidades de arregimentar sócios e receber pagamentos.

O grande evento social da gestão de 1988-1989 foi a comemoração dos 10 anos da Associação, que se realizou no Umuarama Gávea Clube, dia 19 de novembro de 1988. Segundo seus organizadores, à festa, que foi um sucesso, compareceu “gente que não conhecíamos e gente que não víamos há muito tempo”.¹³³

Com a festa de 10 anos, fica claro que para a Diretoria, e provavelmente para muitos dos associados que frequentavam a Associação, a APDI/RJ era uma extensão da APDINS-RJ. As mudanças no Estatuto, em 1987, não tinham configurado, em essência, outra associação.

A maioria dos eventos culturais, como palestras e debates promovidos pela Diretoria, ocorreu na nova sede do IAB, inaugurada no início de 1988. A sede está localizada próxima ao Largo do Machado, na Rua Pinheiro, n. 10. A APDI esteve presente à inauguração dessa sede dos arquitetos, cumprindo uma das últimas atividades da gestão de Bitiz.¹³⁴ Em 1978, a APDINS-RJ e o IAB tinham promovido mesas-redondas sobre a atuação do arquiteto e do designer, quando Luiz Paulo Conde era o presidente do IAB, na antiga sede dos arquitetos. A proximidade das novas sedes de ambas instituições facilitou a parceria em eventos entre a APDI e o IAB.

Entretanto, a parceria foi retomada por meio da proximidade pessoal entre alguns arquitetos e designers. Túlio Mariante tinha estabelecido relações profissionais e de amizade com vários arquitetos a partir de trabalhos de sinalização e da participação no júri da premiação anual do IAB-RJ.¹³⁵ Havia uma categoria de desenho industrial na premiação do IAB-RJ, e Túlio tinha sido convidado algumas vezes para ser do júri dessa categoria. Assim, a amizade com diretores do IAB da época facilitou a realização eventos da APDI na sede dos arquitetos ou que fossem promovidos em conjunto.

132 Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004.

133 A festa foi sugestão de Isabella Perrota, que organizou o evento apesar de não estar mais como diretora da APDI/RJ. A festa contou com o sorteio de livros importados, oferecidos pela RioBooks's. INFORME, janeiro de 1989. *Op.Cit.* 1989.

134 INFORMATIVO DA APDI-RJ. Rio de Janeiro: APDI/RJ, jan/fev, 1988. 2 páginas.

135 Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004.

A premiação anual do IAB-RJ passou a contar com o apoio institucional da APDI. O prêmio da categoria “Desenho Industrial aplicado à Arquitetura” foi aberto aos associados da APDI, que indicou José Abramovitz para o júri da categoria em 1988. No mesmo ano, ganharam o prêmio de desenho industrial os designers Peême de Alencar Barreira e Cláudia Rosa, com o projeto de sinalização do Edifício Sede da White Martins do Rio de Janeiro.¹³⁶ E, em 1989, Joaquim Redig e Lula Bittencourt ganharam o prêmio da categoria de desenho industrial que, em 1988, tinha sido batizado de “Prêmio Aloísio Magalhães”.¹³⁷

Segundo Túlio Mariante, os eventos realizados na sede do IAB, no Largo do Machado foram um sucesso, contando com a presença de até 250 pessoas em alguns deles. O público era, na maioria, profissionais e estudantes de Desenho Industrial. Destacamos, entre esses eventos, os encontros para debates sobre moda, projeto editorial, design de embalagens e sinalização.¹³⁸

O debate sobre equipamentos urbanos, realizado em 28 de março de 1989, reuniu arquitetos, designers e representantes da prefeitura.¹³⁹ Como consequência do evento, um grupo de trabalho foi criado por representantes da FAMERJ, IAB e APDI “para a formação de um documento sobre as Interferências na Orla Marítima do Rio de Janeiro”.¹⁴⁰ O documento seria encaminhado, posteriormente, ao prefeito Marcelo Alencar. A APDI tentava, assim, interferir nas esferas governamentais, mais uma vez.

136 INFORME, janeiro de 1989. *Op.Cit.* 1989.

137 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, dezembro de 1989. 2 páginas.

138 O encontro sobre sinalização ocorreu em 30 de junho de 1988 e contou com a participação de Ivan Ferreira, Nair de Paula Soares, Peême de Alencar Barreira (este era Paulo Milton assumindo seu nome profissional) e Túlio Mariante. *Informe* de agosto de 1988. Rio de Janeiro: APDI/RJ, 1988. Em 18 de agosto de 1988, o debate de Design de Embalagens foi realizado com os expositores Eduardo Barroso, coordenador do Laboratório de Desenho Industrial de Santa Catarina e Celso Santos, coordenador de marketing da Metalúrgica Aladin, com a mediação de Diva Maria Pires Ferreira. O debate sobre Projeto Editorial contou com a participação do editor Afonso Henriques de Guimarães Neto e dos designers Bitiz Afflalo Brandão e Sílvia Steinberg, em 29 de setembro de 1988. Cf. INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, novembro de 1988. Em 22 de junho de, houve a mesa-redonda com Evelyn Grumach, Felipe Eduardo e Sérgio Luizzi sobre Design e Moda.

139 A mesa-redonda foi composta pelos arquitetos Paulo Casé e Adir Kasiss, pelos designers Joaquim Redig e Ivan Ferreira e Eduardo Chany (Secretário da Fazenda) e um representante da RIOTUR, do qual não há referências sobre a identidade. Cartazete de divulgação do evento. Formato ofício. Rio de Janeiro. APDI-RJ, 1989.

140 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, maio de 1989. O documento deveria apresentar críticas sobre a “ocupação desordenada e predatória” da orla e “formular diretrizes gerais para qualquer intervenção, como consulta a desenhistas industriais no que se refere a equipamentos”.

Outra parceria estabelecida pela APDI foi o curso de sinalização em convênio com a Universidade Santa Úrsula. O curso foi ministrado por Joaquim Redig e Túlio Mariante no segundo semestre de 1989.¹⁴¹

No campo das relações institucionais, a gestão de 1988/1989 esteve em contato com a ANDI para assuntos diversos. A ANDI, proposta no 4º ENDI para substituir a CN/DI, teve sua criação aprovada no 5º ENDI, realizado em setembro de 1988, em Curitiba, Paraná. A APDI-RJ designou Valéria London para representar a Associação carioca na ANDI.¹⁴² Além desse vínculo institucional, os designers cariocas, em maio de 1989, passaram a ter outro contato direto com a entidade nacional: Bitiz Afflalo tomou posse no Conselho Fiscal da agora denominada AND-BR¹⁴³ em substituição a Eduardo Barroso, que tinha pedido afastamento do cargo.

A AND-BR e a APDI-RJ atuaram juntas no episódio do Concurso Nacional de Logotipo para o Centenário da República. O concurso foi realizado pela Assessoria da Presidência da República, em 1989. Valéria London representou a AND-BR no júri formado por cinco membros.¹⁴⁴ O concurso foi vencido pelos designers Victor Burton e Isabella Perrota. Porém, devido a problemas na organização do concurso, constatados por Valéria London, a AND-BR e a APDI-RJ encaminharam críticas aos organizadores. As Associações criticavam o caráter mais político nas decisões do júri e o fato de o concurso ser aberto à participação popular, o que poderia prejudicar “o nível técnico dos trabalhos apresentados”. Mesmo assim, apoiavam os vencedores do concurso e isentavam-nos de qualquer relação aos problemas identificados. Também recomendavam que as entidades promotoras de concursos devessem recorrer à “assessoria de profissionais da área em questão” (designers) para “a elaboração correta dos regulamentos de concursos”.¹⁴⁵

141 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, junho de 1989. 1 página.

142 INFORME, novembro. *Op.Cit.* 1988. A APDI-RJ participou do grupo de trabalho do 5º ENDI que aprovou a criação do ANDI. Representando a APDI-RJ estavam presentes Túlio Mariante (como presidente), Valéria London e Joaquim Redig.

143 INFORME, maio. *Op.Cit.* 1989. Logo após a sua criação, a ANDI, seguindo orientação do 5º ENDI, que decidiu que os desenhistas industriais passariam a ter a nomenclatura de designers, muda seu nome para Associação Nacional dos Designers do Brasil – AND-BR.

144 Os demais membros do júri eram: Ministro da Cultura, José Aparecido; Assessor da Presidência da República, Virgílio Costa, um representante da Associação Brasileira de Propaganda e um representante da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão. Carta de 17 de outubro de 1989. Assinada por Valéria London, João Roberto Peixe (Nascimento) – presidente da AND-BR, Túlio Mariante – presidente da APDI-RJ, Beatriz Afflalo – consultora da APDI-RJ, Victor Burton e Isabella Perrota, vencedores do concurso. Rio de Janeiro: AND-BR/APDI-RJ. 2 páginas datilografadas.

145 Carta de 17 de outubro de 1989. *Op.Cit.* 1989. Pena que a presença de entidades de designers não se compareceu à votação da marca gráfica da Copa do Mundo de 2014. Re-

A mudança da nomenclatura da profissão para design foi discutida no workshop “Ensino de desenho Industrial nos anos 90”, realizado de 25 a 27 de julho de 1988, em Florianópolis.¹⁴⁶ Compareceram ao evento representantes “de todas as escolas brasileiras de design”.¹⁴⁷ E, entre esses, estavam docentes que também eram ligados à APDI-RJ, como Joaquim Redig. Os docentes presentes resolveram criar a Associação Brasileira de Ensino de Design – ABED, para cuidar e discutir as questões gerais sobre o ensino e representar nacionalmente a categoria docente e as escolas de Design. Sobre essas questões incidia o fato de que, no mesmo ano de 1988, foi implantado o currículo mínimo com as habilitações em Programação Visual e Desenho de Produto.¹⁴⁸ A primeira versão desse currículo tinha sido proposta no 1º ENDI, que definiu a nomenclatura do curso como Desenho Industrial sem considerar a palavra design como nome da profissão. Nota-se um intervalo de quase 10 anos entre a implantação e a primeira proposta da classe, fruto dos problemas de organização dos designers.

As decisões do workshop foram noticiadas pela APDI-RJ, que promoveu uma “Assembleia da Nomenclatura” para discutir a posição dos associados e remetê-las ao 5º ENDI.¹⁴⁹

O 5º ENDI, em Curitiba, foi promovido pela Associação dos Desenhistas Industriais do Paraná – ADI-PR e realizado na PUC-PR, de 29 de agosto a 3 de setembro de 1988. A APDI-RJ apoiou o evento divulgando sua realização e promovendo debates no Rio de Janeiro sobre o tema do encontro: “Caos: a discussão da criação”. Porém, a participação da APDI-RJ foi menos intensa que nos encontros anteriores, assim como parece ter sido a participação de designers cariocas. Ao evento de Curitiba compareceram cerca de 357 pessoas,¹⁵⁰ menos que as duas

gredimos?

146 O workshop foi promovido pelo Laboratório de Desenho Industrial de Santa Catarina e contou com o patrocínio da Secretaria de Ensino Superior do Ministério de Educação – Sesu/MEC e da CAPES, com o apoio do CNPq e da revista *Design & Interiores*. Cf. REDIG, Joaquim. Ensino: um encontro histórico. *Revista Design & Interiores*. São Paulo: Projeto Editores, ano 2, n. 10, setembro/outubro de 1988. p. 108-111.

147 *Id.Ibid.*

148 A reformulação do currículo mínimo foi aprovada pelo Conselho Federal de Educação no dia 29 de janeiro de 1987. Cf. BOLETIM INFORMATIVO DA ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: APDI-MG, ano 2, n. 6, mar. 1987. p. 4. Contribuíram para o retorno do currículo mínimo à pauta do CFE os esforços de Itiro Iida.

149 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, agosto de 1989. 1 página. A assembleia foi feita na Faculdade da Cidade, dia 22 de agosto de 1988.

150 REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 2, n. 10, setembro/outubro de 1988. p. 111-112. Joaquim Redig, José Abramovitz e Gustavo Amarante Bomfim foram ao 5º ENDI.

edições anteriores do Encontro, em 1983 e 1985. As notícias sobre o 5º ENDI não ocuparam espaços de destaque nos Informes da APDI-RJ, se comparadas à cobertura que o 2º e 3º ENDIs receberam nos informativos da APDINS/RJ, da época. Mesmo assim, a APDI-RJ esteve presente oficialmente no 5º ENDI e promoveu reuniões para a divulgação das decisões do Encontro de Curitiba.¹⁵¹

Notícias gerais sobre o campo profissional no Brasil continuavam a ser divulgadas pela APDI-RJ. Porém, a partir de 1987, com a publicação da revista *Design & Interiores*, o campo profissional dos designers passou a contar com um veículo de notícias de abrangência nacional, que logo sistematizou a distribuição de exemplares por assinaturas enviados pelo correio. A própria APDI chegou a divulgar a existência da Revista aos associados.¹⁵² Entretanto, é certo que a APDI mantinha seus contatos institucionais e recebia informações diretamente de seus sócios mais ativos no meio profissional.¹⁵³

A ALADI continuava a ser acompanhada pela APDI-RJ, apesar da representação brasileira estar a cargo da AND-BR. A APDI-RJ divulgou informações para a participação no 4º Congresso Latino Americano de Desenho Industrial, promovido pela ALADI e realizado em Havana, Cuba, de 23 a 27 de maio de 1989. Segundo a APDI-RJ, “40 designers brasileiros entre participantes, conferencistas e delegados” estariam presentes ao Encontro.¹⁵⁴

Em relação às atividades de seus sócios no mercado de trabalho, a APDI-RJ promoveu encontros e debates sobre problemas da atuação profissional. A APDI-RJ manteve a divulgação da oferta de empregos e estágios e promoveu reuniões para discutir ética profissional e remuneração.¹⁵⁵

Um grupo de discussão sobre remuneração iniciou reuniões periódicas em fins de 1988.¹⁵⁶ A discussão parece ter objetivado mais a remuneração de autônomos e pessoas jurídicas na prestação de serviços de design. Tanto que, em 1989,

151 Entre estas decisões, estavam a criação da ANDI, a mudança de nomenclatura da profissão para design e a criação do Encontro dos Estudantes de Design – ENEDI, que deveria se iniciar no 6º ENDI, programado para 1990, em São Paulo. Cf. REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 2, n. 10. *Op.Cit.* 1988.

152 INFORME, setembro. *Op.Cit.* 1988.

153 Entre estas notícias, destacamos a criação, em 1989, da Associação dos Designers Gráficos – ADG, em São Paulo, concursos diversos da área de design promovidos por outras instituições e o lançamento do livro “Identidade Visual – a direção do olhar”, de Gilberto Strunck, em julho de 1989.

154 Cf. INFORME, janeiro. *Op.Cit.* 1989. e INFORME, maio. *Op.Cit.* 1989. Não foram encontradas informações sobre quem seriam estes brasileiros e quantos cariocas estariam entre eles.

155 INFORME, maio. *Op.Cit.* 1989.

156 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, novembro de 1989.

a Associação inicia reuniões de “diretores de escritórios associados à APDI”.¹⁵⁷ O movimento acaba resultando em três “Encontros de escritórios de design”, promovidos pelos “sócios da APDI-RJ titulares de escritórios”, que ocorreram nos dias 9 e 29 de março e 26 de abril na Faculdade de Cidade, Avenida Epiácio Pessoa, n. 1644 (Figuras 4.6 e 4.7). A APDI-RJ apoiou a realização dos encontros, que reuniram “35 escritórios de design do Rio de Janeiro, para discutir problemas comuns”.¹⁵⁸ Desses Encontros, formaram-se Grupos de Trabalho sobre os temas: critérios de cobrança, cláusulas contratuais, divulgação, administração de escritórios e ética profissional.

Os presentes aos Encontros estimavam que deveria haver “mais de 50” escritórios na cidade do Rio de Janeiro. E solicitavam aos sócios da APDI-RJ informações que pudessem identificar outros titulares de escritórios.¹⁵⁹

A fase da gestão de Túlio é marcada, segundo Lucy Niemeyer, pelo crescimento dos escritórios de design e pela grande participação estudantil. Cenário com o qual Túlio lidava mediante uma gestão “democrática, muito aberta”.¹⁶⁰ Seria no período de 1987 a 1989 que ficaria mais visível o movimento pelo qual alguns designers, que estavam trabalhando como empregados assalariados ou como autônomos, “passam a se estabelecer como escritórios”.¹⁶¹

157 INFORME, janeiro. *Op.Cit.* 1989. Nos grupos de trabalho de 1985, as questões relativas às remunerações de assalariados, autônomos e escritórios tiveram certa equidade de participação de sócios.

158 INFORME, maio. *Op.Cit.* 1989.

159 *Id.Ibid.*

160 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

161 *Id.Ibid.*



Figura 4.6 Cartazete do 1º Encontro dos escritórios de design, de 1989.

Ao longo da década de 1980, alguns dos principais articuladores das Diretorias da APDINS/RJ fizeram esta mudança na condição de trabalho.¹⁶² Eles vieram a se juntar aos escritórios que outros designers, das mesmas gerações de formandos das décadas de 1960 e 1970, tinham aberto alguns anos antes.¹⁶³ Este aumento no número de escritórios refletia as oportunidades de trabalho que advinham do crescimento do setor de serviços que ocorreu principalmente a partir de 1985. E deve-se considerar que em 1986 a taxa de crescimento econômico no país foi de 7,5%, percentual que só alcançado de novo em 2010.

162 Entre estes estavam Joaquim Redig, José Abramovitz, Evelyn Grumach, Valéria London, Túlio Mariante e Eliana Formiga. Esta mudança de condição profissional, ao longo da década de 1980, foi confirmada por Eliana Formiga. Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

163 Citamos como exemplos: Gilberto Strunck, Ivan Prado e Roberto Verschleisser.

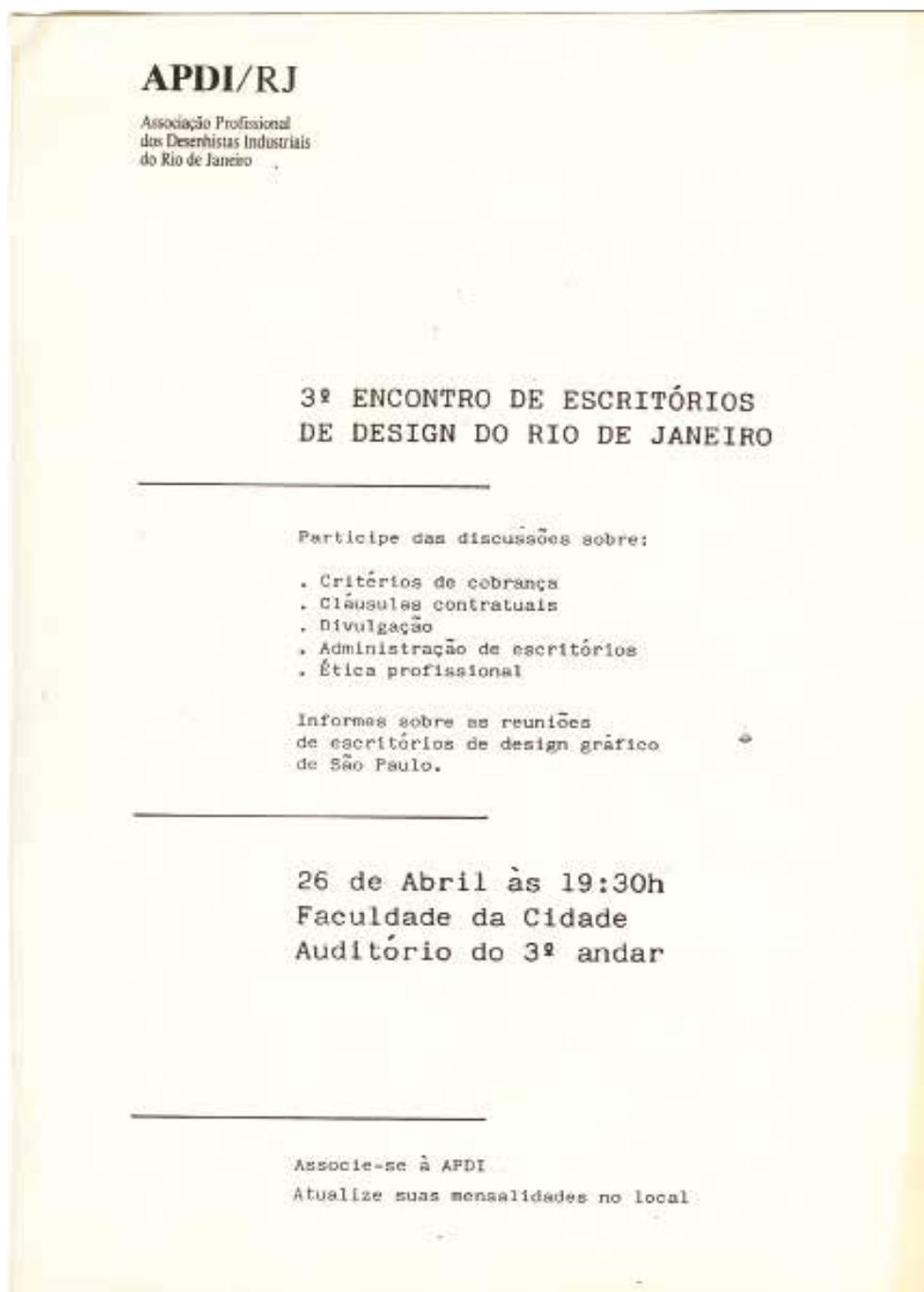


Figura 4.7 Cartazete do 3º Encontro dos escritórios de design do Rio de Janeiro.

Como entre estes “titulares de escritórios” estavam designers mais experientes e alguns ligados às Diretorias anteriores e à atual da Associação, foi natural a organização de um grupo com o apoio da APDI.¹⁶⁴ O grupo de escritórios continuou a se reunir para discutir seus interesses específicos, mais tarde, mesmo quando a APDI-RJ estava desarticulada.

Uma das marcas da busca pela renovação, da gestão de Túlio Mariante, foi a maior (e planejada) aproximação com os estudantes. Túlio explica que a participação dos alunos era “fundamental, pois serão nossos próximos colegas”. Trazê-los para o convívio da Associação era uma das formas de fortalecer a APDI. A presença dos estudantes nos eventos, como debates e palestras, era significativa.

Em meados da década de 1980, mais dois cursos de Design começaram a formar desenhistas industriais, aumentando não só o número de recém-formados, mas também o número de estudantes. A Faculdade da Cidade e a Faculdade Silva e Souza iniciaram seus cursos de Design no início da década de 1980, fazendo a cidade do Rio de Janeiro passar de três para cinco cursos. Além disso, deve-se lembrar que o cenário nacional era de mobilização estudantil no campo do design, uma vez que os estudantes no 5º ENDI propuseram a organização de seu Encontro Nacional (o ENEDI). Em 1990, os estudantes curitibanos a partir de novo movimento de realização de eventos locais acabam por articular um encontro dessa natureza e o realizam em 1991, na cidade de Curitiba, com o nome de N-Design (Cf. Fonseca e Fukushima In BRAGA & Corrêa, 2014).

Túlio lembra que a Diretoria organizou uma palestra intitulada “Tudo que você sempre quis saber sobre design e nunca teve coragem de perguntar”, feita especialmente para os estudantes de design.¹⁶⁵ A primeira aproximação oficial com os alunos parece ter sido em 24 de agosto de 1988, quando se reuniram, na sede da APDI, no Largo do Machado, “estudantes das faculdades de desenho industrial do Rio de Janeiro” para “um intercâmbio que pretendemos profícuo e permanente”.¹⁶⁶ Túlio acredita que a palestra foi levada a todas as escolas de design do Rio de Janeiro.¹⁶⁷ A palestra abordava as “questões menos ligadas ao

164 Deve-se acrescentar aí a relação de amizade entre muitos deles, que eram das gerações formadas na ESDI na década de 1970. Eliana Formiga lembra que participou da reunião anterior aos três encontros, na casa de Evelyn Grumach, e que havia muita gente que fora ligada à APDINS-RJ. Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

165 *Id.Ibid.* Túlio Mariante lembra que ele era um dos palestrantes, mas não indicou quem seriam os demais.

166 INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, setembro de 1989.

167 Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004. Foram encontrados registros da palestra realizada na Faculdade Silva e Souza, em junho de 1989 (INFORME, maio).

ensino e mais a prática profissional”.¹⁶⁸

A gestão de Túlio procurou, assim, relacionar-se com os dois segmentos do campo do design no Rio de Janeiro em que estavam se organizando, mais em fins da década de 1980, estudantes e escritórios. Eram atividades que visavam fortalecer a APDI-RJ.

Túlio admite que essas atividades tomaram mais atenção de sua Diretoria e que pouco se discutiu sobre o processo de sindicalização da Associação. Acreditamos que tal mudança de foco também foi auxiliada pelo fato de o projeto de regulamentação estar, na época, sob o acompanhamento institucional da AND-BR e em compasso de espera no Congresso Nacional, devido à instalação da Constituinte de 1988. Ainda assim, os designers da APDI-RJ acreditavam que a aprovação do projeto seria iminente após o término da Constituinte.¹⁶⁹

Todavia, o substitutivo encaminhado pelo deputado Mendes Botelho foi arquivado pela Mesa da Câmara dos Deputados em meados de 1989, apesar de ter conseguido dois pareceres favoráveis.¹⁷⁰ Alegava-se que os projetos em tramitação teriam que ser revistos sob os princípios da legislação da nova Constituição Federal. Em julho de 1989, a AND-BR tinha encaminhado ao deputado Maurílio Ferreira Lima (PMDB-PE) pedido de reapresentação do projeto de regulamentação da profissão. O projeto tinha sofrido mudanças para adequá-lo à nova nomenclatura da profissão, decidida no 5º ENDI. Desenho de Produto e Programação Visual, habilitações clássicas da profissão no Brasil, passariam para Design Industrial e Design Gráfico, respectivamente. O deputado Maurílio Ferreira Lima informou à AND-BR que estimava ser possível conseguir a aprovação do projeto no “próximo ano”.¹⁷¹

Em outubro de 1989, iniciaram-se, na APDI-RJ, discussões sobre a formação de um plano de trabalho e de uma chapa para a futura Diretoria, a ser eleita em novembro.¹⁷²

Op.Cit. 1989), na PUC-Rio, nos dias 12 e 20 de setembro de 1989, e na Faculdade da Cidade, em 5 de outubro de 1989 (INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, outubro de 1989).

168 INFORME, maio. *Op.Cit.* 1989.

169 Cf. INFORME, setembro. *Op.Cit.* 1988.

170 Carta de 20 de julho de 1989, endereçada ao deputado Maurílio Ferreira Lima e assinada por João Roberto Costa do Nascimento Peixe como presidente da AND-BR. Recife, 1989. Papel timbrado da AND-BR.

171 Cf. INFORME, dezembro. *Op.Cit.* 1989. 2 páginas. O texto encaminhado pelo deputado Maurílio Ferreira Lima à Câmara dos Deputados ficou registrado como Projeto de Lei N. 3515, de 1989.

172 Cf. INFORME, outubro. *Op.Cit.* 1989. Reuniões com este fim foram marcadas no auditório do IAB.

A gestão de 1988 e 1989 tinha mantido a Diretoria unida em reuniões periódicas e com atividades constantes. O sucesso das atividades da gestão é assim explicado por Túlio: “porque sempre fizemos ações que eram do interesse das pessoas. Nada chato”.¹⁷³ A gestão parece ter sido bem avaliada por outros diretores membros dessa gestão, pois alguns deles continuaram interessados em continuar na direção da entidade na gestão de 1989/1991.

Entretanto, a liderança da chapa para a nova Diretoria foi entregue à Lucy Niemeyer. Túlio explica que o convite à Lucy Niemeyer foi feito porque, nas últimas reuniões da Diretoria promovidas junto aos sócios, Lucy se mostrava atuante e participante. Consideravam que ela era uma pessoa interessada nos rumos da Associação. E, além disso, Túlio afirma que “sempre arranjar o presidente da Associação não era uma coisa muito fácil”.¹⁷⁴

Por sua vez, Lucy Niemeyer esclarece que voltou a frequentar a APDINS-RJ na época da gestão de Bitiz, quando passa a trabalhar no NDI-Rio da FLUPEME.¹⁷⁵ No NDI-Rio, atuando junto à pequena empresa, é que Lucy resolve se engajar na Associação profissional. Lucy conhecia ou tinha contato com vários designers atuantes na APDINS-RJ, como José Abramovitz, Joaquim Redig e Ana Luísa Escorel.¹⁷⁶

Quando Túlio a convida para a presidência, a chapa já estava parcialmente montada. Segundo Lucy Niemeyer, Túlio queria na liderança alguém com mais maturidade e que fosse conhecido e respeitado pelos designers que, nesse caso, acreditamos deveriam ser os mais antigos da Associação.¹⁷⁷ Além disso, Lucy não tinha ainda ocupado cargos na Associação. Fato que, de certa forma, era coerente com a ‘alternância de poder’ que, segundo Humberto Costa, Túlio queria para a nova Diretoria da APDI.¹⁷⁸ A chapa foi montada, na maior parte, com pessoas novas na Associação ou na carreira profissional, e com alguns diretores da gestão de Túlio.

173 Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004.

174 *Id.Ibid.*

175 Lucy Niemeyer foi convidada a participar do Núcleo por Maria Egle Cordeiro Setti, desenhista industrial formada pela ESDI, em 1979, que trabalhou no NDI-Rio, do qual foi membro da diretoria, em 1985.

176 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

177 *Id.Ibid.*

178 Entrevista realizada com Humberto Costa, em 01 de julho de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

4.2.2 A GESTÃO DE 1989/1991

Trinta e cinco pessoas assinaram a lista de presença da Assembleia do dia 20 de novembro de 1989, realizada no auditório do IAB, que elegeu a nova Diretoria para o período de 1989/1991.¹⁷⁹

Sete membros da Diretoria de Túlio Mariante continuaram em cargos da nova chapa.¹⁸⁰ Seis pessoas da nova Diretoria nunca tinham assumido cargos na Associação. Eram profissionais formados na PUC-Rio, UFRJ, UFPE e ESDI.¹⁸¹ Os dois demais membros tinham participado de Diretorias anteriores à de Túlio Mariante.¹⁸² A ESDI continuava sendo a escola com maior número de formandos na chapa eleita.

Para Lucy Niemeyer, essa composição era heterogênea e com boa presença de novos profissionais, nos cargos de diretores. Os profissionais mais antigos na Associação se concentraram no Conselho Fiscal: Luiz Blank, Joaquim Redig e Túlio Mariante, eram os titulares; Peême Barreira, Gláucia Azambuja e Anita Slade eram os suplentes. Os demais cargos foram assim compostos: Lucy Niemeyer, presidente; Humberto Costa, vice-presidente; Vicente Cerqueira, diretor financeiro; Sônia Susini, diretora administrativa; Maria do Carmo Navarro, diretora técnica; Luiz Cláudio Franca, diretor de edição; Carlos Eduardo Valente, diretor de informação; Amaury Fernandes Jr, diretor de divulgação e Luiz Otávio Bittencourt (Lula) como diretor de promoções.

Ainda assim, as relações profissionais e pessoais continuavam influenciando a composição da chapa. Os membros da Diretoria passada já tinham estabelecido uma relação de união que se consolidou com a gestão de Túlio na presidência. Humberto tinha experiência em seu cargo, pois, de 1987 a 1988, foi vice-presidente da Diretoria da APDI-PE. Em 1989, Humberto trabalhava no escritório de Túlio e motivou-se a participar da nova chapa pela união experimentada na gestão que se findava.¹⁸³ Foi Humberto que levou a amiga Maria

179 Lista de presença da Assembleia Ordinária de 20 de novembro de 1989. Anexada à ata da Assembleia Geral Ordinária de mesma data.

180 Eram eles: Sônia Susini, Paulo Milton Barreira, Luiz Cláudio Franca, Luiz Otávio Bittencourt, Joaquim Redig, Carlos Eduardo Valente e Túlio Mariante.

181 Lucy Niemeyer, Vicente Cerqueira, Maria do Carmo Navarro, Humberto Costa, Amaury Fernandez Jr. e Anita Slade. Era a segunda vez que a Associação carioca contava com um profissional formado em Pernambuco: Humberto Costa formado em 1985 pela UFPE.

182 Gláucia Azambuja e Luiz Blank.

183 Humberto Costa veio para o Rio de Janeiro, ainda em 1988, para tentar trabalhar na cidade na qual tinha parentes. Humberto já conhecia Bitiz que tinha ido realizar alguns tra-

do Carmo Navarro para a chapa.

Os dois profissionais vindos da UFRJ, Vicente Cerqueira e Amaury Fernandes, tinham cursado a EBA na mesma época. Vicente Cerqueira foi membro da Diretoria do NDI-Rio na época em que Lucy Niemeyer tinha atuado no Núcleo ligado à FLUPEME.¹⁸⁴ A indicação de Lucy para a presidência facilitou a aproximação de Vicente para a entrada na Diretoria. Entretanto, um grupo de profissionais oriundo da UFRJ deu suporte às candidaturas de Vicente e Amaury para a composição da chapa, na Assembleia Geral, de 2 de novembro.¹⁸⁵ Os antigos designers do Conselho Fiscal conheciam Lucy Niemeyer há mais tempo. Mesmo assim, a maioria da chapa estava composta quando Lucy decidiu ocupar a presidência da nova Diretoria.

Segundo Lucy, os objetivos iniciais da chapa eram: manter a mobilização das pessoas, fazer um levantamento dos profissionais, realizar eventos culturais, como cursos e palestras, e efetuar uma aproximação com o setor produtivo. Esse último item era fruto de sua experiência no NDI/Rio.¹⁸⁶

Durante o mês de dezembro de 1989, a Diretoria promoveu reuniões semanais na Faculdade da Cidade para discutir a política regional para o Design e o primeiro evento no IAB da nova gestão: no dia 20 de dezembro foi realizada a palestra “Papelo Ondulado”, com um expositor técnico da fábrica de

balhos em Recife. Bitiz viabilizou o contato de Humberto com o escritório Campo Visual, de Washington Lessa, onde começou a trabalhar em 1988. Entrevista realizada com Humberto Costa. *Op.Cit.* 2004.

184 Lembramos que, no NDI-Rio, atuavam predominantemente formandos da UFRJ e ESDI, o que possibilitou o estabelecimento de relações pessoais e profissionais entre estes profissionais. Além disso, entre as 35 pessoas presentes à Assembleia de 20 de novembro de 1989, que elegeu a nova Diretoria, encontramos um grupo de profissionais oriundos da UFRJ, que trabalhavam no NDI-Rio ou eram da mesma geração de estudantes da UFRJ que Vicente e Amaury, como José Maurício Vieira, Marcos da Costa Braga, José Luiz Pereira e José Antônio Oliveira.

185 Entrevista realizada com Vicente Cerqueira, na cidade do Rio de Janeiro, em 03 de setembro de 2004, com duração de 1 hora e 45 minutos. Entre as 35 pessoas presentes à Assembleia de 20 de novembro de 1989, que elegeu a nova Diretoria, um grupo de profissionais oriundos da UFRJ, que trabalhavam no NDI-Rio ou eram da mesma geração de estudantes da UFRJ que Vicente e Amaury, como José Maurício Vieira, Marcos da Costa Braga, José Luiz Pereira e José Antônio Oliveira.

186 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003. Devemos lembrar que a presença de Vicente Cerqueira na Diretoria facilitava esta intenção. Vicente trabalhou no NDI-Rio e mesmo após a extinção deste, nos fins da década de 1980, continuou a trabalhar na FLUPEME.

papelões Trombine.¹⁸⁷

A sede da APDI-RJ continuava sendo na Galeria Condor do Largo do Machado. Contudo, procurava-se aproveitar o espaço do IAB, dando continuidade à parceria de eventos, e os espaços com os quais os membros da Diretoria possuíam relações. No caso da Faculdade da Cidade, Lucy Niemeyer era docente no curso de Design. Entretanto, as primeiras reuniões da Diretoria ocorreram na sede da Associação.¹⁸⁸

O problema com o qual inicialmente a Diretoria se defrontou foi de novo o financeiro. Continuava-se sem sistema de cobrança bancária. A Diretoria eleita anunciava que os pagamentos de mensalidade deveriam ser feitos “nos eventos organizados pela APDI”, no centro da cidade, no endereço profissional do vice-presidente Humberto Costa, ou por meio de contato telefônico, com a diretora administrativa Sônia Susini.

Os contatos com os sócios ficaram difíceis e a participação de associados no cotidiano das reuniões foi escassa. Eliana Formiga lembra que em conversas com Lucy Niemeyer, na Faculdade da Cidade, constatou que a presidente da Associação queixava-se que os profissionais não queriam participar da Diretoria ou do dia a dia da Associação. Segundo Eliana, os profissionais, na época, estavam mais interessados em discutir uma tabela de preços mínimos para a prestação de serviços em design do que “um Projeto de Lei”.¹⁸⁹

Eliana tenta explicar essa mudança de foco de interesse por meio do contexto do campo naquela época: “talvez, essas pessoas, já estando inseridas no mercado, de alguma forma, já tinham encontrado seu lugar. Não estavam achando tão importante a regulamentação da profissão”.¹⁹⁰ Eliana esclarece que muitos dos designers que lutaram pela regulamentação da profissão na APDINS, como ela própria e os sócios de seu escritório, continuavam a favor da regulamentação. Porém, em fins da década de 1980, havia uma preocupação imediata “com a tabela de preços e como atender um cliente”.¹⁹¹

O movimento dos titulares de escritórios, iniciado em 1989 com o apoio da gestão de Túlio Mariante, continuou a se organizar em 1990 e 1991, e de modo independente da APDI. Eliana informa que a Associação não participava mais do movimento dos escritórios, e vários dos participantes desse movimento deixaram de ter contato ou notícias da APDI na época. Alguns deles, como seu próprio escri-

187 Cartazete de divulgação impresso pela APDI-RJ, enviado pelo correio em 15 de dezembro de 1989.

188 Entrevista realizada com Humberto Costa. *Op.Cit.* 2004.

189 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

190 *Id.Ibid.*

191 *Id.Ibid.*

tório, já não tinham contato com a Associação desde a gestão de Bitiz, em 1985.

Eliana explica que o movimento de escritórios se organizou mais pelas relações de amizade e profissionais, originadas na faculdade, ou entre aquelas adquiridas no convívio profissional, até mesmo dentro da APDINS-RJ nas gestões de Diretorias anteriores.¹⁹²

Lucy Niemeyer confirma que os escritórios estavam mais “afastados” da APDI no final da década de 1980. Acredita, também, que as questões relativas à regulamentação da profissão e à relação de trabalho entre empregado e patrão não eram mais os interesses que ocupariam a atenção dos escritórios cariocas de design naquela época. Lucy diz que via “muito mais presente o jovem designer e os estudantes” procurando saber o que estava acontecendo na APDI durante as duas gestões que existiram de 1988 a 1991.¹⁹³

Por outro lado, Túlio Mariante acredita que a organização dos escritórios ganhou rumos de independência por razões objetivas e técnicas que configuravam os interesses específicos das pessoas jurídicas. Túlio lembra que na APDINS sempre se discutiram os problemas de remuneração de todos os segmentos da categoria profissional. A tabela de preços teria ganhado uma importância fundamental para os escritórios. Túlio considera que era correta a mobilização feita por eles. E que não há obrigatoriedade de se encaminhar “tudo pela Associação” e, se existir “um movimento independente, que seja independente”.¹⁹⁴

Com problemas financeiros e a falta de comunicação sistemática com os sócios, a Diretoria da APDI começou a ter problemas internos.

Humberto Costa informa que um dos principais problemas da Diretoria foi os diretores não conseguirem marcar reuniões periódicas a que todos, ou a maioria, pudessem comparecer. Além da dificuldade de agenda comum, houve propostas divergentes do local das reuniões, já que os diretores moravam e trabalhavam em pontos distintos da cidade.¹⁹⁵ Nessa questão em particular, Vicente Cerqueira afirma que o principal conflito entre os membros da Diretoria teria sido a proposta que ele fez de passar a sede da APDINS-RJ para o bairro de São Cristóvão. Vicente propôs à FLUPEME que esta abrigasse a APDINS, baseado na experiência anterior

192 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002. Este modo de organização foi confirmado por Gilberto Strunck. Entrevista realizada com Gilberto Strunck, em 3 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

193 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

194 Entrevista realizada com Túlio Mariante. *Op.Cit.* 2004.

195 Entrevista realizada com Humberto Costa. *Op.Cit.* 2004. Amaury Fernandes trabalhava na Casa da Moeda, em Itaipava. Vicente Cerqueira trabalhava na UFRJ, Ilha do Fundão. Lucy trabalhava no centro e morava na Barra da Tijuca. Humberto trabalhava no centro da cidade.

de convívio com o NDI-Rio. Essa iniciativa foi apoiada por Lucy Niemeyer, que considerava positiva a aproximação com o setor produtivo. Além disso, seriam cedidas pela FLUPEME uma sala e infraestrutura à Associação de designers. Segundo Vicente, a sede do Largo do Machado estava pequena e apertada.¹⁹⁶

Entretanto, parte da Diretoria foi contra a mudança de sede para São Cristóvão. O bairro foi considerado ‘longe’ por alguns. Porém, o que ficou mais evidenciado com o conflito foi a diferença de visão sobre o caráter associativo da entidade. Vicente e Lucy entendiam que a gestão deveria seguir caráter mais cultural e promover contatos diretos com os empresários para a divulgação do design. Entretanto, o caráter pré-sindical foi lembrado por Maria do Carmo Navarro como a característica principal da APDINS-RJ. Portanto, a diretora era contra, pois uma associação de profissionais não poderia se abrigar em uma associação patronal com interesses trabalhistas conflitantes com os desenhistas industriais.¹⁹⁷ A partir desse conflito de identidade é que as reuniões da Diretoria teriam se desestruturado no início de 1990, segundo lembranças de Vicente Cerqueira.¹⁹⁸

Humberto Costa diz que a Diretoria não conseguiu encontrar temas que envolvessem os profissionais. Lembra que, na época, o processo de regulamentação estava parado e esse era geralmente um tema que atraía muitos profissionais. Diante dessas dificuldades, uma desmotivação começou a provocar faltas dos diretores e impossibilidades de reuniões.

Humberto acredita que a desmotivação também era devido ao período político nacional da presidência de Fernando Collor, marcado pelo congelamento de contas e impactos negativos iniciais nas oportunidades de trabalho no mercado de serviços em 1990. Humberto considera que, naquele período, “as pessoas estavam desmobilizadas para qualquer discussão no País”. E que, na sociedade brasileira ocorria “uma desmobilização geral”.¹⁹⁹ Porém, lembra que no âmbito

196 Entrevista realizada com Vicente Cerqueira. *Op.Cit.* 2004. A livraria RioBook’s, que dividia o espaço com a APDINS, estava crescendo e passou a ocupar o local com estoques de publicações.

197 *Id.Ibid.* Vicente Cerqueira diz que a gestão de Túlio, com seu perfil mais cultural, o motivou a se associar à APDI e a participar da chapa de 1989.

198 *Ibidem.*

199 Entrevista realizada com Humberto Costa. *Op.Cit.* 2004. Logo após a posse na Presidência da República, no início dos anos 1990, Fernando Collor anunciou um plano econômico que ficou conhecido como ‘Plano

Collor’. O plano era composto por uma série de medidas que visariam a ‘modernização’ da economia brasileira. Entre elas, estavam o sequestro e congelamento dos ativos financeiros, incluindo-se aí a poupança, e um “programa de maciças privatizações de empresas estatais”, abertura da economia ao capital externo, reforma administrativa do Estado e

da Associação, alguns fatores foram decisivos para a desarticulação da Diretoria, como as dificuldades financeiras, a falta dos sócios nas reuniões gerais e as diferenças de opiniões entre os diretores sobre as atividades que a APDI deveria realizar. Para Vicente, o Plano Collor não foi o fator responsável pela desarticulação da Diretoria, que ocorreu, coincidentemente, a partir de março de 1990, e sim a “incompatibilidade ideo-lógica” entre os diretores da APDINS-RJ.²⁰⁰

Lucy Niemeyer considera que o grupo formado para a Diretoria “nem era um grupo”, no sentido de pessoas coesas em relações de confiança e em relação à demanda de trabalho que a Associação exigia.²⁰¹ A presidente da APDI acredita que foi ingênua ao ter aceitado o grupo “pronto” e ter se fiado no compromisso de trabalho, assumido pelos demais diretores. Lucy esclarece que não houve ruptura com ninguém, mas que simplesmente a Diretoria foi se tornando mais ausente.

Durante alguns meses de 1990, a Diretoria não se reuniu. Não houve no período atividades na APDI.²⁰² Mesmo assim, a presidente representou a Associação em ocasiões que era solicitada a presença da APDI.

Lucy Niemeyer destaca a luta que teve para defender a presença de designers no Conselho do IPLAN, que estava, na época, cuidando de propostas para o projeto “Rio Orla”. A Prefeitura do Rio de Janeiro estava planejando reformas e não havia designers na Comissão para sugerir os projetos. Foi nesse momento que Lucy percebeu que não adiantava estar representando uma Associação, em órgãos governamentais, que, na prática, estava sem a representatividade da categoria.²⁰³

Niemeyer lembra que alguns profissionais assalariados chegaram a contatá-la, pedindo auxílio à APDI em questões sobre o piso salarial de nível superior. Lucy afirma que chegou a redigir cartas aos empregadores desses assalariados para pleitear os direitos do desenhista industrial como profissional de nível superior, e propor equivalência salarial a outros profissionais liberais, como os arquitetos.

A regulamentação da profissão não foi esquecida pela gestão. Porém, um

o fim dos subsídios fiscais. Para Mendonça e Fontes, tratava-se “de um programa neoliberal e privatizante, calcado nos mais sólidos – e autoritários – princípios da teoria monetarista convencional”. Tais medidas provocaram um “violento impacto social” e iniciaram um processo de “deslocamento de bens públicos para o setor privado”. MENDONÇA, Sônia Regina e FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil Recente: 1964-1992*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1996. p. 84-85.

200 Entrevista realizada com Vicente Cerqueira. *Op.Cit.* 2004.

201 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

202 Em janeiro de 1991, a APDI informava que “por problemas internos da diretoria, estivemos ‘fora do ar’ por alguns meses”. INFORMATIVO 01.91. Rio de Janeiro: APDI-RJ, 1991. Formato ofício, dobrado.

203 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

episódio, a respeito da regulamentação profissional narrado pela presidente da Associação, talvez ilustre o pensamento empresarial e governamental em 1990, quando Fernando Collor era presidente da República. Niemeyer recorda que tinha, na época, “um grupo de relações pessoais que ocupava altíssimos postos na Confederação Nacional da Indústria – CNI”.²⁰⁴ Por meio de relações de amizade, consultou um dos amigos da CNI sobre a possibilidade da Confederação redigir um documento de apoio à regulamentação profissional do designer. O amigo da CNI encaminhou o pedido para a pauta da reunião da Diretoria, mas alertou que nada ia acontecer. E explicou que se houvesse a regulamentação da profissão do designer, ocorreria uma “série de empregos e obrigações trabalhistas. O empresário não quer isso e, além demais, o governo federal também não quer”.²⁰⁵ Segundo Lucy Niemeyer, a resposta da CNI foi que “isso é absolutamente contra os interesses de nossos federados”.²⁰⁶ A visão política descrita provavelmente era a mesma de alguns parlamentares do Congresso Nacional e contribuiu para as dificuldades para a aprovação da regulamentação nos anos 1990.

Em janeiro de 1991, houve uma rearticulação parcial da Diretoria e algumas atividades foram retomadas. As primeiras medidas visavam o retorno da cobrança de mensalidade de sócios em atraso. Porém, Humberto Costa afirma que as medidas não surtiram muito efeito.²⁰⁷

Poucas atividades parecem ter ocorrido no período. A APDI promoveu um curso de caligrafia, em março de 1991, no IAB, ministrado por Solange Coutinho, da UFPE. Solange Coutinho foi trazida por Humberto Costa, e ela organizou o curso²⁰⁸ que teve um bom número inscritos, mas não foi o suficiente para estimular uma continuidade de atividades culturais da APDI-RJ. Após o curso de caligrafia, Humberto aceita convite de João Roberto Nascimento Peixe para voltar para Recife e ser seu sócio no escritório Multi Programação Visual.

A Diretoria parece ter novamente se desarticulado em meados de 1991. Em 16 de setembro de 1991 é realizado um encontro dos sócios, convocado pela presidente da APDI, para apresentação de chapas para uma nova Diretoria. No

204 *Id.Ibid.*

205 *Ibidem.*

206 *Ibidem.*

207 Entrevista realizada com Humberto Costa. *Op.Cit.* 2004. Os valores seriam fixos até abril de 1991, quando seria avaliada a possibilidade de reajuste. INFORMATIVO 01.91. *Op.Cit.* 1991. A taxa de matrícula para novos associados foi fixada em CR\$ 1.050,00 e as mensalidades voltariam a ser cobradas a partir de fevereiro de 1991.

208 Entrevista realizada com Humberto Costa. *Op.Cit.* 2004. Humberto lembra que, além dele, Lucy, Luiz Cláudio Barros e Carlos E. Valente estavam presentes nesta tentativa de rearticulação.

entanto, não ocorre a formação de chapas e a eleição é adiada.

4.2.3 EPÍLOGO: 1992, A RENOVAÇÃO QUE NÃO SE CONCLUIU

Ao final da gestão, a Diretoria de 1989/1991 estava desmobilizada e sem qualquer representatividade. Lucy Niemeyer decidiu, em 1992, convocar sócios para a formação de chapas. Para garantir que houvesse pelo menos uma chapa, convidou recém-formados que há pouco tempo tinham organizado a Semana Carioca de Design.²⁰⁹ Esse evento foi promovido e organizado por estudantes dos cursos de design do Rio de Janeiro, e realizado de 9 a 15 de novembro de 1991 nas dependências da estação do Metrô do Largo da Carioca. A Semana Carioca de Design foi composta de uma exposição de profissionais de design e de palestras e grupos de trabalhos realizadas na própria estação do Metrô.

O evento conseguiu mobilizar centenas de estudantes do Rio de Janeiro e contou com a participação dos escritórios de design e com o patrocínio do BANERJ e da Petrobras.²¹⁰ A APDI-RJ não participou da organização, mas apoiou o evento e cedeu o cadastro de profissionais e escritórios para os organizadores da Semana Carioca.²¹¹

A Semana Carioca de Design nasceu de uma mobilização dos estudantes do Rio de Janeiro após a realização do 1º N-Design, em 1991.²¹² Cláudia Mourthé esclarece que já havia alunos do Rio de Janeiro presentes na mobilização estudantil de 1990, que decidiu a realização do N-Design de Curitiba.²¹³ A maior delegação de estudantes do Brasil que foi a Curitiba, em 1991, foi a do Rio de Janeiro. Nela estavam presentes estudantes de todos os cursos de design da cidade carioca.²¹⁴

Depois da realização do N-Design, um grupo formado por cerca de 20 estudantes das cinco escolas de design do Rio de Janeiro passou a se reunir perio-

209 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

210 Dados sobre o evento podem ser encontrados em MOURTHÉ, Claudia. Há dez anos: Semana carioca de design. *Revista DESIGNE*. Rio de Janeiro: UNIVERCidade, n. 3, outubro de 2001. p. 50-56. Inscreveram-se no evento 420 estudantes.

211 Entrevista realizada com Cláudia Mourthé, em 01 de julho de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 45 minutos de duração.

212 *Id.Ibid.*

213 Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004. Cláudia destaca neste momento a atuação de Jorge Lopes, Marcelo Gonzaga e Flávio de Carvalho, todos da UFRJ.

214 *Ibidem*. Claudia Mourthé calcula que mais de 300 alunos da cidade do Rio de Janeiro compareceram ao 1º N-Design.

dicamente.²¹⁵ O objetivo era promover a divulgação da profissão e, por meio da união, procurar descobrir como estava o mercado de trabalho e quais seriam os modos de “sobrevivência como futuros profissionais”.²¹⁶ É desse movimento que nasce a ideia da realização da Semana Carioca de Design.

Cláudia Mourthé afirma que o grupo de estudantes desconhecia o cotidiano da APDI-RJ, mas mantinha contato com Lucy Niemeyer.²¹⁷ Alguns deles se formam em 1991 e, em 1992, são procurados por Lucy para a formação da chapa para a APDI-RJ. Cláudia Mourthé, Mônica Brum e Márcio Oliveira, todos graduados pela Faculdade da Cidade, passam a organizar, junto com Lucy, a tentativa de composição da chapa.

Mourthé acredita que o convite a esse grupo de recém-formados representava um reconhecimento à capacidade de organização e mobilização que os ex-alunos tinham demonstrado na Semana Carioca de Design. Os motivos para aceitarem, inicialmente, a participação na chapa para a Diretoria da APDI seriam: ter um instrumento legal e “sério” para continuar a divulgação da profissão para a sociedade, conhecer o mercado de trabalho e usar a APDI para melhorar a inserção do profissional nesse mercado.²¹⁸ Além disso, os recém-formados estavam entusiasmados com o sucesso da Semana Carioca de Design e consideravam que tinham tempo disponível para se dedicar a Associação que, na época, estava com falta de profissionais para assumir suas atividades institucionais.

No encontro feito no IAB, em setembro de 1992, compareceram profissionais ‘antigos’ na Associação e os novos candidatos.²¹⁹ Como eram, na maioria, jovens profissionais, José Carlos Conceição ofereceu sua casa para as primeiras

215 *Ibidem*. As reuniões foram feitas na PUC-Rio. A liderança do evento foi exercida por Dani Ribas, Daniela Seda, Marcelo Gonzaga, Jorge Lopes, Flávio Carvalho, Rafaela Wiedemann, Cláudio Leal, Daniel Maia, Mônica Brum, Márcio Oliveira, Paola Rossi, Maria Elisa Flores (única representante da ESDI), Guilherme Almeida, Alexandre Griffoni, Regina Santos e Gustavo Toledo.

216 Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004. p. 56. Cláudia aproveitou o fato de seu pai ser, em 1991, o presidente do Metrô do Rio de Janeiro, para sediar o evento.

217 Cláudia Mourthé foi aluna de Lucy Niemeyer, na Faculdade da Cidade. Lucy Niemeyer apoiou o evento e auxiliou nos contatos com os palestrantes para o evento.

218 Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004.

219 Um folheto enviado em 27 de agosto de 1992, pela APDI, convocava os sócios para uma reunião no dia 2 de setembro, no auditório do IAB, para discutir a eleição para uma nova Diretoria. Cláudia Mourthé acredita que esta foi a data em que se discutiu, em reunião aberta, a proposta de formação de chapa. Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004.

reuniões e uma ajuda pessoal para discutir a plataforma da chapa a ser montada. Lucy não compareceu às reuniões na casa de José Carlos Conceição.²²⁰

Pouco tempo depois, Lucy diz que foi procurada pelos recém-formados que lhe comunicaram a desistência de se candidatarem para a Diretoria da APDI. Segundo Lucy, os jovens designers alegaram que, nas reuniões na casa de José Carlos Conceição, eles tinham percebido que o trabalho era mais sério e “complicado” do que imaginavam.

Cláudia Mourthé explica que os jovens designers constataram que os veteranos profissionais, com quem se reuniram para reerguer a APDI, possuíam “diferenças de objetivos” em relação à Associação. As necessidades das gerações de profissionais em relação ao mercado de trabalho e aos rumos da APDI eram diferentes. O grupo de novos profissionais considerou que a Associação possuía definidos seu modelo de entidade, as normas de funcionamento que restringiriam o modo de agir e a própria mentalidade que tinham consolidado na organização do evento no Metrô.²²¹

A liberdade de movimentação e organização do grupo independente seria restringida por normas e diretrizes da entidade e por outros grupos de profissionais que possuíam outros interesses. Cláudia Mourthé lembra que os recém-formados não estavam recebendo um espaço e uma Associação estruturados que facilitasse a realização de suas atividades. Eles teriam “que fazer tudo”, ou seja, recomeçar do zero, pois o que tinham disponíveis eram uma “sigla e um estatuto”.²²²

Mourthé reconhece a importância que a Associação tinha como possibilidade de ação coletiva. Mas os interesses e visões entre gerações eram distintos. A geração de “veteranos” pretendia se consolidar no mercado que tinha conquistado. A geração de “novos” se organizou independentemente da APDI e formou uma visão própria de como se inserir no mercado e de como divulgar a profissão. Some-se a isso o fato de que, para muitos recém-formados, a possibilidade inicial de trabalho seria atuar como assalariado nos escritórios da antiga geração, onde se encontrariam em situação de subordinados. É essa mesma situação que não queriam que se repetisse na ação coletiva fora do horário de

220 Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

221 Cláudia lembra que os recém-formados, que articulavam a chapa na APDI, ainda estavam se reunindo com o grupo que havia organizado a Semana. Vários membros do grupo eram estudantes em 1992. O grupo se reuniu para discutir sua participação na APDI e não havia unanimidade de opiniões a respeito dessa participação. Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004.

222 *Ibidem.*

trabalho.²²³ A APDI tinha sido gerada e mantida por gerações anteriores e era associada, em boa parte, a profissionais consolidados no mercado que seriam os possíveis padrões dos recém-formados.

Os novos profissionais consideravam que a APDI deveria continuar existindo e deveria cumprir seu papel institucional na cidade do Rio de Janeiro. Porém, para evitar possíveis conflitos de interesses e manter a independência do grupo formado na Semana Carioca, o grupo de novos decidiu não participar da montagem da chapa para a APDI e deixar a Associação para ser reestruturada pelas gerações anteriores de profissionais.

Lucy acredita que a falta de experiência e o senso de responsabilidade sobre o que era assumir a direção da APDI fizeram com que os integrantes da chapa desistissem. Lucy afirma que uma nova assembleia foi convocada para a formação de chapas, mas como não apareceu “ninguém”, “a Associação morre”.²²⁴

Lucy Niemeyer avalia que se sentiu culpada por “não ter sabido montar” a chapa de modo apropriado. E, com o mesmo sentimento, avalia a adesão que fez a chapa ‘pronta’ que lhe foi entregue para liderar, em 1989. Por fim, Lucy narrou o desconforto que sentiu nas vezes que foi contatada, posteriormente, por pessoas ou instituições que ainda a consideravam presidente de uma Associação profissional em atividade.²²⁵ Essa situação, na qual a Diretoria de uma entidade profissional fica reduzida a somente uma pessoa, seria contra seus princípios. Era justamente essa condição, que criticava tanto em outras entidades, que acabou se repetindo na APDI.²²⁶ Só com o passar do tempo é que Lucy Niemeyer deixou de ser lembrada como a última presidente eleita da APDI.

A Associação não foi encerrada formalmente, conforme previa seu Estatuto. Mas por desarticulação e abandono, chegava ao fim a primeira Associação de caráter pré-sindical e estadual de design do Brasil. A APDINS-RJ legalmente ainda existente e de fato inexistente no cenário do campo profissional do Rio de Janeiro, persiste na memória daqueles que nela exercitaram suas esperanças e ideias sobre uma profissão que insistia em se declarar como ‘nova’.²²⁷

223 Cláudia Mourthé chegou a usar a expressão “não queríamos receber ordens”, para ilustrar o sentimento que norteou a visão do grupo de recém-formados que estudava a formação da chapa para a APDI. Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004.

224 *Id.Ibid.*

225 *Ibidem.*

226 Esta posição é, inclusive, a base de sua análise e crítica a algumas associações, como a AND-BR, que Lucy desenvolve em seu artigo de 1999.

227 O termo ‘profissão nova’ foi usado em discursos nos anos 1980 para justificar o desconhecimento sobre as atribuições do desenhista industrial pela sociedade brasileira. No

JORNAL DA APDINS-RJ n. 4 de 1982, na página 2, a profissão é classificada como “recente e frágil”. Em 1985, em uma pesquisa sobre seu ensino, o design foi considerado “área de conhecimento de formação acadêmica relativamente nova”. (Cf. WITTER, 1985).

5

CAPÍTULO

ANÁLISE DAS ASSOCIAÇÕES PIONEIRAS

5.1 EM BUSCA DO ASSOCIATIVISMO

O associativismo que os designers cariocas empreenderam possuía algumas diferenças do associativismo iniciado em São Paulo pelos pioneiros da ABDI. Essas diferenças relacionam-se a contextos e épocas diferentes em que ambas as Associações foram criadas.

A ABDI foi criada em 1963, majoritariamente por profissionais liberais de São Paulo, atuantes no campo do design. Nasceu em um período demo-

crático do qual a arquitetura de Brasília era um estímulo para os arquitetos partidários do desenho moderno. A fundação dessa Associação fez parte do movimento de otimismo com as ideias de modernização, que vinham mobilizando os intelectuais durante os anos 1950; dentre eles, artistas concretistas e arquitetos. A efervescência política e cultural na FAUUSP no pré-1964, demonstrada por Marcelo Ridenti (2000:70-71) e na própria realização da reforma de 1962, nos faz entender porque os arquitetos da FAUUSP foram um importante polo catalisador de profissionais liberais, que atuavam no campo profissional do design, para a fundação da primeira Associação profissional do desenho industrial do país.

Esses arquitetos estavam motivados com um Brasil que se previa industrializado e, portanto, proporcionaria espaço para atuar no projeto de bens materiais em larga escala. Pensamento semelhante norteava os profissionais de design e os intelectuais que compuseram o corpo docente da ESDI, na mesma época.

A união dos personagens das instituições de Design, no eixo Rio – São Paulo, possibilitava a ação coletiva e coordenada para uma representação frente a instituições internacionais de Design, a governos locais e a entidades empresariais. Segundo José Mindlin, entre os motivos para a FIESP receber a ABDI estava a ideia, por parte de poucos empresários mais esclarecidos sobre desenho industrial, de se pensar o design para a exportação de produtos.¹ A aproximação da Associação de design com os empresários vinha da inspiração da ação dos arquitetos italianos, que desde os anos 1950 tinham firmado ações conjuntas com o setor produtivo para alavancar o design da Itália, mesma fonte de inspiração para almejar o perfil de atuação de um profissional de projeto a ser formado pela FAUUSP.

Os pioneiros da ABDI esperavam que, nos anos 1960, fossem abertas oportunidades para atuar no mercado de trabalho. O associativismo, com objetivo de divulgar o desenho industrial e de conscientizar os possíveis contratantes de serviços, foi a maneira escolhida pelos designers pioneiros para auxiliar a inserção no mercado e a expansão do campo profissional.

Os designers formados pela ESDI que procuraram se organizar, nos anos 1970, em torno de uma associação profissional na cidade do Rio de Janeiro, também estavam preocupados com a inserção no mercado de trabalho. Porém, o modo como os cariocas se organizaram para se inserirem no mercado foi coerente tanto com a formação recebida na ESDI, quanto com as ideias de associativismo profissional que estavam em voga, nos fins da década de 1970.

1 Entrevista realizada com José Mindlin, em 28 de maio de 2004, na cidade de São Paulo, com 40 minutos de duração.

Segundo Valéria London, esses novos profissionais acreditavam que o mercado precisava “ser aberto” e “trabalhado, burilado e entendido”.² Por isso, Valéria considera que:

A gente começa a ter alguma clareza sobre o mercado, sobre o ensino, sobre a profissão quando a gente cria esses grupos de trabalho. E em conjunto, coletivamente, a gente começa a discutir essas questões e aprofundar determinados pontos que eram fundamentais numa plataforma que dali para frente viesse a ser trabalhada fosse como fosse. Quer dizer, aonde fosse, fosse na ABDI, fosse numa associação própria.³

Alguns mestres importantes desses novos profissionais eram cofundadores da ABDI. Desde os anos 1960, alunos e profissionais oriundos da escola carioca se engajaram nas atividades da ABDI. Era natural que o primeiro movimento de organização dos recém-formados fosse em direção a uma seção regional da Associação pioneira. De 1970, quando a ABDI Guanabara foi organizada por recém-formados da ESDI, até 1976, quando se organiza a ABDI-RJ, ocorrem alguns fatos que diferenciam essas duas tentativas de organização. Durante esse período, 109 profissionais tinham se formado na ESDI. Já durante os anos 1960, apenas 40 alunos tinham concluído o curso na mesma escola. Alguns alunos da ESDI, que não chegaram a terminar a graduação, atuavam como designers na cidade do Rio de Janeiro, como foi o caso de Mário Ewerton Fernandes, mas parece que eram em menor número que os diplomados na mobilização da organização.

Os cursos de Desenho Industrial da PUC-RJ e da UFRJ formavam seus primeiros alunos em 1976 e alguns deles já procuravam participar da mobilização dos profissionais.⁴ Provavelmente, o fato de alguns desses profissionais serem docentes dos novos cursos de design, da PUC-Rio e da UFRJ, facilitou a participação de alunos e recém-formados na organização iniciada pelos designers oriundos da ESDI. Portanto, em 1976, há um número maior de pessoas interessadas em trabalhar com desenho industrial no Rio de Janeiro do que em 1970.

Deve-se levar em consideração, também, para se entender a mobilização a partir de 1974, que o representante da ABDI no Rio de Janeiro, Joaquim Redig, era conhecido por vários dos designers cariocas que se transformaram em protagonistas da organização da ABDI-RJ. Alguns desses mesmos designers haviam

2 Entrevista realizada com Valéria London, em 4 de março de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 45 minutos de duração.

3 *Id.Ibid.*

4 No Simpósio Design '76, Valdir Soares representou, como aluno, o curso de Desenho Industrial da EBA/UFRJ. Valdir compôs, em 1978, a Diretoria provisória da APDINS-RJ. Eliana Stephan, formada em dezembro de 1976, pela PUC-RJ, integrou o grupo de 17 pessoas que, em 28 de junho de 1976, propôs os quatro grupos de trabalho para a criação da ABDI-RJ.

se destacado nas mobilizações estudantis na ESDI no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, e mantinham contato entre si após a conclusão do curso.⁵

A realização do Simpósio Design '76 motivou vários desenhistas industriais cariocas a se juntar aos poucos designers que vinham se reunindo com Joaquim Redig, desde 1974. O evento de São Paulo ajudou a se reconhecerem como pares de uma categoria profissional.

Conhecer o mercado foi um dos primeiros objetivos desses designers e eles o fizeram a partir da constituição de grupos de trabalho, em 1976. Segundo José Carlos Conceição, a formação de grupos de trabalhos, para discussões de temas e geração de propostas, havia sido praticada na ESDI, na época da Assembleia Geral, em 1968 e 1969.⁶ Portanto, muitos dos jovens profissionais, que nos anos 1970 lideraram as reuniões e assembleias para organização dos designers no Rio de Janeiro, agiram segundo experiências vividas na mobilização estudantil ocorrida dentro e fora da ESDI.

Apesar de a ABDI não ter fins políticos, alguns de seus membros, individualmente, eram ligados a movimentos de esquerda no pós-64. Dentre eles, alguns estavam filiados ao PCB e outros que se definiam como trotskistas, como o concretista Décio Pignatari.⁷ A ABDI não chegou a sofrer perseguições nos anos de repressão política do regime militar, mas alguns de seus membros, sim. A ABDI, em si, não se propunha a ser opositora ao regime, assim como a atividade de desenho industrial não era 'subversiva'. A política da ABDI era a inserção do desenho industrial via divulgação e conscientização dos agentes governamentais e dos produtores de bens industrializados. O posicionamento político diante do regime restou de foro pessoal de cada membro da Associação pioneira.

O associativismo de designers, de caráter mais político, foi liderado por recém-formados da ESDI, no Rio de Janeiro. A APDINS-RJ foi fundada em um contexto nacional de distensão política e de crescimento da oposição à ditadura militar. Porém, ainda sob o regime com o qual os articuladores dessa Associação haviam lidado desde os tempos de estudantes.

5 José Carlos Conceição, que auxiliou Redig a convocar pessoas para as reuniões de 1975, lembra que nunca perdeu o "contato com o pessoal da ESDI" nesta época. Mantinha contato especialmente com Valéria London, Ana Luísa Escorel, José Medina e Gilberto Strunck. Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição, na cidade do Rio de Janeiro, em 27 julho de 2003, com 1 hora de duração.

6 Entrevista realizada com José Carlos Conceição. *Op.Cit.* 2003.

7 Entrevista realizada com Décio Pignatari, em 22 de janeiro de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 45 minutos de duração. Não se deve esquecer que Vilanova Artigas, principal mentor da sequência de desenho industrial na FAU/USP, era filiado ao PCB. O arquiteto integrava a "célula universitária de São Paulo" do PCB. No final dos anos 1950, a FAU-USP "contava com forte base comunista". Cf. RIDENTI, Marcelo. *Op.Cit.* 2000. p. 70-71. É de se presumir que esta base deveria ter a presença de alunos e professores, no início dos anos 1960.

Em algumas das entrevistas que tivemos oportunidade de realizar com os profissionais do Rio de Janeiro, fica claro que, apesar de haver um sentimento generalizado de pertencimento ideológico à esfera da esquerda, por parte daqueles jovens profissionais, apenas alguns deles eram filiados a partidos políticos. Notadamente também ao PCB.

Ridenti considera que o PCB foi a organização mais importante das esquerdas nos anos 1960. Atraiu vários artistas, intelectuais e profissionais liberais para sua militância durante os anos de regime militar. Muitos deles filiam-se ao PCB motivados em participar de um fórum de resistência ao regime político e à repressão cultural, instalado em 1964. Ridenti (2000:65) observa que o PCB pretendia unir forças progressistas para acabar com o “atraso” nacional, com o imperialismo e o latifúndio, o que representaria uma etapa da “revolução burguesa no Brasil, pacífica, nacional e democrática”. Para esses esforços progressistas poderiam ser admitidos empresários nacionais.

Nos anos 1970, apesar das dissidências ocorridas, para outros grupos de oposição ao regime militar, o PCB continuou contando com intelectuais, artistas e profissionais liberais filiados a seu quadro de militantes.

No entanto, os poucos designers que admitiram a filiação partidária frisaram que não ocorreu ‘aparelhamento’ político da ABDI-RJ ou da APDINS-RJ.⁸ Segundo esses relatos, as posições políticas que a APDINS-RJ expressou, tanto em relação ao desenho industrial, e seu papel na sociedade, quanto ao contexto político nacional, deviam-se ao fato de a maioria de seus fundadores ser ‘politizada’.

Valéria London afirma que “a questão específica do design não passava por dentro dos partidos políticos”. Havia, na época, um “pensamento generalizado”, exercido de “forma militante dentro dos partidos”. A maioria das pessoas conhecidas era “politizada” e participava, “de uma forma ou de outra, da sociedade, de uma política de oposição à ditadura”.⁹ Isso abrangia aqueles que não estavam filiados a partidos políticos.¹⁰

Na constituição das primeiras diretorias da APDINS-RJ, teria ocorrido uma “certa prevalência” de pessoas para as quais a “questão oposicionista à ditadura” era importante. Valéria London acredita que esse posicionamento político influenciava a Associação no entendimento das questões relacionadas

8 Valéria London foi militante do PCB nos tempos do movimento secundarista, nos anos 1960, e durante o curso da ESDI. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

9 *Id.Ibid.*

10 Esta noção de um pensamento generalizado à esquerda também é reconhecido por João Leite, que o relaciona ao sentimento de resistência ao regime político da época. Entrevista realizada com João de Souza Leite, em 11 de maio de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

ao design, como a questão da “dependência tecnológica, da necessidade de buscar uma autonomia tecnológica, da necessidade de definir o que era o projeto brasileiro do design”.¹¹

O papel político, que a Associação deveria ter fica mais claro quando encontramos, nos Anais do 1º ENDI, moções aprovadas, no final do documento, que recomendavam “apoio à luta nacional pela anistia ampla, geral e irrestrita” e “aos movimentos reivindicatórios das diversas categorias profissionais e à defesa da autonomia de organização de associações e sindicatos, repudiando a intervenção governamental nessas entidades”.¹²

Essas ideias norteavam o posicionamento político das lideranças dos primeiros anos da APDINS-RJ. Porém, foram aceitas e aprovadas na Assembleia Geral do 1º ENDI, evento que contou com a participação de cerca de 300 pessoas de diversos estados. Acreditamos que esse ‘consenso’, (ou aceitação das posições tomadas pelas lideranças do evento) reflita um ‘pensamento generalizado’ de ‘oposição à ditadura’, da maioria dos profissionais presentes no Encontro de 1979.

Os designers formados pela ESDI, nos anos 1960 e 1970, podem ser considerados parte da classe média intelectualizada. Estariam dentro da definição de intelectuais que Michael Löwy usa para refletir sobre o engajamento revolucionário nos anos 1960. Segundo Löwy, os intelectuais formariam uma “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais”.¹³

Essa definição englobaria, por um lado, escritores, artistas, poetas, filósofos, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos professores e estudantes e, por outro, “no sentido mais amplo de trabalhadores intelectuais”, o que incluiria os profissionais liberais, “por oposição a trabalhadores manuais”.¹⁴ Löwy aponta três razões gerais para explicar a radicalização de intelectuais, no mundo, sob o capitalismo, nos anos 1960: aprofundamento do processo de proletarianização do trabalho intelectual em cenário cultural cada vez mais industrializado e mercantil; repulsa político-moral ao capitalismo, que mostrava sua barbárie na guerra do Vietnã e revoluções no Terceiro Mundo, como polos catalisadores positivos do anticapitalismo intelectual. Esse cenário global, conforme a conjuntura de cada país, favoreceu com mais ou menos frequência o engajamento político de intelectuais.

Isso teria ocorrido, guardando as devidas dimensões, também no Brasil dos anos 1960 e início dos 1970. Para Ridenti (2000:54), o exercício de um ideário

11 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

12 1º ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Anais. Rio de Janeiro: APDINS-RJ/APDINS-PE/ABDI. 1979. Não paginado.

13 LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979. p. 1. Apud RIDENTI, 2000:53.

14 *Id.Ibid.*

crítico por parte de artistas e intelectuais brasileiros, nessa época, também foi consequência da “nova função das classes médias e de sua intelligentsia, na tradução e articulação entre interesses particulares e os públicos, que ainda continuariam após a ditadura, de outras maneiras”.

O golpe militar de 1964 desarticulou uma série de movimentos sociais que estavam ligados ao florescimento cultural. Após 1964, esse florescimento prosseguiu sobretudo “nos setores das classes médias que lograram mobilizar-se, ocupando quase sozinhos o campo de oposição à ditadura, na medida em que as outras classes estavam impedidas de se organizar e de se fazer representar” (RIDENTI, 2000:121).

As classes médias que têm canais para se expressar, em diferentes mídias, passaram a agir como “tradutores” de demandas sociais. Tal situação refletia uma sociedade na “qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população”, e na qual a ditadura agravava “as dificuldades de identidade e representação de classe, especialmente as subalternas” (*Id.Ibid.:52-54*). Há, portanto, não só uma politização de setores da classe média, no sentido de críticos do regime, mas a politização da cultura expressa por eles, à medida que ocorria o fechamento dos canais de representação política.

Para se entender a agitação das classes médias deve-se considerar, também, o cenário de utopias e revoluções, em diversos sentidos, que Ridenti lembra que motivou jovens e intelectuais, no mundo inteiro nos anos 1960, para além do político, como a liberalização de costumes ou contracultura da época (*Ibidem:44 e 47*).

O engajamento político passou a compor as oportunidades de vida para os jovens de classe média, “num momento em que seu futuro profissional ainda está indefinido”. Essa situação foi especial nos anos 1960, pois há uma “ligação íntima entre expressão política, artística e científica – todas voltadas para a revolução brasileira”, o que “conduzia os jovens engajados das classes médias a militar (...)”, entre outros destinos, “na universidade e/ou em algum partido político”. Essas opções eram “encaradas como formas de realização de projetos coletivos e não essencialmente como opção individual de carreira”. Soma-se a isso, o fato de que na época, naquele momento político, ainda “não estavam claros quais seriam os lugares ocupados pelas novas classes médias na sociedade brasileira” (*Ibidem:92*).

Os desenhistas industriais, em geral, dificilmente podem ser classificados como românticos “passadistas”, devido à defesa da modernização, da tecnologia e da industrialização. Entretanto, muitos deles, nos anos 1960 e 1970, poderiam ser classificados como anticapitalistas modernizadores, conforme demonstra de Ridenti (*Ibidem:27*). Nesse caso, na crítica ao tempo presente se referenciaríamos a certos valores considerados ‘modernos’, como o racionalismo utilitário, a eficácia e o progresso científico e tecnológico. Alguns traços românticos poderão ser identificados

dentro de um contexto de crítica da modernidade, principalmente no que Löwy e Sayre chamaram de “valores positivos do romantismo” que buscariam “recriar a individualidade” (no sentido da subjetividade e liberdade de seu imaginário) e a comunidade humana (como projetos coletivos) e, assim, recusar a “fragmentação da coletividade na modernidade” (LÖWY, Apud RIDENTI, 2000:27).

Acreditamos que o contexto e conjuntura social, já narrados, auxiliam a entender parte da motivação para a busca da ação coletiva dos designers cariocas, nos anos 1970, como forma de se organizarem para a inserção no mercado. Deve-se incluir, nesse contexto, a formação geral proporcionada pelo ambiente acadêmico da escola carioca, e o fato de ser essa escola a primeira de nível superior específica para formar desenhistas industriais. Eram os primeiros que vinham de uma instituição que reivindicava a primazia de definir quem era o desenhista industrial como ser social e que atribuições deveria ter.

Todas essas referências fizeram com que esses designers buscassem reproduzir na vida profissional um fórum de discussões que experimentaram na ESDI. Inicialmente, na entidade existente, a ABDI-RJ. E, posteriormente, numa Associação que pudesse representar seus anseios locais.

A busca pelo associativismo, portanto, representava para os designers cariocas, que organizam a ABDI-RJ e a APDINS-RJ, a maneira pela qual poderiam tentar atuar ‘no’ e ‘sobre’ o mercado, segundo premissas desenvolvidas e apreendidas ao longo de suas formações acadêmicas, profissionais e sociais.

5.2 EM BUSCA DAS DIFERENÇAS

A possibilidade de trabalhar com o design para as indústrias continuou na esperança dos articuladores da ABDI, mesmo algum tempo depois do golpe de 1964. Entretanto, a política econômica do final dos anos 1960, a importação de projetos e de pacotes tecnológicos e a prática das cópias de produtos estrangeiros, por parte das empresas brasileiras, restringiram o mercado para o design nacional de produto.

Os escritórios dos pioneiros da ABDI cresceram principalmente via mercado de programação visual, na passagem da década de 1960 para a de 1970, com destaque para os sistemas de identidade visual. Essa situação contribuiu para o desânimo de alguns dos principais pioneiros da ABDI, para o trabalho diário e voluntário na Associação que foi criada também para incentivar o projeto brasileiro de produto.

Nos primeiros anos da década de 1970, ainda durante o “milagre econômico”, o governo federal continuou a valorizar as exportações. Segundo Lessa

(1994:105), o design teria sido visto, pelas autoridades econômicas do ‘milagre’, como “uma espécie de maquiagem mágica para o produto brasileiro exportável”. Apesar dessas distorções na visão oficial sobre o design, ao considerá-lo apenas sob o ponto de vista da forma superficial do produto, algumas boas iniciativas pontuais são estimuladas por órgãos governamentais,¹⁵ embora isso não tenha se efetivado por meio de programas que consolidassem a inserção do desenho industrial na indústria brasileira nos anos 1970.

Logo após a demonstração desse interesse, a ABDI se recompôs e voltou a atuar de modo mais dinâmico, em meados de 1974. Nesse novo período áureo para a ABDI, que vai até meados de 1978, são realizados diversos eventos e publicações que discutem a inserção social e industrial do designer no mercado.¹⁶ A ação dos pioneiros da ABDI foi tentar cooptar empresários nacionais e autoridades governamentais para a importância de se investir no projeto nacional. Porém, a falta de políticas consistentes para o incentivo à inovação e a prática da cópia continuaram restringindo as possibilidades do design brasileiro de produtos. Motivo que contribuiu para o enfraquecimento do desenho industrial na FAUUSP e o esvaziamento da ABDI a partir de fins dos anos 1970.

Nesse cenário, a APDINS-RJ adotou um tom de crítica mais incisivo na falta de apoio ao desenvolvimento do design local. Por outro lado, traçou relações mais diretas entre o pensamento político sobre o contexto nacional e a defesa de um design nacional.

As importações de modelos de produtos e tecnologias e sua consequente importação de modelos culturais eram associadas à política econômica do regime militar. Essas importações eram consideradas um importante fator de cerceamento das possibilidades de atuação do desenhista industrial brasileiro no mercado e das “necessidades reais da maioria da população brasileira”.¹⁷

A solução seria adotar políticas governamentais que possibilitassem a atuação do desenhista industrial brasileiro e que estimulassem a “criação de bases para o desenvolvimento de tecnologias que viessem a substituir os pacotes tecnológicos importados”.¹⁸ O processo de substituição de importações, sem a devida

15 São exemplos o projeto do ‘Manual de embalagens para exportações’, encomendado ao IDI-MAM, e o programa 06, de 1972, do Ministério da Indústria e Comércio que visava apoiar iniciativas de design como as que dão origem ao grupo de desenho industrial da STI-MIC, no Rio de Janeiro.

16 Foram frutos deste movimento o Ciclo de debates sobre o desenho industrial, na FAAP-SP, em 1975, e o Simpósio Design ’76, em 1976. Cf. Capítulo 2 do presente livro.

17 INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Setembro, 1978. 6 páginas. p. 2.

18 1º ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Anais. Rio de Janeiro: APDINS-RJ/APDINS-PE/ABDI. 1979. Não paginado.

inovação local, era criticado por, na verdade, resultar em produtos que repetiam características de modelos importados de formas e de produção.

Como afirmamos no Capítulo 4, as ideias mencionadas sobre o design nacional, defendidas nas publicações da APDINS-RJ, não diferem, em essência, dos discursos que algumas correntes de alunos da ESDI proferiram ao longo da década de 1970.¹⁹ Elas também estão presentes na definição dos objetivos principais da APDINS-RJ, expressos em três alíneas do artigo 1 de seu Estatuto. Em duas dessas alíneas, consta que a Associação “visa especialmente” a “ampliação do mercado de trabalho” e “a defesa do Projeto Nacional contra a concorrência do similar estrangeiro”.²⁰

Valéria London lembra que os textos produzidos na ESDI falavam em “trabalhar sobre e para o mercado”. E que, para ela, isso significaria interferir no mercado de forma a criar aquilo que depois London veio a chamar de “uma cultura do design”. A APDINS-RJ representava uma oportunidade para realizar aquilo que os recém-formados criticavam e discutiam dentro da ESDI. Valéria conclui que a experiência com ambas as entidades poderia fazer parte de “um processo só”, no tocante a análises e reinterpretção de parâmetros e ideias sobre o design no Brasil”.²¹

Na visão dos designers cariocas dessa época, para realizar uma interferência social e política, era necessário constituir uma entidade que privilegiasse os interesses dos profissionais, que possibilitasse organizar os designers como uma categoria profissional e que servisse de fórum para discutir seus interesses específicos. Como bem apontou Mário Ewerton, essa entidade de profissionais teria de “estar absolutamente livre de injunções para que possa praticar os atos de sua competência”.²² Mário Ewerton não esclarece o que seriam essas “injunções”, mas ele as identifica no relacionamento com pessoas físicas ou jurídicas da administração pública ou privada que a ABDI mantinha.

No entender dos cariocas a APDINS-RJ deveria defender o profissional em suas relações de trabalho e manter uma independência crítica a políticas públicas sobre o desenho industrial. Mas o que a ABDI pretendia era, justamente, por meio de alianças com empresários e administração pública conseguir essas políticas públicas.

Muitos dos profissionais que organizam a ABDI-RJ e depois fundam a APDINS-RJ eram assalariados ou autônomos em fins dos anos 1970. A formação de

19 Na verdade, ideias de mesmo conteúdo de crítica às importações de projetos de bens industrializados e à distribuição destes em um mercado interno, limitado a classes privilegiadas, já estão presentes na exposição da ESDI, na 1ª Bienal Internacional do MAM, em 1968. Cf. Capítulo 3.

20 Estatuto da APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1978. Artigo 1, alínea 2 e 3.

21 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

22 Carta aberta aos profissionais de Desenho Industrial, de 21 de novembro de 1978.

uma entidade pré-sindical atenderia interesses imediatos nas relações de trabalho, como a questão do piso salarial inexistente, e auxiliaria a regulamentação da profissão. A regulamentação passou a ser vista como prioritária para garantir a reserva de mercado do campo profissional, ocupado por autodidatas e profissionais formados em outras áreas. Ela também interessava aos desenhistas industriais donos dos poucos escritórios existentes, que eram associados à APDINS-RJ na condição de profissionais.²³ Entendemos aqui que, o patrão com o qual se pretendia que a Associação viesse a negociar, representando o desenhista industrial, seria muito mais o empresário/cliente dos serviços de design do que os donos de escritório de desenho industrial, pelo menos nos primeiros anos de existência da APDINS-RJ.

O modelo associativo pré-sindical, escolhido pelos desenhistas industriais para defender interesses dos profissionais liberais de design, foi implantado em 1978, ano em que despontava o “novo sindicalismo” no cenário nacional das entidades de classe dos trabalhadores assalariados.

Em 1978, a abertura política tem uma nova etapa com a revogação do AI-5, em 13 de outubro, e a regulamentação da Anistia, em novembro. Movimentos sociais crescem organizando alguns setores da sociedade, como as associações de bairro, nas grandes cidades. Ridenti (2000:356) considera que nessa época crescia também, no interior da esquerda brasileira, a ideia de “assegurar uma postura classista, especialmente dos trabalhadores urbanos”.²⁴ É nesse cenário que ocorreram, em maio de 1978, as greves do ABC paulista. Capitaneado pelos metalúrgicos, o “novo sindicalismo pretendia afastar-se do sindicalismo pelego, atrelado ao Estado, distanciando-se tanto do trabalhismo como da tradição comunista”.²⁵

Para Noronha, “os metalúrgicos da região do ABC abriram um ciclo de greves sem precedentes na história dos conflitos brasileiros”.²⁶ A principal característica desse ciclo teria sido a “incorporação crescente de categorias ou segmentos de trabalhadores que jamais haviam experimentado confronto direto”.²⁷ Noronha

23 Valéria London afirma que existiam poucos escritórios funcionando em fins dos anos 1970. Havia muitos “profissionais sozinhos”, trabalhando “nas suas pranchetas”, em meio a um mercado restrito ocupado por vários tipos de “posseiros”. Entre estes estavam aqueles que seriam “absolutamente amadores”. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

24 Esta ideia sobrepujou os temas de povo, nação e cultura nacional popular revolucionária, que tinham sido defendidos pela esquerda nos anos 1960.

25 RIDENTI, 2000:357. O novo sindicalismo foi marcado pela ascensão de novas lideranças sindicais. Rodrigues demonstra que elas foram chamadas de “sindicalistas autênticos”. A junção destes com ativistas dos movimentos populares da época, como os católicos da Igreja “progressista”, foi uma das bases para a formação do PT, em 1980. RODRIGUES, Leôncio Martins. As tendências políticas na formação das centrais sindicais. In BOITO Jr., 199:17.

26 NORONHA, Eduardo. A explosão na década de 80. In BOITO, Jr., 1991: 95.

27 *Id.Ibid.* Segundo Noronha, em 1978 ocorreram 118 greves de diferentes categorias profissionais no país.

destaca que, nos anos seguintes às primeiras greves do ABC de 1978, entraram em cena trabalhadores da construção civil, motoristas e cobradores de transportes urbanos, algumas categorias do setor industrial e “grupos grevistas dos assalariados de classe média”, como médicos e professores.²⁸

Os assalariados de classe média seriam um setor heterogêneo, que trabalham “geralmente em escritórios, ambientes limpos, possuem níveis de escolaridade mais elevados, não trabalham com as mãos e, fundamentalmente, *não produzem mercadorias, mas fornecem serviços*”.²⁹

Para Rodrigues, no setor assalariado há “alguns estratos altamente qualificados”, cujo tipo de trabalho distinguiria-se dos demais do mesmo setor: arquitetos, médicos, cientistas, pesquisadores, professores.³⁰ Aqui poderíamos inserir os desenhistas industriais de nível superior como profissionais desses estratos qualificados dos assalariados de classe média.

O setor de assalariados, considerado em todo seu conjunto, seria responsável pela expansão do “sindicalismo de classe média”, que Rodrigues designa como:

O sindicalismo de assalariados de serviços que não efetuam tarefas manuais, não operam máquinas para realização de um produto, não estão submetidos a controles de tempo e movimento, não efetuam habitualmente tarefas repetitivas e padronizadas e recebem por mês, e não por hora.³¹

Ao analisar a expansão desse sindicalismo no século XX, nos países “que atingiram certo grau de desenvolvimento e modernização”, Rodrigues conclui com alguns pontos causais, dos quais destacamos: ampliação do setor público, declínio econômico e social de numerosos segmentos de classe média tradicional, burocratização das carreiras e das vias de ascensão funcional, concentração de massas de empregados em grandes empresas ou locais de trabalho sob um mesmo empregador e “assalarização das profissões que antes eram exercidas autônoma e individualmente, com a correspondente inserção do indivíduo em grandes equipes e escritórios integrados de trabalho.” (RODRIGUES, 1990: 49-51).

No caso do Brasil, Rodrigues acrescenta a abertura política, do final da década de 1970, como mais um fator para essa expansão que “agiu como um elemen-

28 Os anos 1980 testemunhariam a ação sindical dos trabalhadores do setor público em greves e reivindicações salariais. NORONHA, In BOITO, Jr., 199: 105-108.

29 Grifo de Rodrigues. RODRIGUES, 1990:45 e 51.

30 *Id.Ibid.*

31 RODRIGUES, 1990:46. Apesar de considerar que o conceito de classe média tornou-se problemático, devido a sua própria heterogeneidade, Rodrigues o adota para “facilidade de expressão e para manter um termo já consagrado”. Pelo mesmo motivo o usamos aqui, ressaltando também seu caráter heterogêneo.

to de catalisação para processos sociais que vinham ocorrendo há mais tempo” (*Id.Ibid.*). Para o autor, “o fim dos regimes militares possibilitou a sindicalização – ou a atuação como sindicatos de associações já existentes – de vários segmentos de classe média, notadamente de profissionais liberais” (*Ibidem*).

Rodrigues lembra que as lideranças do sindicalismo de classe média, principalmente as das categorias de qualificação mais elevada, como professores universitários, médicos, arquitetos, engenheiros, advogados, dentre outros, tiveram “papel destacado na oposição aos regimes militares e na atuação política geral em favor do retorno do país a um regime de direito” (*Ibidem*). E completa afirmando que “as reivindicações trabalhistas de antigas e novas associações de classe média sob lideranças de esquerda sempre tiveram um marcado sentido político” (*Ibidem*). E o grande impulso de sindicalização das profissões liberais teria se dado justamente a partir de 1978, época em que ocorrem as greves do ABC paulista.

Noronha afirma que apesar de, inicialmente, a razão das greves dos metalúrgicos, em 1978, serem as perdas salariais, a deflagração do movimento, “por si só, adquiriu expressão ampla”. O movimento recebeu apoio de “associações da sociedade civil e, sobretudo, a simpatia de parte considerável da população” (NORONHA, apud BOITO, Jr, 1991:104). Ampliavam-se, via movimento sindical e organização de categorias profissionais, os modos de luta pela redemocratização do país nos últimos anos da ditadura militar.

Devemos considerar também que nos anos 1970 foram criados os sindicatos estaduais dos arquitetos, que tiveram um perfil combativo na época tanto nos interesses da categoria, quanto nas críticas ao regime militar. O movimento sindical e a reorganização de categorias de profissionais nos anos 1970, provavelmente, foram fatores que influenciaram a opção pelo modelo associativo pré-sindical, pelos designers cariocas.

Os designers cariocas, por meio do Grupo de Trabalho Profissão, já haviam apontado, em 1977, a necessidade da criação de sindicatos de desenhistas industriais. As lideranças politizadas dos designers cariocas estavam, assim, sintonizadas com as discussões sobre posturas mais classistas entre os intelectuais da esquerda da época.

Desde que os designers cariocas decidiram a formação de um sindicato, foram definidas diferenças entre a ABDI e a APDINS-RJ por meio de adjetivos que procuravam dar conta das especificidades e caracteres de ambas. Assim, a APDINS-RJ seria profissional, política, pré-sindical e estadual; enquanto a ABDI seria cultural, apolítica e nacional.

Entretanto, a ABDI abriu espaço durante sua existência para discussão sobre regulamentação da profissão, remuneração profissional, código de ética e mercado de trabalho, questões diretamente ligadas ao interesse do profissional. Por-

tanto, não atuava apenas em atividades de cunho cultural. Visto que era a única Associação existente, até 1978, procurou abranger questões mais amplas, além da divulgação e conscientização sobre o design. A regulamentação da profissão era uma das ações previstas no estatuto da Associação pioneira em 1963. E durante um bom tempo, os docentes da FAUUSP e da ESDI articularam em conjunto tentativas junto ao CREA. No entanto, os designers que fundam a APDINS, em 1978, não viam a ABDI como a entidade apropriada para discutir e implementar essas questões, devido ao seu quadro de associados ter entidades e industriais com interesses que seriam conflitantes com os prestadores de serviços de design.³²

A impossibilidade de mudanças estatutárias da ABDI, constatada na prática pelos designers cariocas, foi apenas o entrave burocrático que lhes permitiu criar uma entidade própria, segundo o modelo que almejavam. Esperava-se que as organizações com esse modelo associativo crescessem nos estados para se chegar a uma federação nacional que congregasse os futuros sindicatos dos desenhistas industriais. Federação esta que os arquitetos tinham criado em 1979. A desarticulação da ABDI, em 1980, só fez realçar para os articuladores da APDINS-RJ que a “Associação cultural, realmente, ela não ia resistir, não ia vingar”.³³ Porém, ao longo dos anos 1980, são justamente as atividades de ‘cunho cultural’ que passaram a atrair a participação dos sócios, questão que abordaremos mais adiante.

Um conjunto de fatores motivou os designers cariocas a criarem a APDINS. Além dos já narrados, podemos incluir a distância da sede da ABDI, em São Paulo, a representatividade e a origem de formação.

Valéria destaca que um dos pontos de atrito, ocorrido internamente na diretoria de 1976-1978 da ABDI, entre cariocas e paulistas, foi a diferença de formação predominante. Os três diretores cariocas eram desenhistas industriais formados pela ESDI, enquanto entre os diretores paulistas, apenas Adriana Adam era formada em desenho industrial. Para Valéria, isso determinaria discursos, concei-

32 Em Pernambuco, surgiu crítica similar, pouco tempo depois, em relação ao papel da ABDI, que foi expresso pelo texto do arquiteto João Roberto Costa do Nascimento (Peixe), apresentado no 2º ENDI, em 1981: “Síntese crítica da atuação das organizações profissionais dos desenhistas industriais brasileiros”. Texto de 3 páginas apresentado ao Grupo de Trabalho IV do 2º ENDI, em Pernambuco. Datado de 04 de novembro de 1981. Peixe, na época, era o presidente da APDINS-PE. Nascimento (1981) critica uma suposta artificialidade da ABDI ao tentar ser nacional quando teria atingido "apenas dois Estados da Federação: São Paulo e Rio de Janeiro", situação com problemas diante de "vinte escolas de Desenho Industrial já existentes nas mais diversas regiões do país."

33 Entrevista com Eliana Formiga, em 16 de dezembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

tos e práticas políticas diferentes diante da profissão.³⁴

O que Valéria e Conceição enaltecera foi o “contraste” de representatividade entre os diretores do Rio de Janeiro e os de São Paulo.³⁵ Os diretores cariocas iam às reuniões em São Paulo com proposições tiradas em assembleias realizadas na ESDI, com até 100 pessoas, das quais a grande maioria era formada em Desenho Industrial. O contato em São Paulo era feito com os diretores paulistas, em reuniões nas quais estava presente apenas a diretoria ou um pequeno grupo de sócios. Dentre esses, seriam poucos os desenhistas industriais de formação.³⁶

Não se negava a contribuição de pioneiros, oriundos de outras profissões, na constituição do campo do desenho industrial. Nem daqueles que, sem nenhuma formação, apresentassem qualidade no exercício da profissão. Entretanto, o que se pretendia era, por meio da regulamentação, estabelecer um marco para a sua ocupação, no qual se estabeleceria a formação de desenhistas industriais a partir de cursos de nível superior específicos como condição para trabalhar no campo do design a partir de um dado momento.

Formação e reserva de mercado ocuparam as principais preocupações da APDINS-RJ em seus primeiros anos.

5.3 EM BUSCA DA HEGEMONIA

Uma das principais críticas à ESDI feitas pelos seus formados dos anos 1970 residiu na necessidade de adaptar o design à realidade nacional. Essa adaptação contemplava a discussão da busca por uma identidade cultural para o design nacional. Porém, os designers oriundos da ESDI também buscavam firmar uma identidade profissional.

Valéria London considera que a questão da identidade “era premente” para o “entendimento do que seria o design nacional (...) até porque você começava a ir para o mercado de trabalho na prática mesmo. Quem era você, o que você fazia, de que maneira você trabalhava, o que você representava ali, diante de um cliente”.³⁷

Joaquim Redig considera que a ESDI possuía uma identidade “forte” do Design, e que as primeiras gerações formadas pela escola pioneira tinham essa

34 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

35 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004, e entrevista realizada com José Carlos Conceição. *Op.Cit.* 2002.

36 Valéria acredita, inclusive, que foi a partir da presença dos diretores cariocas que aumentou a participação de outra geração de designers paulistas na ABDI. A entrada de Sérgio Akamatú na presidência poderia ser consequência do que ocorreu de 1976 a 1978, na ABDI.

37 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

identidade “na cabeça”.³⁸ Por isso, Redig considera que, depois de formados, os designers cariocas buscavam “uma entidade profissional que tivesse essa identidade também, que não existia”.³⁹ Ou seja, a identidade forte do design formada a partir da passagem pela primeira escola superior específica em Desenho Industrial. Para Redig, por causa dessa formação, era premente a necessidade dos profissionais se organizarem, independentemente de qual fosse a sigla, pois o que conferiria o caráter de entidade profissional seria a ‘identidade forte’ em design. De acordo com Redig, não haveria “dúvidas” para aqueles recém-formados de que eram desenhistas industriais.⁴⁰

Entretanto, Valéria London destaca outra dimensão da identidade: o reconhecimento social de quem seria o desenhista industrial em meio à presença de vários profissionais com diferentes formações e com diferentes níveis de qualidade no exercício do design. No entender dos recém-formados, havia no mercado desde os reconhecidos pioneiros até os “amadores”. Valéria afirma que quando “aquela pequena multidão de pessoas” saía das escolas de Design, as perguntas que faziam eram:

Bom, e agora? Como é que eu faço para dizer que sou eu que exerço essa profissão? Como é que eu demonstro que aquilo que eu posso fazer no mercado de trabalho é diferente do que vem sendo feito até o momento? Como é que a gente pode diferenciar a prática projetual de design daquilo que se chama de design no mercado até hoje?⁴¹

O caminho escolhido pelos designers que se reuniram para criar a ABDI-RJ foi a construção dessa identidade em grupo. Segundo Valéria, esse grupo “não tinha uma identidade. Esse grupo tinha um monte de desejos. Tinha um monte de metas a serem alcançadas, mas ele não tinha identidade”.⁴²

Valéria considera que em conjunto é que se foi “desenhando essa identidade”, discutindo “o que é que a gente podia fazer no mercado de trabalho, quais as atribuições, como é que esse profissional trabalhava”.⁴³ E é a partir daí que o movimento de profissionais

38 Entrevista realizada com Joaquim Redig, em 15 de novembro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro com 1 hora de duração.

39 *Id.Ibid.*

40 *Ibidem.*

41 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

42 *Id.Ibid.*

43 *Ibidem.*

...começa a tomar corpo, e aí é que a gente começa realmente a entender então o que era essa história de design no Brasil, design no Rio de Janeiro, design em países periféricos, o design em países do Terceiro Mundo. Enfim, aí começam a aparecer todas essas questões, que nos diferenciam, dão identidade, dão corpo.⁴⁴

O que Valéria London está considerando, em nosso entender, é a identidade social, derivada da identidade profissional. Está colocado aqui o problema do reconhecimento ou identificação, pelo meio social, de quem é o profissional, que atribuições possui, que papel social lhe foi reservado e quem estaria apto a exercer o desenho industrial.

A construção da identidade social está associada ao cumprimento de papéis. Para Berger e Luckmann (1985:101-104), a tipificação e objetivação de ações e desempenhos de indivíduos perante outros na interação social dão origem aos papéis sociais. Os papéis aparecem quando “está em processo de formação” um “estoque comum de conhecimento” que contenha “tipificações de conduta”, que seja reconhecido pelos atores da interação social na qual ocorre esse processo.

Berger e Luckmann, em sua análise sobre atuação de determinados papéis sociais, observam que “uma parte do eu é objetivado como o executante desta ação, sendo ainda uma vez o eu total relativamente não identificado com a ação executada. Isto é, torna-se possível conceber o eu como estando somente parcialmente implicado na ação” (*Id.Ibid.*). Os autores consideram que essa situação deve-se à possibilidade que o sujeito da ação tem de cumprir outros papéis sociais. Quando as objetivações desses papéis se acumulam, esses autores afirmam que:

Um setor inteiro da autoconsciência estrutura-se em termos destas objetivações. Em outras palavras, um segmento da personalidade objetiva-se em termos de tipificação socialmente válida. Este segmento é o verdadeiro ‘eu social’, que é subjetivamente experimentado como distintivo do eu em sua totalidade, chegando mesmo a defrontar-se com este.⁴⁵

Os papéis sociais se inserem no conjunto de elementos de uma dada cultura. A cultura define e é constituída por várias categorias de ação e materialização de um povo, como arte, crença, produção material, política, organização social, comportamento, técnicas materiais, dentre outros.

Entretanto, para poder situar cultura em mundos socioculturais mais específicos, recorro a Gilberto Velho, que considera que o conceito de cultura pode se situar “ao nível da existência particular” de setores de uma categoria social ou grupos sociais, desde que se entenda cultura “como código”, como

44 *Ibidem.*

45 BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *Op.Cit.* 1985. p. 102.

“o próprio elemento através do qual a vida social se processa – a simbolização”.⁴⁶ Velho defende o conceito de cultura de Geertz (1978), que vê a cultura como uma ‘rede de significados’. Esse conceito permitiria “situar o conceito de cultura mais próximo de problemas e domínios mais especificados”, valoriza a “idéia de que existe uma produção simbólica e um sistema de símbolos que dão as indicações e contornos de grupos sociais e sociedade específicas” e a considera “bastante reveladora e eficaz”.⁴⁷

As metrópoles das sociedades modernas e complexas são marcadas pela heterogeneidade sociocultural. A existência e o convívio de diferentes grupos culturais e de segmentos sociais proporcionam o encontro e o convívio de mundos socioculturais que caracterizam particularidades na metrópole. Eles proporcionam diversos papéis sociais e uma margem de mobilidade entre eles por uma determinada pessoa.

Na elaboração da individualidade, estão presentes as opções realizadas dentro de campos de possibilidades⁴⁸ em um dado momento da trajetória social do indivíduo sobre o exercício de papéis sociais e a participação em determinados mundos socioculturais. Essas opções podem tornar o indivíduo parte de uma categoria social em um determinado tempo de seu cotidiano e conferir-lhe uma identidade social mais ou menos marcante, conforme o grau de sua visibilidade por outros grupos sociais e o grau de sua internalização pelo próprio indivíduo.

Velho (1981:42-45) analisa que o pertencimento a uma categoria social é parte da construção da identidade social do indivíduo. A categoria social pode ser caracterizada por critérios culturais que vão além daqueles que são socioeconômicos. As categorias sociais podem ser determinadas por diferentes recortes, segundo ocupação profissional, família, linhagens, raça, religião etc. O indivíduo pode transitar por diferentes papéis que lhe conferem pertencimento a diferentes categorias sociais.

Por um lado, os graus de internalização e de participação nesses papéis podem influenciar a elaboração da individualidade e a construção do ‘eu’. E, por outro, influenciam o próprio sentimento de pertencimento a uma determinada categoria social. No entanto, poderá haver diferentes sentimentos de pertencimento a essas categorias, conforme maior ou menor identificação do indivíduo com determinado papel social.

46 VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1981. p. 105.

47 *Id.Ibid.*

48 Para Velho a noção de ‘campo de possibilidades’ trata “do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo da cultura”. VELHO, 1999:28.

Becker (1970:177) pondera que a profissão do indivíduo é importante para a definição de sua posição social, faz parte da socialização do adulto e influencia a identidade pessoal. Becker exemplifica essa influência a partir da referência a títulos profissionais, feita pelas pessoas, nas sociedades complexas e ocidentais, como uma das formas importantes do indivíduo se autoidentificar no meio social.

Esse autor, em suas análises sobre profissão, considera que elementos de uma cultura da profissão, como a carreira e o *ethos* ocupacional, guiam os comportamentos e a realização do papel social da ocupação, além de influenciarem a visão de mundo do indivíduo (BECKER, 1970:277).⁴⁹

Em outras palavras, a cultura de uma profissão reflete um dos mundos sociais presentes na sociedade e gera valores socioculturais em seu domínio específico, exercendo influências sobre os valores da pessoa em seu processo de construção da identidade social e no processo de elaboração da individualidade.

Evidentemente, o ‘peso’ que o cumprimento de um papel social terá frente a outros papéis constituidores do “eu total”, conforme noção de Berger e Luckmann, dependerá do tempo, da dedicação e da valorização atribuídos à realização desse papel.

Ser desenhista industrial significa atuar e optar pela construção de um papel social. Essa construção envolve os aspectos éticos e morais internalizados durante observação e crítica da atuação de seus ex-mestres ou de ‘pares’. Essa construção do ser designer é parte da construção do ‘eu’ social da pessoa. Tornou-se importante para aquela geração de formandos, nos anos 1970, buscar construir e consolidar uma identidade social a partir de uma profissão de nível superior que estava em desvantagem ao ser considerada ‘nova’. Recente era a sua institucionalização na sociedade brasileira, embora o campo já existisse há décadas.

Tal busca tentava resguardar a posição e o papel social, no mercado existente, para aqueles que decidiram continuar a investir no ser desenhista industrial com um importante ‘peso’ na construção de sua identidade social, após a conclusão da graduação.

49 Segundo Geertz (1978:143-159), o *ethos* constitui-se nos “aspectos morais (e estéticos) e valorativos de uma cultura determinada”, enquanto a visão de mundo relaciona-se aos aspectos cognitivos e existenciais. Para Geertz, a visão de mundo que um povo pode ter é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu contexto de natureza, de si mesmo e da sociedade, e que contém suas ideias mais abrangentes sobre a ordem. Considero aqui que elementos culturais, como *ethos* e visão de mundo, podem ser entendidos dentro de universos socioculturais de uma profissão, desde que entendidos segundo o raciocínio de Velho: o autor exemplifica o *ethos* e a visão de mundo, segundo definições de Geertz, como conceitos culturais “mais próximos de domínios específicos”. Cf. VELHO, 1981:105.

As gerações que entraram na ESDI, até meados dos anos 1970, ampliaram seu capital cultural ao concluírem o curso da escola pioneira. Saíram da escola com um título profissional outorgado por uma instituição que se via como pioneira na formação e na definição de quem era o desenhista industrial.

Pierre Bourdieu (2001:148-157) considera que, cada vez mais, ao menos nas sociedades ocidentais, a identidade social está mais identificada com a profissional. E que a entrada em profissões está “cada vez mais estreitamente subordinada à posse do título escolar”. Entretanto, para se fazer valer o título profissional como capital simbólico, que assim determina as possibilidades de retribuição social da profissão, é necessária a percepção social desse título como dotado de bens simbólicos.⁵⁰

As gerações de novos desenhistas industriais, ao procurarem criar uma entidade que os represente socialmente, estavam buscando um instrumento no mercado que também possibilitasse garantir que o título profissional se consolidasse como capital simbólico, através da divulgação e conscientização a respeito de sua profissão ‘nova’ e ‘desconhecida’ pela maior parte da sociedade. O título profissional reconhecido socialmente em seus atributos, determinando quem estaria apto a exercê-lo, possibilitaria a consolidação da identidade social advinda com a identidade profissional.

Nesse sentido, entende-se a função que Valéria London dá ao projeto de regulamentação, naquele momento: “a regulamentação da profissão era uma maneira de definir quem éramos nós e que profissão era essa que a gente tinha”.⁵¹ Além dessa dimensão de identidade, o projeto de regulamentação garantia, por lei, a reserva do mercado para aqueles que investiram na formação via graduação. Portanto, é coerente que a regulamentação e a educação/formação tenham ocupado as principais ações dos primeiros anos da APDINS-RJ.

O anteprojeto de Lei aprovado no 1º ENDI abrangia vários aspectos que procuravam dar conta não só da reserva de mercado, mas, também, de características do ser desenhista industrial. Seus 47 artigos regulavam e protegiam o profissional, abordando caracterizações e atribuições profissionais, uso do título profissional, exercício ilegal da profissão, autoria de projeto, órgãos fiscalizadores, registro de profissionais, firmas e entidades e remuneração. O texto pretendia, nas palavras de Marcos Zilberberg, traduzir “os anseios da classe, procurando conceituar a pro-

50 Bourdieu chama de capital simbólico a distribuição social significante existente nas diferenças inscritas na “própria estrutura do espaço social quando percebida segundo categorias apropriadas a essa estrutura”. Assim, seria o capital, “quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura de sua distribuição”, que estabelece o reconhecimento como algo óbvio. BOURDIEU, 2001:145.

51 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

fissão de acordo com as características do Brasil e a conformação do mercado”.⁵²

Esses anseios levaram à confecção de um instrumento legal para dar resposta à situação de um mercado que, além de considerado restrito, tinha a “concorrência de toda sorte de cidadãos que tenham ‘dons artísticos’ ou obtido oportunidade de emprego numa área que é terra de ninguém”.⁵³ O anteprojeto de regulamentação era a materialização documental dos anseios daquelas gerações de novos profissionais e da identidade profissional que vinham ‘desenhando’ desde as reuniões de 1974.

Em fins dos anos 1970, com 17 cursos de Desenho Industrial implantados pelo país, e com a criação de um fórum nacional deliberativo, no qual os ‘pares’ se viram como categoria social, os designers consideraram que havia chegado finalmente a hora de conseguir sua reserva de mercado. Exatamente como tinha sido o caminho seguido por engenheiros e arquitetos, profissionais de nível superior de projeto que já transitavam no mercado de design. Por isso, naquele momento, respaldados pela presença significativa de profissionais nas assembleias da Associação e no 1º ENDI, as lideranças se sentiram motivadas e representativas para priorizar a luta pela regulamentação. Não só do Rio, mas também de Pernambuco e outros estados. Devemos lembrar que quem assinou o anteprojeto de regulamentação do 1º ENDI, pela ABDI, a esta altura restrita a São Paulo, foi o desenhista industrial Sérgio Akamatú.

Para essa luta, esperava-se contar com o apoio não só dos profissionais formados nas escolas de design, mas também daqueles que exerciam a profissão “mesmo sem diploma”,⁵⁴ que estivessem dentro dos requisitos previstos pelo anteprojeto para receberem o registro. Com a implementação dos Conselhos, os diplomados em Desenho Industrial passariam a ter um instrumento de avaliação e seleção que pudesse determinar e separar os pioneiros e os profissionais considerados qualificados, nos termos do projeto de lei, daqueles considerados ‘amadores’.

Os profissionais ‘enquadráveis’ no exercício da profissão, como alguns arquitetos, eram considerados aliados diante de tantos outros “grupos profissionais ou setores empresariais”⁵⁵ que não possuíam interesse na regulamentação dos designers.

Os profissionais diplomados buscavam consolidar, com o projeto, a identidade profissional do desenhista industrial como profissão com estatuto próprio em relação às outras profissões que tinham constituído o campo do design no Brasil. E o movimento mais delicado de estabelecimento de ‘fronteiras’ foi com o profissional de nível superior que mais tinha contribuído para a formação do campo e de sua

52 JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 1, ano 1, 1980. Edição de 1º de maio de 1980. 8 páginas.

53 *Id.Ibid.*

54 *Ibidem.*

55 *Ibidem.*

institucionalização, principalmente na organização profissional: o arquiteto.

Os arquitetos foram importantes para a constituição do campo profissional e para a sua etapa inicial de institucionalização. A primeira experiência de disciplinas de Desenho Industrial em curso superior havia sido em uma faculdade de Arquitetura. E o primeiro diretor da primeira escola de Design foi um arquiteto. A própria organização profissional dos designers foi iniciada na ABDI com forte presença de arquitetos. E devemos lembrar que a APDINS-RJ e a APDINS-PE tiveram arquitetos como seus presidentes, assim como a AND.

Esses arquitetos foram reconhecidos como pioneiros do campo pelos desenhistas industriais da cidade do Rio de Janeiro. Durante os anos 1960, estabeleceu-se uma parceria entre arquitetos da FAUUSP e desenhistas industriais da ESDI para uma efetiva divulgação da atividade profissional e consolidação da ABDI. Nesse momento, eram poucas instituições e poucos profissionais diante de um campo em crescimento.

A realização do I Seminário de Ensino de 1965 e a luta pela Regulamentação foram exemplos de ações conjuntas. Como vimos no Capítulo 2, a ABDI empreendeu tentativas de cooptar o CREA para a regulamentação da profissão. O projeto esboçado nos anos 1960 pela ABDI visava também garantir a atuação do formando da FAUUSP no campo do desenho industrial. Ou seja, pretendia também valorizar sua diplomação e conseqüente identidade de um profissional de projeto, conforme o currículo da FAU na época. A opção pelo CREA, até mesmo pela ESDI em 1976,⁵⁶ se justificava por este já ser um órgão reconhecido socialmente e que abrigava profissões de projeto próximas como arquitetura e engenharia.

Porém, o sentimento de delimitação da formação e da identidade profissional já permeava alguns esdianos.⁵⁷ Nesse sentido é que se entende as reivindicações de Alexandre Wollner para que os arquitetos, que se dedicavam exclusivamente ao design, se denominassem socialmente como “eu sou designer”, e não “eu sou arquiteto”.⁵⁸

56 Ver Capítulo 2, episódio da carteira do CREA de Francisco José Donato Neto.

57 Este sentimento de estranheza com a presença de arquitetos no campo do design, nos anos 1960, entre alguns alunos da ESDI, foi identificado por Lucy Niemeyer. Porém, os profissionais de arquitetura eram respeitados como pioneiros da profissão. Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

58 REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 5, n. 28, janeiro/fevereiro de 1992. p. 86. Freddy Van Camp diz que também exigia dos arquitetos uma identidade profissional como desenhistas industriais. Freddy exemplifica afirmando que, por duas vezes, foi convidado por Lúcio Grinover para dar aula na FAUUSP, e que em ambas recusou alegando que só daria aula quando a FAU “titulasse desenhistas industriais”. Entre-

É a partir de meados dos anos 1970 que o sentimento de delimitação da profissão e do campo é aguçado entre os designers do Rio de Janeiro. Não se negava o exercício àqueles que já tinham conquistado o campo e demonstravam qualidade profissional. Porém, o que não se queria era a continuidade da entrada, no mercado, de pessoas não diplomadas em Desenho Industrial, ou a expansão de modelos de formações consideradas ‘parciais’ e incompletas de Design em cursos de nível superior de outras áreas profissionais.⁵⁹

Esse movimento de delimitação e defesa de uma autonomia do campo profissional do design frente a outras profissões foi especialmente denso entre meados dos anos 1970, até final da década de 1980. Marcou o pensamento e as atitudes de muitos diplomados nos cursos de desenho industrial daquela época, que buscaram a hegemonia no mercado e no campo profissional como forma de se atingir essa delimitação e garantir a identidade profissional, inclusive em São Paulo.

Segundo Valéria London, a origem variada de formação das lideranças da ABDI foi um dos motivos de confrontos entre diretores cariocas e paulistas em 1977. A diferença de “gênesis desses dois grupos” seria responsável pela diferença de discurso, conceitos e prática política diante da profissão.⁶⁰ É representativo das diferenças estabelecidas na época, segundo relato de Sônia Carvalho, que ela, diplomada em Desenho Industrial na Mackenzie, e Sérgio Akamatú, desenhista industrial formado pela FAAP, tiveram mais afinidade de pensamento com os três diretores cariocas da gestão de Diretoria da ABDI de 1976 – 1978 para discutir a sucessão e formação de chapa da nova Diretoria, em ida ao Rio de Janeiro.

Historicamente, os arquitetos estiveram muito mais presentes no campo do design em São Paulo do que no resto do país. Não só pelos expoentes que lá atuaram, mas também pela formação oferecida pela FAUUSP a partir de 1962. Esse cenário começa a se modificar quando, nos anos 1970, foram abertos cursos específicos em design. Esses cursos tinham vários arquitetos como docentes. Mas isso não impediu críticas à presença de arquitetos no campo do design paulistano. A tensão por parte dos diplomados em desenho industrial na capital paulista, sobre essa presença, ficou clara na assembleia realizada na FAAP em 1984, na qual pretendia-se reorganizar a ABDI. Com a falta de consenso que se estabeleceu entre desenhistas industriais e arquitetos presentes, os primeiros, em primazia, decidem pela cons-

vista realizada com Freddy Van Camp, em 26 de maio de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

59 José Carlos Conceição informa que, já em 1976, havia um sentimento de desvincular o design da arquitetura e da publicidade. Essas eram as principais áreas de atrito no exercício das habilitações do desenhista industrial na época. Entrevista realizada com José Carlos Conceição. *Op.Cit.* 2003.

60 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

tituição posterior da Associação de Desenhistas Industriais de São Paulo, ADISP, mais próxima dos moldes das APDINS's.⁶¹

Entende-se que essa tensão era baseada no fato de que os arquitetos tinham sua identidade profissional muito mais reconhecida que a dos desenhistas industriais. Além disso, havia o argumento de que os arquitetos já tinham sua regulamentação implantada.⁶² Portanto, havia o receio que na hora da contratação para serviços de design, a escolha fosse sempre pelo profissional mais reconhecido e organizado socialmente.

Acreditamos que seria esse um dos motivos pelo qual, no anteprojeto aprovado em 1979 no 1º ENDI, previa-se a criação de um conselho próprio para a profissão de desenhista industrial, abandonando-se a inclusão no CREA. Contribuiu para essa posição o fato de ter surgido, em 1978, a proposta do CEAU para a inclusão de cadeiras de Desenho Industrial nos currículos das escolas de Arquitetura.⁶³

Essa posição se modificou em meados dos anos 1980. Com a dificuldade de criação do Conselho próprio e com a não aprovação do projeto de regulamentação, voltou a tese de 'abrigar' o desenho industrial dentro do CREA. Os desenhistas industriais sentiram-se fortes para entrar no CREA, pois, nessa época, havia mais de 20 cursos específicos de nível superior em desenho industrial, o ENDI consolidava-se como fórum da categoria profissional e, no final dos anos 1970, o modelo de formação com sequências de disciplinas de design da FAUUSP não foi adotado por outros cursos de arquitetura.⁶⁴

Além disso, ainda que o currículo mínimo, aprovado no 1º ENDI e encaminhado ao MEC, não tivesse sido aprovado até meados dos anos 1980, sua existência e tramitação apontava para a consolidação das formações específicas em Desenho Industrial. Portanto, a maioria dos desenhistas industriais, presentes ao 4º ENDI de Belo Horizonte, em 1985, sentiu uma margem de segurança para aprovar a inserção no CREA, apesar de mantidas algumas desconfiças.⁶⁵

61 Os acontecimentos da Assembleia na FAAP foram narrados nas entrevistas de Mauro Torres, Sônia Carvalho e Sérgio Akamatú.

62 Em 1933, Getúlio Vargas firmou o Decreto Federal n. 23.569, o primeiro a regulamentar o exercício profissional de arquiteto no Brasil. Cf. DURAND, 1991.

63 Notícia veiculada pela Circular 4, da APDINS-RJ, de 12 de outubro de 1978. 2 páginas.

64 Cf. Capítulo 3 deste livro.

65 Eliana Formiga afirma que o CREA, no início dos anos 1980, fez alguns convites à APDINS-RJ para que o desenho industrial entrasse para o Conselho de Arquitetura. Porém, os designers recusaram com receio de isso possibilitar o exercício do desenho industrial por arquitetos. Bitiz informa que durante o IV ENDI, a proposta de entrada dos desenhistas industriais no CREA não tinha aprovação unânime. A delegação do Paraná teria sido a que mais se opôs. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz), em 20 de maio de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 30 minutos de duração. Valéria London

Parrot lembra que durante a sua presidência, em 1985, ainda “havia uma parcial rejeição ao arquiteto, embora a Associação tivesse outros membros arquitetos”.⁶⁶ Todavia, ao que parece, outra parte via esses arquitetos como aliados. Apesar de ter posições firmes sobre a hegemonia no campo profissional a APDINS-RJ tentou evitar antagonismos e procurou discutir, institucionalmente, as ‘fronteiras’ com os arquitetos, em meio à luta pela delimitação da formação no final dos anos 1970. As mesas-redondas no IAB, nessa época, buscaram definir os papéis diferentes de ambas as profissões e as possíveis ‘interfaces’ de trabalho. O argumento para o diálogo no IAB-RJ era que, segundo Valéria London, no processo histórico do desenvolvimento tecnológico, “era natural que surgissem profissões”, a partir de especializações em ramificações de trabalho, que ganhassem expressão na sociedade.⁶⁷ Diálogo que foi possível em função da parcela de arquitetos que não tinha interesse em atuar no desenho industrial no Rio de Janeiro.⁶⁸ Além disso, tratava-se de desenvolver boas relações com profissionais já estabelecidos na sociedade, que proporcionavam trabalhos e que, afinal, tinham contribuído para a ‘gênese’ da profissão de designer. Foi justamente por meio de trabalhos conjuntos de desenhistas industriais e arquitetos, no Rio de Janeiro, que a parceria de eventos entre o IAB-RJ e APDINS-RJ foi montada no final dos anos 1980.

É diante desse cenário de chegada dos diplomados em desenho industrial no campo profissional, na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, que se entende a priorização da luta pela regulamentação da profissão e da discussão sobre o currículo mínimo pela APDINS-RJ e sua busca pela hegemonia do mercado.

afirma que sempre manteve o voto pelo Conselho próprio de design, mas que acabou sendo “voto vencido”. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

66 Entrevista feita com José Mario Parrot Bastos, *Op.Cit.* 2011

67 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

68 Atuação profissional que também não possuía consenso entre arquitetos de outros estados. Segundo Günter Weimer, a UFRGS pretendia abrir um curso de design em meados dos anos 1970. Mas Günter preferiu iniciar com uma disciplina optativa no curso de arquitetura que, no entanto, durou pouco tempo porque não houve “boa receptividade da parte dos estudantes”. Depoimento de Günter Weimer ao periódico *Pensando Design*, n. 01, Porto Alegre: Editora UniRitter/ApDesign, p. 81.

5.4 REPRESENTATIVIDADES

5.4.1 LIDERANÇAS⁶⁹ E CONTINUIDADES

As assembleias na ESDI, em 1976 e 1977, com uma média de 100 pessoas, e a grande participação nos grupos de trabalho forneceram a representatividade para a criação da APDINS-RJ. Foi uma das causas alegadas para a diferença com as lideranças da ABDI de São Paulo. A ESDI havia formado cerca de 200 profissionais até essa época. A PUC e a UFRJ estavam formando suas primeiras turmas. Não é possível afirmar que todos os diplomados nos três cursos tenham se dedicado à profissão. Entretanto, o público presente às reuniões e assembleias, até o início da existência da APDINS-RJ, pode ser considerado como uma boa parcela do que constituiria a massa de diplomados em Desenho Industrial atuante na época.⁷⁰

Esse público estava interessado em se inserir no restrito mercado e continuar na profissão na qual investiram anos de educação superior. A formação de uma associação proporcionaria fórum local aos profissionais para se reunirem como categoria e lutar por ferramentas que garantissem a inserção no mercado. Esses eram fatores motivadores para a afluência de sócios no final dos anos 1970. E, entre estes últimos, a regulamentação era, na época, a ‘bandeira’ unânime, segundo visão de Joaquim Redig, “tanto que, quando havia reunião sobre regulamentação, ia todo mundo”.⁷¹

A união dos desenhistas industriais facilitaria enfrentar coletivamente o desconhecimento da sociedade sobre a existência do profissional diplomado e trabalhar ‘sobre’ o mercado, ou seja, exercer o papel social segundo as premissas morais e nacionalizantes para o design, desenvolvidas desde os tempos de faculdade.

Valéria London destaca a dimensão emocional das pessoas ao se verem como categoria profissional nos fóruns que a associação promovia, exemplificando que

69 Aqui cabe novamente esclarecer que entendemos lideranças no âmbito das Associações como as pessoas que ocuparam cargos de diretoria, mas também lideraram grupos de profissionais no apoio às atividades da Associação, ou que foram porta-vozes de grupos no cotidiano da entidade.

70 Valéria London confirma que o público presente às assembleias da APDINS, em seu início, era considerado uma “quantidade de gente enorme, muito grande” para a época. E que isso “era muito expressivo” para a representatividade no movimento do Rio de Janeiro. Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

71 Entrevista realizada com Joaquim Redig. *Op.Cit.* 2004.

no 1º ENDI as pessoas que compareceram ao evento estavam com cara de “felicidade”⁷² ao reencontrar amigos que não viam há anos e pela própria realização do Encontro, de caráter inédito na cidade do Rio de Janeiro.

Valéria London lembra que a luz dos prédios “da UERJ tinha acabado” em meio “à votação do anteprojeto de regulamentação profissional”. A votação continuou sendo realizada, “à luz de lampiões”, por “um plenário no escuro”, que foi decidindo “item a item” os projetos do Encontro.⁷³ Valéria considera assim, que, na época, havia muito entusiasmo, vontade e paciência das lideranças para lidar com todas as demandas que a organização profissional exigia.

O exercício da liderança, na maior parte das vezes, se devia a suas experiências políticas no movimento e organizações estudantis dentro e fora da ESDI, ou das filiações partidárias em um dado momento da trajetória do indivíduo.⁷⁴ Essas experiências fizeram parte do engajamento político de jovens da classe média no contexto do regime militar, conforme mencionado antes. O engajamento político abrangia ações de militância nas universidades, movimentos sociais e culturais ou políticos. Como bem salienta Ridenti, essas militâncias foram “encaradas como formas de realização de projetos coletivos”.⁷⁵

O grupo proponente das discussões sobre a ABDI-RJ, em 1976, tinha sua maioria oriunda da ESDI. E a maioria dos membros desse grupo ocupou cargos nas diretorias eleitas para a APDINS-RJ.

Essa situação evidencia, por um lado, que a APDINS-RJ foi, na maior parte do tempo, expressão de anseios e pensamentos das gerações formadas na ESDI, pelo menos no que tangia às ações e preposições defendidas pelas lideranças da Associação. Por outro lado, comprova que se formou uma cadeia predominante de relações pessoais e profissionais com suas origens nos bancos escolares da ESDI.

Mesmo o acesso aos cargos da APDINS-RJ por parte de formandos da PUC-RJ e da UFRJ esteve, em boa parte, ligado a relações de amizade estabelecidas no mercado ou nas duas instituições de ensino com egressos da ESDI.⁷⁶

A cadeia de relações profissionais ou de amizade, estabelecida no cotidiano da Associação, provavelmente dificultou a candidatura para os cargos de diretoria de

72 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

73 *Id.Ibid.*

74 Como exemplos citamos Valéria London e Lucy Niemeyer, que atuaram em grêmios estudantis antes de entrarem na ESDI. Eliana Formiga e José Carlos Conceição foram membros do DAESDI. Anamaria de Moraes foi do PCB nos anos 1960.

75 RIDENTI, Marcelo. *Op.Cit.* 2000. p. 92.

76 Este mesmo tipo de relação parece ter facilitado o contato e a entrada dos dois formandos, da Silva e Souza, na diretoria de 1988, de Túlio Mariante, quando Bitiz era professora daquela instituição.

profissionais não formados pela ESDI que não possuísem relações sociais com os frequentadores habituais da Associação. Basta lembrar que as chapas foram sempre únicas e montadas a partir da iniciativa de alguém da diretoria anterior, quando findava o mandato, e que não queria que, por falta de candidatura, a Associação deixasse de existir. Como sempre ocorria um ‘esvaziamento’, maior ou menor, na frequência de sócios no final dos mandatos, e pela urgência da sucessão, ficava mais fácil recorrer às relações pessoais para formação da próxima diretoria.

Anamaria de Moraes concorda que a maioria das diretorias, sendo vinculada à ESDI, prejudicou a aproximação de pessoas de outras escolas. Porém, ela observa que, na época, não havia consciência sobre essa situação.⁷⁷ A Associação se pretendia democrática e aberta a todos os profissionais. Suas convocações e inscrições de sócios objetivavam profissionais oriundos de todas as escolas. Contudo, a ESDI foi a principal referência de formação durante um bom tempo na APDINS-RJ, tanto que o *Jornal n. 8* da Associação, que estampa em sua capa a foto da Diretoria eleita para a gestão 1983/1985, traz um desenho, ao fundo, representando um diploma da ESDI na parede (Figura 5.1). Por mais que o ato tenha sido uma ‘brincadeira’, no sentido de lembrar o papel da Associação, que seria o de fazer valer no mercado o diploma, evidenciava a filiação escolar majoritária da Diretoria. Esse fato marcava a imagem da APDINS, única Associação profissional do Rio de Janeiro em 1983, perante os profissionais formados em outras escolas. Nesse ano, a Associação completava seu 5º ano de existência, e já havia, na capital fluminense, cinco cursos de Desenho Industrial.

Reiteramos que a Associação não se posicionava como entidade dos diplomados da ESDI. Porém, acreditamos que ela era vista pela maioria dos formandos dos demais cursos do Rio de Janeiro como uma Associação articulada predominantemente por egressos da ESDI.⁷⁸ Na prática, a frequência nos grupos que trabalhavam no cotidiano das diretorias se originava nas relações pessoais e profissionais anteriores à entrada na APDINS. Essa cadeia de relações determinava por onde o poder eletivo e efetivo transitava. E foi nesse acesso ao poder que a aproximação de profissionais não formados pela ESDI acabou limitada.

77 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 24 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

78 Esta imagem da APDINS-RJ, mais associada a formandos da ESDI, foi confirmada por Vicente Cerqueira, que acredita ter sido um dos fatores que dificultou sua geração (de formandos da UFRJ), em se inserir nas lideranças da APDINS-RJ, em meados dos anos 1980. Entrevista realizada com Vicente Cerqueira em 03 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.



Figura 5.1 Detalhe da capa do Jornal da APDINS-RJ n. 8, de maio de 1983, no qual aparece um desenho representando um “diploma da ESDI”.

Não podemos dizer que não houve renovações nos grupos mais atuantes da APDINS-RJ. Designers formados na própria ESDI e em outras escolas, durante os anos 1980, se inseriram nesses grupos. Entretanto, mesmo as renovações mais expressivas dos dirigentes, como a de 1981, nunca foi total já que sempre houve a presença de membros de Diretorias anteriores, mesmo que concentrados nos Conselhos.

Nos anos 1960, as origens profissionais dos filiados à ABDI era mais diversificada que na APDINS em seu início, embora houvesse predomínio de sócios de São Paulo. Possuía, portanto, um predomínio de filiação geográfica e não de uma origem escolar. Refletia o cenário dos pioneiros do campo do design até aquele momento. Mas as renovações na ABDI também contaram com membros de diretorias anteriores, mesmo a mais expressiva de dezembro de 1978. E a relação pessoal e profissional também foi importante para a continuidade da ABDI.

Os grupos que trabalharam nas ações cotidianas da APDINS-RJ oscilaram, na maior parte de sua existência, em uma média de 10 a 30 pessoas, enquanto o número de pessoas presentes na maior parte das assembleias que elegeu Diretorias, excetuando-se as de 1978 e 1979, foi em média 35.⁷⁹ O aumento do número de sócios cadastrados, a partir de 1981, não se refletiu no comparecimento às

79 Esta média está baseada no número de pessoas que assinaram a lista de presença no livro de atas das assembleias gerais da APDINS-RJ. As comparações que foram possíveis de serem realizadas com notícias sobre o número de pessoas presentes a essas assembleias, nos informativos da Associação, não demonstraram significativas divergências de dados.

assembleias com poder de decisão nos rumos da Associação.⁸⁰

Todo esse cenário demonstra que o interesse e a participação dos sócios nas decisões sobre os rumos da Associação não aumentou proporcionalmente com o passar dos anos 1980. No âmbito das lideranças e dos grupos que lhe davam suporte, no dia a dia das atividades, o número de pessoas se manteve estável até 1990, perto de seu final. Nesse mesmo âmbito, como consequência natural do convívio cotidiano, os grupos montados a partir de relações sociais anteriores de seus membros produzem novos laços de afinidades e de pensamentos sobre os rumos da Associação e novas parcerias profissionais. Entretanto, produzem também consequências negativas, algumas internas e outras externas a esses grupos.

Internamente, o estabelecimento de relações de afinidade de pensamento e de confiança em um grupo produz diferenças com outros grupos ou pessoas sobre os rumos da Associação. Ocorrem, como em diversas outras instituições que abrigam grupos diferentes entre si, disputas por espaços que afirmem determinadas ideias sobre as demais. Essas diferenças de ideias ocorreram mesmo com a formação de chapa única em algumas das candidaturas para as diretorias. Representa, nesses casos, uma acomodação dos diferentes grupos no poder.

Como não havia grandes participações de sócios nas articulações dos grupos que conviviam dia a dia na Associação, eram relativamente poucas pessoas que constituíam esses grupos. Além disso, como em parte havia pontos comuns que atendiam a diferentes correntes e a união foi sempre o apelo para alcançá-los desde a criação da APDINS-RJ, a chapa única foi a solução para manter sua continuidade. Situação semelhante viveu a ABDI, mesmo quando houve duas chapas em 1974.

No meio social das lideranças de ambas as Associações, as posições e diferenças de ideais por vezes se tornaram diferenças pessoais e rixas foram estabelecidas. Essas, em muitos casos, ‘contaminaram’ o convívio entre os profissionais, que participaram da APDINS-RJ, em outros ambientes sociais no campo profissional. Isso seria representativo do grau emocional que estas divergências alcançaram.

A situação descrita propiciou também as acusações de ‘panelinhas’ e usufruto de cargos para autopromoção feitas a ambas as Associações em diferentes

⁸⁰ De agosto de 1979 a outubro de 1981, o número de sócios cadastrados sobe de 141 para 235. Mas, na Assembleia Geral de 25 de março de 1981, 31 pessoas assinaram a presença no livro de atas, e isso foi classificado como “poucos presentes”, pela Diretoria eleita, em carta aos associados, datada de abril de 1981. Em 06 de agosto de 1985, cerca de 50 pessoas elegem a Diretoria, após período de intensa atividade de grupos de trabalho. Entretanto, há registro, naquele ano, de 450 sócios, dos quais cerca de 100 quitavam seus débitos com a Associação. Em ambas as assembleias, separadas no tempo por 4 anos, a porcentagem de pessoas presentes em relação ao número de sócios cadastrados é de cerca de 12%.

momentos. Lucy Niemeyer acredita que esse “clima” também derivava do fato de todos esses profissionais competirem entre si no mercado de trabalho.⁸¹ Nesse caso, o receio seria o uso da entidade pelo dirigente como forma de angariar prestígio social individual e estabelecer frentes de contatos no mercado que pudessem ser revertidas posteriormente em serviços pessoais.

Acusações de formação de ‘panelinha’ também ocorreram na ABDI, tanto que Sérgio Akamatú usou esse termo (Figura 5.2) para alertar, em dezembro de 1978, sobre a necessidade de participação dos sócios para dar representatividade à Associação pioneira.⁸² Porém, a cadeia de relações profissionais e de amizades ajudou ABDI e APDINS-RJ a sobreviverem em seus momentos de crise, nos quais pequenos grupos continuaram a se reunir e deliberar as atividades da entidade.

81 *Id.Ibid.* Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.*

82 Cf. Capítulo 2.

MAIS UMA PANELINHA ASSUME O PODER NA ABDI

Pois é!

Você anda tão afastado da ABDI,
sem saber o que vai acontecendo e... de repente...

Taf!

MAIS UMA PANELINHA ASSUMIU O PODER.

A sua sorte é que essa panelinha pretende conchavar
pelo menos os 635 sócios atuais em torno de uma grande jogada:
COLOCAR O DESIGN E O DESIGNER BRASILEIRO
NO LUGAR QUE ELES MERECEM.

Apesar da brincadeira, o negócio é sério
como você poderá perceber lendo o primeiro pronunciamento
da diretoria, que segue anexo.

E realmente seu apoio é mais do que necessário,
É IMPRESCINDÍVEL.

Agora, para aproveitar desta mamata, você precisa fazer uma coisa muito importante:
por em dia, suas contribuições à ABDI.

Sua dívida atual (até dezembro de 1978) é de Cr\$ 1.200,00

Entre em contato com a ABDI.

Nós mandaremos um cobrador.

Figura 5.2 Impresso 'Mais uma panelinha assume o poder na ABDI' São Paulo: ABDI, dezembro de 1978.

A respeito desse mesmo assunto, vale mencionar a carta de Túlio Mariante à Lucy Niemeyer, em 1989, sobre críticas recebidas pelo trabalho realizado por sua gestão na APDINS-RJ. Túlio informa que sempre ouvira a expressão “panela” para a Associação, mas só quando assumiu a Diretoria é que entendeu “seu verdadeiro sentido”.⁸³ Túlio, nessa carta, concluía que na sua gestão a “panela” era “composta por aqueles poucos obstinados que se dispõem a colaborar na Associação”, e seu esforço era de que a “panela” crescesse e coubessem “todos os profissionais do Rio de Janeiro”.⁸⁴

Não cabe aqui julgar a procedência ou veracidade das acusações de usufruto das Associações para fins pessoais ou as finalidades dadas para a formação de possíveis ‘panelinhas’ no âmbito das entidades. O registro que fazemos das acusações de ‘panelinhas’ é para demonstrar mais um dos aspectos sociais que rodam os problemas de representatividade das associações de designers.⁸⁵

Acreditamos que a formação, ou identificação por agentes externos, de grupos que se tornaram predominantes no poder, em diferentes gestões, refletem uma das características que marcaram a vida da APDINS: pequenos grupos que lideraram a sobrevivência da Associação, ao longo dos anos 1980, por meio de relações de confiança estabelecidas desde os tempos dos bancos escolares até as parcerias feitas no mercado profissional.

As crises e dificuldades mais sérias, passadas pela APDINS, ocorriam quando se desestruturavam as lideranças e os grupos que a apoiavam diretamente. Nesse sentido, afetaram esses grupos ao longo das gestões, e em diferentes graus, as dificuldades financeiras, as rivalidades e diferenças entre os grupos mais participativos, a disponibilidade de tempo para o trabalho voluntário e os rumos tomados pelas carreiras individuais dos profissionais desses grupos.

As lideranças da APDINS-RJ tiveram sua representatividade real e efetiva, na maior parte do tempo, apoiada em uma parcela de sócios cadastrados que participavam da Associação e que formavam os seus grupos mais frequentes.

A situação de desemprego comum no país no início dos anos 1980 poderia ser apontada como o motivo para não se associar ou não pagar à AP-

83 Carta de 28 de fevereiro de 1989, à Lucy Niemeyer, assinada por Túlio Mariante. Papel timbrado da APDI-RJ. 2 páginas.

84 *Id.Ibid.* Túlio Mariante terminava a carta convidando Lucy para entrar na panela. Alguns meses depois Lucy se elegia presidente da APDI-RJ.

85 A prática da ‘acusação’ é vista como uma categoria para estudos sociais, por Gilberto Velho. Ele avalia que em “situações de integração social com atores específicos, envolvidos em processo de negociação e definição da realidade”, podem ocorrer impasses que “desencadeiem conflitos sob a forma de acusações, constituindo-se em movimento democrático da tentativa de controle social”. VELHO, Gilberto. *Op.Cit.* 1981. p. 67.

DINS-RJ.⁸⁶ Entretanto, como demonstrou o censo de 1982, a maioria dos profissionais que respondeu o questionário estava atuando na área.⁸⁷ A própria abertura e continuidade dos escritórios das lideranças da APDINS-RJ mostravam que o campo do design crescia ao longo dos anos 1980. Portanto, havia profissionais atuando em número suficiente para justificar a existência de uma associação profissional na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, percebe-se que o número de sócios cadastrados, na década de 1980, era uma parcela dos profissionais atuantes no mercado.⁸⁸

Mesmo com as dificuldades na arrecadação, as contribuições efetivas dos sócios pagantes foram suficientes para manter a Associação. Quando ocorria um decréscimo na contribuição dessa parcela de sócios, a crise financeira se aguçava e restringia as ações das Diretorias. Esse seria um dos motivos que levaram as diretorias a movimentarem outras fontes de renda direta e indireta (nas tentativas de captação de novos sócios), por meio dos eventos que promoviam. Os eventos e congressos eram ocasiões de grande participação de sócios, profissionais e estudantes não associados. Esses eventos foram o ponto alto no grau de participação de pessoas na história da APDINS-RJ.

Essa mesma situação, em relação ao número de pessoas nos eventos, ocorreu em boa parte da história da ABDI. E na maior parte da vida da ABDI, era uma parcela pequena de sócios que frequentava as reuniões de trabalho da Associação pioneira, mesmo na fase de 1975 a 1976, quando houve o maior número de sócios pagantes; ou na fase de 1977 a 1978, quando o número de

86 O desemprego entre profissionais liberais diversos foi identificado pelo *Jornal da APDINS-RJ* n. 4 de abril de 1982. Estimava-se que o mesmo ocorria com os designers, que migravam, assim, para a situação de autônomo. Assim, foi decidida a realização do censo de 1982. No entanto, os jornais da APDINS-RJ que foram publicados após abril de 1982 não voltaram a falar em desemprego.

87 De um universo de 226 questionários respondidos no censo de 1982, cerca de 28% declararam não atuar na área do desenho industrial ou estar desempregados.

88 Com o passar dos anos 1980, a representatividade alcançada no início da APDINS-RJ foi diminuindo, proporcionalmente, à medida que aumentava o número de formandos na cidade. Durante o censo realizado em 1982, a APDINS-RJ conseguiu constituir um cadastro de endereços que permitiu o envio de 587 questionários. Na época, a APDINS-RJ estava com cerca de 250 sócios cadastrados, dos quais 80 pagavam em dia as contribuições à Associação. Até 1982, sem contar os egressos da UFRJ, cerca de 500 pessoas já tinham se formado em desenho industrial na PUC e na ESDI. Em 1985, o número de formandos continuava superando, em pelo menos o dobro, o número de sócios cadastrados. Relação esta que se distancia mais quando se inicia, em meados dos anos 1980, a entrada no mercado de formandos da Faculdade Silva e Souza e da Faculdade da Cidade.

sócios cadastrados chegou perto de 700. Também na ABDI, houve fases com baixo número de sócios pagantes. Mas em várias ocasiões, foram obtidas verbas e apoios das empresas associadas para realizar algumas ações que requeriam recursos, como exposições e publicações.

O fato de essa massa de pessoas presentes nos eventos não ter se transformado em sócios efetivos contribuiu para questionamentos sobre o papel da APDINS-RJ e seu grau de representatividade perante a categoria de desenhistas industriais do Rio de Janeiro. Categoria, aqui, entendida, de forma ideal, como o conjunto de profissionais atuantes e/ou diplomados em Desenho Industrial na cidade carioca.

Não entraremos aqui na discussão sobre o grau de consciência desse conjunto de profissionais sobre seu pertencimento a essa categoria profissional. As fontes usadas pela presente pesquisa autorizam concluir que pelo menos aqueles designers que chegaram a participar da APDINS-RJ buscavam se ver como categoria profissional que lhes proporcionasse a identidade social.

Do mesmo modo, as fontes aqui pesquisadas apontam algumas causas que contribuíram para que a representatividade da APDINS-RJ não acompanhasse, ao menos proporcionalmente, o crescimento do conjunto de desenhistas industriais formados no Rio de Janeiro. Essas causas estão relacionadas tanto às continuidades já descritas, quanto às discontinuidades e diferenças que também marcaram a vida da APDINS-RJ.

5.4.2 DIFERENÇAS E DESCONTINUIDADES NA APDINS-RJ

Em alguns casos, as adesões de pessoas ao trabalho junto às lideranças, ou a cargos de Diretoria, se concretizaram em função de entusiasmos momentâneos ou por necessidade de dar continuidade à Associação. As adesões, nesses casos, não se deram a partir de uma proposta de participação pessoal planejada e articulada com as demais atividades profissionais.⁸⁹ O que resultava disso é que essas pessoas saíam ou abandonavam as atividades da Diretoria mais facilmente que outros sócios mais atuantes, diante de conflitos entre correntes de pensamentos diferentes dentro da Associação, ou entre a dedicação a atividades remuneradas fora da Associação e o trabalho voluntário na APDINS-RJ.

Bitiz considera que os autônomos tinham mais dificuldades de manter um trabalho regular e voluntário na Associação. Os autônomos na área de design

⁸⁹ Casos semelhantes foram identificados por Bitiz e Anamaria de Moraes nas respectivas entrevistas. Vale ilustrar esta situação com a observação de Eliana Formiga, que diz que alguns ex-membros de Diretorias da APDINS-RJ não iam às reuniões da Associação em época de eleições para evitar serem cooptados para formação de chapa para a Diretoria.

seriam a maioria entre os profissionais atuantes no mercado da época, principalmente na área gráfica. A irregularidade do horário de trabalho desse autônomo impediria uma dedicação contínua à Associação. Os mesmos problemas afetariam a participação daqueles que abriram escritórios. Bitiz informa que entre as pessoas que mais atuaram na Associação, durante sua gestão, poucas eram assalariadas,⁹⁰ o que explicaria parcialmente as dificuldades de continuidade na presença das reuniões de trabalho.

O afastamento das pessoas do trabalho cotidiano e das reuniões da diretoria tinha ainda outras causas variadas, como os rumos que a carreira profissional seguia, fazer pós-graduação ou abrir empresa fora do ramo.

Nesse aspecto, Anamaria de Moraes lembra que a dedicação a outras entidades, fruto do crescimento de áreas específicas do design ou de áreas correlatas, também contribuiu para a perda de quadros nas lideranças da APDINS-RJ.⁹¹ Como exemplo, Moraes cita a ABERGO, associação de ergonomistas para a qual passou a trabalhar a partir de 1983. A ABERGO possuía, em fevereiro de 1986, 112 associados, entre psicólogos, médicos, engenheiros, arquitetos, desenhistas industriais e outros profissionais. Os desenhistas industriais constituíam o maior número desses associados: 34.⁹²

Segundo esse mesmo raciocínio, observamos que, em fins dos anos 1980, há um movimento de organização dos docentes para discutir os cursos de graduação em Design. Nessa época, foi implantado o currículo mínimo e o mercado para a docência de design crescia com o aumento dos cursos, assim como cresciam as exigências para a qualificação dos docentes, via titulação de pós-graduação.⁹³ Alguns membros tradicionais da APDINS participam desse

90 Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004. A maioria dos designers formados na década de 1970, que frequentava as reuniões da Diretoria da gestão de Bitiz, já possuía seus escritórios em 1986 e 1987.

91 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002. O crescimento de outras instituições de design, na década de 1980, foi assinalado no Capítulo 4 deste livro.

92 Coluna ABERGO. *NDI/RIO Informa*. Ano 2, n. 3, dezembro de 1986. Rio de Janeiro: NDI/RIO. p. 4. A coluna explicava este fenômeno esclarecendo que deveria ser pelo fato que desde 1970 tinha sido implantada a disciplina de Ergonomia em cursos de graduação de Desenho Industrial, e na pós-graduação da COPPE/UFRJ, na qual muitos desenhistas industriais tinham feito seus mestrados. Em ambos os casos, Itiro Iida foi o responsável pela implantação pioneira da disciplina. Além disso, a especialização em ergonomia, da Fundação Getúlio Vargas, tinha atraído, desde meados dos anos 1970, designers como Valdir Soares e Anamaria de Moraes.

93 A partir de 1975, os Planos Nacionais de Pós-Graduação – PNPG promoveram uma série de medidas que visavam regular e melhorar o desempenho das pesquisas das universi-

movimento docente da área do Design, feito fora do âmbito das associações profissionais.⁹⁴ Em muitos casos, a dedicação do profissional foi dividida entre o exercício docente e a atividade projetual no mercado. Porém, alguns desses designers passaram a se dedicar exclusivamente à docência, definindo, assim, os rumos para uma carreira acadêmica.

Nesses casos de dedicação a áreas específicas do campo do design, ou a áreas correlatas, ocorre um ‘ajuste’ na atividade profissional e na própria identidade social derivada da identidade profissional. Portanto, há os desenhistas industriais que passam a se ver como ergonomistas ou como professores universitários.⁹⁵ Dessa forma, filiar-se-iam a outras instituições que atenderiam interesses mais adequados às novas funções. A dedicação à Associação profissional já não seria o foco para o projeto social desses designers.

Entendemos projeto social segundo noção adotada por Velho (1981:107-108), que o define como “conduta organizada para atingir fins específicos”. Velho esclarece que a noção de projeto social procura “dar conta da margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico”. Alerta, no entanto, que ao estudar o projeto social do sujeito, teremos de entender que estaremos lidando “com um tipo de ato consciente” (*Id.Ibid.*), que surge dentro de possibilidades socioculturais determinadas.

Os rumos variados que os designers da APDINS-RJ definem a partir das possibilidades que o crescimento do campo profissional apresentou, ao longo da década de 1980, evidenciam que os seus projetos sociais sofreram mudanças. E que a participação na Associação profissional representou diferentes ‘fases’ da carreira para os designers que nela atuaram. E que os caminhos que a carreira seguiu, sofreu “ajustes” definidos pelo projeto social dos indivíduos ou dos grupos a que se filiaram.⁹⁶

dades brasileiras. A capacitação docente e a criação de um sistema de avaliação dos cursos fazem parte das medidas desenvolvidas desde os fins dos anos 1970. Como consequência dessas políticas, os critérios de avaliação docente e a estrutura da carreira sofreram modificações. As universidades que estavam interessadas na melhoria de suas avaliações e na alocação de fomentos financeiros iniciaram estímulos para a capacitação de seu quadro docente, por meio da ascensão por titulação. Para maiores informações sobre os PNPG, consultar COUTO, Rita. Pós-Graduação em Design no Brasil. *In Fórum de Dirigentes*. Número especial da Revista Estudos em Design, Rio de Janeiro. 1977. p. 37-49.

94 O processo culmina com a criação de uma associação específica de ensino de design, em 1988, na cidade de Florianópolis, que daria origem mais tarde à AEnD-BR, em 1992.

95 Casos semelhantes a estes foram identificados em pesquisa com docentes universitários de design, em meados dos anos 1990. Cf. BRAGA, 1998.

96 Aqui nos baseamos na noção de carreira que Becker utiliza para analisar o desenvol-

Aqueles que se mantinham na organização da Associação durante um longo período ou, pelo menos, na duração do mandato, em geral, atribuíam um valor a essa participação que não era o de equivalência financeira. O valor da retribuição seria ‘materializado’ nos contatos entre profissionais da área, na agregação de capital simbólico ao currículo profissional e na possibilidade de efetivar ações e ideias que só poderiam ser realizadas em grupo ou a partir de uma entidade representativa. Nesse último caso, implicaria em se ter uma noção ou acreditar que haveria retornos pessoais à medida que ações coletivas efetivassem ideias e movimentos no campo profissional.

É justamente a inexistência dessa noção que seria um dos motivos para a falta de participação de mais sócios nas reuniões de trabalho da APDINS-RJ, na visão de Eliana Formiga e Anamaria de Moraes. Segundo Eliana, havia sócios, conhecidos pessoalmente pelas lideranças, que achavam que iriam “perder tempo” trabalhando “de graça” para os outros sócios que, por sua vez só, apareciam na Associação para reclamar e criticar.⁹⁷ Portanto, preferiam fazer parte daquela parcela de sócios cadastrados que mantinha sua contribuição em dia, mas que não trabalhava na Associação para não se ‘chatearem’ com as tarefas. A contribuição financeira seria a participação que os isentaria das críticas de não estarem contribuindo de alguma forma para a APDINS.

Entre os que não mantinham suas contribuições em dia ou não chegaram a se cadastrar, também haveria a falta de noção da importância da existência da Associação como espaço para ações coletivas que dariam retorno individual. Muitos desses profissionais não tinham claro o ‘retorno’ que a Associação profissional lhes traria, que pudesse justificar as suas contribuições financeiras como sócios.⁹⁸ Para Anamaria, esse seria um problema geral que atingiria outras associações no Brasil.

De fato, no ENDI de 1981, admitia-se que havia “dificuldades” das “associações existentes em mobilizar os profissionais no País”.⁹⁹ O mesmo ocorreu no ENDI de 1985: as lideranças nacionais das associações profissionais de design cons-

vimento do profissional na sociedade para além da dedicação a uma só instituição. A carreira é, segundo Becker (1970:165), a série de ajustes e movimentos de posições na rede de relações informais e formais que podem ocorrer dentro das instituições. Porém, essa noção pode ser estendida a movimentos realizados dentro do campo profissional para se estudar a carreira próxima a uma noção da trajetória de vida profissional do indivíduo. Os ajustes situacionais (na acepção de Becker) de pessoais na trajetória de vida profissional podem provocar mudanças nas carreiras e são reações a eventos sociais ou institucionais ou partes de um projeto. Cf. BECKER, 1970:265 e 279.

97 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

98 Esta foi uma das questões que Eliana Formiga identificou nos problemas de arrecadação financeira da APDINS-RJ. Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

99 Grupo de Trabalho IV – “Organização profissional”. Recife: 2º ENDI. 1981.

tatavam que havia pouca participação de sócios nas atividades dessas entidades.¹⁰⁰

Para Eliana, no início dos anos 1980, ainda haveria “um certo medo” de várias pessoas em participar de uma associação profissional e serem vistas “como ativistas políticos”. Porém, acredita que na maioria dos casos, e com o passar do tempo, as causas principais seriam a “alienação” sobre a importância de uma associação profissional e o “comodismo”.¹⁰¹

Em 1985, os profissionais que articulam a APDINS-RJ, por meio de grupos de trabalho, escrevem uma carta aos associados e atestam que em 20 anos de ditadura pouco espaço foi deixado para a organização da sociedade civil. Por isso mesmo, pouco espaço houve “para a aglutinação das categorias profissionais em torno de suas necessidades e reivindicações básicas”.¹⁰² Entretanto, os profissionais reconhecem que em 1985, por ação da sociedade, “procedimentos democráticos” promoveram mudanças nas relações “governantes / governados, em nosso País”.

Todavia, no mesmo texto, os designers cariocas lamentam que a categoria, até então, não tinha conseguido se organizar para ocupar seus espaços na sociedade e fazer-se reconhecida como produtora de cultura. Os designers não tinham conseguido se “constituir enquanto grupo diferenciado, portador de uma visão de mundo e de um saber próprios”.¹⁰³

O país, em 1985, estava saindo da ditadura militar e entrando na Nova República, com a presidência civil de José Sarney, e tinha experimentado uma grande mobilização popular pelas eleições diretas para o mais alto cargo do poder executivo em 1984.

As posturas políticas, reivindicadas nessa época pela APDINS-RJ, se voltaram mais para uma política da categoria para a inserção do design na sociedade. Tentava resgatar a noção política de trabalhar ‘sobre’ o mercado, seguindo premissas de um papel social ideal que o desenhista industrial deveria desempenhar.

Com as questões discutidas pelos grupos de trabalho, em 1985, ficou evidenciada uma preocupação mais imediata com os problemas que os profissionais estavam enfrentando no mercado. Os interesses sobre o piso salarial, direito autoral, relacionamento com cliente, tabela de remuneração e outras questões da atuação profissional ganharam a atenção da maioria dos designers que compunham os grupos de discussão, conforme suas diferentes condições de trabalho.

O posicionamento político da Associação de oposição à ditadura militar, em

100 Grupo de Trabalho n. 1 – “Organização e regulamentação profissional”. *Documentos dos Grupos de Trabalho*. Belo Horizonte: APDI/MG – CNPq, março de 1986. p. 7.

101 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

102 Carta aos associados, enviada em 11 de junho de 1985 pela APDINS-RJ. Rio de Janeiro.

103 *Id.Ibid.*

fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, foi consenso entre os grupos mais assíduos da Associação.¹⁰⁴ Esse posicionamento era apoiado pela maioria dos designers que frequentava as assembleias da entidade. É possível, como observou Eliana Formiga, que este mesmo posicionamento provocasse receios na aproximação de tantos outros designers nos trabalhos cotidianos da APDINS naquela época.

Todavia, com a eleição de Tancredo Neves o posicionamento político contra a ditadura militar sai da pauta de discussões da APDINS-RJ e não se constituiria mais empecilho para aquelas aproximações.

Entretanto, mesmo quando as associações passam a focar, nessa época, a inserção do design no mercado, os problemas de adesão de sócios continuou. Por isso, acreditamos que a explicação inicial das lideranças da APDINS-RJ foi justificar essa situação, afirmando que devido aos anos de repressão do regime militar as pessoas se tornaram passivas e alienadas politicamente e, por isso, não perceberiam a importância e o retorno individual que o associativismo profissional poderia trazer. Porém, acreditamos que há outros ângulos a considerar sobre esta questão.

No final dos anos 1970, havia diferenças de graus de convicções à esquerda, que iam desde os militantes filiados a partidos políticos, até os que se posicionaram momentaneamente diante do contexto político da época.¹⁰⁵

Os pontos comuns sobre política nacional e profissão, que uniam os designers nos anos 1970, não escondiam a heterogeneidade de pensamentos. Valéria London lembra que “as pessoas de esquerda” já eram “uma minoria dentro da escola”. Na ESDI, havia grande influência do movimento ‘hippie’, com toda uma gama de matizes, que era “muito mais ligado a um projeto existencial libertário” do que “da política de esquerda”.¹⁰⁶ E o quadro se completava com “pessoas de direita”.¹⁰⁷

Acreditamos que com o fim da ditadura, a volta aos ‘procedimentos democráticos’ no país, a consolidação das consequências da modernização conservadora¹⁰⁸ e o crescimento do mercado de serviços para o desenhista industrial,

104 Situação confirmada por Valdir Soares. Entrevista realizada com Valdir Soares. Op.Cit. 2004.

105 Sobre a heterogeneidade dos movimentos militantes de esquerda, nos anos 1970, e também dos artistas e intelectuais que se posicionaram à esquerda nos anos 1960, mas sem se filiarem a alguma organização de fato, ver RIDENTI, Marcelo. *Op.Cit.* 2000.

106 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004.

107 *Id.Ibid.* Eliana Formiga, por sua vez, classificou os alunos da ESDI, no início dos anos 1970 em 3 grupos: os “subversivos”, os “hippies” e os “caretinhas”.

108 Segundo Ridenti o regime militar após 1964 empreendeu uma modernização conservadora que “acelerou a massificação, o consumismo, a generalização da indústria cultu-

sobretudo o gráfico, aguçaram-se as diferenças sobre o papel que a Associação profissional deveria desempenhar para os designers e sobre o papel do desenho industrial na sociedade.

Para Anamaria, muitas das pessoas que frequentavam a Associação, ou as que a procuravam nos anos 1980, não seriam alienadas politicamente, mas estavam interessadas em “trabalhar na profissão”.¹⁰⁹ E isso teria provocado os conflitos sobre a continuidade de discussões, no âmbito da Associação, sobre o autoritarismo no país.

A focalização da Associação nos assuntos específicos da profissão e a diluição do consenso sobre o posicionamento político à esquerda, como entidade ‘filiada’ à oposição, foi um processo gradual ao longo dos anos 1980. Esse processo ocorreu em paralelo, e talvez associado a ele, ao processo de refluxo da esquerda no cenário internacional e nacional que, segundo Ridenti, aconteceu ao longo dos anos 1980.¹¹⁰

Por outro lado, Anamaria lembra que a APDINS-RJ era uma associação de “pessoas de classe média”, profissionais liberais que não estariam tão interessados no caráter pré-sindical. Já Eliana Formiga acredita que a questão sindical na APDINS-RJ, para muitos, estava relacionada mais à necessidade de se lutar pela regulamentação da profissão do que ao problema da relação entre empregado e patrão.¹¹¹ Acreditamos que, no final dos anos 1970, o problema entre empregado e patrão, no âmbito dos escritórios de design, ainda não era de importância significativa para as discussões da Associação. O problema cresceria no final dos anos 1980, com a expansão dos escritórios de design e dos assalariados em entidades privadas.

A sindicalização da Associação não era considerada prioritária por todas as

ral, o aumento da urbanização e das diferenças sociais, aprofundando o desenvolvimento desigual e combinado da economia brasileira, sob o autoritarismo político”. RIDENTI, Marcelo. *Op.Cit.* 2000. p. 244.

109 Entrevista realizada com Anamaria de Moraes. *Op.Cit.* 2002.

110 No cenário internacional, ocorrem o redirecionamento político e econômico da China, “a derrocada do socialismo burocrático no Leste Europeu” e o avanço neoliberal da “era Reagan-Thatcher”. No Brasil, os movimentos sociais “foram-se estiolando na medida em que o Estado supria em parte suas reivindicações”, após as eleições diretas para governadores e prefeitos de partidos de oposição à ditadura, em 1982. A esquerda se dividiu e reagrupou-se entre matizes mais radicais e mais moderados. A redemocratização do país foi feita a partir da transição lenta, gradual e segura, sem que fossem alteradas as estruturas socioeconômicas, possibilitando, assim, a consolidação da modernização conservadora. O processo culminaria com a derrota da esquerda nas eleições de 1989, que provocou novo refluxo e recomposições nos anos 1990. Cf. RIDENTI, 2000:321-323, 355-358.

111 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2004.

lideranças da APDINS-RJ, mesmo em seus primeiros anos.¹¹² E provavelmente não era a prioridade para muitos designers que atuavam no mercado, mas que não frequentavam ou não se associavam à APDINS-RJ.

Nesse sentido, Vicente Cerqueira aponta um aspecto dos profissionais assalariados em empresas privadas que pode ser considerado como um dos motivos para essa situação. A APDINS-RJ não seria vista como um organismo sindical pelo simples fato de que não poderia lutar pelas reivindicações da categoria, organizando e liderando os desenhistas industriais, por meio do instrumento mais usual para pressão exercido por sindicatos nos anos 1980: a greve.¹¹³ Por ser inconcebível uma greve de designers, já que eram muito poucos em cada empresa e muitos os profissionais que poderiam substituí-los, a APDINS-RJ não poderia agir como agiriam os sindicatos mais atuantes na época.

Além disso, Vicente Cerqueira lembra que muitos designers, quando eram contratados por empresas, se filiavam aos sindicatos de empregados dos respectivos ramos em que atuavam, como o de metalúrgicos e os gráficos.¹¹⁴ Dessa forma, estariam ligados a sindicatos com maior capacidade de negociação e pressão por melhorias salariais. Acreditamos que o mesmo processo ocorreu com muitos desenhistas industriais que eram funcionários públicos nos anos 1980.¹¹⁵

Esse seria um dos motivos, além da não aprovação do projeto de regulamentação, para que algumas das gestões da Associação do Rio de Janeiro, nos anos 1980, tenham procurado dar ênfase às atividades consideradas de ‘caráter cultural’. Cerqueira considerava que o caráter ideal para uma Associação profissional de designers seria mais o cultural, semelhante ao que representaria o IAB para o campo arquitetônico.

Para ilustrar essa diferença de prioridade no perfil da APDINS-RJ, vale citar a carta enviada por Luciana Maria de Souza Asfória ao *Jornal da APDINS-RJ*, em 1982. Luciana participou da APDINS-PE e escreveu à entidade carioca para criticar a ênfase na busca pela sindicalização das associações profissionais. Ela acreditava que as APDINS deveriam “assumir a responsabilidade de divulgar a profissão” e dar aos estudantes e profissionais aquilo “que eles querem”: cursos

112 Esta diferença de opiniões em relação à sindicalização da APDINS-RJ foi expressa nos depoimentos de Joaquim Redig, Túlio Mariante, Anamaria de Moraes e Eliana Formiga.

113 Sobre o crescimento das greves como instrumento de luta dos sindicatos, ver NORONHA, Eduardo. “A explosão das greves na década de 80”. BOITO JR, Armando. *Op.Cit.* 1991. p. 93-135.

114 Entrevista realizada com Vicente Cerqueira. *Op.Cit.* 2004.

115 O funcionalismo público foi um dos setores que mais se mobilizaram por reivindicações salariais, principalmente na segunda metade da década de 1980. Cf. NORONHA, Eduardo. “A explosão das greves na década de 80”. BOITO JR, Armando. *Op.Cit.* 1991. p. 124.

de aperfeiçoamento, informação sobre a área do design e promoção de exposições, seminários etc.

Nessa carta, Luciana conclui que essas atividades atraíam os estudantes e profissionais para as associações profissionais, dando-lhes base efetiva para lutar pela “regulamentação da profissão e nacionalização do nosso produto”. E, portanto, as APDINS não deveriam “deixar esse papel só para as associações culturais”.¹¹⁶

No mesmo jornal, a Diretoria da APDINS-RJ respondia e reiterava o caráter das APDINS como “associações de classe, futuros sindicatos”.¹¹⁷ Para a APDINS-RJ, a existência de entidades com outras especialidades, que não a pré-sindical, fortaleceria o desenho industrial no Brasil. Contudo, o papel das APDINS seria o de organizar os designers e defender seus interesses, enfatizando que “quem faz a associação é o profissional que nela participa”. A Diretoria da APDINS ressaltava que o trabalho da Associação era feito “com muito esforço”, depois “de um dia de trabalho” e gratuitamente. Na conclusão da carta, a Diretoria informava que Luciana provavelmente ainda estava influenciada pelas discussões acontecidas no 2º ENDI, e lamentava que poucos foram os profissionais que puderam participar do 2º ENDI “para trazer um colorido mais real do que realmente está se discutindo ou se fazendo pelo Desenho Industrial no Brasil”.¹¹⁸

No 2º ENDI, o grupo de trabalho IV afirmava que apesar de ser “fundamental o incentivo à criação de associações de classe”, isso não significava a negação ao “surgimento de entidades culturais e de divulgação”. Os dois “níveis de organização, apesar de terem caráter distinto”, poderiam “coexistir” e deveriam “ser fortalecidos”.¹¹⁹ Entretanto, o documento recomendava, entre outras ações, o

fortalecimento das associações profissionais existentes através da formulação de um programa de atividades práticas, com o objetivo de aproximar o profissional de sua entidade representativa (promoção de cursos, atividades culturais, sociais, etc.) e de uma campanha pelo aumento do quadro de associados.¹²⁰

E essa tinha sido a linha de atividades desenvolvidas na gestão de 1981/1983. Eliana Formiga resalta que o caráter pré-sindical da APDINS-RJ estava claro na cabeça das pessoas que frequentavam a Associação do Rio de Janeiro. Porém, a maioria da Diretoria estava mais preocupada em, primeiro, atrair sócios para

116 Seção de “Cartas”. *Jornal da APDINS-RJ* n. 4, abril de 1982. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. p. 3-4.

117 *Id.Ibid.*

118 *Ibidem.*

119 Grupo de Trabalho IV – “Organização Profissional”. *Op.Cit.* 1981.

120 *Id.Ibid.*

fortalecer a Associação. Ninguém discordava do caráter pré-sindical, mas ele não foi colocado como “prioridade máxima” para as atividades da gestão. Atividades culturais e de divulgação mereceram especial atenção da gestão que agia, na prática, conforme recomendava o 2º ENDI.

Essa recomendação continuou sendo feita no 4º ENDI, de 1985, objetivando atrair fontes de recursos e profissionais para as associações pré-sindicais.¹²¹ O mesmo 4º ENDI identificava, com preocupação, diante do surgimento, na época, das novas associações de designers em diferentes estados, a “falta de clareza na definição da natureza sindical ou cultural das associações”.¹²²

A busca pela sindicalização não foi descartada, mas, ao longo dos anos 1980, as atividades culturais e as discussões mais imediatas sobre os problemas da prática profissional, diferenciadas pelas condições de trabalho, ganharam o interesse dos associados em geral e dos designers não associados que compareciam aos eventos promovidos pela APDINS-RJ.

5.5 A DESCONTINUIDADE DA ABDI E DA APDINS-RJ

Além do problema do desenvolvimento de produtos, da ‘concorrência’ que o NDI realizou na prática de suas atividades e do surgimento das novas associações de caráter pré-sindical e estadual, a falta de participação de um número significativo de sócios nas reuniões e assembleias deliberativas foi, também, fator importante para o esvaziamento que leva a ABDI a deixar de funcionar em 1980.

É importante observar que novas escolas de Desenho Industrial tinham sido abertas durante os anos de 1970, e muitas delas no próprio estado de São Paulo, o que teoricamente facilitaria o recrutamento de novos associados. De fato, durante os anos 1970, há tentativas de recrutamento de associados nessas escolas. E a própria renovação de quadros de diretorias e associados participativos de suas ações, no nível em que ocorreu durante aquela década, o demonstra. Entretanto, por ironia, não foi suficiente para fazer com que o conjunto dos novos diplomados se engajasse na Associação para torná-la efetivamente representativa de seus interesses.

Acreditamos que um conjunto de fatores, entre os quais os já expostos no Capítulo 2, formaram um contexto histórico que contribuiu para o esvaziamento e fim da ABDI.

Cauduro acredita que “uma crise profissional” esvaziou a ABDI. Por um lado, a restrição do mercado de trabalho dificultava o projeto de produtos pelas

121 Grupo de Trabalho n. 1 – “Organização e regulamentação profissional”. *Op.Cit.* Março de 1986. p. 7.

122 *Id.Ibid.*

gerações mais antigas da ABDI, o que teria desmotivado a participação na Associação.¹²³ Por outro, o mercado anos 1970 era maior para o design gráfico, área que oferecia trabalho para a maioria dos diplomados. Para Cauduro, esse seria um dos motivos por que esses recém-formados não se engajavam na ABDI. O perfil associativo da ABDI, além de cultural, visava tradicionalmente a expansão do design de produto nas indústrias; visto que o gráfico sempre apresentou maiores oportunidades. E isso teria marcado a imagem da ABDI durante um bom tempo: a luta pelo design de produto. Os novos diplomados se dedicavam a aproveitar as oportunidades na área gráfica e, na maioria das vezes, não percebiam no que a Associação poderia ajudá-los nessa inserção no mercado.

A respeito da dificuldade de engajamento dos profissionais, Akamatú destaca alguns pontos. Quando a ABDI surgiu “era uma Associação de Design, como o próprio nome diz. Não era uma Associação voltada para o designer, mas era uma Associação que procurava promover o design. Até para crescer o campo de trabalho”.¹²⁴ Para Akamatú, não haveria na ABDI um claro conjunto de serviços específicos para o profissional associado. E acreditamos que isso fosse importante, principalmente para aqueles diplomados, nos anos 1970, das escolas de design, que procuravam se inserir em um mercado de trabalho restrito. Ou seja, apesar de ter dado apoio e orientação aos associados em sua atuação no mercado, a ABDI continuaria a ter um perfil mais cultural de divulgação e promoção do design em um final de década na qual os novos diplomados priorizariam interesses que requereriam mudanças em seu perfil associativo.¹²⁵ Ou seja, no final dos anos 1970, o perfil preferencial seria o mais classista como o foram as APDINS's e a própria ADISP.

Sem receita provinda de sócios pagantes em número suficiente, sem apoio financeiro empresarial na dimensão de anos anteriores para funcionar e sem can-

123 Cauduro afirma ainda que os escritórios de design daquela geração tinham trabalhos, em geral, predominantemente gráfico, assim como em sua equipe de escritório havia recém-formados em desenho industrial da FAAP que acabavam trabalhando na área gráfica, o que lhes ocuparia a atenção nesse momento da carreira profissional. Entrevista realizada com João Carlos Cauduro. *Op.Cit.* 2003. Sérgio Akamatú, por sua vez, destaca que os escritórios não dependiam da Associação para quase coisa alguma. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000.

124 Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000.

125 Akamatú ainda observa que a própria falta de sede inibia o aparecimento dos jovens profissionais nas reuniões da ABDI, pois eles ficavam ‘sem jeito’ de aparecerem no escritório do designer do presidente da ABDI. Entrevista realizada com Sérgio Akamatú. *Op.Cit.* 2000. Podemos supor que muitos recém-formados não possuíam contato social com associados que poderiam apresentá-los às reuniões da ABDI, como foi o caso do próprio Akamatú e Sônia Carvalho por intermédio de Wollner.

didatos à nova Diretoria, a ABDI encerra seu papel histórico.

Quanto a APDINS-RJ, um conjunto de fatores também definiu seu fim, ente eles uma crise de identidade. Sua natureza pré-sindical foi reafirmada no Estatuto de 1987, quando passou a ser designada como APDI-RJ. Porém, o que vai marcar essa APDI será o seu caráter mais cultural, a heterogeneidade nos quadros dirigentes e o cenário de mobilização dos três segmentos da categoria (estudantes, docentes e titulares de escritórios), que se organizaram em fóruns próprios na virada dos anos 1980 para 1990. A heterogeneidade de gerações nos quadros dirigentes refletia a heterogeneidade dos movimentos de 1988.

A ênfase inicial no aspecto cultural é dada pelo primeiro presidente da APDI-RJ, Túlio Mariante, que objetivava o fortalecimento da Associação por meio de eventos e serviços que atraíssem os sócios para as ações da Associação. Essa opção era coerente com as recomendações dos ENDIs, bem como com a visão pessoal do presidente da APDI, que desde os tempos de aluno na ESDI se engajava nos grupos que defendiam uma postura por um ‘design alternativo’.

O alternativo na APDI foi marcado pelas atividades sociais e culturais e pela busca de integração com dois dos três segmentos mencionados, que mais podiam interessar à Associação profissional: os profissionais mais experientes no mercado, antigos sócios, que se organizavam pelos seus interesses específicos como pessoas jurídicas, e os possíveis novos sócios, os estudantes, que se organizavam para finalmente ter seu próprio fórum.

A organização de autônomos e titulares de escritórios, no final da década de 1980, foi maior que aquela ocorrida em meados da mesma década, nos grupos de trabalho de 1985. É um indício do crescimento do mercado de prestação de serviços para o designer. Valéria London observa que, em meados dos anos 1980, ocorreu o “começo de namoro entre designer e mercado de trabalho”. Foi quando se deu maior visibilidade a trabalhos com qualidade, assinados por empresas de design.¹²⁶ Para Valéria London, teria ocorrido melhor percepção da relação custo/benefício que a contratação do designer poderia trazer. O mercado para o designer teria ficado diferente daquele dos anos 1970 em que as opções se restringiam, segundo a crítica de London em

126 O crescimento do design de produto e do design gráfico no país ganhou visibilidade, nesta época, com a Exposição ‘Tradição e Ruptura’, que foi realizada de 19 de novembro de 1984 a 31 de janeiro de 1985, pela Fundação Bienal de São Paulo, no Parque Ibirapuera. A exposição apresentou cerca de 300 produtos, feitos por aproximadamente 200 empresas de diversos estados, que abrangiam veículos de transporte, embalagens, móveis, utensílios de cozinha, equipamentos urbanos e identidades corporativas. Os projetos tinham sua autoria identificada. Catálogo Tradição e Ruptura. *Op.Cit.* 1984.

1977, ao “MIC, Museu, Aloísio, *free-lancer*”.¹²⁷

Na visão de Gilberto Strunck, o crescimento da autonomia e da formação de pessoas jurídicas, nos anos 1980, também se deve à menor oferta de emprego no mercado e a maiores oportunidades de trabalho na prestação de serviços temporários. Esses serviços seriam, na maior parte, trabalhos da área gráfica, o que refletiria o fato de o estado do Rio de Janeiro ser mais propício para gerar oportunidades para o designer em suas atividades culturais e comerciais do que propriamente industriais, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.¹²⁸ Segundo o censo de 1982, o desenho de produto era o mais propício para empregos nas indústrias e órgãos do governo. Portanto, mais restrito para autônomos e escritórios dedicados ao design de produto no Rio de Janeiro. Tendência esta que provavelmente se manteve até o final dos anos 1980.

A nosso ver, os designers mais experientes da APDINS-RJ, com mais tempo de formados, e que fizeram a opção pela abertura de escritórios nos anos 1980, aproveitaram o campo de possibilidades (na acepção de Velho), que se apresentava no mercado da época, para definir uma nova etapa na carreira e no projeto social de ser desenhista industrial.

Diferente de alguns de seus colegas que direcionaram a profissão para a carreira exclusivamente docente, aqueles designers passaram a direcionar suas identidades profissionais como titulares de escritórios. Porém, muitos deles também exerceram atividades docentes em paralelo às atividades no mercado, realizando, assim, dupla jornada de ocupação da profissão, exatamente como fizeram alguns de seus mestres de disciplinas projetuais na ESDI, como Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães. Estavam, assim, fechando um ‘ciclo’ de inserção no mercado, que liga simbolicamente a geração de pioneiros dos anos 1960 às primeiras gerações de contemporâneos dos anos 1970 em suas atuações nos anos 1990.¹²⁹

127 Entrevista realizada com Valéria London. *Op.Cit.* 2004. A referência a estas quatro opções no mercado foram feitas por Valéria London em seu texto publicado na *Produto e Linguagem/conceitos*, de 1977.

128 Gilberto Strunck explica que a oferta de serviços gráficos sempre foi maior pelas próprias características deste tipo de projeto: o resultado do projeto fica pronto mais rápido do que o de produto industrializado, e o investimento do cliente é menor, por isso o gráfico seria muito mais ligado a áreas de serviços. Entrevista realizada com Gilberto Strunck no dia 10 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração. Em 1990, os escritórios do Rio de Janeiro, que mostraram seu *portfólio* na edição especial da revista *Design & Interiores*, apresentaram número maior de trabalhos gráficos em relação a trabalhos de desenho de produto. Cf. revista *Design & Interiores*, n. 19. *Op.Cit.* 1990.

129 Em 1977, em meio às avaliações que são publicadas sobre os 15 anos da ESDI, José

Os problemas específicos dos escritórios sobre a prática profissional no mercado já vinham sendo discutidos dentro do âmbito da APDINS-RJ desde o início dos anos 1980 por meio dos titulares dessas pessoas jurídicas, que eram sócios da Associação na condição de pessoa física. Mesmo sendo uma Associação de caráter pré-sindical, a APDINS-RJ abrigou e deu apoio a esse grupo de profissionais que, afinal, tinha participado de sua idealização e fundação. Além do mais, até meados dos anos 1980, a maioria desses escritórios era de pequeno porte, nos quais os problemas nas relações patrão *versus* empregado eram de menor monta.

Deve-se considerar que as relações de amizade e confiança, estabelecidas entre os grupos que atuavam na APDINS-RJ, proporcionavam a acomodação dos diferentes interesses, dentro da noção de retorno individual que a ação coletiva de todos os desenhistas industriais traria, mesmo estando estes em diferentes condições de trabalho no mercado. Foram essas mesmas relações de confiança, principalmente entre os mais antigos designers da APDINS-RJ, que possibilitaram o início do fórum específico de titulares de escritórios em 1988 e sua continuidade até 1991.¹³⁰

Como vimos no Capítulo 4, na gestão de Túlio Mariante, também titular de escritório, iniciam-se encontros dos escritórios e, com o passar do tempo, até 1991, o movimento dos escritórios ganhou independência da

Carlos Conceição citava que “um dos sonhos de todos é ter seu próprio escritório e, com o desenvolvimento, transformá-lo em empresa”. Cf. *Produto e Linguagem / conceitos*. *Op.Cit.* 1977. p. 10. Embora não diga quem eram esses “todos”, podemos supor que se tratava de colegas formados em design pela ESDI, com os quais tinha contato na época. Além disso, devemos lembrar que para muitos estudantes e recém-formados que trabalharam no escritório de Aloísio Magalhães, o maior do Rio de Janeiro do final dos anos 1960 até meados dos anos 1980, a formação como desenhista industrial foi complementada no convívio e no exercício dos projetos do escritório de design pioneiro da cidade carioca. Entre esses estudantes e recém formados nos anos 1970, encontravam-se alguns fundadores e articuladores da APDINS-RJ: Joaquim Redig (sócio de Aloísio no final dos anos 1970), Valéria London, Ana Luísa Escorel, Eliane Stephan, Evelyn Grumach, Maria da Glória Afflalo, Maria Luiza Correa Pinto, Sônia Ramallete, Suzana Valadares Fonseca e Túlio Mariante. Acrescentamos o arquiteto Ivan Ferreira, que foi considerado um designer pelos colegas da APDINS-RJ. Cf. LEITE, João de Souza. *Op.Cit.* 2003. p. 276.

130 Strunck acredita que o caráter destas relações, entre alguns dos articuladores do movimento de 1988 e 1991, foi fator importante para a aglutinação dos titulares de escritórios e conseguiu superar, momentaneamente, os problemas para a troca de ideias, derivados do fato de serem estes designers competidores entre si no mercado. Entrevista realizada com Gilberto Strunck. *Op.Cit.* 2004.

APDI-RJ. Alguns fatores devem ser considerados para se entender o ‘afastamento’ desse movimento em relação à Associação e sua autonomia. As reuniões dos escritórios eram centradas nas questões técnicas de tabelas de preços, contratos, relações com o cliente, administração e outras pertinentes ao seu ramo de atuação. As reuniões da Associação tinham objetivos variados, para atender diferentes interesses da Diretoria e demais sócios. Os designers que foram lideranças da Associação e que integravam o movimento de escritórios possuíam experiência e alguma infraestrutura para a organização desse movimento.¹³¹

Quando o movimento de escritórios volta a se organizar, em 1990, a Diretoria da APDI tinha se desarticulado e os contatos com os sócios foram interrompidos. Gilberto Strunck explica que o Plano Collor, em 1990, provocou uma grande crise no mercado de trabalho dos escritórios de design e que isso motivou a retomada das reuniões e a elaboração da tabela de preços de 1991. A dedicação às reuniões dos escritórios era intensa devido aos interesses imediatos e proeminentes para a sobrevivência de suas empresas.¹³²

Entretanto, em 1990, o número de escritórios que elaboram a tabela de preços é de “aproximadamente 15”.¹³³ Número inferior aos 35 registrados nas reuniões de 1989. Eliana explica que a tabela de preços pretendia estipular uma base de preços mínimos para evitar que alguém cobrasse “menos que isso”. Apesar das relações de amizade entre esses titulares de escritórios, Eliana revela que chegaram a ocorrer problemas devido ao fato de “que alguns escritórios maiores não queriam falar de preço”.¹³⁴

Concluimos que a tabela ganhava ares de ‘cartel’ e procurava, em meio à crise do mercado, evitar que a competição se acirrasse entre os escritórios de maior e os de menor infraestrutura e acabasse por provocar uma ‘guerra de preços’.¹³⁵

Não é objetivo desta pesquisa investigar a história interna do movimento de escritórios. Porém, importa aqui registrar que ela reflete a existência de um segmento de pessoas jurídicas de design, em quantidade até então inédita e que, dentre seus titulares, estavam antigos articuladores da Associação.

131 Lembramos que fizeram parte deste movimento Eliana Formiga, Evelyn Grumach, Gilberto Strunck, José Abramovitz, Sérgio Luiz, entre outros.

132 Entrevista realizada com Gilberto Strunck. *Op.Cit.* 2004.

133 Tabela Mínima de Preços “design Rio”. Junho de 1991. 2 páginas. Aparecem como contatos: Evelyn Grumach, Laís Lima Rocha, Gilberto Strunck e Sérgio Luiz.

134 Entrevista realizada com Eliana Formiga. *Op.Cit.* 2002.

135 A tabela de preços ficou conhecida na época como a “tabela da faca” e cópias delas circularam por outros escritórios e designers.

Além disso, os problemas imediatos e específicos de sobrevivência dessas empresas se tornaram o foco de atenção de seus proprietários, bem mais do que aqueles da Associação profissional, criada para pessoas físicas. Seria o momento de se colherem os frutos do que fora plantado ao longo dos anos 1980, consolidar o projeto social pelo qual optaram para a carreira e preservar sua fonte de renda.

A APDI-RJ não representava mais o espaço apropriado ou necessário para as discussões específicas dos escritórios. Devido à desarticulação que sofreu não apresentava mais possibilidades de oferecer apoio ao movimento. Mesmo que alguns designers mais ativos na APDINS-RJ, nos anos 1980, procurassem comparecer às assembleias gerais de 1991 e 1992, não ocorreu, nessa época, mobilização efetiva dos designers para reorganizar a Diretoria e a Associação, como havia acontecido em momentos de crise de suas Diretorias, ao longo dos anos 1980.

O modelo associativo da APDI requeria dedicação de pessoas físicas com tempo disponível e trabalho voluntário para reorganizar a Diretoria e a entidade. A maioria dos antigos designers estava ocupada em consolidar a posição que tinha alcançado no mercado, tão desejada ao longo de suas carreiras. Posição que foi alcançada sem a aprovação do projeto de lei da regulamentação.¹³⁶

Por isso, uma parte dos designers das ‘antigas’ gerações passou a não priorizar a luta pela regulamentação, por considerarem que o mercado estava sendo ocupado, na prática, pelos diplomados em Desenho Industrial. E que, portanto, a qualidade do trabalho feito por esses diplomados seria a principal ferramenta para competir com demais profissionais e, assim, alcançar a hegemonia no mercado de trabalho. No entanto, alguns designers da geração dos anos 1970, como destacaram Bitiz e Eliana, que continuaram a lutar pela regulamentação, inclusive donos de escritórios, participaram de movimentos junto às novas gerações de designers nos anos 1990.¹³⁷ Porém, já não conta-

136 Bitiz destacou um aspecto interessante desta ocupação do mercado sem a aprovação do projeto de lei de regulamentação. Algumas áreas do desenho de produto estão relacionadas à reserva de mercado de outras profissões, como é o caso do mobiliário urbano, que precisa de assinatura de um arquiteto. No caso da programação visual, estas limitações não existiriam na prática. Tanto que foi na área gráfica que se baseou o crescimento dos escritórios do Rio de Janeiro. Poucos foram os que projetaram produtos, como foi o caso de Joaquim Redig e José Abramovitz. O projeto de lei de regulamentação auxiliaria mais a contratação de desenhistas de produto do que de programadores visuais. Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão. *Op.Cit.* 2004.

137 Durante os anos 1990, ocorreram algumas ‘mobilizações nacionais’ de abaixo-assinados a favor do projeto de regulamentação. Foi exemplo a situação que viveu o Projeto de Lei n. 3515/89

vam com o consenso ou a disponibilidade da maioria dos designers de sua própria geração dos anos 1970.

A regulamentação da profissão foi a principal bandeira dos primeiros anos da APDINS-RJ. E, apesar da diversificação de atividades que realizou ao longo de sua vida, a Associação continuava com sua imagem, e importância, mais associada à luta pelo projeto de lei e à busca pela sindicalização. Tais bandeiras tinham perdido o foco de atenção, no final da década de 1980, por parte da maioria dos profissionais cariocas das gerações mais antigas.

Sem contar com designers das gerações anteriores para recompor a Associação, em 1991 e 1992, a APDI procurou as lideranças que surgiram no movimento estudantil do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, no Rio de Janeiro, para recompor seus quadros dirigentes. Contudo, o grupo de designers das novas gerações enxergou alguns obstáculos para cumprir esse papel. Esse grupo se constituiu e se organizou fora do âmbito da APDI. Desenvolveu sua própria dinâmica, modo de trabalhar e suas próprias relações de amizade e confiança. A inserção na APDI representou, para esse grupo, um ‘enquadramento’ em uma instituição com regras, objetivos e modelo próprio que limitaria a autonomia do grupo.

O mercado de estágios e empregos, criado pelos escritórios de design, era uma das possibilidades de início de carreira profissional. Os novos designers consideravam que estariam subordinados à mesma geração que havia criado a APDI e os escritórios que formaram esse mercado. Entenderam, portanto, que seria difícil estabelecer rumos para a Associação, segundo seus interesses mais específicos de inserção no mercado de trabalho e acabariam ‘tutelados’ pelos

do deputado Maurílio Ferreira Lima. Em 1992, o Congresso Nacional estava rejeitando esse projeto em função de já haver na casa o Projeto de Lei n. 2535/92 do deputado Antonio Carlos Mendes Thame, que regulamentava o exercício da profissão de desenhista. Só que esse tratava das profissões de desenhistas de nível médio e técnico. As presenças dos termos ‘design gráfico’ e ‘design industrial’ no Projeto de Lei dos designers não foram suficientes para a distinção das profissões, segundo considerações do parecer do Relatório da Comissão de Educação, Cultura e Desporto, assinado pelo deputado Salatiel Carvalho. A AND-BR e vários outros designers se mobilizaram, em 1992, contra esse parecer. No Rio de Janeiro, sem a associação profissional, as escolas com destaque para a ESDI, e alguns designers que exerceram lideranças na APDINS-RJ, mobilizaram parcela da categoria em defesa do Projeto de Lei do deputado Maurílio Ferreira Lima. Dos designers da antiga APDINS-RJ que continuaram a se manifestar a favor da regulamentação, destacamos: Joaquim Redig, Humberto Costa, Valéria London, Freddy Van Camp e Bitiz. Entretanto, apesar da mobilização o projeto foi arquivado em fevereiro de 1995, nos termos do Artigo 105 do regimento da Câmara que diz que ao findar a legislatura, arquivar-se-ão todas as proposições que ainda se encontrem em tramitação com pareceres ou sem eles.

mais antigos da Associação.¹³⁸

Cláudia Mourthé esclareceu que muitos jovens designers queriam mais tarde ter seus próprios escritórios. E que uma das características da profissão é possibilitar que o designer empregado hoje seja o designer patrão de amanhã, transformando-se no concorrente de seu antigo patrão. Para os que assim pensavam, a condição de empregado seria uma ‘fase’ da carreira como profissional liberal de design. Não assumir a entidade profissional evitaria conflitos com os designers que eram potenciais patrões, na época, e facilitaria a contratação pelos escritórios existentes.¹³⁹

Entretanto, esses designers contratados pelos escritórios de design não procuraram a APDI para reivindicar uma política trabalhista para esse segmento de assalariados. Como não havia um projeto de lei regulamentando o piso salarial, as negociações eram feitas nos escritórios, em uma relação direta entre designer empregado e designer patrão.¹⁴⁰ A relação direta entre designers foi a forma principal para a constituição de equipes de trabalhos, de grupos informais para ações coletivas e corporativas e para negociações em situações de conflitos de interesses no âmbito do trabalho.

A ‘bandeira’ por um organismo sindical deixou de ser prioritária para gerações que atingiram um patamar mais alto na carreira profissional do mercado e não cativou as novas gerações o suficiente para se engajarem na Associação. A outra principal ‘bandeira de luta’ da APDINS/APDI-RJ também não foi suficiente para motivar o engajamento de novos quadros na Associação. A APDI tinha se desmobilizado e as gerações mais experientes, que poderiam continuar a fazer da entidade o fórum pela regulamentação, tinham perdido o consenso em considerar o projeto de lei como prioritário.

Cláudia Mourthé afirma que sua geração se ressentiu da falta de consenso que a regulamentação deixou de ter entre as gerações mais antigas de designers.¹⁴¹ As novas gerações também queriam a reserva de mercado e não

138 Visão esta esclarecida por Cláudia Mourthé. Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004.

139 Em 1989, já era estimada a existência de 50 escritórios na cidade do Rio de Janeiro. Era comum que jovens designers, que frequentavam a APDINS, trabalhassem em escritórios dos designers mais experientes, nos anos 1980. Do grupo de estudantes que organizou a Semana Carioca, alguns trabalharam nesses escritórios, como é o caso de Cláudia Mourthé, que trabalhou no Valéria London Design em 1990.

140 Poucas foram as consultas à APDI, no início dos anos 1990, a respeito de piso salarial. Elas foram de forma isolada e não articuladas como um movimento que procurasse a Associação para estabelecer políticas de negociação salarial, com empresas em geral.

141 Cláudia Mourthé destaca que os designers de sua geração sabiam de alguns designers estabelecidos no mercado e donos de escritórios que chegaram a se declarar contra a regulamentação da profissão porque aumentaria os custos de suas empresas. Entrevista realizada com Cláudia Mourthé. *Op.Cit.* 2004.

viam mais o consenso entre os designers mais experientes e com mais condições de influenciar social e politicamente no encaminhamento do anteprojeto de lei. Mourthé esclarece que o grupo da “Semana Carioca de Design” estava muito mais interessado em se estruturar profissionalmente do que levantar ‘bandeiras políticas’ e tornar-se liderança para uma mobilização política da categoria. Os novos designers consideravam que estabelecer políticas para o design era importante para os profissionais. Entretanto, não era o papel que queriam para eles.

Papel esse que, acreditamos, continuava a ser visto como o da APDI, em um espaço ‘reservado’ simbolicamente a uma entidade profissional, no Rio de Janeiro. O espaço de uma ‘entidade política’ dos profissionais ainda era, para as pessoas do campo do design do Rio de Janeiro, o da pioneira APDINS/APDI-RJ.

É claro que no momento em que a Diretoria de 1989/1991 se desestrutura, há a impossibilidade de a APDI existir na prática. A Associação existiu durante os 11 anos anteriores, mesmo com limitações de sua representatividade, por meio da atuação de grupos que constituíram sua base de apoio.

A APDI se dissolve no momento em que não consegue recompor suas lideranças e nem uma base de apoio com grupos que nela se ‘engajassem’. Mas também não se reconstitui porque outros grupos de designers de gerações variadas não se interessaram mais em participar, reorganizar e fazer da Associação, pioneira em seu modelo político de organização, seu instrumento de representação.

Os motivos, portanto, para sua extinção, ultrapassam a incapacidade da última Diretoria de exercer seu mandato ou da presidência conseguir fazer sua sucessão, como tinha ocorrido no passado da entidade.

Durante alguns anos não há uma Associação profissional atuando no Rio de Janeiro. Apenas no final da década, em 1998, ocorre uma pequena mobilização de designers, alguns eram titulares de escritórios, e cria-se a seção Rio de Janeiro da ADG. Uma Associação baseada nas atividades de divulgação do design e dos trabalhos de seus associados, atuantes no mercado de programação visual. O modelo da matriz de São Paulo promovia debates sobre os problemas mais imediatos da atuação profissional, como ética, tabela de preços, atividades de cunho cultural e busca de apoios e parcerias com empresas prestadoras de serviços e de venda de produtos para a área gráfica.

Durante os anos 1990 e início da primeira década do século XXI, foram criadas em outros estados, associações ‘dos profissionais’ consideradas ‘classistas’.¹⁴²

142 Algumas dessas associações regionais estão exemplificadas na reportagem “Convergindo ações para o incentivo ao design” publicada na Revista Design Gráfico n. 09. São

Porém, não se declararam pré-sindicais. Mesmo aquelas que, na década de 1980, seriam classificadas como culturais, por não terem o caráter pré-sindical, foram denominadas nos últimos anos, pelas revistas da área de design e pelos desenhistas industriais, como associações profissionais de designers.¹⁴³ Em alguns casos, algumas delas atuaram, na prática, mais próximas do perfil que tinha a pioneira ABDI. A ideia do sindicato dos desenhistas industriais, formado, majoritariamente, por diplomados em desenho industrial, pessoas físicas, continuou apenas na memória daqueles que com ela conviveram.

Paulo: Market Press, 2004. p. 37-40. Algumas são específicas para a área gráfica, como a Associação dos Designers Gráficos do Distrito Federal – ADEGRAF e a Associação Sergipana de Design Gráfico – ASDG, enquanto outras são ‘generalistas’, como a Associação dos Profissionais de Design do Rio Grande do Sul – APDesign.

143 Nesta situação, citamos a ADG e a Associação dos Designers de Produto – ADP, criada em 2002, e com sede em São Paulo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

As criações da ABDI e da APDINS_RJ contaram com o voluntarismo de profissionais que se entusiasmaram em dedicar-se à organização dessas entidades, mas esse foi apenas um dos fatores de um conjunto determinado pelos contextos históricos tanto do campo do design quanto dos cenários econômicos e sociais existentes naqueles dois momentos. O mesmo se aplica aos seus terminos, ou melhor, aos seus momentos de descontinuidade, já que ambas não foram oficialmente encerradas.

A ABDI atuou, na prática, como uma associação profissional ao incluir em suas atividades discussões sobre as relações de trabalho dos designers. Por ser

a única associação de seu gênero no campo do design até 1978, cobria tanto as atividades consideradas culturais, quanto aquelas atividades consideradas específicas para a atuação profissional. A distinção entre entidades de caráter cultural e de caráter pré-sindical só inicia-se em 1977, quando os designers cariocas manifestam a intenção de mudar a ABDI para uma associação de classe e esbarram no Estatuto.

Seguindo esse raciocínio é que consideramos que a ABDI foi a primeira associação profissional de design do país. E a APDINS-RJ foi a primeira associação 'dos' profissionais de desenho industrial, de caráter 'classista' e estadual.

O papel histórico da ABDI é expresso no alcance de alguns objetivos que nortearam sua fundação. Ela iniciou a organização no campo profissional, propiciou um fórum institucional, fora da esfera do ensino, em um momento importante da constituição desse campo, no qual profissionais pioneiros do mercado, docentes e clientes se encontraram para discutir, conceituar e divulgar design. Conseguiu realizar os primeiros eventos de maior porte e colocar na mesa de suas discussões, membros de governos e agentes importantes do setor produtivo. Como entidade, sua simples existência demonstrava que era possível uma organização profissional para os diplomados em uma profissão 'nova' que passava por dificuldades na inserção no mercado de trabalho.

A parceria entre designers e empresários, ainda que de um viés mais cultural do que produtivo na escala pretendida pelos projetistas dessa parceria, marcou não só o modo como a ABDI divulgou e disseminou o design na sociedade, mas o modo como se iniciou a organização profissional dos designers no Brasil.

Esses pioneiros, apesar de poucos, na concepção deles próprios, foram importantes também pelas respectivas filiações institucionais e que possibilitaram ações baseadas em relações institucionais. O processo organizado pelos designers para a conscientização da sociedade brasileira sobre o design, dentro de uma perspectiva histórica, iniciou-se pelo setor produtivo no qual o design se materializa. Portanto, seria o modo inicial e pioneiro de um processo de conscientização dos diversos segmentos sociais que continuou a ser empreendido pelas gerações posteriores de designers.

A criação da APDINS-RJ se insere no processo de 'sindicalização' dos vários segmentos de profissionais de classe média, que ocorreu nos anos 1970. Nessa época, a maioria dos designers, que se mobilizou na capital fluminense estava na condição de autônomos ou assalariados. Assinalamos, aqui, que os conflitos de interesses atribuídos em 1978 à presença de pessoas jurídicas numa associação de designers, o que ocorreria na ABDI, eram mais relacionados aos empresários/patrões, clientes contratantes de serviços do designer, do que aos escritórios de design.

O projeto de Lei de Regulamentação passou a ser a principal 'bandeira' da APDINS-RJ, pois garantiria a hegemonia no mercado de trabalho, como

tinha sido o caminho de outros profissionais liberais de atividade projetual: o engenheiro e o arquiteto.

A APDINS-RJ se posicionou e procurou preservar a formação do desenhista industrial como de nível superior e em cursos específicos de Design. Buscaram, assim, consolidar a independência do design em relação à arquitetura, à engenharia e à publicidade, e a distinção com outras profissões de desenho com atribuições técnicas e de nível médio. Desse modo, pretendiam fazer valer o investimento na aquisição do capital cultural, obtido na graduação, e consolidar a identidade social via definição da identidade profissional.

Conforme vimos no Capítulo 1, os criadores do curso da ESDI esperavam, nos primeiros anos da escola, formar profissionais que dessem forma própria e ‘boa’ aos nossos produtos industriais, liberando-os dos *royalties* estrangeiros para torná-los acessíveis ao grande público. O design serviria a um projeto nacional desenvolvimentista voltado para a industrialização do país, dando sequência ao otimismo que marcou os anos do governo de Juscelino Kubitschek. A ferramenta para realizar esse design era o funcionalismo/formalismo técnico de inspiração alemã, que forneceria a metodologia adequada para o bom projeto do produto industrializado e a racionalização de sua produção.

Pensamento semelhante norteou a sequência de desenho industrial da FAUUSP no plano do papel social do arquiteto e da arquitetura industrializada.

Entretanto, no fim dos anos 1960, a ESDI não era um componente do projeto desenvolvimentista posto em prática pelo governo militar. O desenho industrial brasileiro, idealizado pela escola pioneira, encontrava-se nos anos 1970 diante de uma realidade social e econômica que se desenvolveu enquanto a escola repensava o seu papel e discutia ideias e formas de inserção dos designers no mercado. Uma realidade que se apresentava com diversidade de tecnologias de produção, desconhecimento das atribuições da profissão, remunerações consideradas incompatíveis para o capital cultural adquirido, importações de projeto, demandas consumistas e poucas oportunidades de intervenção social e cultural para o designer. Realidade esta que também atingiu os objetivos da FAUUSP com a sequência de desenho industrial.

A APDINS-RJ nasceu diante do debate da relação do design com essa realidade. Nasceu em um momento de confluência entre os ideários de um design nacional, com referências culturais brasileiras, e do formalismo técnico de inspiração estrangeira. Por meio dos recém-formados da ESDI, que compuseram a maioria das lideranças da APDINS-RJ, as variadas ideias que foram desenvolvidas na escola pioneira, nos anos 1970, estavam presentes na Associação.

O que unia as diferentes correntes de pensamento em torno da APDINS-RJ era a luta contra as importações de pacotes tecnológicos, projetos e padrões culturais e a defesa do mercado de trabalho para o designer brasileiro, assim como o compromi-

so, de caráter político, em ‘democratizar’ o acesso da população aos bens industrializados. Sobre esse ponto, convergiu a oposição política ao regime militar e à política econômica, que pelas suas ações, restringia o mercado de trabalho para o desenhista industrial, principalmente para o desenhista de produto, na iniciativa privada.

Deve-se levar em consideração que o ensino de Design na UFRJ e na PUC, nos anos 1970, continha as tendências ideológicas desenvolvidas na ESDI, descritas por Souza e narradas no Capítulo 1. Os poucos designers oriundos da PUC e UFRJ que atuaram junto às lideranças da APDINS-RJ, no final dos anos 1970, não divergiram essencialmente destas ideias.

A APDINS-RJ era uma associação com a qual se pretendia representar o desenhista industrial independentemente de sua habilitação. A formação mista implantada na ESDI, após 1968, teria sido em razão do mercado restrito para o desenhista industrial, que não oferecia condições para o profissional ‘especializado’. A PUC e a UFRJ não possuíam a formação final mista das duas habilitações em um único curso. Porém, a ideia que prevaleceu na APDINS-RJ foi a de abrigar os profissionais das duas habilitações tradicionais no Brasil e a própria ideia de atuação generalista do designer no mercado.

Ao longo de sua existência, as gestões continuaram com predomínio de formandos da ESDI, tendo como eixo as relações de amizade e confiança advinda dos bancos escolares. Foi essa cadeia de relações que manteve a existência da APDINS-RJ ao longo de seus 13 anos de vida, possibilitando o exercício de lideranças com o apoio dos grupos que mais participaram da Associação e que lhes davam a sua representatividade relativa. Esses grupos oscilavam em graus de participação ao longo do tempo e em graus de renovações de seus quadros. Por causa dessa oscilação na participação dos grupos, que mantinham a APDINS-RJ ativa, é que os dirigentes, em suas respectivas gestões, foram levados a recorrer às relações de amizade e de confiança, para garantir a formação de chapa para a Diretoria posterior. Por meio de chapa única, em geral, acomodavam-se correntes diferentes de pensamento em nome da união que havia marcado a criação da Associação.

Na ABDI também ocorreu o recurso da chapa única para acomodar diferentes interesses com vistas à sobrevivência da Associação, em meio à oscilação na participação de associados nas tarefas empreendidas pelas Diretorias. Mas as origens de formação eram mais diversificadas; pois reuniu os pioneiros da área em um primeiro momento, e os primeiros diplomados de estados diferentes em um segundo momento.

A imagem de uma Associação formada predominantemente por egressos de uma única escola prejudicou a renovação das lideranças e dos grupos liderados no cotidiano da APDINS-RJ, bem como o grau de sua representatividade perante parte do corpo social de profissionais do Rio de Janeiro. Nesse aspecto, confirmou-se a suposição feita no corpo das hipóteses, contempladas na nossa tese e

da qual este livro se origina, de que a representatividade da Associação acabou restrita na própria constituição de suas lideranças.

A APDI-RJ, implantada em 1988, apesar de se aproximar dos estudantes e continuar a dar espaço para os diferentes segmentos de designers reunidos nos grupos de trabalhos de 1985, não conseguiu promover renovações de quadros mais constantes e que equilibrassem as oscilações que marcaram sua existência.

A APDI-RJ deixou de existir quando sua última Diretoria não obteve consenso sobre uma política de ações (ou acomodação de interesses), e sua presidente não consegue montar uma chapa para sucedê-la. Acreditamos que a heterogeneidade de interesses da Diretoria e o processo de sua formação, no qual a presidente não ‘montou’ sua equipe, como ocorreu em outras gestões, foram fatores que contribuíram para a falta de capacidade de reestruturação dessa Diretoria. Porém, foi motivo também, para seus problemas internos, as diferentes visões, sobre o caráter pré-sindical ou ‘cultural’ que a APDI-RJ deveria seguir. Foi o ápice simbólico de uma diferença de opinião sobre a identidade que a Associação deveria ter que se desenvolveu ao longo dos anos 1980.

A existência das Diretorias e de suas gestões, na APDINS-RJ, sempre dependeu da dedicação contínua de seus membros. Exatamente como ocorreu com várias associações profissionais de designers de outros estados, nos anos 1980. Por isso, muitas vezes, as críticas às associações possuem como ponto comum relacionar a desestruturação da Diretoria com a diluição da entidade. Todavia, o que foi diluído na APDI-RJ, em seu final, foi a Diretoria que constituía a representação. E quanto aos grupos que sempre lhe deram a relativa representatividade? Por que não reconstituíram a representação, como ocorreu em outros momentos de crise da APDI-RJ?

Diferente de outras associações profissionais de designers que foram criadas nos anos 1980, a APDINS-RJ nasceu efetivamente de um processo de organização que, em sua gênese, alcançou uma representatividade significativa junto aos designers cariocas. Representatividade que foi suficiente para gerar quadros que, estimulados por essa origem, lhe garantiram existência por mais de uma década.

A APDI-RJ deixou de existir não só quando se desestrutura sua representação, mas também quando deixou de ter esses grupos de apoio cotidiano lhe dando representatividade. Portanto, deixou de existir quando não é identificada mais como o instrumento adequado para atender aos interesses considerados prioritários pelos diferentes grupos de designers que poderiam lhe dar representatividade. Interesses que estavam voltados para o mercado que se apresentava diferente daquele que existia em 1978. Interesses que, nos anos 1990, demandavam outros modelos de associação ou corporativismo para os diferentes segmentos da categoria profissional dos designers.

Situação que não deixa de ter alguma semelhança com aquela vivida pela ABDI no final dos anos 1970. Era outro momento do campo do design e era outro momento na situação da geração que tinha fundado a primeira Associação de Design em 1963. Os modelos associativos de ambas, ABDI e APDINS-RJ, não corresponderam às mudanças de contextos desse campo do final dos anos 1970 e do final dos anos 1980.

Durante os anos 1980, as ‘bandeiras’ tradicionais de luta da APDINS/APDI-RJ sofrem ‘desgastes’ ou saem da pauta de prioridades ou ainda são ‘apropriadas’ por outros movimentos externos à Associação.

Uma das principais ‘bandeiras’ pela qual a APDINS-RJ foi criada acabou sendo conquistada ao longo dos anos 1980, mas não da forma como os seus criadores pensaram que ocorreria. Com a ajuda do crescimento do setor de prestação de serviços, principalmente no final dos anos 1980, aumentou o número de trabalhos para o segmento de autônomos e escritórios de design, com predomínio da área gráfica. Os assalariados em design também cresceram; contudo, não na mesma proporção que os autônomos. A ampliação do mercado para o designer nos anos 1980 foi caracterizado não tanto por um crescimento do mercado de trabalho em sua totalidade, mas, como observam Valéria London e Bitiz, por uma conquista dos designers desse mercado, sem a aprovação do projeto de Lei de Regulamentação. Tratou-se, em parte, de uma ocupação de espaços nos quais estavam atuando profissionais ‘amadores’ em design, provenientes de outras formações, que não tinham alcançado uma qualidade no projeto que pudesse competir com, pelo menos, a média dos diplomados nas escolas de design.

O projeto social (na concepção de Gilberto Velho) dos indivíduos mais frequentes e menos frequentes, em ambas as associações, diferenciava-se em relação aos objetivos das carreiras que passaram naturalmente a elencar prioridades decorrentes da ocupação do mercado e do crescimento do campo profissional, em diferentes momentos e em diferentes nichos, a partir dos anos 1980.

Em torno dessa questão, confirma-se, a nosso entender, uma das hipóteses da nossa tese: as dissonâncias sobre o papel que deveria ter a APDINS-RJ/APDI-RJ entre os que lideravam ou frequentavam com assiduidade a Associação e entre estes e a massa de desenhistas industriais que cresceu ao longo da década de 1980.

Nessa época, destaca-se a distinção de interesses ocorrida entre os segmentos de profissionais assalariados, autônomos e titulares de escritórios que passam a promover grupos de discussões para assuntos mais específicos sobre suas condições de trabalho.

Durante algum tempo, seguindo uma de suas características básicas, a APDINS-RJ abrigou todos os segmentos, proporcionando-lhes o fórum para deba-

tes. Porém, um conjunto de fatores inviabilizava a continuidade desse espaço comum e colocava em questionamento seu próprio modelo pré-sindical.

Os assalariados dos setores público e privado tinham como alternativa mais eficaz para a luta por reivindicações salariais as associações ou sindicatos dos ramos de atividades onde se inseriram. Nos casos em que foi necessário equiparar o piso salarial de designer com outros profissionais de nível superior da área projetual, as intervenções da APDINS-RJ/APDI foram pontuais. A competição acirrou-se no mercado, provocando corporativismos de grupos baseados em relação de confiança e amizade e a necessidade de discussões mais específicas e distintas entre os segmentos de designers, segundo suas condições de trabalho. Os assalariados dos escritórios de design, na passagem dos anos 1980 para os anos 1990, não viram a APDI-RJ como entidade que defenderia seus interesses porque a associaram às gerações de profissionais nas quais se originaram seus patrões. Encaminharam suas negociações no ambiente de trabalho. Assim, o modelo ‘pré-sindical’ da Associação foi perdendo terreno no cenário do Rio de Janeiro.

Por outro lado, a característica da Associação de representar conjuntamente a área gráfica e de produto sofria questionamentos, a partir do crescimento assimétrico da programação visual e do surgimento da ADG em São Paulo. Essa mesma assimetria tinha, em certa medida, atingindo a ABDI há pouco mais de uma década antes. Só que o ritmo de crescimento e segmentação do design foi bem maior nos anos 1990.

A APDINS-RJ, nascida em tempos de acomodação de interesses de profissionais em condições de trabalhos diferentes, de consenso de ideias sobre como ocupar o mercado restrito e o modo de atuar não especializado, se diluía em tempos de crescimento, diversificação, segmentação e ‘especialização’ do design na sociedade.

A não continuidade da APDI-RJ e a inexistência de outra associação profissional no Rio de Janeiro até 1998 foram relacionadas, por alguns dos entrevistados, ao individualismo provocado pela desvalorização da ação coletiva e política por parte da classe média. A competição no mercado entre designers e o cenário político e econômico neoliberal do final dos anos 1980 seriam ingredientes para a busca da consolidação de carreiras e conquistas profissionais individuais.

Para Bitiz, a geração formada nos anos 1970 cresceu na ação coletiva e política como forma de resistência e de afirmação social. A geração formada no final dos anos 1980 teria crescido nesse cenário de desestímulo ao associativismo profissional. Não possuiria, portanto, ‘bandeiras’ de luta políticas e coletivas.

De fato, o cenário do final dos anos 1980 é marcado pela continuidade da modernização conservadora que tem, em sua composição, a massificação, o incentivo ao consumismo da classe média e a valorização da conquista profissional

individual. Contudo, não podemos afirmar que apenas a ação individual na profissão era valorizada no campo do design no Rio de Janeiro. A busca por ações coletivas para atingir fins comuns existiu. Os movimentos de estudantes e dos escritórios, no início dos anos 1990, foi prova disso, bem como a participação de designers cariocas, alguns deles das gerações que fundaram a APDINS-RJ, na criação de outras associações como a AEnD-BR e a ADG-Rio.

A movimentação de escolas, em conjunto com alguns profissionais das gerações dos anos 1970, em defesa do projeto de regulamentação da profissão nos anos 1990, foi outro exemplo. O que demonstra que permanecia a noção de que alguns objetivos só poderiam ser alcançados por ações coletivas, mesmo nas gerações mais novas.

O que teria mudado foi a noção de dimensão política da ação coletiva e a abrangência que se pretendia atingir com ela. Portanto, seria diferente daquela que se pensava à época da fundação da APDINS-RJ: mobilizar o maior número de designers para constituir e representar a categoria profissional não só para atingir metas comuns, mas também para exigir políticas públicas de inserção do design nacional nos meios produtivos, e a ampliação do mercado interno via democratização do acesso aos bens industrializados.

É claro que muitos designers cariocas militantes, das décadas de 1970 e de 1980, não deixaram de atuar e pensar politicamente o design, de forma mais ampla, nos espaços que o campo de possibilidades no meio social e profissional lhes proporcionou nos anos 1990. Porém, no Rio de Janeiro essas foram ações pontuais, já que, no início dos anos 1990, predominaram os interesses mais imediatos de profissionalização e consolidação da posição alcançada no mercado de trabalho no momento anterior.

Mesmo que a APDINS-RJ/APDI tenha desempenhado um papel mais de apoio do que de liderança no encaminhamento do projeto de lei, a partir de meados dos anos 1980, a entidade continuou sendo vista como essencialmente ligada à luta pela regulamentação. Os motivos para o projeto de lei da regulamentação não ter sido aprovado foram vários: desde a falta de unidade dos designers em seu encaminhamento e acompanhamento, até a falta de interesse do empresariado com capacidade de influenciar sua aprovação no Congresso Nacional. Incluem-se, entre esses motivos, o desconhecimento das atribuições do desenhista industrial por parte da sociedade, durante a década de 1980, e as múltiplas definições da nomenclatura da profissão. Perder a oportunidade de aprovação da regulamentação da profissão, nos primeiros anos da APDINS-RJ, contribuiu para as oscilações nas participações de sócios e na sua identidade.

Como tínhamos formulado nas hipóteses, a não aprovação da regulamentação da profissão foi um dos fatores que contribuíram para o esvaziamento da APDINS-RJ, por ser essa ‘bandeira’ uma de suas características básicas.

Porém, a Associação não proporcionou a seus organizadores apenas frustrações ou metas não realizadas. A maioria dos entrevistados pela presente pesquisa frisou o papel importante que a Associação desempenhou na formação de quem a frequentou com assiduidade. Foi no âmbito da Associação que esses profissionais iniciaram suas carreiras e transformaram seu espaço em um ponto de encontro para continuar a debater conceitos sobre o design e a profissão. No âmbito da APDINS-RJ, os designers amadureceram o conhecimento sobre o mercado, as relações com o cliente e a sociedade, e estabeleceram contatos com outros profissionais do Rio de Janeiro e de outros estados. Compuseram parcerias profissionais que proporcionaram a criação de empresas de design e outras entidades no campo do desenho industrial. E, também, mantiveram-se informados sobre o que estava acontecendo na área do design, carioca e nacional, e divulgaram informações em um período que não existia um periódico específico sobre design e nem internet.

Muitos dos ex-diretores da APDINS-RJ estão hoje no *'top'* do *ranking* profissional do mercado do Rio de Janeiro e são profissionais de destaque no cenário nacional. Também, no meio acadêmico, encontramos professores que militaram na Associação carioca, com carreiras universitárias reconhecidas nacionalmente pela categoria docente de design. A participação na Associação ajudou a consolidar a identidade social e profissional, na medida em que seus eventos serviram de encontro dos *'pares'* e auxiliaram a estes que se reconhecessem como categoria profissional. O exemplo mais expressivo foi o ENDI, criado e organizado até a sua 3ª edição com importante participação da APDINS-RJ. Dos ENDIs saíram documentos que orientaram as ações das diversas entidades criadas por grupos que procuraram organizar os designers em seus locais de origem. Entre esses documentos, alguns integraram o ideário que definiu durante um bom tempo o estatuto profissional do desenhista industrial brasileiro, como o currículo mínimo e as atribuições para o exercício da profissão, expresso no projeto de lei da regulamentação. Este último, embora não tenha chegado a ser implantado, norteou os discursos sobre a hegemonia no campo profissional e a inserção no mercado de trabalho.

A década de 1980 foi considerada uma *'década perdida'* pelos economistas devido aos períodos de recessão, problemas em infraestrutura baixo desempenho econômico etc. Porém, mesmo com as dificuldades e as restrições de mercado, foi a década na qual: os designers tiveram referências para se verem como uma categoria profissional, cresceram o número e os tipos de instituições no campo profissional, cresceu o número de escritórios, foi definida a nomenclatura da profissão, abriram-se frentes em novos campos de atuação, a academia se organizou, os estudantes iniciaram a organização de seu fórum e o mercado que havia disponível foi aos poucos sendo conquistado. Não se tratou, portanto, de uma *'década perdida'* para o campo profissional do design, mesmo com o fim da ideia de entidades pré-sindicais.

A hegemonia, em seu sentido de preponderância ou de supremacia, no campo do design, ao menos no Rio de Janeiro, foi conquistada na prática pelos diplomados no processo de ocupação do mercado ocorrido nos anos 1980 e 1990. Nas revistas especializadas em design, quando noticiavam profissionais cariocas de destaque, ou em eventos de mostra de trabalhos realizados no Rio de Janeiro nos anos 1990, é nítida a presença de uma maioria de diplomados em Desenho Industrial. Os publicitários, na área gráfica, e os arquitetos, na área de Desenho de Produto, são a segunda presença em destaque, devido à tradição que esses profissionais têm na história do campo do design.

O modelo pré-sindical e estadual da APDINS-RJ inspirou os movimentos de organização profissional em outros estados e marcou o período em que foram separadas as entidades em culturais e em 'classistas', na história do campo do design no Brasil.

Outras associações, ditas 'dos profissionais' e estaduais, surgiram a partir dos anos 1990 com o caráter 'classista' e com o objetivo de defesa dos interesses dos designers brasileiros. Porém, apesar desse caráter classista, não há movimentos concretos dessas associações para a transformação em sindicatos. Elas avançam com suas atividades culturais e profissionais, enquanto seguem mais alguns capítulos da tentativa de regulamentação da profissão.

Desde a desestruturação da AND-BR, em meados dos anos 1990, não há mais no campo nacional do design uma entidade que pretendesse articular a representação das associações profissionais estaduais ou regionais. A unidade nacional para a luta pela regulamentação da profissão não se recompôs devido à ausência de algumas associações profissionais nas últimas articulações institucionais e ao baixo interesse por parte dos designers em geral, o que demonstra que o assunto ainda é polêmico. Principalmente quando, devido a seu crescimento e caráter interdisciplinar, o campo do design se apresenta diversificado em ocupações profissionais, em condições de trabalho e em áreas de conhecimento com interesses que estão se mostrando específicos e segmentados. Esses interesses são legítimos, mas se desenvolveram sem a preservação da visão de unidade que décadas atrás norteou as ações da ABDI e APDINS-RJ. Esse fato reflete, dentre outras coisas, o motivo pelo qual até a primeira década do atual século não tenha sido aprovado no Congresso Nacional o projeto de regulamentação da profissão.

Esperamos que, com esta publicação, a ABDI e a APDINS-RJ deixem apenas de existir na memória de quem as vivenciou e assumam seu lugar na história da profissão do design industrial brasileiro.

REFERÊNCIAS

LIVROS

- ABDI. *Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*. São Paulo: Fórum Roberto Simonsen/FIESP/ABDI, 1964.
- ADG. Associação dos Designers Gráficos. *ABC da ADG – glossário de temas e verbetes utilizados em design gráfico*. São Paulo: ADG, 1998.
- ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil, 1989.
- ALCÂNTARA MACHADO. *Catálogo da Feira UD de 1962*. São Paulo: Alcântara Machado, 1962.
- AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BECKER, H. S. *Sociological work: method and substance*. Transaction Books: New Brunswick, N. J. 1970.
- . *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. Tradução de Marcos Estevão e Renato Aguiar. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOITO Jr., Armando (Orgs.). *O sindicalismo brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. *Idéias e formas na história do design*. Uma investigação estética. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPb. 1998.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In ORTIZ, Renato (Orgs.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Tradução de Paula Monteiro e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.

- . *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 4.ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- . Campo intelectual e projeto criador. In POUILLON, J. et al. *Problemas do estruturalismo*. Tradução de Moacir Palmeira. Rio de Janeiro, Zahar, 1968. p. 105-145.
- CATÁLOGO IDI. Rio de Janeiro: IDI-MAM/RJ, 1978.
- CAVALCANTI, Lauro. *Preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1994.
- CORREA, Carlos Humberto P. *História oral: teoria e técnica*. Florianópolis: UFSC, 1978.
- DOSSE, François. *A História em migalhas: dos annales à nova história*. Tradução de Dulce A. Silva Ramos. 1ª reimpressão. São Paulo: Ensaio, 1992.
- ELLEN, R.F. *Ethnographic research. A guide to general conduct*. London: Academic Press, 1984.
- FABRIS, Annateresa. A questão futurista no Brasil. In BELLUZZO, A.M.M. *Modernidade, Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990. p. 67-80.
- FONSECA, Ken Flávio Ono e FUKUSHIMA, Naotake. Cenário e influências para a realização do 1º NDesign em Curitiba In BRAGA, Marcos da Costa; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira (orgs.). *Histórias do Design no Paraná. Curitiba*, UFPR/ Insight, 2014. P. 231 – 244.
- GORDINHO, Margarida Cintra et al. *Gráfica: arte e indústria no Brasil. 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HOLLIS, R. *Design gráfico – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KATINSKY, Julio Roberto. Desenho Industrial. In ZANINE, Walter (Orgs.).

- História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2.
- LEITE, João de Souza. TABORDA, Felipe. *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- MANÃ, Jordi. *O design industrial*. Barcelona: Salvat, 1979.
- MANTEGA, Guido. *A Economia política brasileira*. São Paulo/Petrópolis: Polis/Vozes, 1984.
- MENDONÇA, Sônia Regina, FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente: 1964-1992*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MEGGS, Philip. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MINISTÉRIO DA INDÚSTRIA E DO COMÉRCIO, FUNDAÇÃO DE TECNOLOGIA INDUSTRIAL, GRUPO DE DESENHO INDUSTRIAL. *Desenho industrial e desenvolvimento de produtos: estudo de casos*. Rio de Janeiro: MIC/Fundação de Tecnologia Industrial, 1978.
- MORAIS, Frederico. *Arte e indústria*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1962.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de Willian Morris a Walter Gropius*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. *CUT: os militantes e a ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- RUSSO, Jane. *O corpo contra a palavra: as terapias corporais no campo psicológico dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SANTOS, Maria C. Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995.

———. *O móvel moderno no Brasil*. São Paulo : Olhares. 2015.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI Biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

TRADIÇÃO E RUPTURA. *Catálogo de exposição*. São Paulo: Fundação Bienal de SP/FIESP-CIESP. 1984.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1981.

———. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WITTER, Geraldina Porto (Coord.). *Desenho industrial: uma perspectiva educacional*. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, 1985.

WOLLNER, Alexandre. Os Pioneiros da Comunicação Visual. In ZANINE, Walter (Orgs.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. 2, p. 825-865.

WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosar Et Naify, 2003.

PERIÓDICOS

BÁRBARA, Danúsia. Arquitetos x Desenhistas Industriais: ser ou não ser continua sendo a questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1978. Caderno B.

BIRKHOLZ, Lauro Bastos e RONCA, José Luiz Caruso. Curso de Pós-graduação em urbanismo da FAUUSP: uma realização vitoriosa. *Revista Sinopses*. São Paulo: FAUUSP, número especial, 1993. p. 91-105.

- BORGES, Adélia. Wollner: três décadas com bem mais que “marquinhas”. *Revista Design & Interiores*, São Paulo: Projeto Editores, ano 2, n. 09, p. 83-90.1988.
- BRAGA, Marcos da Costa. Construção e trajetórias na constituição do campo profissional do design moderno no Brasil. *Revista Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, p. 45-66, agosto de 1996.
- COUTO, Rita. Pós-Graduação em Design no Brasil. *Fórum de Dirigentes*. Rio de Janeiro: Revista Estudos em Design, número especial, p. 37-49. 1997.
- DIAS, Dora Souza. *O ensino de comunicação visual na FAU USP: História, implementação e características*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação da FAU USP. São Paulo: FAU USP, 2015.
- DURAND, José Carlos. Le Corbusier no Brasil. Negociação Política e Renovação Arquitetônica. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, ano 6, n. 16, p. 6-16, julho de 1991.
- CADERNOS DE DI. Rio de Janeiro: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, n. 1, outubro de 1982.
- HISTÓRIA DO DESIGN DO MOBILIÁRIO NO BRASIL: A TRAJETÓRIA. *Moveleiro, Móveis e Design*. São Paulo: Editora Moveleiro, ano 11, n. 109, 1991.
- LEON, Ethel. ENDI. Próxima Parada: São Paulo. *Revista Design & Interiores*, São Paulo: Projeto Editores, ano 2, n. 10, p. 112-113. 1988.
- . Os Arquitetos do Design Total. *Revista Design & Interiores*, São Paulo: Projeto Editores, ano 3, n. 16, p. 126-133, outubro de 1989.
- . O Senhor MASP. *Revista Design & Interiores*, São Paulo: Projeto Editores, ano 3, n. 18, p. 65-69. fevereiro/março de 1990.
- . O Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo dos anos 1950, in *Designio – Revista de história da arquitetura e do urbanismo* n. 5. São Paulo: FAU USP, 2006.

- LESSA, Washington Dias. A ESDI e a contextualização do design. *Revista Piracema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 2, p. 102-107. 1994.
- MAURÍCIO, Jayme. Curso de Comunicação Visual no Museu. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1959. p. 18.
- NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *Revista ArtCultura*. Uberlândia: Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, v. 5, n. 6. p. 27-38, janeiro/junho de 2003.
- PICARELLI, Marlene. O departamento de projeto AUP – FAUUSP. *Revista Sinopses*. São Paulo: FAUUSP, número especial, 1993. p. 12-23.
- . O desenho industrial no departamento de projeto da FAUUSP. *Revista Sinopses*. São Paulo: FAUUSP, número especial, 1993. p. 46-61.
- NIEMEYER, Lucy. A Organização Profissional de Designers no Brasil. *Revista Estudos em Design*. Rio de Janeiro: Estudos em Design, v. VII, n. 1. p. 67-77. 1999.
- REDIG, Joaquim. Ensino: um encontro histórico. *Revista Design & Interiores*. São Paulo: Projeto Editores, ano 2, n. 10, setembro/outubro de 1988. p. 108-111.
- . O mestre Aloísio Magalhães. *Revista Design & Interiores*. São Paulo: Projeto Editores, ano 5, n. 28, janeiro/fevereiro de 1992. p. 70-76.
- REVISTA DA BOLSA DE VALORES. São Paulo: Bolsa de Valores, julho de 1973.
- REVISTA DESIGNE. Rio de Janeiro: UNIVERCidade, n. 3, outubro de 2001.
- REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 1, n. 5, novembro/dezembro de 1987.
- REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 3, n. 19, junho/julho de 1990.
- REVISTA DESIGN & INTERIORES. São Paulo: Projeto Editores, ano 5, n. 28,

janeiro/fevereiro de 1992.

REVISTA DESIGN GRÁFICO. São Paulo: Market Press, ano 3, n. 27. 1999.

REVISTA DESIGN GRÁFICO. São Paulo: Market Press, ano 5, n. 46. 2001.

REVISTA DESIGN GRÁFICO. São Paulo: Market Press, ano 5, n. 48. 2001.

REVISTA DESIGN GRÁFICO. São Paulo: Market Press, ano 5, n. 49. 2001.

SANTOS, Maria C. Loschiavo dos. As incursões de Mário de Andrade nos terrenos da arquitetura e mobiliário. *Revista Design & Interiores*, São Paulo: Projeto Editores, n. 37, p. 82-85, outubro de 1993.

ICSID, *South American Diary: Journal of a visit by Misha Black*. Agosto de 1963.

ANAIS DE CONGRESSOS

BRAGA, Marcos da Costa. Décio Pignatari: contribuições ao desenho industrial brasileiro. In *Anais em meio digital do 5o Congresso Brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em Design, P&D Design 2002*. Rio de Janeiro: ANPeD/AEnD-Br, 2002.

———. O Design brasileiro nas indústrias de eletrodomésticos dos anos 1960: o caso da Walita In: *Anais em meio digital do 5o Congresso Internacional de pesquisa em Design*. Bauru: UNESP / ANPEDesign, 2009.

———. O Design brasileiro de produto nas indústrias de eletrodomésticos dos anos 1960: o caso da Cônsul. In: *Anais em meio digital do 9o Congresso Brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em Design, PeD 2010*. São Paulo: Anhembi-Morumbi, 2010.

DIAS, Dora Souza; BRAGA, Marcos da Costa. A revista Produto e Linguagem: o pioneirismo e a arte gráfica de Fernando Lemos. *Anais do 10o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, PeD Design 2012*. São Luís: UFMA, 2012.

LACROCE, André. Ruben Martins: A Trajetória do Artista ao Empresário de

Design. In: *Anais em meio digital do 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2009*. Bauru: UNESP, 2009.

LIMA, Edna Cunha. Design Gráfico, um conceito em discussão. In *Anais em meio digital do 2o Congresso Brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em Design, P&D Design '96*. Belo Horizonte: Revista Estudos em Design, p.25-33. 1996.

LIMA, Guilherme Cunha. Investigando as origens do moderno Design Gráfico brasileiro: O gráfico Amador. In *Anais em meio digital do 1o Congresso Brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em Design, P &D Design 1994*. Rio de Janeiro: AEnD-BR/Estudos em Design, ano II, v. II, n. 02. p. VIII – 37-46. 1994.

———. Um precursor do moderno design brasileiro: Eliseu Visconti. In *Anais em meio digital do P&D Design 2002*. Rio de Janeiro: AEnD-BR/ANPeD, 2002.

MORAES, Anamaria. Ergonomia, Ergodesign e Usabilidade: Algumas Histórias, Precusores, Divergências e Convergências. In *Anais em meio digital do Ergodesign 2001*. Rio de Janeiro: Congresso Internacional de Ergonomia e Usabilidade de Interfaces Humana Tecnológicas: Produtos, Programas, Informação, Ambiente Construído / PUC-Rio, 2001.

SIQUEIRA, Renata Monteiro e BRAGA, Marcos da Costa. FAUUSP, 1962: a implementação do grupo de disciplinas de Desenho Industrial no curso de Arquitetura e Urbanismo. In: *Anais em meio digital do 5o Congresso Internacional de pesquisa em Design*. Bauru: UNESP / ANPEDesign, 2009.

SITES

Entrevista de Valéria London, acessada em 8 de outubro de 1999, disponível no site: www.carioca.br para a Faculdade Carioca, curso de Desenho Industrial, realizada em outubro de 1999 na cidade do Rio de Janeiro.

Relação de formandos da ESDI disponível no site: www.esdi.uerj.br acessado em 5 de julho de 2001.

Relação de formandos da PUC-Rio disponível no site: www.design.puc-rio.br

acessado em 17 de dezembro de 2003.

LIDEN, Júlio Vander. “Da ESDI aos ENDI, passando pelas APDINS: breve histórico dos primeiros esforços para institucionalizar o Design / Desenho Industrial no Brasil por meio de projeto de regulamentação da profissão”. Rio de Janeiro. Unicarioca. 2003. Texto disponível no site: www.carioca.br acessado em 30 de agosto de 2003.

DISSERTAÇÕES E TESES

BRAGA, Marcos da Costa. *Ser Professor Universitário: profissão e espaço doméstico*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1998.

COUTO, Rita. *Movimento interdisciplinar de designers brasileiros em busca da educação avançada*. Tese de Doutorado. Departamento de Educação; PUC-Rio, 1997.

DIAS, Dora Souza. *O ensino de comunicação visual na FAU USP: História, implementação e características*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação da FAU USP. São Paulo: FAU USP, 2015.

LEOBONS, Luiz Augusto G. Poirot. *Delegando a um igual: APEOESP – Professores públicos no novo sindicalismo (1976-1981)*. Dissertação de Mestrado do PPGH. Niterói, UFF, 1997.

NARUTO, Minoru. *Repensar a formação do arquiteto*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. São Paulo, USP, 2006.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil. Origens e Instalações*. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Educação. Niterói: UFF, 1995.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU USP (1948-1968)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, USP, 2009

FOLHETOS

Tabela Mínima de Preços “Design Rio”. Rio de Janeiro, junho de 1991. 2 páginas.

PROJETOS DE LEI

BRASIL. Projeto de Lei n. 2946/1980. Brasília: Distrito Federal. 1980.

BRASIL. Projeto de Lei n. 1955/1983. Brasília: Distrito Federal. 1983.

FONTES

1. INSTITUCIONAIS

ABDI

ANTEPROJETO DO PROGRAMA SELO BOA FORMA. São Paulo: ABDI. 1977. 15 páginas datilografadas.

Ata de Reunião da ABDI de 07 de julho de 1964

Ata da reunião da comissão de temário. Sem data. 2 páginas mimeografadas.

Ata da Assembleia Geral Ordinária da ABDI, de 15 de janeiro de 1968.

Ata da reunião da Diretoria, de 09 de julho de 1974. São Paulo: ABDI. 2 páginas datilografadas.

Atas das reuniões da ABDI-RJ, de 21 de junho de 1976. Rio de Janeiro: ESDI.

Ata da reunião da ABDI, de 28 de junho de 1976. Rio de Janeiro: ESDI. 1976. 3 páginas.

Ata da reunião da ABDI-RJ, de 27 de agosto de 1976, realizada na ESDI.

Ata da Assembleia Geral Extraordinária, de 13 de setembro de 1976. São Paulo: ABDI. 1976. 2 páginas datilografadas.

Ata da reunião do Grupo de Trabalho ABDI, de 24 de maio de 1977. São Paulo: ABDI. 1977. 1 página.

Ata da reunião do Grupo de Trabalho ABDI, de 30 de maio de 1977. São Paulo: ABDI. 1977. 3 páginas.

Agenda para o Conselho Consultivo, de 1º de junho de 1977. São Paulo: ABDI. 1977.

Ata da reunião da Diretoria da ABDI, 1º de junho de 1977. São Paulo: ABDI. 1977.

Ata da Assembleia Geral Extraordinária, de 9 de dezembro de 1978. São Paulo: ABDI. 2 páginas.

Ata da Assembléia Geral Ordinária, de 8 de março de 1988, no IAB/RJ. Rio de Janeiro: APDI-RJ. 1988.

Ata da Assembleia Geral Ordinária, de 24 de março de 1987, realizada na ESDI.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI-GB. Rio de Janeiro: ABDI-GB. julho, 1970. 1 página. Assina Ivan P. Fernandes pela Diretoria.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 1, novembro de 1974.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 2, março de 1975.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 3, junho de 1975.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 5, junho de 1975.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 4, outubro de 1975.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 5, fevereiro de 1976.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 6. maio de 1976.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 6, dezembro de 1976.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 8, dezembro de 1976.

BOLETIM INFORMATIVO ABDI. São Paulo: ABDI. n. 9, junho de 1977.

Carta do Grupo de Trabalho 1 – “Estatuto”, de 24 de agosto de 1976. Em anexo, Minuta de proposta de novos estatutos para a ABDI. Rio de Janeiro: ABDI-RJ, 1976. Datilografada.

Carta de convocação aos associados, assinada pela Diretoria provisória, de 13 de

fevereiro de 1970, para a Assembleia Geral Extraordinária prevista para 20 de fevereiro de 1970.

Carta aos associados, de 20 de abril de 1970, assinada por Ivan Prado pela Diretoria interina da ABDI-GB.

Carta aos associados, de junho de 1973, assinada por Alexandre Wollner. 3 páginas.

Carta da ABDI aos associados, de 18 de junho de 1974.

Carta de 20 de junho de 1975, de Sérgio Kehl para Freddy Van Camp.

Carta aos associados, de 16 de julho de 1976. Assinada por Sérgio Kehl. São Paulo: ABDI.

Carta aos associados, de 1º de dezembro de 1976, assinada por Marco A. A. Rezende como presidente da ABDI. São Paulo: ABDI. 1 página.

Carta de 2 de dezembro de 1976. Assinada por Valéria Munk London como diretora de planejamento da ABDI.

Carta aos associados, de 20 de junho de 1977, assinada por Marco A. A. Rezende. São Paulo: ABDI. 1 página.

Carta aos associados, de abril de 1978. São Paulo: ABDI. 1 página.

Carta datada de 20 de abril de 1970, assinada por Júlio Roberto Katinsky como coordenador da Comissão de Curadores. São Paulo: ABDI. 1 página.

Carta de 29 de maio de 1978, assinada pela comissão organizadora da ABDI. 1 página.

Carta aos associados, de 6 de setembro de 1978, assinada por Sérgio Kehl p.p. Marco A. A. Rezende. São Paulo: ABDI. 1 página.

Carta aos associados da ABDI, de 28 de agosto de 1978, assinada por Valéria London, José Carlos Wanderley Conceição e Nelson Medina. Rio de Janeiro: ABDI, 1978. 3 páginas datilografadas.

Estatutos da ABDI – proposta de 11 de julho de 1969, parágrafo 3.4.9. Anexos à carta de convocação aos associados, assinada pela Diretoria provisória, de 13 de fevereiro de 1970, para a Assembleia Geral Extraordinária prevista para 20 de fevereiro de 1970.

INFORME DOS GRUPOS DE TRABALHO ABDI-RJ. Rio de Janeiro: ABDI-RJ. setembro de 1976. 2 páginas.

Impresso ‘Mais uma panelinha assume o poder na ABDI’ São Paulo: ABDI, dezembro de 1978. 2 páginas, frente e verso.

Impresso “Sua Cabeça Está a Prêmio” de 1979. Sem data, 1 página. São Paulo: ABDI.

Impresso “Agora a Coisa Vai”, remetido aos associados provavelmente entre março e setembro de 1979. São Paulo: ABDI, 1979. 2 páginas, frente e verso.

Minuta para novo Estatuto da ABDI. São Paulo: ABDI, fevereiro de 1975. 8 páginas mimeografadas.

PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: ABDI. v. 1, n. 1, primeiro trimestre. 1965.

PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: ABDI. v. 1, n. 2, segundo trimestre. 1965.

PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: ABDI. v. 2, n. 3, primeiro trimestre. 1966.

PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. Rio de Janeiro: ABDI. v. 1, n. 1, setembro de 1977.

Projeto de Lei n. 2946, de 8 de maio de 1980.

Proposta para iniciar a regionalização da ABDI e criar a ABDI-RJ. Rio de Janeiro: ABDI-RJ. 1976. 2 páginas mimeografadas.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1964. São Paulo: ABDI.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1965. São Paulo: ABDI. Sem data.

RELATÓRIO DA DIRETORIA BIÊNIO 1976-1978. São Paulo: ABDI, 1978. 5 páginas datilografadas.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REPRESENTAÇÃO DA ABDI NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1974/1976. Rio de Janeiro: ABDI. Datado de 13 de setembro de 1976. Assinado por Joaquim Redig. 6 páginas.

I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL. Relação dos participantes. São Paulo: ABDI/IDORT. 1976. Folha de rosto e mais 19 páginas datilografadas.

I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL. Anais. São Paulo: ABDI/IDORT, 1976. Sem numeração de páginas.

ACVDI-MG

Carta a Freddy Van Camp de 4 de outubro de 1985. Assina ACVDI. Belo Horizonte.

APDI-MG

BOLETIM INFORMATIVO DA ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: APDI-MG, ano 1, n. 5, dez. 1985.

BOLETIM INFORMATIVO DA ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS DESENHISTAS INDUSTRIAIS DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: APDI-MG, ano 2, n. 6, mar. 1987.

Documentos dos Grupos de Trabalho. Belo Horizonte: APDI-MG/CNPq. março de 1986.

APDINS-RJ / APDI

Carta ao Presidente da ABDI, de 04 de agosto de 1976, assinada pelo Grupo de Coordenação. Rio de Janeiro: ABDI-RJ. 1976. 5 páginas mimeografadas.

Carta aos associados, de 29 de junho de 1978, assinada por Valéria London em nome da Diretoria provisória. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1978. 1 página datilografada.

Carta aberta aos profissionais de Desenho Industrial, atribuída a Mário Ewerton Fernandez e distribuída em anexo pela APDINS-RJ em sua Circular para Sócios, de 21 de novembro de 1978. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1978. 4 páginas.

Carta intitulada “Seminário sobre Ensino de Desenho Industrial” em papel timbrado da APDINS-RJ. 2 páginas mimeografadas. Sem data.

Carta de Gragoatá, de 5 de agosto de 1979. Niterói: Encontro Nacional de Dirigentes Sindicais, 1979. 2 páginas mimeografadas. Anexada à Circular 11 da APDINS-RJ, de 7 de agosto de 1979.

Carta aos sócios, de 3 de setembro de 1980. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1 página.

Carta datada de abril de 1981. Assinada apenas por “APDINS-RJ” em papel timbrado da APDINS-RJ.

Carta aos associados, de 5 de maio de 1981. Assinada por “APDINS-RJ – Diretoria”. 1 página.

Carta aos associados, de 6 de agosto de 1981. Assinada por Maria Luiza Corrêa Pinto como Diretora Administrativa.

Carta à Margarida Barbosa Correia Lima da APDINS-PE assinada por Anamaria de Moraes. Sem data. (Após 17 de abril de 1982 conforme relato do texto) Rio de Janeiro. 7 páginas pautadas – rascunho manuscrito.

Carta aos associados apresentando a formação da chapa da gestão 1983/1985. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Sem data. 1 página datilografada.

Carta aos associados assinada por Anamaria de Moraes. Sem data (provavelmente de abril de 1984). Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1 página.

Carta aos associados enviada em 21 de julho de 1984 pela APDINS-RJ. 1 página.

Carta aos associados, de 6 de setembro de 1984. Assinada por Isabella Perrota. Rio de Janeiro: APDINS-RJ.

Carta a Freddy Van Camp datada de 1º de novembro de 1984. Assinada por José Mário Parrot Bastos, como presidente da APDINS-RJ.

Carta aos associados com balanço das atividades de 1984. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. março de 1985. 1 página.

Carta a associados enviada em 11 de junho de 1985. Assinada por Isabella Perrota pela APDINS-RJ.

Carta aos associados, de 4 de novembro de 1986. Assinada por Maria Beatriz Afflalo Brandão como presidente da APDINS-RJ. 2 páginas datilografadas.

Carta de 28 de fevereiro de 1989 à Lucy Niemeyer. Assinada por Túlio Mariante. Em papel timbrado da APDI-RJ. 2 páginas.

Carta de 17 de outubro de 1989. Assinada por Valéria London, João Roberto Peixe (Nascimento) – presidente da AND-BR, Túlio Mariante – presidente da APDI-RJ, Beatriz Afflalo – consultora da APDI-RJ, Victor Burton e Isabella Perrota, vencedores do concurso. Rio de Janeiro: AND-BR/APDI-RJ. 2 páginas datilografadas.

Cartazete de divulgação impresso pela APDI-RJ, enviado pelo correio em 15 de dezembro de 1989.

Censo 1982 dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro. Em papel timbrado do escritório Modular. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, fevereiro de 1983. 9 páginas.

Chapa e programa para a Diretoria da APDINS-RJ – 1981/1983. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Sem data. 1 página mimeografada.

Circular II da APDINS-RJ, de 22 de agosto de 1978. Assinada por José Abramovitz pela Diretoria. 2 páginas.

Circular 4 da APDINS-RJ, de 12 de outubro de 1978. 2 páginas.

Circular 9 da APDINS-RJ, de 5 de maio de 1979.

Circular 11 da APDINS-RJ, de 7 de agosto de 1979.

Circular 13 da APDINS-RJ, de 7 de dezembro de 1979.

Circular 14 da APDINS-RJ, de 18 de março de 1980. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 2 páginas mimeografadas.

Circular 20 da APDINS-RJ, de 25 de fevereiro de 1981. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 2 páginas mimeografadas.

Documento elaborado para o seminário “Desenho Industrial e Ensino”. São Paulo – setembro de 1978. Rio de Janeiro. APDINS-RJ, 1978, 11 páginas.

DESIGNATIVO 1. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Fevereiro de 1987.

Estatuto da APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. 1978.

Estatuto da Associação Profissional dos Desenhistas Industriais - APDI. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Aprovado em Assembleia Geral de 24 de março de 1987.

Folheto de divulgação do Seminário, Rio de Janeiro: APDINS-RJ. setembro de 1981. Tamanho A4.

INFORMATIVO 01.91. Rio de Janeiro: APDI-RJ, 1991. Formato ofício, dobrado.

INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Setembro, 1978. 6 páginas.

INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Abril, 1981.

INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Sem data (provavelmente de junho de 1981). 1981. 2 páginas mimeografadas.

INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. Sem data (provavelmente de junho/julho de 1981, devido à convocação para a reunião do dia 15 de julho e ao anúncio do 2º ENDI). 1981. 2 páginas mimeografadas.

INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. n. 6, outubro de 1982. 8 páginas.

INFORMATIVO DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ. “A gente brincou de fingir que está tudo bem, mas ninguém é avestruz...”. Sem data. Provavelmente de maio de 1981. 2 páginas mimeografadas.

INFORMATIVO DA APDI-RJ. Rio de Janeiro: APDI/RJ, jan/fev, 1988. 2 páginas.

INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ. Sem número, enviado em 28 de junho de 1985. 1 página.

INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ. Sem número, enviado em 25 de julho de 1985. 1 página.

INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 1, de 4 de setembro de 1985. 2 páginas frente e verso.

INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 2, de 4 de outubro de 1985. 2 páginas.

INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 5, de 14 de fevereiro de 1986. 2 páginas.

INFORME APDINS/RJ. Rio de Janeiro: APDINS/RJ, n. 8, de 20 de junho de 1986. 2 páginas.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, maio de 1988. 1 página.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, agosto de 1988. 1 página.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, setembro de 1988. 2 páginas.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, novembro de 1988.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, janeiro de 1989. 2 páginas.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, maio de 1989.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, junho de 1989. 1 página.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, agosto de 1989. 1 página.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, setembro de 1989.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, outubro de 1989.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, novembro de 1989.

INFORME. Rio de Janeiro: APDI/RJ, dezembro de 1989. 2 páginas.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 1, ano 1, 1980.
Edição de 1º de maio de 1980. Formato 27 cm x 35 cm. 8 páginas.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 1, setembro de 1981.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 2, novembro de 1981.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 3, dezembro de 1981.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 4, abril de 1982.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 5, setembro de 1982.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 6, outubro de 1982.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 7, janeiro de 1983.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 8, maio de 1983.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 9, agosto de 1983.

JORNAL DA APDINS-RJ. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, n. 10, março de 1984.

Minuta de Resolução sobre o Currículo Mínimo. Anexada à carta endereçada ao Sr. Guilherme de La Penha, de 20 de outubro de 1979, assinada pela APDINS-RJ, APDINS-PE, ABDI e por Gustavo Bomfim, coordenador da comissão especial. Rio de Janeiro, 1979. 22 páginas.

PROGRAMA PARA A DIRETORIA DA APDINS-RJ – 1981/1983. In Informativo da APDINS-RJ. Datado de abril de 1981. 2 páginas.

Projeto de regulamentação da profissão de desenhistas industriais – Histórico. Sem data. (Provavelmente entre setembro de 1982 e janeiro de 1983). 2 páginas em papel timbrado da APDINS-RJ.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA DIRETORIA PROVISÓRIA - APDINS-RJ. Gestão de junho de 1978 a março de 1979. Rio de Janeiro: APDINS-RJ, 11 de maio de 1979. Assina a Diretoria provisória. 8 páginas.

CNDI

Proposta de Substitutivo ao Projeto de Lei n. 1955, de 1983. Belo Horizonte: CNDI. 1985.

ENDI

ANTEPROJETO DE LEI SOBRE O EXERCÍCIO DA PROFISSÃO DE DESENHISTA INDUSTRIAL. Rio de Janeiro: ABDI/APDINS-RJ/APDINS-PE. 1979.

BOLETIM INFORMATIVO – Especial do ENDI. Bauru: Diretoria da Faculdade de Artes e Comunicações de Bauru. 15 de novembro de 1983. 2 páginas datilografadas.

1º ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Anais. Rio de Janeiro: APDINS-RJ/APDINS-PE/ABDI. 1979. Não paginado.

Mimeografado.

- 2o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Grupo de Trabalho II “Universidade e Mercado de Trabalho” – Conclusões. Pernambuco: 2o ENDI, 1981. 5 páginas.
- 2o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Grupo de Trabalho III – “Remuneração Profissional do Desenhista Industrial” – Conclusões. Pernambuco: 2o ENDI, 1981. 4 páginas mimeografadas.
- 2o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL. Grupo de Trabalho IV – “Organização Profissional” – Propostas para a plenária do 2o ENDI. Pernambuco: 2o ENDI, 1981. 4 páginas.
- 2o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL Grupo de Trabalho IV – “Organização Profissional” – Histórico. Pernambuco: 2o ENDI, novembro de 1981.
- 3o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Grupo de Trabalho 2 – “Normalização Profissional” - Texto conclusivo. Bauru: 3o ENDI, provavelmente de 15 de novembro de 1983. 1 página datilografada.
- 3o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Perfil. Rio de Janeiro: ZEZ / APDINS-RJ, 1983.
- 4o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Programa. Belo Horizonte: ACVDI-MG / CN/DI, 1985.
- 4o ENCONTRO NACIONAL DE DESENHISTAS INDUSTRIAIS. Belo Horizonte. 1985. Anais. Brasília: CNPq, 1986.
- NASCIMENTO, João Roberto Costa do (Peixe). Síntese crítica da atuação das organizações profissionais dos desenhistas industriais brasileiros. Pernambuco: 2o ENDI, 1981. Texto de 3 páginas apresentado dia 4 de novembro de 1981 ao Grupo de Trabalho IV do 2o ENDI.

ESDI

AQUINO, Flávio. Escola Superior de Desenho Industrial. Revista Módulo, Rio de Janeiro, n. 34, p. 32-38. agosto de 1963.

AQUINO, Flávio de. Escola Superior de Desenho Industrial. Revista Arquitetura, Rio de Janeiro, n. 31, p. 40-41. janeiro de 1965.

CREA-RJ

Parecer de 11 de junho de 1976, assinado por Arthur Orlando Lopes Costa; presidente da Comissão de Atribuições Profissionais do CREA-RJ sobre o Processo SSG-018/76 que tratava do pedido de registro da ESDI no CREA.

FAUUSP

DESENHO INDUSTRIAL 1962: SEQUÊNCIA DE DESENHO INDUSTRIAL. São Paulo: FAU/USP, 1963. Monografia não paginada.

NDI/Rio

NDI/RIO INFORMA. Ano 1, n. 1, nov. 1985. Rio de Janeiro: NDI/Rio.

NDI/RIO INFORMA. Ano 2, n. 2, jun. 1986. Rio de Janeiro: NDI/Rio.

NDI/RIO INFORMA. Ano 2, n. 3, dez. 1986. Rio de Janeiro: NDI/Rio.

UNESP

BOLETIM INFORMATIVO – Especial do ENDI. Bauru: Faculdade de Artes e Comunicações – UNESP. 15 de novembro de 1983. 2 páginas datilografadas.

2. ORAIS

Entrevista realizada com Alessandro Ventura, em 1º de agosto de 2000, na cidade de São Paulo, com uma 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Alexandre Wollner, em 14 de julho de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 24 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha, em 7 de junho de 2001, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Auresnede Pires, em 30 de outubro de 2000, na cidade de Novo Hamburgo, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Cláudia Mourthé, em 1º de julho de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 45 minutos de duração.

Entrevista realizada com Décio Pignatari, em 22 de janeiro de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 45 minutos de duração.

Entrevista com Eliana Formiga, em 16 de dezembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Fernando Lemos, em 1º de agosto de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Freddy Van Camp, em 26 de maio de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Gilberto Strunck, em 3 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Guilherme Cunha Lima, em 21 de fevereiro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Humberto Costa, em 1º de julho de 2004, na cidade do

Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Ivan Prado Fernandes, em 3 de julho de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com João Carlos Cauduro, em 4 de abril de 2003 na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com João de Souza Leite, em 11 de maio de 2001 na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com João Rodolfo Stroeter, em 22 de junho de 2010, na cidade de São Paulo, com 42 minutos de duração.

Entrevista realizada com Joaquim Redig, em 15 de novembro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição, em 27 de julho de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com José Mindlin, em 28 de maio de 2004, na cidade de São Paulo, com 40 minutos de duração.

Entrevista realizada com Júlio Van Der Linden, em 28 de outubro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Karl Heinz Bergmiller, em 27 de agosto de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, com 45 minutos de duração.

Entrevista realizada com Lúcio Grinover, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Lucy Niemeyer, em 23 de outubro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 3 horas de duração.

Entrevista realizada com Luiz Blank, em 27 de outubro de 1999, na cidade do Rio de Janeiro, com 45 minutos de duração.

Entrevista realizada com Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz), em 20 de maio

de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 30 minutos de duração.

Entrevista realizada com Marili Brandão, em 21 de janeiro de 2004, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Mauro Torres, em 22 de janeiro de 2004, na cidade de São Paulo, com 45 minutos de duração.

Entrevista realizada com Marco Antônio Rezende, em 14 de julho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Túlio Mariante, em 3 de junho de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Sérgio Akamatú, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Sônia Valentim de Carvalho, em 10 de fevereiro de 2011, na cidade de São Paulo, com 45 minutos de duração.

Entrevista realizada com Valdir Soares, em 2 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora de duração.

Entrevista realizada com Valéria London, em 4 de março de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 45 minutos de duração.

Entrevista realizada com Vicente Cerqueira, em 3 de setembro de 2004, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 45 minutos de duração.