

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE
HISTÓRIA DA ARTE

VITÓRIA SIQUEIRA RABELLO NEVES

O Legado da Bauhaus:

Uma análise da influência alemã no design brasileiro no século XX

RIO DE JANEIRO

2023

VITÓRIA SIQUEIRA RABELLO NEVES

O LEGADO DA BAUHAUS:

Uma análise da influência alemã no design brasileiro no século XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Ana de Gusmão Mannarino.

RIO DE JANEIRO

2023

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: Vitória Siqueira Rabello Neves

Data da defesa: 22 de novembro de 2023

Título do TCC: O legado da Bauhaus: uma análise da influência alemã no design brasileiro no século XX

Orientadora: Ana de Gusmão Mannarino

A sessão pública foi iniciada às 9h20. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:



Aprovada



Reprovada

Observações:

A banca destaca a estrutura e recorte do trabalho, a clareza do texto e o uso de bibliografia disponível. Ressalta ainda a evolução da pesquisa e a integração com as disciplinas do curso. Recomenda a aprofundamento da pesquisa em um momento futuro.

Nota conferida pela Banca: 10,0

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Ana de Gusmão Mannarino (EBA-UFRJ)

Profª. Marcus Vinicius de Paula (EBA-UFRJ)

Profª. Tatiana da Costa Martins (EBA-UFRJ)

Vitória Siqueira Rabello Neves

Coordenadora do Curso

A. Mannarino

M. V. Paula

Tatiana da Costa Martins

Vitória Siqueira R. Neves

Aline Couri Fabião

Rio de Janeiro, 22 de novembro de 2023.

Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBA/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Hanriett Maria e Alexandre Américo por acreditarem em mim, e mais especificamente na minha escolha por cursar História da Arte. Por cada momento de afeto sempre presente em nosso meio, obrigada pelos livros, pelo incentivo nas artes, pelo ombro amigo e pelo cuidado.

A meu companheiro Linnart Felkl, por escutar os meus discursos sobre artes há mais de dois anos. Por me apoiar e me acompanhar em tudo, pelas visitas em museus e brechós, pelas perguntas sobre obras que se tornavam conversas infinitas. Por cada pôr do sol, feijão e cafeteria, você foi essencial para que eu pudesse chegar aqui.

A minha irmã, e melhor amiga, Rayanne Mendes, por me fazer parar aqui na hora de escrever e me perguntar os motivos do agradecimento, desde que existem muitos. Obrigada por estar presente, por todas as mensagens dizendo que eu seria capaz, pelo caderno da Frida e pelo broche, estarão sempre comigo.

A minha avó, Beatriz de Moura, eu nunca me esquecerei das suas palavras, são sempre as mesmas, “no futuro você vai conseguir tudo o que quiser, pois você nunca desiste”. Vó, a senhora sabe, a caminhada da persistência começou no dia em que eu me ofereci para ajustar a capa do sofá.

A professora Aline Couri, minha orientadora de iniciação científica, por ter me dado a oportunidade de pesquisar uma temática de meu interesse, e por todo o suporte oferecido durante o curso.

Agradeço ao professor Marcus Vinicius de Paula e a professora Tatiana da Costa Martins por todo o aprendizado que me conferiram durante a graduação, e também por aceitarem fazer parte da banca examinadora desta monografia. A presença de vocês nesta última etapa da minha formação é de muita importância.

A minha orientadora, Ana de Gusmão Mannarino, por me inspirar a escrever esta monografia durante a sua disciplina e por todo suporte durante a minha escrita.

As amigas da Escola de Belas Artes, que fizeram toda a diferença em minha caminhada. Por fim, serei eternamente grata por todos, aqui se conclui o início de um sonho, e vocês fizeram parte disso.

RESUMO

A presente monografia tem como objetivo central analisar a influência internacional, mais especificamente da Bauhaus, no design brasileiro ao longo do século XX. Em um primeiro momento a pesquisa busca aprofundar-se em questões introdutórias, examinando a Bauhaus em suas diferentes fases, contexto histórico, e abordando a sua metodologia pedagógica. Em seguida, será explorada a chegada dos princípios da Bauhaus e a disseminação de suas ideias no contexto brasileiro, levando em consideração as figuras importantes que participaram do processo de disseminação das ideias da escola para o Brasil e a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI. A seguir, o trabalho se dedica a uma discussão acerca das consequências da influência europeia nas produções culturais e artísticas brasileiras, principalmente no design, desenvolvendo assim um estudo de casos com os designers gráficos brasileiros Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, cujos trabalhos receberam influência indireta dos padrões da Bauhaus. A partir da análise de obras desses designers busca-se identificar o duplo efeito da influência da Bauhaus no design brasileiro, de maneira geral, procura-se apontar como a influência alemã foi utilizada para além de uma inspiração, mas como algo que despertasse a necessidade de elementos culturais para a construção de uma identidade local.

Palavras-chave: Bauhaus; Design brasileiro; Alexandre Wollner; Aloísio Magalhães; Identidade local.

ABSTRACT

The central objective of this monograph is to analyze the international influence, more specifically of the Bauhaus, on Brazilian design throughout the 20th century. Initially, the research seeks to delve deeper into introductory questions, examining the Bauhaus in its different phases, historical context, and addressing its pedagogical methodology. Next, the arrival of the Bauhaus principles and the dissemination of its ideas in the Brazilian context will be explored, taking into account the important figures who participated in the process of disseminating the school's ideas to Brazil and the founding of the Escola Superior de Design Industrial - ESDI. Next, the work is dedicated to a discussion about the consequences of European influence on Brazilian cultural and artistic productions, mainly in design, thus developing a case study with Brazilian graphic designers Alexandre Wollner and Aloísio Magalhães, whose works received indirect influence from Bauhaus standards. From the analysis of works by these designers, we seek to identify the double effect of the Bauhaus influence on Brazilian design, in general, we seek to point out how the German influence was used beyond inspiration, but as something that awakened the need of cultural elements for the construction of a local identity.

Key-words: Bauhaus; Brazilian design; Alexandre Wollner; Aloísio Magalhães; Local identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Diagrama da estrutura de ensino da Bauhaus.....	17
Figura 2: Cadeira Wassily.....	19
Figura 3: Cadeira Brno.....	19
Figura 4: Cartaz Bauhaus, Herbert Bayer.....	21
Figura 5: Cartaz para a exposição da Bauhaus em Weimar, 1923.....	21
Figura 6: Fotografias da exposição “As Obras de Bill”, MASP, 1951.....	33
Figura 7: Fotografias da exposição “As Obras de Bill”, MASP, 1951.....	34
Figura 8: Fotografias da exposição “As Obras de Bill”, MASP, 1951.....	34
Figura 9: Rótulos das Sardinhas Coqueiro, Alexandre Wollner, 1958.....	38
Figura 10: Logotipo da piraquê, Lygia Pape, 1970.....	39
Figura 11: Logotipo do banco Itaú, Alexandre Wollner, 1972.....	40
Figura 12: Cartaz da III Bienal Internacional de São Paulo, Alexandre Wollner, 1955.....	41
Figura 13: Ilustração de Aloísio Magalhães para “Ode”, de Ariano Suassuna, 1955.....	44
Figura 14: Ilustração de Aloísio Magalhães para o livro “Memórias do Boi Serapião”.....	44

Figura 15: Walter Gropius e László Moholy-Nagy no Institute of Design, Chicago, 1945.....	47
Figura 16: Marca da empresa Petrobrás, Aloísio Magalhães, 1970.....	51
Figura 17: Símbolo do IV centenário do Rio de Janeiro, Aloísio Magalhães, 1963.....	53
Figura 18: Fotografia de Aloísio Magalhães.....	55
Figura 19: Símbolo Fundação Bienal de São Paulo, 1965, Aloísio Magalhães.....	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. BAUHAUS: RELEVÂNCIA PARA O DESIGN MODERNO.....	11
2.1 Pedagogia da Bauhaus.....	15
2.2 Escola de Ulm.....	22
3. BAUHAUS NO BRASIL.....	26
3.1 Escola Superior de Desenho Industrial ESDI - Ulm dos trópicos.....	27
4. ESTUDO DE CASOS E ANÁLISE DE OBRAS.....	32
4.1 Alexandre Wollner.....	32
4.2 Aloísio Magalhães.....	41
4.3 Alexandre Wollner + Aloisio Magalhães.....	56
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

1. INTRODUÇÃO

O tema a ser explorado no presente trabalho de conclusão de curso visa investigar as influências que a escola alemã Bauhaus introduziu no design brasileiro no século XX. Este estudo pretende desenvolver mais do que um apontamento sobre como essas influências teriam se dado, mas propõe também analisar as consequências desse ocorrido e a maneira como a qual importantes figuras do design brasileiro utilizaram dessa referência em suas obras.

Inicialmente, antes de introduzir o estudo que cerca esta pesquisa, torna-se imprescindível mencionar as motivações e rotas que me levaram a escolha e delimitação do tema proposto. O ponto de partida para a definição de uma temática para a monografia, na maioria das vezes, surge a partir de assuntos abordados em uma disciplina acadêmica específica, e comigo não foi diferente. Ao iniciar as aulas na disciplina “História das Artes Visuais 6” ministrada pela professora Dra. Ana de Gusmão Mannarino pude identificar que o meu objeto de pesquisa estava ali, no 5º período já estava definido que a minha pesquisa abordaria o século XX.

O meu interesse pela área do design se desenvolveu e se manteve intrínseco durante a minha graduação em História da Arte, e a escolha de abordar a Bauhaus veio muito a partir disso. Na disciplina de “História do Design”, ministrada pelo professor Dr. Marcus Vinicius, pude me aprofundar no contexto histórico do design, majoritariamente no cenário internacional, levando em conta o papel de importância que o continente europeu e americano desenvolveram para a escrita dessa história.

Logo, a partir de um aprofundamento no contexto histórico do design internacional, a presente pesquisa ganhou forma quando a minha delimitação geográfica passou a ser o país em que habito, o Brasil. As perguntas que busco responder neste trabalho são muitas, porém, as questões orientadoras são: Como e quando o design se iniciou no Brasil? Como as ideias de design da Bauhaus chegam ao país? Como essas ideias foram introduzidas? (desde que estamos falando de países com realidades desiguais), e quais foram os principais nomes e instituições que carregam esse legado do trânsito de ideias alemãs para o design brasileiro?

O capítulo 1 **Bauhaus: relevância para o design moderno**, se concentra na introdução sobre a Bauhaus, que é o ponto inicial desta pesquisa. Neste momento, busca-se compreender como se deu o surgimento da escola, apontando as fases que a Bauhaus teve durante seus 14 anos até a sua quebra, além de analisar também a metodologia utilizada para o aprendizado, e a participação do corpo docente e discente. Para este capítulo, um subcapítulo se torna de extrema importância para o desenvolvimento e entendimento dos capítulos subsequentes, que serão consideravelmente ancoradas nesse estudo. O subcapítulo “**Escola de Ulm**” procura introduzir a também escola alemã, posteriormente fundada com o intuito de promover as ideias da Bauhaus após o seu encerramento.

O segundo capítulo **Bauhaus no Brasil**, será o capítulo que dará início a pesquisa no contexto brasileiro. Em um primeiro momento, neste capítulo busca-se entender quando a disciplina do design chega ao Brasil, sendo este anterior a Bauhaus, tendo início histórico no ano de 1850 na Escola Imperial de Belas Artes, com a introdução do curso de artes aplicadas. Após este primeiro momento, o capítulo estará focado em responder como as ideias da Bauhaus chegaram ao Brasil, e a partir de que/quem. Aqui será o momento de responder à maioria das questões mencionadas anteriormente, perguntas de extrema importância para o desenvolvimento da monografia. Em uma etapa seguinte, procura-se identificar e apontar as figuras e instituições que fizeram parte desta introdução de ideias, dando um foco maior à Escola Superior de Desenho Industrial.

Por fim, o terceiro e último capítulo, intitulado **Estudo de casos e análises de obras**, foi criado principalmente como uma forma de responder, a partir da visualidade, algumas questões que perpassam o capítulo anterior. Durante o processo de delimitação do presente tema de pesquisa, surgiu uma necessidade da minha parte de apontar como se deu a influência da Bauhaus no design brasileiro, e qual o nível de proximidade e distância entre a produção nacional e alemã, e ao trazer essa questão a minha orientadora recebi um retorno que deu uma direção mais específica a este capítulo. Passou a integrar as metas da minha pesquisa apontar efeitos diversos, uma vez que essa influência pode ser interpretada de muitas formas dependendo de quem a analisa. Foi então quando, por meio de

pesquisas, me aprofundei na discussão e selecionei os designers gráficos brasileiros Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães para serem os protagonistas deste capítulo.

Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães foram duas personalidades de destaque para o design gráfico brasileiro, que a partir de suas trajetórias no campo do design receberam a influência da escola de Bauhaus ou Ulm. Logo, este estudo de casos visa analisar as obras destes artistas que partilham de produções com características similares, mas de alguma forma distintas. Portanto, esta pesquisa final trata-se de apontar, por meio de obras de dois designers gráficos, os duplos efeitos de uma influência exterior no design brasileiro, analisando como cada uma dessas duas personalidades foram afetadas.

2. BAUHAUS: RELEVÂNCIA PARA O DESIGN MODERNO

Com a consolidação da revolução industrial, a Inglaterra se encontrava em um momento conturbado, caracterizado pela intensa migração de cidadãos do meio rural para o meio urbano em busca de emprego nas indústrias de produção em massa. Ainda neste cenário, se formou um momento de alienação do trabalhador, que não tinha acesso aos bens que ele mesmo produzia, além de também não ter a oportunidade de acompanhar o processo global de produção devido à divisão do trabalho, que se distribuía em tarefas específicas e repetitivas. Os trabalhadores também estavam sujeitos a empregos árduos, arriscados, com longa jornada de trabalho e baixo salário. Ainda neste momento, houve uma crítica vinda de grupos de artistas e intelectuais da época, que apontavam que os produtos advindos desta produção em massa apresentavam uma baixa qualidade. Logo, com o foco na valorização do trabalho do homem, buscava-se refletir acerca da relação de trabalho na indústria e o movimento estético Arts and Crafts (1880-1890), que se forma na Inglaterra e posteriormente se alastra por países da Europa, se instaura buscando estabelecer uma nova dinâmica acerca da indústria e do artesão. Essas inquietações influenciaram o interesse na procura pela interseção entre processos artesanais e processos da fabricação industrial, que futuramente trilhou os caminhos de Walter Gropius para a criação da Bauhaus.

Para uma compreensão mais perspicaz das concepções trazidas pela Bauhaus é importante voltar também para a Alemanha 12 anos antes da fundação da instituição. O ano de 1907 foi marcado pela fundação da Deutscher Werkbund, no português “Associação Alemã”. A Deutscher Werkbund era composta por profissionais de diferentes áreas de atuação, como artesãos, designers e funcionários públicos, que buscavam igualar a qualidade do design alemão à produção de outros países considerados mais industrializados, como era o caso da Inglaterra e Estados Unidos. A Werkbund é conhecida como uma das muitas tentativas de artistas europeus na busca por entender como funcionaria a relação entre arte e indústria, uma vez que o desenvolvimento tecnológico na época se mostrava em ascensão. Diferente do movimento Arts and Crafts, o grupo alemão buscava se unir à indústria para resolver os problemas de produção, não se voltar contra ela.

A partir das influências citadas, a Bauhaus surge como uma escola de arquitetura, arte e design de vanguarda, fundada na Alemanha em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius. Embora tenha sido amplamente considerada uma instituição de grande relevância para a história do design moderno, a escola foi considerada como “arte degenerada” pelo partido nazista e perseguida durante seus 14 anos de existência, divididos em três fases: formação, consolidação e desintegração (WICK, 1989). As fases foram divididas não apenas por períodos históricos, mas também por (1) mudanças de localidade de sua sede, que teriam se desenvolvido nas cidades alemãs de Weimar, Dessau e Berlim e (2) por razão da modificação das figuras que assumiram a liderança da instituição em cada fase, as quais exerciam uma grande influência no perfil e propósitos da escola.

Antes de iniciar este capítulo e se debruçar nas questões que envolveram o desenvolvimento da escola de Bauhaus, cabe ressaltar primeiramente o contexto histórico no qual se insere a Alemanha nos anos de 1918 e 1919, e como a situação influenciou no percurso da escola, principalmente nas fases da criação e desintegração. O período entre 1914-1918 foi marcado pela Primeira Guerra Mundial, tendo a Alemanha como perdedora do conflito. Com o fim da guerra, durante os anos de 1918-1919, o país se encontrava em um momento crítico, lidando com questões de renúncia do imperador Guilherme II e com os diversos movimentos de greve e motins que aconteceram pós-conflito.

Em 1919, com a criação de uma nova república federativa com sua capital localizada na cidade de Weimar, a proposta de Walter Gropius para a reformulação do ensino artístico público que há três anos não havia sido aceita, passa a ser pensada e aprovada, dando início a uma nova fase para o estudo de arquitetura e design no país. Portanto, como aponta o historiador da Arte Rafael Cardoso (2008) acredita-se que a criação da instituição teria dificilmente ocorrido caso não houvesse a extrema turbulência que caracterizou os anos de 1918-1919.

A fase 1, direcionada a sua formação e definida como a fase expressionista por Magdalena Droste (2001), ocorreu durante os anos de 1919 e 1924, enquanto a instituição esteve localizada em Weimar, sob a direção de Walter Gropius e influenciada por Johannes Itten. O Diretor Gropius introduziu uma nova estrutura

curricular para o ensino, cuja prioridade era unir as escolas das artes aplicadas Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule e das Belas Artes Großherzogliche Sächsische Kunsthochschule. A partir dessa unificação, surge a Bauhaus, que gera o então estudante de arte moderno, aquele que deixa de ter a obrigação de seguir padrões estéticos ou se aproximar do considerado “belo” e passa a ter liberdade para o seu desenvolvimento pessoal. O historiador Giulio Carlo Argan (2005) já apontava:

A Bauhaus de Gropius, sobretudo em seu desenho inicial, pode ser considerada uma consequência direta e um desenvolvimento lógico da teoria da arte de Fiedler; a qual, já não se apresentando como teoria do belo, mas como teoria da visão, e da particular visão que se obtém exercendo a arte, devia de fato desembocar naturalmente numa pedagogia ou didática artística.

Johannes Itten foi a figura que introduziu o caráter expressionista da Bauhaus. Seu currículo preliminar (vorkurs) apoiava a liberdade do estudante em seu momento de criação. No livro “ESDI: Biografia de uma ideia” de Pedro Luiz Pereira de Souza, em seu capítulo interessado pela introdução a Bauhaus, o autor menciona o objetivo de Itten para o ensino:

O objetivo maior de todo o ensino deve ser o desenvolvimento de genuína maneira de ver, da intuição e de pensamentos genuínos. A vazia e superficial imitação deve ser removida como um apêndice. Encorajando-se um retorno à criatividade original, libera-se o estudante do mero pensar vindo de fora (ITTEN, apud SOUZA, 1996; p. 72).

O manifesto Bauhaus, escrito pelo primeiro diretor da escola, Walter Gropius, foi publicado em 1919, no mesmo ano de sua instauração. Em sua escrita, Gropius estabelece as principais metas que a escola buscava alcançar, de acordo com Carmel-Arthur (2000, p. 12):

A primeira preocupação de Gropius era colocar a arquitetura como o centro dos debates sobre o design, a segunda era solapar as hierarquias tradicionais, elevando o status das artes e ofícios ao nível das belas-artes, e o terceiro era o objetivo de retornar as doutrinas da Deutscher Werkbund.

No manifesto da escola (1919) Gropius dizia: “Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas. Desejemos, imaginemos, criemos juntos a nova construção do futuro”. Logo, com a intenção de criar um novo espaço a partir da ideia levantada no manifesto, o corpo docente e discente da Bauhaus refletiu essa conduta, inserindo, em um mesmo espaço, profissionais e estudantes de diferentes

áreas de formações, sendo em sua maioria das áreas de pintura, design, arquitetura, fotografia e escultura. Os profissionais que se destacaram no corpo docente da escola foram os pintores Paul Klee (1879-1940), Johannes Itten (1888-1967), Wassily Kandinsky (1866-1944), Oskar Schlemmer (1888-1943), o fotógrafo e designer Lázlo Moholy-Nagy (1895-1946), o artista e educador Josef Albers (1888-1976) e o arquiteto Georg Muche (1895-1987). No corpo discente, estiveram presentes personalidades de extrema importância para as áreas de estudo em questão no futuro, como: Herbert Beyer, Hinnerk Scheper, Marcel Breuer, Joost Schmidt e Josef Albers, ressaltando a contribuição de figuras femininas, que desempenharam papéis significativos na história da escola, porém, são muitas vezes apagadas em comparação as figuras masculinas. É importante mencionar que Anni Albers, Marianne Brandt e Gertrud Arndt foram figuras notáveis no contexto da inovação apresentada pela Bauhaus.

Durante a fase 2, a sede é transferida para a cidade de Dessau após provocar incômodo nas autoridades e não poder permanecer em Weimar. Com a mudança de sede, a direção da Bauhaus também passou por mudanças, Walter Gropius deixa o cargo de diretor pois planejava se dedicar mais à arquitetura e é substituído por Hannes Meyer. Hannes Meyer (1889-1954) foi um arquiteto suíço que ingressou como docente na escola de Bauhaus por volta de 1927 e foi posteriormente nomeado como segundo diretor da sede por Gropius. Durante o seu período como diretor, Meyer introduziu novas ideias para o processo de produção da escola, principalmente para o design bauhausiano, que passou a adotar o funcionalismo e o conforto como principais características. Em um capítulo dedicado ao diretor no livro “Bauhaus 1919-1933”, Droste (2001) o nomeia como “Hannes Meyer: Necessidades do povo primeiro, luxo depois”. Nesta fase, as produções deveriam buscar por novas funcionalidades, priorizando a busca pela adaptação às necessidades humanas, sendo elas biológicas, intelectuais, espirituais ou físicas, o novo diretor refutava toda e qualquer contribuição estética, salientando o papel da tecnologia e dos materiais utilizados (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 22).

A fase 3, conhecida por ser a última fase, é marcada pela quebra da Bauhaus, a fase da ruptura ocorreu na cidade de Berlim. Com a mudança de sede também ocorreu uma alteração no cargo da direção, pela segunda e última vez. Mies van der

Rohe tomou a posição em 1931 após Meyer sofrer pressões nazistas e desistir do cargo. Na fase de liderança do arquiteto Ludwig Mies Van der Rohe, a escola passa a adotar o estilo minimalista, levando a defesa da frase “menos é mais” pregada pelo diretor, referente à presença de ornamentação, segundo Droste (2001), sob a direção de Mies Van der Rohe a Bauhaus torna-se uma escola de arquitetura. Alguns projetos de destaque deste momento foram: o pavilhão alemão para a exposição internacional de Barcelona (1929) e o Seagram Building em New York (1956-1959). O fim da Bauhaus se dá em 1933 sob a direção de Van der Rohe, quando então é fechada pelo partido nazista e não volta a realizar abertura de nenhuma outra sede.

Os 14 anos de existência da escola, foram marcados por diversos episódios históricos, como mencionado no início deste capítulo, a própria Bauhaus foi iniciada como “consequência” de um pós-guerra, e a sua ruptura também não deixou de ser uma consequência de um rompimento. No ano de 1933 o ditador Adolf Hitler (1889-1945) lidera o partido nazista alemão, que no mesmo ano de sua ascensão decreta o fechamento da Bauhaus. Os motivos da perseguição teriam sido um tipo de intimidação para com a modernidade que a escola buscava alcançar, a escola defendia ideais totalmente contrários ao partido nazista, que estava centrado em ideias nostálgicas e nacionalistas.

2.1 Pedagogia da Bauhaus

A partir da apresentação acerca das três fases da escola, é possível compreender a importância que a pedagogia da Bauhaus tem para a sua história, aliás, metodologia essa que serviu como influência para muitas outras escolas de design posteriores, se tornando um marco atemporal. Durante seus 14 anos de existência, a metodologia utilizada pela escola sofreu algumas alterações, isso se dá principalmente por razão da frequente troca de diretores, que partilhavam de ideais não tão próximos, como apontado durante a investigação de suas fases.

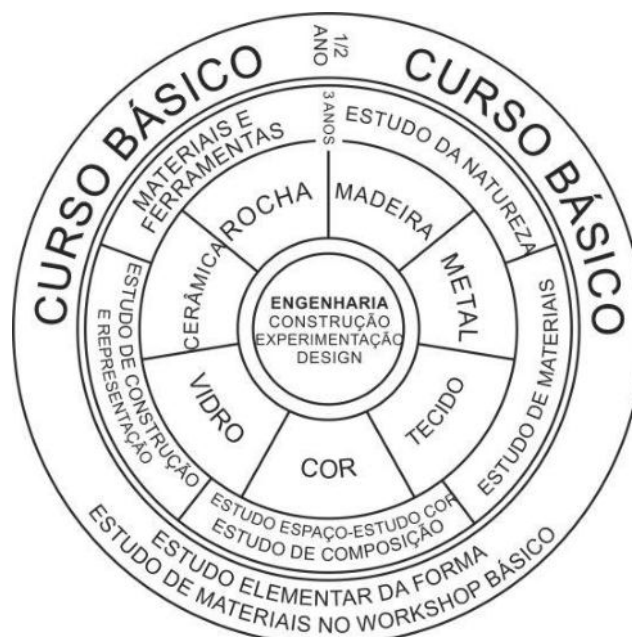
Inicialmente, em 1919, o programa unia a formação artesanal e gráfico-pictórica com a formação teórica científica, que incluía o ensino das disciplinas de ciência dos materiais, física, química das cores, história da arte (como história da técnica),

anatomia (modelo vivo), e conceitos básicos de economia empresarial, como contabilidade e contratos, ideia vinda da associação de artistas Deutscher Werkbund, que acreditava que os artistas precisavam agir como sujeitos na economia.

No ano de 1921, algumas alterações já haviam ocorrido, os planos de ensino passaram a ser mais elaborados e surge então o popular “curso preliminar”, posteriormente também chamado de “curso básico” pelo qual a Bauhaus passou a ser reconhecida pela metodologia de ensino. A mencionada formação gráfico-pictórica passa a ser um estudo da forma, e opera como um complemento ao ensino das práticas em oficinas. O chamado “plano real de reforma escolar” passou a integrar 4 áreas, sendo elas: estudos dos materiais elementares, estudo da natureza, estudos da configuração e desenho, ou seja, houve uma grande mudança com relação ao interesse pela formação teórica científica que a escola expressava no início. A inserção do curso preliminar é realizada pelo professor suíço Johannes Itten, portanto o regulamento de 1921 que elaborava a ideia da implementação do curso básico dizia:

Todo candidato será admitido primeiramente a título de experiência, por um período de seis meses. Durante este semestre probatório é obrigatória a frequência à classe preparatória, que consiste dos ensinamentos mais elementares sobre forma e sobre o estudo dos materiais (...) A admissão definitiva dependerá da frequência a essas aulas e da qualidade dos trabalhos livres feitos pelo aspirante durante esse semestre probatório. Somente após a admissão definitiva pelo conselho de mestres é que o aluno aceito poderá passar a frequentar uma oficina de sua própria escolha, e, por livre decisão, eleger seu mestre de arte dentre os membros do Conselho de Mestres (WICK, 1989; p. 87).

Figura 1: Diagrama da estrutura de ensino da Bauhaus



Fonte: Research Gate, 2015. Disponível em:

https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Diagrama-da-Estrutura-de-Ensino-na-Bauhaus_fig2_303817042 Acesso em: 22/10/2023.

Segundo Wick (1989) a doutrina de ensino da Bauhaus era guiada por três etapas, na primeira etapa o estudante teria que ingressar no curso básico, com duração de 6 meses, em que os dois principais pontos a serem explorados seriam o estudo elementar da forma e o estudo de materiais na oficina. Essa fase era como um processo seletivo, pois os alunos mais capacitados eram selecionados para trabalhar nos ateliês e os não selecionados eram excluídos da escola. Na segunda etapa, com previsão de conclusão de 3 anos, o estudante praticava o aprendizado nas oficinas, que buscavam inserir o discente no estudo das formas com base nas disciplinas: estudo de construção e preservação, estudo do espaço, estudo da cor, estudo de composição, estudo de materiais, estudo de natureza, materiais e ferramentas, tendo como foco alguma das oficinas em madeira, rocha, tecido, metal, cor, cerâmica e vidro. Por fim, o estudo da construção não tinha um tempo médio para conclusão, isso dependia do rendimento do participante, que tinha como tarefas a colaboração artesanal na construção, e a livre formação em construções para estudantes particularmente capacitados. Ao fim das etapas, o discente se tornava mestre outorgado pela câmara de artesanato, eventualmente pela Bauhaus. Seguindo assim o modelo de objetivos mencionado pelo manifesto de 1919 que

dizia que “O objetivo final de toda atividade plástica é a construção”, sendo assim o ponto central da formação.

É responsabilidade da Bauhaus educar homens e mulheres para entenderem o mundo em que vivem e para inventarem e criarem formas que simbolizem esse mundo. Por essa razão, o campo educacional deve ser ampliado para todos os lados, se estendendo para os campos vizinhos, para que os efeitos das novas experimentações sejam estudados (GROPIUS, 1923 apud OLIVEIRA, 2004).

Após a introdução sobre a história da Bauhaus e as metodologias de ensino adotadas pela escola, vale realizar brevemente uma análise acerca de suas produções na área do design, de maneira a apontar quais teriam sido os resultados destes ideais defendidos pela escola, e quais características seus designers não deixavam de adotar.

A essência fundamental da estética associada a Bauhaus residia na premissa da funcionalidade racional de objetos e ambientes habitáveis. Para Droste (2001) a fase mais conhecida da escola foi a “estético-formalista”, que havia uma preocupação maior com a forma estética, se relacionando assim à função. Por isso, uma das principais características que marcou as produções desenvolvidas pelos bauhausianos foi a presença também da funcionalidade. Para os racionalistas da época, o ornamento havia sido desprovido de relevância no contexto da funcionalidade do objeto, conectando-se com a premissa “menos é mais”, adotada pelos participantes da Bauhaus em sua última fase, entretanto, não significava que não havia uma preocupação estética dominante. Deste modo, o destaque é acerca da concepção da forma (Gestaltung) e a própria forma (Gestalt), resultando na abstração de formas geométricas simples e essenciais, assim como no forte uso de cores primárias.

Como forma de explorar estas características mencionadas presentes no design da Bauhaus, vale realizar uma breve análise de um mobiliário indispensável quando o assunto são as produções da escola, as famosas cadeiras.

Figura 2: Cadeira Wassily



Fonte: Italian Leather, 2019. Disponível em:

https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Diagrama-da-Estrutura-de-Ensino-na-Bauhaus_fig2_303817042 Acesso em: 22/10/2023

Figura 3: Cadeira Brno



Fonte: Italian Leather, 2019. Disponível em:

https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Diagrama-da-Estrutura-de-Ensino-na-Bauhaus_fig2_303817042 Acesso em: 22/10/2023

A cadeira Wassily (figura 2), também conhecida como modelo B3, foi concebida pelo designer norte americano de origem húngara, Marcel Breuer, entre os anos de 1925-1926. A cadeira introduziu uma utilidade adicional, ela era dobrável. Breuer teria seguido os passos da produção de uma poltrona comum, mas a simplificou adicionando apenas um contorno e a adição de lona para indicar os espaços para o apoio de costas, assento e braços, resultando em uma transparência quanto à estrutura. Além disso, uma outra característica importante desta obra seria que Breuer utilizou os mesmos materiais de sua bicicleta Adler para a construção. Na época de sua criação a cadeira não recebeu muitos compradores, principalmente graças a falta de ornamento, que era uma característica importante para a elite interessada em design nos anos de 1920. Posteriormente, em 1982 a cadeira foi reconhecida como “obra de arte” na Alemanha ocidental, e atualmente é inspiração para lojas de mobiliário de todo o mundo.

A cadeira Brno (figura 3) foi produzida entre 1929 e 1930 pelo arquiteto Mies Van der Rohe. Ela trazia os conceitos da Bauhaus em sua última fase, de minimizar os objetos aos seus elementos básicos, buscando atingir a simplicidade e o minimalismo. A ideia vinha da projeção de uma cadeira que pudesse se manter sem as quatro pernas, como seria o comum, o designer então adota o estilo cantilever, sendo utilizado apenas um pedaço de ferro para apoio da estrutura por completo. Como vários outros modelos de cadeiras da Bauhaus, esta também se tornou muito popular, principalmente na contemporaneidade. Vale ressaltar que uma outra característica importante destas produções que marcaram a identidade da escola era o uso de materiais inovadores para a época, como por exemplo a madeira, vidro e o aço.

Ainda na área do design, a Bauhaus também teria desempenhado um papel significativo no design gráfico, que adotava características muito similares ao mobiliário. Entre as principais características estão o destaque nas cores primárias e o forte uso de figuras geométricas (círculos, quadrados e triângulos), como é possível observar nas figuras 4 e 5.

Figura 4: Cartaz Bauhaus, Herbert Bayer



Fonte: Flickr, 2009. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/jumborois/3251724062/in/set-72157606871939062> Acesso em: 22/10/2023.

Figura 5: Cartaz para a exposição da Bauhaus em Weimar, 1923



Fonte: Mundo Criativo, 2018. Disponível em:

<https://mundocriativo.art.br/cartazes-impresionantes-que-vao-inspirar-voce/> Acesso em: 22/10/2023.

Portanto, os 14 anos de Bauhaus, e seu número de apenas 1.250 alunos, foram mais do que o suficiente para tornar a escola amplamente reconhecida, amada e repudiada, reconhecimento que alcançaram principalmente por trazerem inovação, introduzindo um paradigma educacional moderno para o ensino. Como aponta Rafael Cardoso, “A escola de Bauhaus conseguiu se transformar em principal paradigma do ensino do design no século XX” (CARDOSO, 2000, p. 118). Seu design e sua abordagem pedagógica influenciaram diferentes países ao redor do mundo, incluindo o Brasil, que se tornou um importante receptor.

2.2 Escola de Ulm

A escola de Hochschule für Gestaltung HfG Ulm foi fundada no ano de 1953 pela escritora Inge Scholl, o designer gráfico Otl Aicher e o também designer gráfico e arquiteto Max Bill. No entanto, a escola só iniciou as suas atividades no ano de 1955, quando foi então inaugurada. O casal Inge Scholl e Otl Aicher trabalhavam juntos na *volkshochschule*, uma escola da rede privada que era patrocinada pela prefeitura. A instituição tinha como foco resgatar a cultura alemã afetada pela segunda guerra e era reconhecida por um alto nível literário e filosófico. Segundo Wollner (2005), como forma de homenagem aos irmãos de Inge que faziam parte do movimento antinazista Weibe Rose e morreram fuzilados vítimas do partido nazista, a escritora junta-se a Aicher e por meio da fundação irmãos Scholl eles fundam a escola de Ulm, fazendo “ressurgir” a escola de Bauhaus, que havia sido também encerrada pelo nazismo. A Ulm pode ser interpretada como uma continuação dos princípios da Bauhaus, a escola esteve interessada em expandir e desenvolver mais profundamente as questões acerca dos princípios do design moderno e da educação em design, que haviam sido iniciados anteriormente com a Bauhaus. Decorrido uma década desde o período complexo que a população alemã passava, marcada durante muito tempo pela presença do nazismo e a segunda guerra mundial, o país esforçava-se para se recuperar do passado e consolidar a sua posição como um país de potência ao que tangia a inovação.

Desse modo, a escola de Ulm é reconhecida por ser a sucessora da escola de Bauhaus, instaurada com o propósito de retornar com os métodos pedagógicos e ideais da escola que se tornaram um marco para o design alemão. Entretanto, cabe

ressaltar que a escola de Ulm não estava interessada em copiar todos os modelos da Bauhaus, a escola também tinha o propósito de desenvolver as suas próprias abordagens e contribuições originais. “Embora desejasse retomar uma série de preocupações da sua famosa antecessora, a escola de Ulm pretendeu desde o início fazê-lo de modo original e inteiramente independente” (CARDOSO, 2000). Dessa maneira, a instituição passou a desempenhar um papel fundamental, sendo apontada posteriormente como a mais importante escola de design após a existência da Bauhaus.

Devido a questões econômicas que surgiram no contexto alemão pós-guerra, por meio do plano Marshall, o governo norte-americano aprovou um financiamento para que a escola de Ulm fosse construída, contudo sob uma condição, o governo alemão deveria retornar o montante de dinheiro oferecido. Logo, os primeiros discentes a ingressarem na instituição investiam quantias altas para sustentarem a sua permanência, e conseqüentemente também a permanência da escola. Os alunos que faziam parte da escola se deslocavam de todo o mundo para serem parte da história de Ulm, inclusive do Brasil de onde vieram os brasileiros Almir Mavignier, as irmãs Frauke, Ilse Koch-weser e Mary Vieira. Houve uma época em que uma grande porcentagem das matrículas da escola vinham do continente sul-americano, o que diz muito sobre a relevância que a escola alemã teve para a América do Sul durante este período.

O corpo docente da escola foi preenchido por grandes nomes, como Abraham Moles, Claude Schnaid, Gui Bonsiepe, Hans Gugelot, Herbert Ohl, Horst Rittel, Max Bill, Otl Aicher e Tomás Maldonado, além de também ter tido a colaboração de Josef Albers, Richard, Buckminster Fuller, Charles Eames, Walter Gropius, Johannes Itten, Ludwig Mies Van der Rohe e Josef Muller-Brockmann. Durante os 15 anos de atividades, a escola de Ulm (1953-1968) teve dois nomes em sua direção, Max Bill (1953-1956) e o pintor argentino Tomás Maldonado (1956-1968). Desta maneira, quando abordada, se apresenta na maioria das vezes dividida em 2 fases, cada uma vinculada a uma direção. A fase um descrita pela direção de Max Bill e fase dois direcionada ao desenvolvimento e mudanças aplicadas por Tomás Maldonado.

Com a fundação da instituição no período inaugural sob a liderança de Max Bill, o panfleto do curso detalhava os objetivos e fundamentos teóricos que a escola de Ulm buscava seguir. O diretor Bill defendia a continuidade das ideias bauhausianas, a formação técnica que tinha como foco o desenvolvimento de um espírito construtivo, que levava em conta a responsabilidade social e o trabalho cooperativo. A escola passava então a assumir o controle ao que tangia tornar a sociedade mais humanizada e menos mecanizada.

A formação oferecida pela instituição tinha o período médio de duração de 4 anos, divididos em 1 ano de ensino básico, ou ensino preliminar, seguindo a base da escola de Bauhaus, e 3 anos de especialização. As áreas de especialização eram separadas em 4 sessões, comunicação visual, design de produto, construção e informação, podendo ser de escolha do aluno a seleção entre estes 4 segmentos.

Na segunda fase de Ulm, em 1956, sob a direção de Tomás Maldonado a escola passa por algumas alterações na metodologia, se contrapondo a uma abordagem científica e multidisciplinar. Nesta fase de inserção de Maldonado, disciplinas como economia, sociologia, matemática, pesquisa operacional, estatística, teoria dos conjuntos, as técnicas de promoção linear e disciplinas que abordassem a história da ciência e teoria de máquinas são introduzidas como uma dinâmica de conhecimento em razão da emergência de projetos. Cardoso aponta que com a saída de Max Bill da direção, Maldonado tem um importante papel na construção do caráter definitivo da escola, que esteve centrada em uma fase tecnicista.

Ao longo da década seguinte, a Ulm projetou para o mundo uma fase crescentemente tecnicista, apostando cada vez mais na racionalização e no racionalismo como fatores determinantes para a solução de design. Abstração formal, uma ênfase em pesquisa ergonômica, métodos analíticos quantitativos, modelos matemáticos de projeto e uma abertura por princípio para o avanço científico e tecnológico, marcam o design ulminiano produzido na década de 1960, o que condizia perfeitamente com o entusiasmo tecnicista que se generalizou na sociedade como um todo durante os anos de corrida espacial e miniaturização eletrônica (CARDOSO, 2004; p. 168).

Portanto, as contribuições de Ulm para o ensino do design surgiram principalmente a partir da sua “autonomia radical” com relação às artes plásticas, que resultou em uma procura por subsídios em outras áreas, com o intuito de fortalecer e aprimorar a

prática projetual (CARDOSO, 2004). Conseqüentemente, a escola passou a aderir uma nova metodologia de ensino, passando a ser aberta para palestrantes e visitantes, compostos por profissionais e curiosos de diferentes áreas, inclusive da cibernética e da sociologia. Além da contribuição para o ensino do design, a escola de Ulm também se tornou reconhecida pela sua colaboração junto da indústria, mais especificamente com a empresa de aparelhos eletrodomésticos Braun. Ao serem analisadas no ano de 2000, as produções vindas da escola de Ulm ainda surpreendiam, principalmente por se tratar de produções de décadas atrás mas que ainda apresentavam um certo grau de atualidade.

Além das contribuições apontadas, a escola de Ulm teve um papel indispensável na disseminação de metodologias e na educação em design para países periféricos, como aconteceu com o Brasil. Especificamente no cenário brasileiro, isso se deu por algumas razões, mas a mais importante delas foi a possibilidade de intercâmbio de alunos brasileiros direto com a escola de Ulm. Alguns dos ex-alunos da escola de Ulm traziam consigo as experiências e conhecimentos adquiridos durante a formação na escola alemã, e posteriormente essas figuras desempenharam um papel fundamental para a introdução do ensino superior do design no contexto brasileiro, que se mantém marcado por essa influência alemã indiretamente da escola de Bauhaus e diretamente de Ulm.

3. BAUHAUS NO BRASIL

No contexto histórico brasileiro, existe uma grande contradição acerca do momento em que o design brasileiro originou-se. Durante a realização da pesquisa para escrita do presente capítulo, tornou-se evidente a extensa quantidade de pesquisas consideradas superficiais, que apontam que o design no Brasil teve o seu início documentado nos anos de 1960, o que não é uma informação correta. Conforme Rafael Cardoso (2005) argumenta:

Perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve a sua gênese por volta de 1960. Como todo mito, trata-se de uma falsidade histórica patente. Como todo bom mito de origem, trata-se de uma verdade profunda, para além dos limites de nossas vãs metodologias. O que ocorreu, sem dúvida alguma, foi uma ruptura. Para uns, um novo ponto de partida; para outros, um desvio de rumo. Depende do grau de compromisso de cada um com um grande movimento que hoje conhecemos como “modernismo”, o qual dominou boa parte da produção artística internacional entre as décadas de 1910 e 1960. Os anos de experimento entre a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1951, e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1953, marcam uma mudança fundamental de paradigma. Surgiu nessa época, não o design propriamente dito – ou seja, as atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial -, mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia (CARDOSO, 2005).

Deste modo, pode-se dizer que o design brasileiro não surgiu por volta de 1960, o que surgiu neste momento foi a conscientização do design como uma disciplina mais estruturada e reconhecida a partir da fundação de instituições renomadas no cenário brasileiro, que tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento da área no país. O design brasileiro não se limita a uma influência europeia tardia, o design brasileiro nasceu antes disso. Rafael Cardoso (CARDOSO, 2005; p. 7) ainda relata, que muitos pesquisadores não concordam com esta linha de pensamento, desde que não aceitam que a palavra “design” seja aplicada para relatar algo anterior ao período de 1960, pois a palavra não era nem mesmo conhecida pelos profissionais da época. Todavia, a palavra “design” passou por desafios linguísticos durante a sua trajetória, “comunicação visual”, “desenho industrial”, “programação visual” foram nomes utilizados para substituir o termo, sendo aplicados até mesmo a contemporaneidade em cursos de graduação. O historiador da Arte conclui:

Para quem se inquieta com tais definições, vale lembrar que o termo “desenho industrial” está em uso corrente no Brasil desde a década de 1850, quando a disciplina correspondente a esse nome passou a ser ministrada no curso noturno na Academia Imperial de Belas Artes. É evidente que naquela época não se entendia por “desenho industrial” aquilo que atualmente se designa assim, mas a antiguidade dessa batalha de palavras serve como aviso para quem chega com muitas certezas à discussão (CARDOSO, 2005; p. 7).

Portanto, o design alemão chega ao Brasil como uma ruptura, o início de uma nova fase para o design brasileiro, mas não como o início dele. O arquiteto e designer Chico Homem de Melo apontava que para falar de Bauhaus no Brasil tem de se falar de Ulm. Foi a referência que chegou ao Brasil, através da vinda de Max Bill em 1951. Max Bill foi aluno da escola de Bauhaus em Dessau e um dos fundadores da escola de Ulm, sua vinda ao Brasil é chamada de “turbilhão” por Chico Homem de Melo em uma matéria publicada pelo jornal Folha de São Paulo (2022).

A principal questão a ser considerada quando nos referimos à disseminação das ideias das escolas de design alemã para o ensino de design brasileiro é a maneira como este processo se desenvolveu, levando em conta as singularidades, principalmente as problemáticas que cada país apresentava na época. Aliás, esse processo se torna ainda mais complexo quando nos referimos a um trânsito de ideias de um país central para um país periférico, como foi o caso da Alemanha e do Brasil. Portanto, no próximo subcapítulo, busca-se apontar as principais figuras que participaram da disseminação das ideias de Ulm para o cenário brasileiro, e também os resultados, que se deram principalmente com a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI na cidade do Rio de Janeiro.

3.1 Escola Superior de Desenho Industrial ESDI - Ulm dos trópicos

Para iniciar este subcapítulo que tem como interesse discutir acerca da instauração da Escola Superior de Desenho Industrial no contexto carioca, torna-se de extrema importância introduzir o momento em que a Cidade do Rio de Janeiro estava inserida nos anos de 1960.

O ano de 1960 foi marcado por uma grande mudança para o Brasil, sua capital é transferida para Brasília, e o Rio de Janeiro perde o posto que tinha carregado entre

os anos de 1763 até 1960. A cidade do Rio de Janeiro passa a ser Estado da Guanabara e o político Carlos Lacerda ocupa o cargo de primeiro governador. Carlos Lacerda se tornou reconhecido como um homem de grande inteligência e que estava disposto a implantar novidades na cidade, que naquele momento tentava ao máximo expor sua imagem como a cidade que deveria se manter como capital do Brasil. Durante este período, marcado pelo acelerado desenvolvimento de indústrias brasileiras, Carlos Lacerda e seu secretário de educação Carlos Flexa, que era professor e já havia passado pelo cargo de diretor-executivo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criam uma meta de desenvolvimento para a cidade, e o Estado da Guanabara deveria criar um curso de desenho industrial. Junto de Carlos Lacerda e Carlos Flexa, juntou-se também Wladimir Alves de Souza, diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura, Maurício Roberto, presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil e Lamartine Oberg, diretor do Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara (SOUZA, 1996).

A ideia inicial para o desenvolvimento do curso trilhou o caminho que Tomás Maldonado havia criado para o MAM Rio, e seria o Museu o local onde a escola de desenho industrial seria implantada. Em uma viagem para a Europa no ano de 1956, a diretora executiva do MAM, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, se encontra com Max Bill e o convida para realizar a elaboração do novo curso de design no Rio de Janeiro. Entretanto, por falta de recursos, o MAM Rio não consegue implantar o projeto desenvolvido por Bill, e em 1962 a ESDI foi criada pelo decreto 1443 de 25 de dezembro, como um órgão descentralizado e ligado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara.

No diário de notícias do Rio de Janeiro era exclamada a opinião sobre a nova instituição, e a crítica acerca das Escolas de Belas-Artes das Universidades Federais: “(...) Com essa nova instituição de ensino, a Guanabara mostra às universidades federais, que se recusam a reformar as suas arcaicas e obsoletas escolas de Belas-Artes, como se deve responder no campo do ensino e da formação profissional, ao desafio da industrialização do país.” (Diário de Notícias, 14 de julho de 1963, apud SOUZA, 1996).

O local de instauração na ESDI acabou por ser no centro da cidade do Rio de Janeiro, na Lapa, entre a Cinelândia e a Evaristo da Veiga. Segundo o professor Flávio de Aquino, docente da ESDI no ano de 1984, a “escolha” pelo local onde a ESDI se implantaria foi dada como uma missão, a qual foi nomeada “Solução Evaristo da Veiga”. O local até então já havia sido utilizado para diferentes funções, como por exemplo, posto de Polícia Militar e até mesmo sede da rádio Roquete Pinto.

A escola teve como base pedagógica a proposta formulada por Tomás Maldonado, seguindo os conceitos elaborados para o ensino do design europeu, mais especificamente o design alemão, vindo da escola de ULM, influenciada pela Bauhaus, escolas que se desenvolviam fazia décadas no contexto alemão. Seguindo os passos da Bauhaus, a ESDI também compartilha de um processo de instauração ocorrido durante um período político conturbado, marcado pela renúncia do 22º presidente da república Jânio Quadros e a posse de João Goulart, vice-presidente junto de Juscelino Kubitschek.

A ideia por trás da fundação da ESDI contou com a presença de ex-alunos da escola de Ulm, que marcou forte presença também no corpo docente, que era ocupado predominantemente por indivíduos europeus, nomes como Karl Heinz Bergmiller, Alexandre Wollner, Paul Edgard Decurtins, Aloísio Magalhães e Goebel Weyne participaram da idealização da escola. Entretanto, o brasileiro Alexandre Wollner destaca-se quando o tópico é transferência das ideias de Ulm para o Brasil, sendo ele uma das principais figuras para a criação da ESDI conforme a estrutura da escola alemã.

Em 1957, durante o último ano de Wollner na escola de Ulm, a presidente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Niomar Moniz Sodré, vai à Alemanha e o convida para oferecer suporte na criação de uma escola de design no Brasil. É então quando Max Bill direciona a Tomás Maldonado a missão de orientar Wollner para dar continuação a escola de Ulm no contexto brasileiro, que futuramente resultou na criação da Escola de Desenho Industrial. Em uma entrevista a André Stolarski, Wollner afirma: “A minha tarefa era fazê-los adotar o programa de Ulm. Cumpri essa obrigação com prazer” (WOLLNER, 2005; p. 50).

A tarefa de fazer com que o programa de Ulm fosse adotado na ESDI apresentou um certo grau de dificuldade, desde que grande parte dos indivíduos presentes nesse meio intelectual interessado pela educação em design vinha de culturas europeias ou americanas. Alguns professores se posicionavam contra, afirmando que o programa de Ulm era muito duro e fechado. O principal argumento utilizado para oposição à aplicação dos ideais de Ulm no contexto brasileiro foi a discussão acerca de “como conciliar a realidade brasileira e a alemã?”. O convencimento do público veio a partir da introdução do estudo e conceito de Ulm por Alexandre Wollner e Karl Bergmiller, que defendiam a necessidade de inserir tecnologias ao ensino de design.

Nós apresentamos os estudos e o conceito de Ulm, a necessidade de atualizar a relação da tecnologia com os designers para além da expressão artística. Ninguém ia aprender a desenhar nessa escola. Os alunos já tinham de saber. Por isso, não fazia sentido colocar uma modelo nua na frente deles. Esses argumentos pesaram muito, porque todas as informações que havia sobre escolas de design vinham do padrão de artes e ofícios, em que os alunos faziam modelos e desenhos sem tecnologia, semiótica, nada. Nós mostramos essa necessidade, convencemos as pessoas e deu certo (WOLLNER, 2005).

A única característica que não poderia ser adotada pela ESDI seria a abdicação de diplomas e notas, como ocorria na formação de design na Alemanha. A ESDI defendia e mantinha a estrutura acadêmica. O currículo da escola foi montado por Aloísio Magalhães, Karl Bergmiller, Wollner e Goebel Weyne, que buscavam adaptar o currículo de Ulm à realidade brasileira, missão que apresentava alguns empecilhos, sendo o principal deles, nesta fase, a falta de profissionais na área de semiótica, gestalt e antropologia social, que eram disciplinas fundamentais para a formação acadêmica de Ulm. A ideia de solução para este empecilho era a contratação de professores que no momento estavam fora do espaço acadêmico, e com isso os fundadores da ESDI planejavam realizar capacitações desses profissionais visando a integração de suas disciplinas no âmbito do design e criatividade, entendendo e explicando como, por exemplo, disciplinas como física e matemática funcionam no processo criativo, porém, esta foi uma tarefa difícil, levando em conta a resistência por parte dos docentes. Neste momento, Souza afirma que “Não se colocava mais em dúvida a coerência do plano baseado em Ulm, mas sua adequação a uma realidade brasileira, que como sempre, nunca se conseguiu precisar” (1996, p. 27).

Diferentemente de suas antecessoras, a Escola Superior de Desenho Industrial segue sobrevivendo, comemorando no atual ano de 2023 os seus 60 anos. Demonstrando para os que não acreditavam no potencial de uma escola de design periférica que adotaria os ideais alemães que era sim possível, e segue colaborando para a formação de profissionais e pesquisadores em design.

4. ESTUDO DE CASOS E ANÁLISE DE OBRAS

Como explorado nos capítulos anteriores, a escola de Bauhaus foi uma referência para a produção do design em diferentes países do mundo, assim como no Brasil, e por isso, este trabalho de conclusão de curso busca neste último capítulo realizar um estudo de casos das produções dos designers Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães. As duas figuras selecionadas para essa proposta são dois grandes nomes no design gráfico brasileiro, que partilharam de trajetórias de vida diferentes mas que desenvolveram suas produções levando em conta a influência da escola alemã e as introduziram de maneiras distintas em suas obras. Cabe ressaltar que é um ponto central para esta pesquisa apontar os duplos efeitos da influência bauhausiana no contexto do design brasileiro, logo, é importante realizar um estudo de casos comparativo entre estes dois designers para trazer conteúdo visual ao que está sendo discutido, buscando principalmente apontar essa “dupla face” mencionada, a partir de análises.

4.1 Alexandre Wollner

Alexandre Wollner (1928-2018) foi um designer gráfico conhecido como o “pai” do design moderno brasileiro. Nascido em São Paulo e criado por imigrantes iugoslavos, Wollner esteve muito próximo das artes em seu início de carreira, passando pelas áreas de pintura e desenho até identificar seu verdadeiro campo de atuação, para o qual se tornou uma figura indispensável.

Inicialmente, Wollner demonstrava um profundo interesse pelo desenho. Com 14 anos, durante o seu período na escola Mackenzie o aluno atraiu a atenção dos educadores e passou a desenhar em quadros da sala de aula para auxiliar nas lições de ciências. O seu percurso na área se inicia quando ele conclui o ginásio e ingressa no curso de belas artes da galeria Prestes Maia, mas não fica por muito tempo. Bolsista do colégio Caetano de Campos, Wollner começa a produzir os Jornais da escola, enquanto se preparava para iniciar a faculdade de arquitetura, na qual ele só pretendia ingressar pois sua mãe tinha medo de como seria seu futuro nas artes.

Os planos de Wollner mudam quando o Museu de Arte de São Paulo abre o Instituto de Arte Contemporânea e lança um concurso de vagas para o ingresso de até 30 alunos, para o qual o designer foi um dos selecionados. Tendo contato com os alunos Aldemir Martins, Poty Lazzarotto, Mauricio Nogueira Lima, Antonio Maluf, Emilie Chamie, Geraldo de Barros, entre muitos outros, Alexandre cresceu profissionalmente e encontrou o seu talento na parte gráfica, dando início a suas produções na filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em 1951 Alexandre Wollner foi convidado por Pietro Maria Bardi para ajudar na montagem de uma exposição sobre o designer gráfico suíço Max Bill (figuras 6, 7 e 8), e é durante o processo desta montagem, entrando em contato com as produções de Max Bill, que Wollner descobre a figura do designer, mais precisamente, a disciplina do design, pois anteriormente ele carecia de conhecimento sobre a sua natureza e significado, que até então não havia chegado ao contexto brasileiro. Com a apresentação de cartazes de Bill e as outras obras presentes na exposição, Wollner identifica novas funções do desenho e começa a introduzi-las às suas produções.

Figura 6: Exposição “As obras de Max Bill”, MASP, 1951.



Fonte: Rede social oficial do Museu (Facebook), 2020. Disponível em:

https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10157613882861025/?locale=pt_BR Acesso em:

22/10/2023.

Figura 7: Exposição “As obras de Max Bill”, MASP, 1951.



Fonte: Rede social oficial do Museu (Facebook), 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10157613882861025/?locale=pt_BR Acesso em: 22/10/2023.

Figura 8: Exposição “As obras de Max Bill”, MASP, 1951.



Fonte: Rede social oficial do Museu (Facebook), 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10157613882861025/?locale=pt_BR Acesso em: 22/10/2023.

Foi a primeira exposição individual abrangente do Max Bill. Na montagem, comecei a perceber que o desenho tinha funções que não estavam muito claras para mim, que podia adaptar-se para criar produtos, formas novas. Fiquei paralisado. Foi um choque. Nesse momento, eu saí da idade das trevas (WOLLNER, 2005).

O ano de 1953 é marcado pela vinda de Max Bill ao Brasil. Ao comparecer ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e se encontrar com Pietro Maria Bardi, o designer solicitou ao diretor que indicasse um indivíduo para prosseguir com os estudos na escola de Ulm na Alemanha, até então, na época, coordenada por Bill. Os alunos indicados foram Geraldo de Barros e Wollner, porém, Geraldo de Barros não se interessava pela oportunidade, desde que no Brasil partilhava a vida com a sua família, prosperava ocupando um cargo importante em seu trabalho e aguardava um futuro ainda mais promissor. Wollner foi, portanto, o selecionado para representar o Brasil na Escola de Ulm, sendo um dos primeiros brasileiros a frequentar as inovações no espaço.

Em julho de 1954, Wollner, junto de sua esposa, partiu para a Alemanha com objetivo de investir em seus estudos na escola de Ulm. Inicialmente, nos primeiros meses no país, o estudante enfrentava desafios de comunicação por causa de sua falta de domínio no idioma alemão. Entretanto, estas dificuldades tiveram curta duração, uma vez que o aluno se mostrava empenhado no aprendizado da língua e também inserido ao cotidiano, resultando em uma capacitação mais rápida. Para início de carreira na Alemanha, Wollner assume o cargo de funcionário do escritório do renomado designer e professor Otl Aicher.

Na entrevista que influenciou a criação do livro “Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil” (STOLARSKI, 2005), o designer compartilha suas experiências como estudante da escola de Ulm. Ele apontava que a convivência frequente entre o corpo docente e o corpo discente era uma característica central para o ambiente de formação de Ulm, visto que a maioria deles residia nas dependências do campus. Logo, em razão deste contato cotidiano, os debates sobre as questões acadêmicas se tornaram parte do dia a dia desses indivíduos, que mesmo após a interação em sala de aula, debatiam acerca de temáticas que despertavam seus interesses. Na entrevista, Wollner também não deixa de citar o seu aprofundamento em matérias abstratas obrigatórias da escola, sendo elas:

física, geometria, matemática, aritmética, semiótica, significados e percepções. Ele complementa que o seu mergulho na pedagogia da escola de Ulm havia sido fundamental para a formação do seu novo eu, ou como ele diz, fundamental para uma mudança “total de sua vida”, influenciando assim o seu desenvolvimento profissional.

Como apresentado brevemente, a trajetória de Alexandre Wollner está cercada pela influência européia no campo do design, desde o seu contato no Instituto de Arte Contemporânea do MASP, com a pedagogia e ideias aplicadas pelo italiano Pietro Maria Bardi, até as conexões que o rodearam após o seu primeiro contato com o designer Max Bill. Logo, a formação à qual ele foi introduzido, principalmente na escola de Ulm, influenciou toda a sua carreira, produções e ideias do designer. Deste modo, ao retornar ao cenário Brasileiro, Wollner não traz apenas um repertório de conhecimento e competências, mas também inaugura uma nova perspectiva no que tange o design nacional, ganhando reconhecimento no desenvolvimento e consolidação da disciplina do design no país.

Ao retornar ao Brasil durante o governo de Juscelino Kubitschek (1902-1961), Wollner aguardava o tão sonhado desenvolvimento industrial prometido pelo presidente, que havia trazido indústrias automobilísticas e metalúrgicas para o cenário brasileiro. As ideias de Kubitschek, que apontavam a meta de fazer o país crescer 50 anos em 5, trazia esperança de trabalho para a população, igualmente para Wollner, após voltar da realidade alemã e se surpreender com a nítida evolução da área do design que o país desenvolvia, além do importante papel que o país passava a exercer na história global do design.

Retornando ao Brasil com o propósito de crescer na área do design e trazer o conhecimento adquirido no exterior para a sua área de trabalho, Wollner se junta ao grupo formado por Walter Macedo, Ruben Martins e Geraldo de Barros e inauguram juntos no ano de 1958 a Forminform, reconhecido por ser o primeiro escritório de design no Brasil que se conectava com o conceito atual de design da época. Alexandre Wollner era considerado a “cabeça” da empresa, pois durante seu tempo na escola de Ulm ele havia adquirido conhecimento acerca dos funcionamentos de processos em escritórios e os incorporou em seus próprios negócios, também para

os que vieram a surgir depois, como os escritórios SAO (Departamento de Design do Banco Itaú) e a Wollner Made/in Brazil.

Durante o processo de industrialização que o Brasil passava nos anos de 1950, foram muitas as contribuições de Wollner para a construção da identidade visual de marcas brasileiras, nomes como o banco Itaú, Philco, lojas Pernambucanas, Klabin, Hering, sardinhas coqueiro e o Jornal Correio Paulistano, tiveram suas marcas idealizados pelo designer. Posteriormente, se conectando ao movimento concretista paulista no ano de 1953, o designer juntou-se ao grupo ruptura, formado por um conjunto de artistas que marcou o início do movimento de arte concreta na cidade de São Paulo. O grupo era liderado por Waldemar Cordeiro e composto por Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopold Haar. As obras construtivas de Wollner foram expostas na 2ª Bienal Internacional de São Paulo.

Em um segundo momento, este subcapítulo busca desenvolver uma breve análise de obras do designer Alexandre Wollner, apontando as suas particularidades e principais características, que as tornam únicas e tão renomadas na área do design gráfico brasileiro. Serão analisados logotipos e cartazes produzidos pelo designer durante a sua carreira após a sua volta da Alemanha para o Brasil. As criações no campo do design gráfico por Alexandre Wollner são reconhecidas por algumas características, dando uma atenção maior para a rigurosidade técnica e cientificista, se conectando aos padrões defendidos pela escola de Ulm. A maioria de seus projetos são marcados pela geometria dominante e por uma certa “impessoalidade” das suas marcas, aderindo formas limpas e racionais (COSTA, 2017). Para Wollner, estar totalmente conectado ao design Europeu e não dispor de características regionais nunca foi um problema, muito pelo contrário, o designer assumia esta questão abertamente em entrevistas, afirmando que as características regionais não eram exatamente algo que ele buscava para as suas marcas.

Os rótulos produzidos para as latas de sardinha da marca coqueiro (Figura 10), criado por Alexandre Wollner no ano de 1958 quando ainda trabalhava no escritório da Forminform, foram utilizados pela empresa por um período superior a quatro décadas, passando por algumas alterações apenas após o fim dos anos 2000. Em

uma breve análise sobre a obra de Wollner, é possível apontar inicialmente a forte presença da simplicidade que esta produção carrega, o rótulo utiliza uma tipografia não serifada que é acompanhada pela cor preta. A logomarca representa a partir de uma sequência de círculos seccionados um coqueiro, com tronco e folhas longas. O design de Wollner, não apenas nesta criação, estava interessado na forte presença de figuras geométricas, como é possível apontar a partir da análise do “peixe” representado pela parte em branco da lata. O peixe é retratado por meio de uma composição geométrica, que incorpora um um triângulo e um losango alongado que se conectam por meio de seus vértices. As cores selecionadas para cada lata eram compostas por duas cores primárias, o amarelo representando o sabor azeite, o vermelho representava tomate, e uma cor secundária, a cor verde, representava o limão. A seleção das cores buscava ter essa associação com os sabores de cada embalagem. O projeto foi mantido até o ano 2000, quando então a proprietária da marca Quaker decide alterar a identidade visual da marca, excluindo a logo do coqueiro desenvolvida por Wollner e substituindo por uma ilustração.

São utilizados poucos recursos de cor e texturas, motivado não apenas pela vertente modernista do design de Alexandre Wollner, mas também pelas limitações técnicas que os processos de produção de embalagens enlatadas impingiram ao profissional do design gráfico no final dos anos 1950. Justamente pelo contrário: em sua época e contexto de lançamento, o trabalho de Wollner obteve um impacto positivo nos consumidores da marca, já tradicionalmente reconhecida pelos consumidores em geral como um produto de boa qualidade (FILHO e SÁ, 2015).

Figura 9: Rótulos das Sardinhas Coqueiro, Alexandre Wollner, 1958.



Fonte: Daniela Name, 2009. Disponível em:

<https://daniname.wordpress.com/2009/11/27/o-caso-das-sardinhas-coqueiro/> Acesso em: 22/10/2023.

Cabe ressaltar que uma técnica óptica utilizada pelos designers concretistas da época, incluindo Alexandre Wollner, na produção de identidades corporativas, era que eles acreditavam que o encontro entre geometria e ícone trazia uma facilidade ao público de memorizar a marca, logo, a substituição do logotipo das sardinhas coqueiro por uma ilustração tornaria este processo de memorização mais complicado. Deste modo, é possível observar que os princípios construtivistas passaram a ser adicionados em embalagens, da mesma forma que a artista plástica Lygia Pape introduziu esses princípios em suas embalagens para a marca brasileira de biscoitos Piraquê, no ano de 1970 (figura 11).

Figura 10: Logotipo da piraquê, Lygia Pape, 1970



Fonte: Vitruvius, 2021. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/21.168/8277>

Acesso em: 22/10/2023.

Outra marca muito popular e produzida por Wollner, desta vez durante a sua atuação no escritório SAO, foi a identidade visual para o banco Itaú (figura 12), produzida no ano de 1972. A marca do banco Itaú é representada por uma forma geométrica: um quadrado de cor preta com 4 pontas arredondadas, deixando de lado as pontas retas comuns presentes na forma. A cor preta foi selecionada para ser a principal cor do projeto, pois Itaú é uma palavra em Tupi-Guarani que no português se traduz como “pedra preta”. Por isso, para Wollner, não havia discussão sobre qual cor deveria preencher a forma geométrica da marca, se não a cor presente no próprio significado de seu nome. Ainda dentro deste quadrado preto se sobressai uma fonte

sem serifa de cor branca centralizada com o nome “Itaú”, em letras grandes e ocupando uma grande parte do espaço interior da forma. As fontes sem serifas utilizadas por Wollner pretendiam além de buscar uma fácil compreensão, também demonstrar um tom de modernidade na época. No fundo, a cor laranja, se sobressaindo e aplicando uma representação de vibração, um tom de juventude. Posteriormente, a marca passou por modificações, principalmente decorrente das cores, que atualmente carregam o azul escuro como identidade.

Figura 11: Logotipo do banco Itaú, Alexandre Wollner, 1972.



Fonte: Folha de São Paulo, 2018. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/morre-pai-do-designer-moderno-alexandre-wollner-aos-89-anos.shtml> Acesso em: 22/10/2023.

Por fim, a última análise de obra deste subcapítulo será acerca da produção do cartaz da III Bienal Internacional de São Paulo (figura 13), criado em 1955. O cartaz, assim como as outras duas produções analisadas (e a maioria das produções de Wollner), é marcado pela forte presença geométrica. No cartaz acontece o encontro entre 8 triângulos de diferentes tamanhos, em diferentes posições que se encontram e formam 4 pares, esses pares de triângulos podem sugerir a representação de pássaros. Além disso, cabe mencionar a ideia de movimento que as formas organizadas em escalas crescentes e gradativamente rotacionadas buscavam sugerir. As cores predominantes nos triângulos são as cores primárias vermelho e azul, que se sobressaem com o fundo azul escuro, próximo do azul marinho. Na parte superior do cartaz está escrita a data “junho-outubro-1955” na cor branca,

fonte pequena e sem serifa. Na parte inferior média, ainda com a mesma fonte sem serifa, mas dessa vez com um tamanho maior, é escrito “III Bienal”. Um pouco antes da linha que marca o fim do cartaz, com a mesma fonte e tamanho menor, é escrito “Museu de Arte Moderna de São Paulo”, a partir desta diferença de tamanhos apontada, cria-se assim uma hierarquia de leitura no cartaz. A produção de Wollner que se destaca pelo arranjo de triângulos é notável por sua simplicidade que se sobressaem em características como: espaços vazios e sem muitas informações, apenas geometria e informações necessárias escritas.

Figura 12: Cartaz da III Bienal Internacional de São Paulo, Alexandre Wollner, 1955.



Fonte: Folha de São Paulo, 2019. Disponível em:

<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1629379094212108-alexandre-wollner> Acesso em:

22/10/2023.

4.2 Aloísio Magalhães

O segundo estudo de caso deste trabalho visa estudar e se aprofundar na trajetória e análise de obras do designer gráfico Aloísio Magalhães. Vale ressaltar que Aloísio Magalhães foi atravessado por culturas diferentes e teve um percurso de vida divergente daquele de Alexandre Wollner. Para a elaboração do presente subcapítulo, serão empregadas referências fundamentais, destacando-se os livros

“A herança do olhar - O Design de Aloisio Magalhães” de João de Souza Leite e “Encontros: Aloísio Magalhães” também de João de Souza Leite. Este material mencionado será utilizado como suporte para descrever a trajetória de Aloísio Magalhães antes e depois do design.

Aloísio Magalhães, nascido em 1927 na cidade de Recife, mais especificamente na região da Serra Talhada, esteve cercado por fortes influências em seu ambiente familiar, seja pelo seu pai Aggeu Magalhães, médico sanitarista e diretor da faculdade de medicina de Recife, ou como alguns dos demais membros da família que estiveram inseridos em importantes cargos da esfera política. Deste modo, a trajetória de carreira de sua família teve um grande impacto em suas próprias escolhas. Não diferente do que havia ocorrido com o brasileiro Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães foi influenciado a iniciar uma graduação fora do campo das artes. A motivação da família para este impedimento era o mesmo que os dos pais de Wollner, eles diziam protegê-lo de um futuro que não fosse promissor, entretanto, o estudante também apresentava razões pela qual deveria ingressar no curso de direito.

No ano de 1945 Aloísio Magalhães ingressa na Faculdade de Direito de Recife, e mesmo distante do curso em que gostaria de ingressar, Aloísio encontra uma forma de se aproximar das artes. A partir de seu contato com as extensões universitárias, o estudante de direito passou a fazer parte do Teatro de Estudantes de Pernambuco TEP, que havia sido criado por estudantes da Faculdade de direito da turma de 1946. As proposições do TEP eram: levar o teatro ao povo, aprofundar o conhecimento da problemática teatral mediante o estudo das obras representativas da tradição universal e a pesquisa dos espetáculos populares da região, e fomentar a produção de literatura dramática embebida na realidade brasileira (LEITE, 2003). Aloísio Magalhães se insere no grupo desenvolvendo a função de criação de cenários e figurinos para as peças apresentadas, além de também ser responsável pelo setor de teatro dos bonecos, cujas apresentações na época eram gratuitas e aconteciam diariamente. O TEP teve grande influência na carreira de Aloísio, que logo após seu ingresso nesse meio abre um ateliê com Reynaldo Fonseca e, posteriormente, em 1950, com a sua formação completa em bacharel em direito, o advogado decide não atuar na área, e deixa claro que a sua formação em bacharel

em direito foi uma atitude puramente impulsiva, pois as decisões para o seu futuro ainda eram incertas. Aloísio argumentava:

Nunca tive o propósito de ser advogado, mas fui atraído pelo fato de ser a faculdade um centro cultural tradicional. Os anos que lá passei foram importantes, a convivência que tive me deu acesso a um mundo diferente, fui colega de Ariano Suassuna, Ermílio Borba, Gastão de Holanda, nomes do teatro e das letras. Ao terminar o curso, meu interesse maior já era a pintura, e ganhei uma bolsa de estudos do governo francês, passando um ano e meio em Paris, me aperfeiçoando (MAGALHÃES apud LEITE, 2014).

Durante os anos de 1951 e 1952, Aloísio se manteve na cidade de Paris com a bolsa oferecida pela embaixada. O pintor ingressa no curso de museologia do Museu do Louvre e inicia seus estudos nas disciplinas de pintura e gravura com o pintor inglês Stanley William Hayter no atelier 17, que era famoso por ser conhecido como um dos mais importantes centros de gravura da Europa. É então durante este momento em Paris, quando a pintura abstrata era a produção corrente, que o artista descobre e passa a acompanhar o pintor alemão Paul Klee (ALENCAR, 2017). Cabe ressaltar que, além de pintor, desenhista e poeta, Paul Klee foi professor da Bauhaus em Weimar, e sua produção era muito centrada nas ideias da escola.

Deste modo, ao se aproximar das obras de Paul Klee, Aloísio começa a adotar novas características nas suas pinturas, as quais foram influenciadas pelo artista. Como nomeado pelo jornal New York Times em 1957, Aloísio Magalhães era reconhecido por ser um “pintor de cultura” abstracionista. Como Ana Dias de Alencar menciona em sua dissertação (2017), provavelmente, também na descoberta de Paul Klee, estava uma primeira aproximação do artista com a linha de pensamento da escola alemã (Bauhaus).

Com a sua volta ao Brasil o artista ganha popularidade e em 1953 participa de muitos eventos destinados à divulgação de suas produções artísticas. Em 1953 Aloísio participou da 2ª Bienal Internacional de São Paulo, em que Wollner também esteve presente. Em 1954 expôs suas 20 paisagens de Pernambuco na cidade de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, e no Rio de Janeiro, no Ministério de Educação e Saúde. Os anos seguintes de sua carreira foram marcados pela sua participação em diferentes eventos, a 3ª Bienal Internacional de São Paulo, o Salão Nacional de Arte Moderna, mostras individuais, entre outras que vieram a contribuir para o seu reconhecimento futuramente. É no ano de 1954 que Aloísio começa a ter

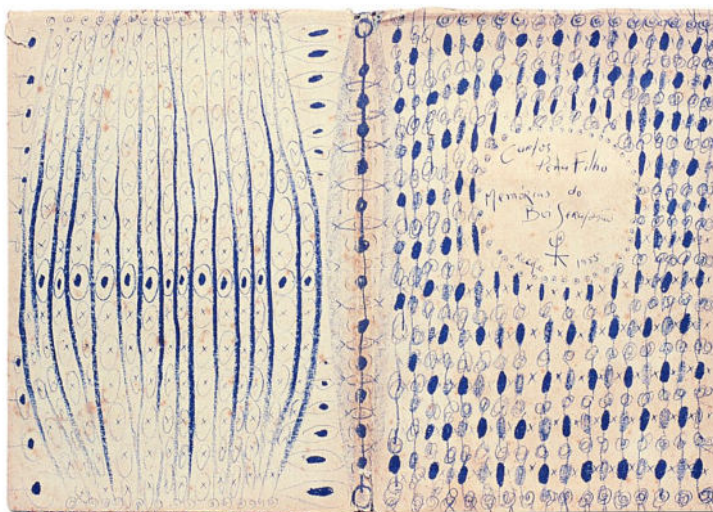
contato com a área do design gráfico, quando conjuntamente a suas atividades como pintor, Aloísio também funda a oficina experimental de artes gráficas nomeada “Gráfico amador” na cidade de Recife, junto dos profissionais Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, interessados em explorar a arte do livro, que tinha como finalidade, “editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores” (LIMA, 2014).

Figura 13: Ilustração de Aloísio Magalhães para “Ode”, de Ariano Suassuna, 1955.



Fonte: Itaú Cultural, Ocupação Aloísio Magalhães, 2014. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/Acesso em: 22/10/2023>.

Figura 14: Ilustração de Aloísio Magalhães para o livro “Memórias do Boi Serapião”



Fonte: Itaú Cultural, Ocupação Aloísio Magalhães, 2014. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/Acesso em: 22/10/2023>.

Em 1956, com uma bolsa concedida pelo Education Exchange Bureau do Programa de Intercâmbio Internacional do Departamento de Estado Norte-Americano, Aloísio viaja aos Estados Unidos, onde inicia os seus estudos nas artes gráficas e na programação visual. É importante para a compreensão deste momento, que haja um aprofundamento nas questões que cercavam o design moderno americano, no qual o artista estava se inserindo.

A segunda geração de designers dos Estados Unidos (ALENCAR, 2017) se forma a partir das consequências da ascensão do nazismo e o fechamento da Bauhaus no ano de 1933, que conseqüentemente culminou em um significativo aumento da imigração de europeus para o país, levando em conta os designers, que viam as terras americanas como um lugar seguro e receptivo para o trânsito das ideias alemãs, logo, esses grupos futuramente viriam a constituir-se nessa “segunda geração” de designers. Alencar (2017), ainda menciona que de acordo com a pesquisadora Lorraine Wild, a razão pela qual os Estados Unidos passa a ser visto por esse público como um lugar receptivo e seguro se dá por duas razões, primeiramente por conta dos relatos de figuras proeminentes no campo artístico que viajavam a América, tais quais Marcel Duchamp, Francis Picabia e Vladimir Maiakovski. Segundamente, isso também se dava por conta do marcante cinema americano, que na época estava muito interessado em expressar o interesse do país acerca do uso da tecnologia nas áreas da arquitetura e indústria.

Mergulhando nas tradições intelectuais do cubismo, do De Stijl, da Bauhaus, do Dadaísmo e dos movimentos políticos surgidos entre as duas guerras mundiais, estes imigrantes identificaram no país a chance de reencontrarem a liberdade política e artística que haviam perdido (FRIEDMAN, 1989 apud ALENCAR, 2017).

Como também apontado por Ana Dias de Alencar (2017):

Os bauhausianos não só encontrariam naquele ambiente um amplo espaço para o exercício da profissão, como seriam fundamentais para o fortalecimento de um design propriamente americano. Ao ser fechada pelo regime nazista, além do fundador Walter Gropius, deixam a escola alemã em direção a América do Norte duas importantes figuras do design gráfico moderno: o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), bastante influenciado pelo construtivismo russo e exímio experimentador da fusão entre arte e tecnologia, e o austriaco Herbert Bayer (1900-1985), obstinado defensor da corrente racionalista, exaltador da pureza geométrica e ex-professor da oficina de tipografia e design gráfico da Bauhaus de Dessau.

Outros importantes nomes que também migraram para os Estados Unidos durante esse momento foram: o alemão Will Burtin (1908-1972), o francês Jean Carlu (1900-1997), o tcheco Ladislav Sutnar (1897-1976), o italiano George Giusti (1908-1990), o suíço Herbert Matter (1907-1984), o austriaco Joseph Binder (1898-1972), o holandês Leo Lionni (1910-1999) e os russos Erté (1892-1990), Alexander Liberman (1912-1999), Alexey Brodovitch (1898-1971) e Mehemed Fehmy Agha (1896-1978).

Muitos desses imigrantes inseridos no campo do design engajaram-se nas fundações de diferentes instituições de ensino americanas durante os anos de 1930 e 1940, alguns deles eram indicados pelo fundador da Bauhaus, Walter Gropius, que também se muda para os Estados Unidos em 1937 e é nomeado diretor da Escola de Arquitetura da Universidade de Harvard. Junto de Marcel Breuer, Gropius ainda inaugura em 1945 o escritório colaborativo de arquitetura chamado The Architects Collaborative. Além do diretor da Bauhaus, outros docentes do grupo que migraram para os Estados Unidos trouxeram as ideias alemãs. Segundo Pedro Luiz Pereira (1996), Albers abre uma Bauhaus Rural nas montanhas da Carolina do Norte, no Black Mountain College. Mies Van Der Rohe torna-se diretor de arquitetura no Armour Institute em Chicago, que fundiu-se ao Lewis Institute, instaurando o Illinois Institute of Technology, no qual ele ficou encarregado pelo projeto arquitetônico e pedagógico. Como menciona Pereira de Souza (1996, p. 26) “A tradição do ensino americano em design sempre foi tendente para as escolas de arte, ou de artes aplicadas, relativamente influenciadas pela Bauhaus”.

O ano de 1937 também é marcado por outro momento importante para a disseminação dos ideais da escola alemã no cenário Norte-americano. László Moholy-Nagy, que também havia feito parte do grupo de docentes da Bauhaus parte para Chicago com o intuito de fundar a Nova Bauhaus. O incentivo para essa fundação veio principalmente da Associação de Artes e Indústrias, formada por um coletivo de cidadãos que estavam interessados em reavivar a indústria manufatureira de Chicago por meio de aplicações em design.

A nova Bauhaus fundada por Moholy-Nagy implementou um currículo baseado na Bauhaus mas com uma inclinação para a área de desenho industrial, porém, após um ano de atividade a escola decretou falência. No mesmo ano de seu encerramento, Moholy-Nagy ainda com esperanças na implementação do currículo da Bauhaus no país, decide fundar uma nova instituição a partir de seus próprios recursos, iniciando assim o Instituto de Design, que contou com um grupo de docentes formado por Giörgy Kepes, Robert Jey Wolf e Andi Schlitiz. Atualmente a escola é reconhecida como Instituto de Tecnologia de Illinois, localizada na cidade de Chicago.

Figura 15: Walter Gropius e László Moholy-Nagy no Institute of Design, Chicago, 1945.



Fonte: Frolixian.com Disponível em: <https://frolixian.com/2015/03/27/masters/> Acesso em: 22/10/2023.

Introduzir o contexto ao qual os Estados Unidos estava inserido foi essencial para que pudéssemos dar continuidade a escrita sobre Aloísio Magalhães. Aliás, diferente de Alexandre Wollner, a influência que Aloísio recebeu do design alemão foi de maneira totalmente diversa, levando em conta que a figura nunca estudou na Bauhaus ou até mesmo em sua sucessora Ulm, e nem mesmo teve seus estudos na Alemanha, como foi o caso de Alexandre Wollner. Desta forma, o subcapítulo dedicado a Aloísio Magalhães se torna mais extenso se comparado ao de Wollner, por conta da exigência de fornecer uma investigação abrangente de sua trajetória até atingir a etapa que esta pesquisa visa alcançar.

Portanto, a ida do artista aos Estados Unidos teria sido o fio condutor entre Aloísio e os bauhausianos presentes no cenário norte-americano na época, levando em conta que Aloísio não esteve presente no cenário brasileiro durante a instauração do Instituto de Arte Contemporânea do MASP por Pietro Maria Bardi antes da fundação da ESDI. Sobre a Bauhaus, Aloísio Magalhães argumentava em uma palestra em 1958:

Uma escola, assim organizada, não poderia deixar de resultar magnífica, como de fato resultou. Acrescente-se a qualidade dos que lá estavam como professores. De Klee e Kandinsky, de Gropius a Herbert Bayer, de Moholy-Nagy a Oskar Schlemmer ou Lyonel Feininger. (...) Uma escola assim, que falava uma linguagem semelhante, não poderia deixar de influir profundamente no espírito dos homens que por ela passaram. Infelizmente, o espírito nazista não podia tolerar tamanha aventura no domínio espiritual e ordenou seu fechamento em 1933. Mas era tão forte o seu poder e a força do homem que a idealizou, que era necessário continuar, custasse o que custasse. Felizmente, os Estados Unidos acolheram-nos. (Esses bravos irmãos do Norte, tão injustamente atacados por falta de espiritualidade). Foi onde aquelas ideias encontravam acolhida e campo para o seu desenvolvimento. Em Harvard, formou-se um grupo em torno de Gropius. Em Chicago, outro em torno de Moholy-Nagy e de Mies Van der Rohe. Herbert Bayer, depois de várias experiências, acabou por fixar-se no Colorado. Espalharam-se assim as ideias da Bauhaus (MAGALHÃES, 1958 apud ALENCAR, 2017).

Ao se deslocar para os Estado Unidos o artista tem a chance de frequentar estes grupos mencionados das escolas de Harvard e Chicago, porém, como ressalta o pesquisador André Stolarski (2008), a transição de Aloísio das artes plásticas para o campo do design se deu principalmente no momento em que o artista visitou o Philadelphia Museum College of Art e é convidado pelo diretor Emanuel Marvin Benson para fazer parte do grupo docente da escola por um período de oito semanas. A partir desta experiência, Aloísio Magalhães conhece o tipógrafo e designer gráfico Eugene Feldman, que tinha proximidade com a impressão offset e outras técnicas de experimentação gráfica, não demorou muito para que Aloísio se aproximasse deste domínio de interesse de Feldman.

Aloisio Magalhães retorna ao Brasil no ano de 1958, e é apenas no ano de 1960 que o artista começa a produzir trabalhos dentro da área do design gráfico, sendo um dos primeiros um logotipo para a Petite Galerie no Rio de Janeiro. Também em 1960, o designer, interessado nas produções de identidades corporativas, inaugurou

o seu escritório de comunicação visual no Rio de Janeiro, passando a ser um dos pioneiros no país.

Em uma entrevista ao Itaú Cultural (2014), Chico Homem de Melo aponta que Aloísio Magalhães formou em volta de seu escritório um conjunto de profissionais que foram nas décadas seguintes os grandes profissionais cariocas que vão construir uma obra impressionante, com qualidade excelente, ligado ao ideário do design modernista. O designer também aponta que nos anos de 1970 o escritório de identidade corporativa de Aloísio se torna como uma “linguagem de empresas”, pois se alguém tivesse uma grande empresa e estivesse interessado em se afirmar como uma empresa contemporânea era preciso adotar o design modernista em sua identidade. “A grande instituição formadora do design modernista carioca foi a ESDI. Mas a grande escola prática, que formou na verdade, toda a geração, era o escritório do Aloísio Magalhães.” (MELO, 2014). Cabe ressaltar que Aloísio não esteve sempre de acordo com a ideia de pedagogia implementada pela ESDI. Em 1963, o designer fez parte do grupo de fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. De início, Aloísio criticava os ideais da escola, apontava, como a maioria dos intelectuais da época, as várias diferenças que a Alemanha e o Brasil tinham, e como inserir o ensino de Ulm na escola brasileira não seria uma boa ideia. Todavia, em um depoimento em 1977 para a revista Arte Vogue, o designer parece mudar a sua opinião e passa a dar suporte ao dizer:

Pode parecer estranho que os primeiros passos para a formação de um pensamento brasileiro sobre o design tenham sido dados na direção de uma rigorosa metodologia suíço-alemã e não mais conforme a exuberância e o calor, para não dizer desordem, do temperamento brasileiro. [...] Hoje, entretanto, parece claro que intuitivamente fomos levados àquela opção na medida em que carecíamos justamente de contrapor aos nossos valores tropicais uma postura diametralmente oposta - e, através de uma dialética entre aqueles elementos, os intuitivos e os do método, saíssemos enriquecidos com um posicionamento original e próprio (Arte Vogue, 1977 apud ANASTASSAKIS, 2011).

Aloísio chegou a desenvolver mais de 170 marcas para empresas durante a sua carreira, dentre as quais se destacaram os projetos para a rede globo, o design do Unibanco (1965), Light (1966), as cédulas do cruzeiro novo (1966) e a Petrobrás (1970). Portanto, neste segundo momento do presente subcapítulo, o foco será analisar algumas obras produzidas pelo designer. Vale ressaltar que através das

influências que Aloísio recebeu, principalmente indiretamente do design alemão, algumas de suas obras se aproximam muito das produções de Alexandre Wollner, porém, com uma característica central que as distanciam. Aloísio Magalhães é reconhecido por trazer em suas produções um caráter mais nacionalista, um ar de brasilidade nunca alcançado ou se quer desejado por Alexandre Wollner.

A seguir, podemos ver uma criação amplamente reconhecida de Aloísio Magalhães (figura 17), criação de extrema importância para darmos início ao entendimento acerca da originalidade que o designer buscava atingir em suas produções. A marca para a empresa Petrobras foi criada no ano de 1970, e é Aloísio que implementa a ideia da utilização do “BR” que posteriormente veio a se tornar uma importante característica para a identidade visual da empresa. A sigla “BR” deriva da própria nomenclatura “PetroBRas”, portanto, seu emprego na marca corporativa se configura como um ícone simbólico de nacionalidade, podendo ser interpretado também como uma abreviação da palavra “Brasil”, de acordo com o atual slogan da empresa “O Brasil é a nossa energia”. Além de desenvolver a marca da empresa, Aloísio idealizou também o “BR” como um símbolo, que poderia ser utilizado para estabelecer uma identidade visual nos postos de serviço e para os produtos comercializados pela distribuidora, e foi exatamente o que ocorreu. Com o crescimento da Petrobras e conseqüentemente do mercado de distribuição de petróleo, a identidade visual da marca passou a ser algo crucial para que a “mensagem” da empresa fosse levada até o consumidor, principalmente por meio de postos de gasolina instalados em todo o Brasil. As cores utilizadas pelo designer também chamam bastante atenção para as cores presentes na bandeira brasileira, composta por verde, amarelo e azul.

Figura 16: Marca da empresa Petrobrás, Aloísio Magalhães, 1970.



Fonte: Espaço Aloísio Magalhães. Disponível em:

<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/memoria-do-cinema/br/> Acesso em: 22/10/2023.

Após 12 anos de atividade, a marca criada por Aloísio Magalhães recebeu algumas modificações, todas elas minimalistas, como, por exemplo, posição de elementos e troca de cores, passando por uma última modificação no ano de 1982. Entretanto, cabe ressaltar que mesmo após essas modificações, a marca criada por Aloísio esteve viva desde 1970 até os dias atuais. Não é uma tarefa complexa compreender esta afirmação, basta realizar uma rápida análise, comparando a marca de 1970 (figura 17) e a marca de 1982 desenvolvida pelo designer Rafael Rodrigues, para identificar as características que continuam ali presentes. A tipografia, o símbolo e a ideia do destaque da linha sobre os caracteres permaneceram em seus devidos lugares. Com relação às cores, elas agora são distribuídas de modos diferentes, mas sem abrir mão do amarelo e verde.

Em resumo, o objetivo foi transmitir o mesmo motivo brasileiro da imagem anterior, porém substituindo radicalmente o instrumento visual utilizado para esse fim: em lugar de uma forma geométrica universal e ambígua (o losango que pretendia ser elemento da bandeira nacional mas provou-se comum a dezenas de marcas, nacionais e estrangeiras), um elemento “novo”, mas presente no próprio nome da Empresa, e oriundo da sua linguagem coloquial e oficial (a Sigla Nacional usada na identificação das estradas e dos carros que saem do país). (REDIG, 2007; p. 83-84).

Iniciar esta discussão explorando o processo de identidade visual da maior empresa brasileira dos últimos tempos é essencial para introduzir o trabalho do designer Aloísio Magalhães, que mesmo após o fim de sua vida, perdura como uma figura principal para uma empresa de extrema importância e que se mantém presente no cotidiano de cidadãos brasileiros. Em uma entrevista para o Itaú Cultural com o escritor brasileiro Joaquim Falcão (2014), que manteve uma forte amizade com Aloísio Magalhães em vida, o escritor fala que o designer defendia que o Brasil era um país jovem e livre, e que era indispensável que o Brasil inovasse e se expandisse, não só se espelhasse no que ocorria na Europa, pois a Europa era um “tapete velho”. Joaquim Falcão ainda menciona que como exemplo disso Aloísio empregava uma metáfora: o designer postulava que a função de um estilingue residia na capacidade de recuar a pedra, e que à medida em que este recuo era aplicado, maior a distância alcançada pela pedra lançada e a força que ela chegará até o local. Desta forma, quanto mais a fundo nós fossemos buscar em nossas raízes brasileiras, na nossa memória e na nossa história (se referindo ao recuo) a nossa força, mais chances teremos de atingir um resultado certo em produções nacionais.

Outra obra de Aloísio Magalhães importante para a presente discussão é o símbolo criado para o IV centenário do Rio de Janeiro (figura 17), que foi idealizado em 1963 para o centenário que ocorreu em 1965. Vale ressaltar que houve um concurso para a seleção do símbolo do IV centenário, do qual Aloísio participou e foi campeão, ganhando como recompensa o valor de 1 milhão de cruzeiros.

Figura 17: Símbolo do IV centenário do Rio de Janeiro, Aloísio Magalhães, 1963.



Fonte: Itaú Cultural, Ocupação Aloísio Magalhães, 2014. Disponível em:

<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-designer/> Acesso em: 22 de outubro de 2023.

A comemoração aconteceu em torno dos 400 anos da cidade do Rio de Janeiro, e a celebração acontecia por razões que iriam para além do aniversário de fundação da cidade, mas também relacionada a avanços que a cidade havia compartilhado nos anos anteriores, principalmente com a reforma do espaço urbano. Nesta época foram realizadas as idealizações dos espaços do aterro do Flamengo, o túnel Rebouças, o túnel Santa Bárbara, e também o Museu da Imagem e do Som. Para o contexto aqui explorado, não podemos deixar de lembrar da criação da ESDI, que também fez parte deste momento. O Rio de Janeiro buscava a partir destas grandes mudanças se instaurar como uma das cidades mais importantes do Brasil. Após passar pelo processo de substituição como Capital para a cidade de Brasília, o Estado da Guanabara buscava atingir o lugar de referência como identidade nacional do Brasil.

Ao iniciar a análise do símbolo nota-se a forte presença da figura geométrica triangular, que se multiplica em 4 formando um quadrado. O espaçamento entre estes triângulos formam um tipo de encruzilhada, ao mesmo tempo que também representa o número 4, com referência a 400 anos de Rio de Janeiro. Conforme mencionado por Costa (2017), alguns pesquisadores opinaram sobre a qual teria

sido a influência por trás da forma do símbolo, Rafael Cardoso (2016) e Chico Homem de Melo apontavam que o símbolo teria tido como inspiração a cruz de Malta, enquanto o professor Joaquim Reding em 2013 contrariava esta ideia e afirma que o símbolo fazia referência a cruz da ordem de Cristo que identificava a chegada dos primeiros colonizadores portugueses a terras brasileiras. Sendo ambas as interpretações coerentes com a formação de uma identidade nacional brasileira oficial que encontrava-se em vigor na metade do século XX.

O design do símbolo pode ser caracterizado com uma certa simplicidade, porém, a marca alcançava uma multiplicidade de sentidos, o que era de se chamar atenção (COSTA, 2017). Como já visto na análise um, Aloísio mantinha as suas produções muito próximo da regionalidade, e a criação de um símbolo desenvolvido para se tornar a identidade visual do Rio de Janeiro não poderia ser diferente. As cores utilizadas pelo designer foram azul, verde e amarelo, enquanto os triângulos inferiores e o superior do lado direito são tomados pela cor azul, cor da bandeira do Rio de Janeiro, o triângulo superior do lado esquerdo é composto pela cor verde e amarela. Pode-se interpretar que o lado esquerdo foi adotado como referência a localidade do coração, junto da bandeira brasileira.

Por fim, a última obra a ser analisada será o símbolo da Fundação Bienal de São Paulo, criada no ano de 1965. Para o desenvolvimento deste símbolo Aloísio participou novamente de um processo seletivo, no qual enfrentou outros grandes nomes do design gráfico da época, pois esse processo aconteceu apenas com artistas convidados pela própria direção da bienal, ou seja, artistas que a fundação acreditava ter potencial para o desenvolvimento do símbolo que eles desejavam. Aloísio foi selecionado em primeiro lugar, apresentando um tipo de símbolo que pudesse se adaptar como escultura e objeto, desenvolvendo a função de além de um símbolo desenhado e colorido, algo que poderia ser utilizado como um troféu, atribuindo valores tridimensionais à produção (figura 18).

Figura 18: Fotografia de Aloísio Magalhães



Fonte: Revista recorte, 2021. Disponível em:

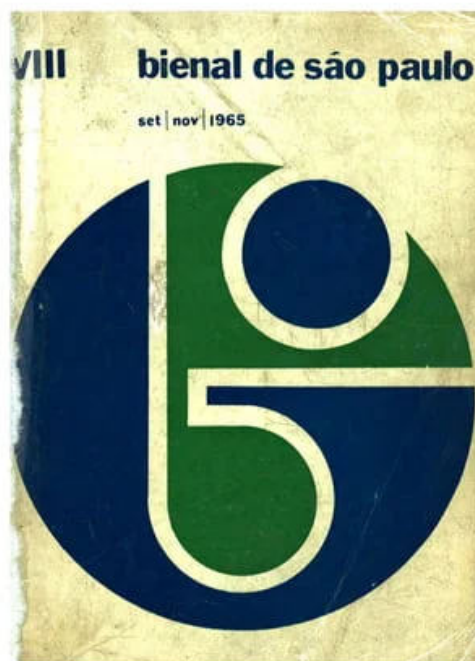
<https://revistarecorte.com.br/artigos/aloisio-magalhaes-e-o-problema-do-design-nacional/> Acesso: 22/10/2023.

Sobre a missão da criação de símbolos, Aloísio Magalhães explicava:

Desenhar um símbolo não é fácil como talvez possa parecer. Só a beleza, a boa apresentação, não bastam, pois um símbolo deve perdurar através do tempo, trazendo ainda uma informação, a mais simples e a mais direta. Então já se vê que terá que ser executado por um profissional especializado, trata-se de um trabalho científico, devendo ser levado em conta problemas de memorização, de ótica, de resistência a redução e ampliação. Por sobre isso, a forma apresentada tem que ser nova, única (LEITE, 2014).

A compreensão e análise do símbolo da Fundação da Bienal de São Paulo torna-se mais facilitada mediante a análise a partir do desenho (figura 19). A ideia por trás dessa criação teria surgido do interesse de Aloísio por representar a sílaba “BI” de Bienal no símbolo, sendo o b representado pela letra de fonte arial minúscula, e a letra i alongada do lado direito. Como é possível observar tanto no desenho como na escultura em si, o designer utiliza a forma geométrica circular mais de uma vez, tanto para o formato total do símbolo, que acaba formando um círculo, como também para o pingo da letra “i” que recebe um círculo grande e que atrai atenções para a sua dimensão.

Figura 19: Símbolo Fundação Bienal de São Paulo, Aloísio Magalhães, 1965.



Fonte: Espaço Aloísio Magalhães. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/art-symbols/bienal-de-sao-paulo/> Acesso em: 23/10/2023.

4.3 Alexandre Wollner + Aloísio Magalhães

O interesse dos últimos subcapítulos era de apresentar Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães em suas individualidades, explorando suas trajetórias de vida e analisando suas carreiras e obras como unidades. Todavia, surge o interesse pelo desenvolvimento deste subcapítulo antes das considerações finais para trazer as conclusões apenas destas análises dos designers, não as conclusões da monografia de maneira geral. Durante a escrita dos estudos de caso, foi de interesse desta monografia apontar principalmente a maneira como a qual estes designers se conectaram ao design alemão, e como mesmo recebendo ambos esta influência (até outras), suas produções se distanciaram por algumas razões e formaram um tipo de duplo efeito.

As produções de Aloísio Magalhães foram muitas vezes comparadas e aproximadas às produções de Alexandre Wollner, e a partir de análises é visível que esta aproximação entre os designers realmente existiu, por mais que Alexandre Wollner apontasse que havia um grande distanciamento entre os dois. Ao ser questionado

sobre a aproximação de seus trabalhos com o do também designer gráfico Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner argumentava que as características que distinguiam as suas produções eram principalmente as construídas a partir dos diferentes contatos com a cultura brasileira durante as suas trajetórias.

Eu sempre cito a diferença que há entre mim e o Aloísio Magalhães. Ele foi criado no centro da cultura regional brasileira que é Pernambuco; ele viveu em torno dela. Eu fui criado em São Paulo, não tenho essa cultura regional. Minha cultura é internacional, vem dos alemães, franceses, italianos, ingleses. Por mais que eu me esforce, não tenho essa ligação. Não adianta eu tentar pôr uma pena indígena em cima de uma marquilha minha. Mulata, café, pelé, tudo isso já passou, esses bondes nós perdemos, não identificam mais o Brasil. (WOLLNER, 2005).

Mesmo tendo ciência de que Aloísio Magalhães teve o seu momento de estudos na Europa e Estados Unidos, e sabendo que ele havia tido alguns dos mesmos contatos que Wollner, o designer reforçava que comparado a ele, Aloísio seria mais nacionalista, e isso se devia por razão de Aloísio ter sido introduzido por sua família a cultura nordestina, não europeia e Paulistana como ele. Em uma entrevista com a designer e docente do curso de Comunicação Visual - Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro Nair de Paula Soares (2017), realizada pelo estudante Valter Vinicius Lima como complemento a sua pesquisa de monografia publicada em 2017, a designer que tinha proximidade com Aloísio ainda em vida opina sobre a questão da brasilidade pela qual Aloísio é reconhecido:

Sobre essa coisa da brasilidade: no fundo, Aloísio era essencialmente um cidadão globalizado, dentro da época onde viveu. Desde jovem viajava para o exterior e no decorrer dos anos 70 – que foi uma época áurea, de grandes projetos no escritório, sempre viajava muito e trazia novos instrumentos de representação projetual, muitos livros e convivia com intelectuais do exterior, por exemplo o Eugene Feldman, com quem ele fez dois livros.

A opinião da designer é importante para ressaltar que Aloísio sempre esteve em contato com o cenário internacional, com movimentos artísticos e diferentes grupos, como foi mencionado durante o subcapítulo dedicado a ele. E, como para qualquer artista ou designer, estar presente nesses meios provoca uma certa influência no indivíduo. Por isso, o designer é sim totalmente inserido ao meio regional e deixou isso claro durante as suas produções em vida, entretanto, não podemos ignorar que estamos falando de um sujeito globalizado, diferente do que Alexandre Wollner afirma em sua entrevista. Segundo Pedro Luiz Pereira de Souza, a ligação de

Aloísio Magalhães com a ideia do design de identidade nacional não teria feito dele um nacionalista de plantão, ainda como afirmação disso, Aloísio Magalhães compreendia que “Na forte estrutura lógica do formalismo técnico havia muita coisa a ser assimilada, inclusive como método, para uma formulação consistente de um design nacional” (SOUZA, 1996 apud ANASTASSAKIS, 2011).

Diante deste cenário, é visível que Aloísio Magalhães recebeu as influências da Bauhaus e de Ulm, de maneira geral, do design alemão durante o seu período nos Estados Unidos, assim como durante sua volta ao Brasil, ocupando o cargo de fundador da ESDI, mas não só delas. O designer bebeu de diferentes fontes internacionais para formar assim o design nacional que ele desejava introduzir em suas obras. Como apontava Chico Homem de Melo (MELO, 2003 apud COSTA, 2017) apesar do designer não ter se identificado como parte dos grupos de vanguarda que aconteciam no Rio de Janeiro ou São Paulo, ele não escapou de receber essas influências em seus trabalhos, por mais que seu caminho até a geometria concretista não tenha se dado da mesma forma que os outros.

Como mencionado anteriormente, os trabalhos de Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães são frequentemente interligados, e durante o desenvolvimento de análises de obras deste trabalho foi possível apontar algumas dessas características que eles compartilhavam entre si, sendo algumas delas: a forte presença geométrica, o uso de fontes sem serifa e o domínio da simplicidade. Por outra vertente, ao que tange a comparações, as obras se distanciam a partir do caráter nacionalista adotado por Aloísio Magalhães e o caráter mais pretensamente universal expresso por Wollner em suas obras.

Deste modo, conclui-se esta análise apontando um duplo efeito causado pela influência alemã no design brasileiro, por um lado Alexandre Wollner, tendo tido contato direto com a escola de Ulm, trazendo seus conceitos para a América Latina e os introduzindo orgulhosamente em suas produções. Por outro lado, Aloísio Magalhães, mesmo sem que este fato seja muito mencionado, recebe também as influências desta escola durante sua trajetória, assim como várias outras, e as utiliza como uma fonte para desenvolvimento de um design nacional, originalmente brasileiro. João de Souza Leite (2003, p. 21) apontava que Aloísio Magalhães era

uma figura que se nutria das contradições, que recebia a influência de todos os lados e a partir disso se encontrava em constantes transformações de si mesmo, porém, se mantendo no fim, o mesmo Aloísio. Aloísio tendo contato com essas diferentes influências tinha como intuito somá-las ao campo de suas realizações pessoais. Deste modo, é possível apontar que parte dessa contradição e nutrição de influências mencionada por Leite era a ocupação que Aloísio se mantinha no meio termo entre o modelo de design alemão e a questão da regionalidade, a qual o artista teria se aproximado majoritariamente a partir de seu contato com as artes plásticas antes de seu início no design.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se conclui, portanto, apontando a influência que o design alemão desenvolveu no cenário do design brasileiro, em um primeiro momento esta pesquisa buscou desenvolver uma análise historiográfica da Bauhaus e de sua sucessora Ulm, para então iniciar uma análise sobre como estas influências chegaram ao contexto brasileiro. A principal conclusão desenvolvida nesta etapa foi acerca da confusão historiográfica que a introdução do design alemão introduziu ao design brasileiro, que até a atualidade é comum observar uma confusão e uma redução inadequada em pesquisas sobre a história do design brasileiro, conectando frequentemente o seu início ao ano de 1960 e associando-o exclusivamente a influência dos princípios alemães. Este aspecto tende a subestimar e até mesmo provocar um apagamento ao que tange a história do design brasileiro, que possui etapas anteriores a este acontecimento. Deste modo, apontar esta problemática nesta pesquisa é de grande importância, desde que, como se intitula este estudo, busca-se analisar o legado da Bauhaus, no entanto, a interpretar como um importante acontecimento para o design moderno brasileiro não inclui de nenhuma forma a conectar como o motivo da iniciação da disciplina do design no Brasil, mas sim, entender que ela foi importante para a iniciativa de uma nova fase.

Em um segundo momento, a presente monografia buscou se aprofundar sobre a fundação da primeira escola de design de nível superior da América Latina, a Escola Superior de Desenho Industrial, que se mantém até os dias atuais na cidade do Rio de Janeiro. As conclusões desenvolvidas neste segundo momento foram os apontamentos acerca de como a fundação da escola se deu no cenário brasileiro, como ela foi vista e aceita pelos artistas, membros de museus e intelectuais da época, e como essa implantação se deu. Portanto, é possível concluir que como já previsto e mencionado durante a introdução desta pesquisa, a introdução do modelo da escola alemã de Ulm no Brasil não foi de extrema facilidade, por diferentes razões. Durante este momento muitos profissionais da época criticavam a implementação, pois não acreditavam que um modelo de escola de design europeu seria o ideal para se consolidar em um país periférico, como o Brasil. Uma segunda problemática foi exatamente a apontada pelos intelectuais da época, que foi a dificuldade de implementar os princípios alemães na escola, levando em conta

principalmente a falta de professores especializados no tipo de assunto que os diretores tinham interesse de aplicar ao currículo. Todavia, mesmo com as dificuldades apresentadas na época, a ESDI se manteve, e se mantém viva até a contemporaneidade, atingindo um tempo de vida mais tardio que suas antecessoras Bauhaus e Ulm, e desenvolvendo assim um papel de extrema importância para o design brasileiro.

Por fim, a monografia esteve focada no desenvolvimento de um estudo de casos, dividido em uma análise de trajetórias e análise de obras dos designers gráficos brasileiros Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, este capítulo foi de extrema importância para as conclusões finais desta monografia, para que pudesse ser apontado essa influência alemã para além da instituição ESDI, mas também nas produções de design (mais especificamente design gráfico) da época. A análise também foi de extrema importância, pois buscou-se identificar um duplo efeito que a introdução dos princípios alemães desenvolveu no Brasil, como esses princípios foram vistos pelos artistas/designers na época? Todos eles adotaram este modelo? Se sim, esse modelo foi adotado e modificado ou permaneceu da mesma forma?

Analisar as trajetórias das figuras estudadas é sempre essencial para compreender suas produções para além do óbvio, sendo um método muito importante e sempre adotado para a análise de obras de arte em disciplinas do curso de História da Arte. Deste modo, analisar as trajetórias de Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães não poderia ser diferente. A partir do desenvolvimento do capítulo 4 foi possível primeiramente analisar que Alexandre Wollner recebeu a influência alemã da Bauhaus indiretamente pela escola de Ulm. O designer se desloca para a Alemanha e após a sua volta para o Brasil ainda faz parte do trânsito de ideais para a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial. Durante a análise de suas obras foi possível observar como essa influência se deu em seus trabalhos, que em sua maioria estiveram durante toda a sua carreira idealizados a partir dos ideais que o designer aprendeu durante a sua ida a Ulm, sendo muitas de suas obras aproximadas a criações de grandes nomes que estiveram presentes no meio intelectual da escola de Ulm. Por outro lado, analisando outro efeito da influência alemã foi examinado o artista e designer Aloísio Magalhães. A análise da trajetória de Aloísio Magalhães necessitou de um período de estudo maior que o de Alexandre

Wollner, levando em conta que Aloísio teve um caminho mais amplo e consideravelmente menos linear até chegar em sua consolidação como um profissional em design. Durante a análise de suas obras foi possível apontar que algumas características do design alemão estão presentes em suas criações, inclusive muitas características em comum com Alexandre Wollner, entretanto, Aloísio é apontado como o profissional que teve contato com influências tanto alemãs como americanas. No entanto, utilizou desse contato para criar algo original, dar uma “cara” ao design brasileiro. Aloísio esteve interessado durante toda a sua carreira como designer na questão acerca da identidade nacional brasileira, e era reconhecido por muitos como um sujeito nacionalista, todavia, durante esta pesquisa foi possível apontar que o indivíduo realmente foi de extrema importância para a criação de uma identidade para o design nacional, porém, mesmo demonstrando estar distante de influências exteriores, ele não estava totalmente fechado a elas. A influência que o design alemão desenvolveu em Aloísio foi diferente da que se deu com Wollner. A chegada dos conceitos alemães no Brasil influenciou as produções de Aloísio, fazendo principalmente o profissional buscar mais intensamente pelos traços regionais antes já procurados por ele, como foi possível observar em suas obras analisadas.

Portanto, este trabalho buscou desenvolver uma análise para além de apenas uma investigação acerca da influência que a escola de Bauhaus desenvolveu no Design brasileiro, mas buscou também entender como os profissionais dessa época se posicionaram quanto a isso, apontando assim um duplo efeito causado por essa influência. Deste modo, foi possível entender a importância que a escola de Bauhaus desenvolveu no design brasileiro, levando em conta a sua conexão com um dos maiores nomes quando o assunto é o design gráfico. Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner foram e continuam sendo figuras indispensáveis para a discussão acerca do design no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A forma segue a função - Bauhaus. Design Culture, 2014. Disponível em: <https://designculture.com.br/a-forma-segue-a-funcao-bauhaus/> Acesso em: 07/2023

ALENCAR, Ana Dias. **Do Objeto artístico único à reprodutibilidade industrial: Aloísio Magalhães e sua decisão pelo design**. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/bitstream/1/9164/2/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Ana%20Dias%20-%202017%20-%20Completa.pdf> Acesso em: 18/10/2023.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e Impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. 2011. P. 420 f. Tese (doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. São Paulo: José Olympio, 2005.

BASSO, Cláudia R; STAUDT, Daiana. **A influência da escola de ULM e Bauhaus na estrutura curricular das escolas no Brasil**. Revista conhecimento online, Rio Grande do Sul, ano 2, Vol 2, p (1-14), setembro, 2010.

BIAŁOBRZESKA, Joanna. **Impulsos da Bauhaus no Brasil**. Programa de apoio a Pesquisa na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2017.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2000.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2ª ED. São Paulo: Blucher, 2004.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3ª ED. São Paulo: Blucher, 2008.

CARMEL-ARTHUR, Judith. **Bauhaus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COOK, William. **A escola alemã que até hoje influencia os objetos ao nosso redor**. BBC News Brasil, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-42117289>

COSTA, Valter Vinicius L.S. **A coletividade em Aloísio Magalhães: A carreira do designer e estudo de caso sobre a popularização do símbolo do IV centenário do Rio de Janeiro**. Monografia (Graduação em comunicação social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6883/3/Vcosta.pdf> Acesso em: 18/10/2023. <https://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/3364-o-rio-de-janeiro-em-seus-400-anos-de-fundacao>

CRESTO, Lindsay. **Teoria do Design**, 2022. Disponível em: <https://teoriadodesign.com/alexandre-wollner/> Acesso em: 22/10/2023.

10 Designs imperdíveis da Bauhaus. Italian Leather, 2019. Disponível em: <http://italianleather.com.br/10-designs-imperdiveis-da-bauhaus/#:~:text=Os%20m%C3%B3veis%20da%20Bauhaus%20foram,reduzidos%20a%20formas%20geom%C3%A9tricas%20simple> Acesso em: 09/2023

DROSTE, Magdalena. **“Bauhaus 1919 – 1933”**. Berlim, Taschen, 2001.

FRIEDMAM, M. **Graphic Design In America: A Visual Language History**. Abram, 1989.

GAMA, Mara. **As três rotas que trouxeram a centenária Bauhaus ao Brasil**. Folha de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/03/as-tres-rotas-que-trouxeram-a-centenaria-bauhaus-ao-brasil.shtml> Acesso em: 07/2023

GAMA, Mara. **Decoração é lixo, afirma mestre do design gráfico**. Folha de São Paulo, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq21099803.htm>

Itaú Cultural. **Chico Homem de Melo - Ocupação Aloisio Magalhães (2014)**. Youtube, 12/06/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gFnZw4o4P4I&t=32s>.

Itaú Cultural. **Joaquim Falcão - Ocupação Aloisio Magalhães (2014)**. Youtube, 12/06/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wF6l9nUGYVc>.

KAISER, Felipe. **Aloísio Magalhães e o problema do design nacional**, Recorte, 2021. Disponível em: <https://revistarecorte.com.br/artigos/aloisio-magalhaes-e-o-problema-do-design-nacional/> Acesso em: 22/10/2023.

LEITE, João de Souza. **A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães**. Rio de Janeiro: Senac, 2003.

LEITE, João de Souza. **Encontros: Aloísio Magalhães**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

MANHANINI, Mariah. **A pedagogia da Bauhaus e a sua difusão no Brasil**. Revista transverso, Minas Gerais, Ano 7, n 7, p (1-7), outubro, 2019.

10 Mulheres da escola de Bauhaus que reformularam o design contemporâneo. CASACOR, 2021. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/design/mulheres-da-escola-bauhaus/> Acesso em: 08/2023.

OLIVEIRA, Luciane Gonzaga. **Arquitetura Moderna na Alemanha no período de 1900 a 1933**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6486/6486_6.PDF Acesso em: 11/2023.

O manifesto da Bauhaus de 1919. Goethe Institut, [s.d.]. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/bau/21394277.html> Acesso em: 11/2023.

REDIG, Joaquim. **Fundamentos do Design de Aloísio Magalhães: Design BR 1970**. Dissertação (Mestrado em design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/bitstream/1/9087/2/Parte2.pdf> Acesso em: 07/11/2023.

RONAN, Arley. **Aloísio Magalhães e o problema do design nacional**. Design pra Valer, c2022. Disponível em: <https://designpravaler.com/itau-analise-visual/> Acesso em: 22/10/2023.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: A biografia de uma ideia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

WICK, RAINER. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: M. Fontes, 1989.