

Mônica Moura *

Histórias do Ensino de Design



Mônica Moura é bacharel em Artes Visuais e Arte Educação (Belas Artes, SP), Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) com Estágio Pós-doutoral (UMINHO, Portugal) e Estudos Pós-doutorais (PUC-Rio). Professora, pesquisadora e orientadora vinculada ao Departamento e ao Programa de Pós-Graduação em Design e Coordenadora do Laboratório de Pesquisa, Extensão e Ensino em Design Contemporâneo e da Comissão do Projeto Político Pedagógico dos Cursos de Graduação em Design, FAAC, UNESP, Bauru. Líder do Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura (CNPq/UNESP). Têm experiência no ensino e na pesquisa em design e atua principalmente nos seguintes temas: Design Contemporâneo; Teoria e Crítica do Design, Ações Políticas e Sociais no Design; Memória e História; Transdisciplinaridade e Interdisciplinaridade. <Monica.moura@unesp.br >
ORCID: 0000-0002-9994-6669

Resumo Este artigo apresenta parte dos resultados das pesquisas desenvolvidas nos estudos de doutoramento e ampliadas nas investigações pós-doutorais a respeito do ensino em design e sua história constituída por meio das relações estabelecidas entre grupos, movimentos e ações que influenciaram ou repercutiram na formação das escolas de educação livre ou formal, estrangeiras e brasileiras. O objetivo é estabelecer um percurso cronológico reunindo diversas manifestações que possibilitem novas reflexões e análises, destituindo mitos e modelos e possibilitando apreciações críticas na intenção de colaborar com a área de ensino em design e com o desenvolvimento de novos projetos políticos pedagógicos. O método adotado é de caráter qualitativo constituído por revisão de literatura, pesquisa documental e de campo. O referencial teórico está pautado em historiadores, educadores, críticos e profissionais do design, tais como Meggs e Purvis (2009), Bürdek (2006), Archer (2004), Wollner (2002), Ferlauto (2002), Fiell (2000), Denis (2000), Heskett (1997), Souza (1997), Niemeyer (1997), Lima (1997), Droste (1994), Pevsner (1994), Wick (1989), Zanini (1993) e, também, nos estudos do filósofo Agamben (2009).

Palavras chave Educação e Ensino do Design, História do Ensino em Design, História do Ensino do Design no Brasil, Escolas Técnicas, Profissionais e de Ensino Superior em Design.

Design Teaching Stories

Abstract *This article presents part of the results of the research developed in the doctoral studies and expanded in the post-doctoral investigations regarding teaching in design and its history constituted through the relations established between groups, movements and actions that influenced or had repercussions in the formation of schools of free or formal education, either foreign and Brazilian. The objective is to establish a chronological path bringing together several manifestations that allow new reflections and analyzes, dispelling myths and models and allowing critical appraisals with the intention of collaborating with the area of teaching in design and with the development of new pedagogical political projects. The adopted method is of qualitative character constituted by literature review, documentary and field research. The theoretical framework is based on historians, educators, critics and design professionals, such as Meggs and Purvis (2009), Bürdek (2006), Archer (2004), Wollner (2002), Ferlauto (2002), Fiell (2000), Denis (2000), Heskett (1997), Souza (1997), Niemeyer (1997), Lima (1997), Droste (1994), Pevsner (1994), Wick (1989), Zanini (1993) and, also, in studies by the philosopher Agamben (2009).*

Keywords *Design Education and Teaching, History of Design Teaching, History of Design Teaching in Brazil, Technical, Professional and Higher Education Schools in Design.*

Historias de Enseñanza del Diseño

Resumen *Este artículo presenta parte de los resultados de la investigación desarrollada en los estudios de doctorado e investigaciones posdoctorales sobre la enseñanza del diseño y su historia, constituida a través de las relaciones establecidas entre grupos, movimientos y acciones que influyeron o tuvieron repercusiones en la formación de escuelas públicas o privadas, extranjeras y brasileñas. El objetivo es establecer un camino cronológico que reúna varias manifestaciones, las cuales permitan nuevas reflexiones y análisis que disipen mitos y modelos, trayendo de ese modo, evaluaciones críticas para colaborar en la enseñanza del diseño, al igual que el desarrollo de nuevos proyectos políticos pedagógicos. El método adoptado es de carácter cualitativo, constituido por la revisión de literatura, investigación documental y de campo. El marco teórico se basa en historiadores, educadores, críticos y profesionales del diseño como Meggs y Purvis (2009), Bürdek (2006), Archer (2004), Wollner (2002), Ferlauto (2002), Fiell (2000), Denis (2000), Heskett (1997), Souza (1997), Niemeyer (1997), Lima (1997), Droste (1994), Pevsner (1994), Wick (1989), Zanini (1993) y, también, en estudios por el filósofo Agamben (2009).*

Palabras clave *Educación y enseñanza del diseño, Historia de la enseñanza del diseño, Historia de la enseñanza del diseño en Brasil, Escuelas técnicas, profesionales y de educación superior en diseño.*

Introdução

Este texto foi escrito a convite e é em homenagem a querida Ana Mae Barbosa, incentivadora das pesquisas em ensino e em arte, no sentido mais amplo que esta palavra abarca.

Integrando-se às condições de seu contexto, respondendo a seus desafios, objetivando-se a si próprio, discernindo, transcendendo, lança-se o homem num domínio que lhe é exclusivo — o da História e o da Cultura.

Paulo Freire, 1967

Se a história do design em geral é um campo de estudos relativamente recente, a situação se agrava quando se refere a historiografia da educação e do ensino em design, especialmente no Brasil onde existe uma importante lacuna a ser preenchida indicando a necessidade de estudos e pesquisas, pois as dinâmicas pedagógicas especializadas exigem o desenvolvimento de pesquisas que, além do registro da memória, pautem a compreensão e reflexão necessárias para a análise crítica que venha a contribuir com os fundamentos e os conhecimentos a respeito do design.

Falar do ensino de design é fundamental, especialmente na atual situação política do Brasil com tantos desacertos, equívocos e afirmações sem embasamento que se ampliam nas esferas da política educacional e de pesquisa. Sempre é importante falar do ensino e da pesquisa, e, mais do que qualquer outro momento, é importante e necessário registrarmos a história constituída analisando sua importância, seus acertos e equívocos apontando sua contribuição para além da formação profissional e dos ditames econômicos expressos na entidade denominada “mercado”, mas, especialmente, para a formação de sujeitos com autonomia, conscientes das sensibilidades e da responsabilidade para com os outros, para consigo mesmos e para com a sociedade, tal como estabelecem os princípios do design.

Infelizmente, nos deparamos com uma realidade na qual importantes professores que constituíram o ensino do design e, para os que continuam atuando, há poucas publicações a respeito do ensino em design de forma ampla, fato que se agrava em uma área tão carente de publicações teóricas e históricas a respeito da educação para e por meio do design. Com algumas exceções, os textos publicados geralmente são focados em um único tema ou em processos específicos de ensino-aprendizagem, mas, muitas vezes, ficam descontextualizados com relação ao entendimento da visão geral e um pouco mais aprofundada do que ocorre nas regiões brasileiras e no país como um todo. Provavelmente, isto é devido ao tempo exigido e necessário de dedicação ao ensino permeado pelas constantes mudanças tecnológicas, do perfil dos alunos somados as exigências de inovações, de mudanças políticas e financeiras institucionais aliadas ao sistema fast-Science com a exigência constante da produção contínua de artigos que não permitem o aprofundamento de análises e reflexões mais amplas e consistentes. E são

os docentes atuantes em sala de aula que possuem toda a competência e experiência para registrar, discorrer, analisar, criticar e refletir sobre o ensino do design. Mas as ações políticas em prol dos docentes andam a muito tempo esvaziadas e enfraquecidas no país.

Por sua vez, as universidades brasileiras, de modo geral, seja no âmbito público ou privado, não se interessam e não investem na constituição de acervo de suas próprias histórias expressas nos cursos ministrados nestas instituições que registram o desenvolvimento da educação e da cultura de um país.

Deslocamentos históricos para ler o contemporâneo

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Começo este texto com a citação de Agamben que nos lembra que para entender o contemporâneo é necessário um deslocamento no tempo, tomar as distâncias no tempo histórico para compreender a atualidade. Tendo o cuidado de compreender a história, na medida do possível, a partir do pensamento vigente na época tratada. Percebendo, no tempo contemporâneo, não as luzes, mas o escuro e, para dar luz ao escuro do tempo presente, procurar estabelecer as relações entre o passado e a contemporaneidade. A constituição do design pelo ensino

O design é um campo projetual estruturado através das relações entre concepção e criação, sistemas e processos tecnológicos e metodológicos associados aos contextos culturais, sociopolíticos, econômicos, produtivos, que ora são precedidos e ora concomitantes às questões educacionais e de formação profissional e acadêmica. “Uma profissão só existe se houver um tripé que contemple a prática profissional, o ensino e a pesquisa” (FERLAUTO, 2002, p. 57).

Portanto, para a valorização da área do design é essencial considerar as questões que implicam em processos geradores de aprendizado e de troca de conhecimentos, competências e ideologias que foram desenvolvidos por escolas, movimentos, guildas, corporações e coletivos que fundamentaram e ampliaram o campo de conhecimentos do design em um percurso de desenvolvimento e de consolidação desta área.

Sob este aspecto, Souza ressalta que, entre as questões pertinentes para a história e o desenvolvimento do design “(...) a principal talvez seja aquela que aponta o design como uma das pouquíssimas profissões que se estabeleceram antes como ensino, através de escolas, do que pela prática” (SOUZA, 1997, p. 11). Enquanto Denis destaca que:

O ensino tem exercido, ao longo do século 20, um papel fundamental na estruturação do design como campo profissional, principalmente em termos da transmissão de uma série de valores formais e ideológicos que transpassam as diversas manifestações do Modernismo internacional. Pode-se dizer até que, paralelamente à história do design vista pela ótica de seus praticantes e dos projetos por ele gerados, existe uma outra história do design que passa pelas escolas e por uma curiosa obsessão com linhagens e vínculos institucionais como marcos essenciais da legitimidade profissional (DENIS, 2000, p. 168).

A partir desta linha de pensamento apresentamos a seguir um breve levantamento a respeito dos movimentos de arte e design, dos grupos (guildas, corporações, coletivos) e escolas, que vieram a influenciar diretamente a formação da educação e do campo do design no sentido contrário a visão de que o ensino de design começou apenas a partir da Bauhaus alemã.

Movimentos criativos e expressivos na constituição do design

Os movimentos *Arts and Crafts*, 1861 (Inglaterra); *Art Nouveau*, 1890 (Paris); *De Stijl*, 1917 (Holanda) e *Art Déco*, 1925 (Paris), selecionados nesta pesquisa e apresentados de forma sucinta neste artigo, apresentam características interdisciplinares a partir da integração de diferentes saberes e práticas resultantes da atuação conjunta entre artesãos, artistas, designers, arquitetos e engenheiros, muitas vezes com todos estes profissionais, outras vezes na associação de algumas destas especialidades.

Estes, por sua vez, atuavam no desenvolvimento de projetos, propostas e trabalhos em autorias individuais ou coletivas, explorando diversos materiais novos ou tradicionais, acabamentos e processos na criação de objetos de joalheria, mobiliário, iluminação, utilidades cotidianas, têxteis e vestuário; materiais de revestimentos como ladrilhos e papéis de parede; artes gráficas e editoriais, ilustrações, peças publicitárias; construção de ambientes, edifícios, paisagismo, urbanismo e, também, obras em pinturas, esculturas e gravuras. Dessa forma, exploravam diferentes dimensões e escalas projetuais lineares, bidimensionais, tridimensionais e espaciais.

Em seu modo de ação, organizavam e promoviam exposições, produziam materiais editoriais (manifestos, revistas, jornais e panfletos), alguns participavam de feiras comerciais e constituíam empresas, cooperativas ou associações aproximando as questões e os universos da arte, arquitetura e design.

Também se relacionavam com outros movimentos artísticos, influenciando ou sendo influenciados por eles e, em alguns casos, estabelecendo férteis diálogos. Nesse sentido, o *Arts and Crafts* influenciou e se associou ao *Art Nouveau* que, por sua vez, influenciou o *Art Déco*. Os movimentos artísticos do Cubismo (1907), Futurismo Italiano (1909) e Construtivismo Russo (1920) também influenciaram o *Art Déco*. Enquanto o *De Stijl* abria espaço em sua revista para a reflexão e para os trabalhos produzidos pelos artistas do Futurismo Italiano (1909), do Dadaísmo Alemão (1916) e do Construtivismo Russo (1920).

Algumas dicotomias permeiam esses movimentos. Enquanto uns reagiam contra as consequências da industrialização, outros valorizavam a máquina e a produção industrial, tais como o *Arts and Crafts* e o *De Stijl*, respectivamente. Os movimentos *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e *Art Déco* valorizavam e promoviam as qualidades do artesanato e primavam pelo figurativo, enquanto o *De Stijl* renegava o artesanato, assumia o racionalismo, a abstração geométrica formal e a pureza matemática.

Porém, todos esses movimentos estabeleceram renovadas ideologias criativas e produtivas, constituíram o pensamento Moderno, estimularam o surgimento de novos movimentos, guildas e organizações de arte e design, influenciaram a cultura e os designers europeus e americanos e as escolas de design, tais como a *Glasgow School*, Bauhaus, HfG-ULM, entre outras escolas subsequentes que deram continuidade à propostas pedagógicas do ensino de Artes, Arquitetura e Design.

Grupos, oficinas e associações ampliando as ações no design

Os grupos são aqui enfocados englobando as guildas, cooperativas, coletivos, oficinas e federações que, antecederam ou se desenvolveram simultaneamente às escolas de design, contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento educacional e profissional do design.

Desde o final de 1800 foram geradas várias iniciativas relacionadas a guildas de artesãos, artistas, designers e arquitetos, tais como a *The Century Guild* fundada em 1882 por Arthur Heygate Mackmurdo na Inglaterra, a comunidade *Roycrofters* fundada por Elbert G. Hubbard em 1893, Nova Iorque e a *Rose Valley Community* fundada pelo arquiteto William L. Price no ano de 1901, na Filadélfia.

Outra forma de associação relacionada ao design foram as chamadas oficinas, tal como as *Oficinas Unidas para a Arte da Manufatura* ou do *Artesanato* (*Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk*), fundada em Munique no ano de 1897 pelos artistas, designers e arquitetos Bernhard Pankok (*1872 †1947), Hermann Obrist (*1862 †1927) e Bruno Paul (*1874 †1968) que organizaram um grupo de artes aplicadas para produzir e vender objetos, inspirado nas guildas inglesas e no *Arts and Crafts Movement*. Esta oficina é considerada como a primeira de muitas empresas de projetos e produção de objetos com alta qualidade estabelecida na Alemanha. Os ar-

quitetos e designers Peter Behrens (*1868 †1940) e Richard Riemerschmid (*1868 †1957), se associaram a esta oficina e desenvolveram projetos e produtos para uso cotidiano.

Em 1898, na cidade de Dresden foram criadas por Karl Schimdt (*1888 †1985) e Richard Riemerschmid (*1868 †1957) as Oficinas Dresden de Artesanato (*Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst*) com uma fábrica bem equipada e a proposta de produzir design de produtos de alta qualidade para uso cotidiano e atender a demanda de objetos e ambientes decorativos para a França. Também essas oficinas foram inspiradas nos preceitos de William Morris (*1834 †1896) e do *Arts and Crafts* britânico.

Projetavam ambientes que, além do mobiliário, contavam com os produtos têxteis, cerâmicos, porcelanas e gravuras produzidas nestas oficinas. De início, a produção era artesanal e, posteriormente, introduziram a criação artística na produção industrial e a posterior standardização no ano de 1906. Nesse mesmo ano realizaram a 1ª exposição de mobiliário fabricado à máquina, standardizado, com produção mecanizada, fato que teve grande influência na posterior produção do design de mobiliário.

No ano de 1899 foi constituída a Colônia de Artistas Mathildenhöhe em Darmstadt (*Darmstädter Künstlerkolonie*) influenciada pela *Art-Nouveau* e em busca de uma nova unidade artística, do estabelecimento da reforma do design, da renovação da criatividade artística e da promoção das artes e ofícios da região.

Entre os artistas convidados estavam o arquiteto Josef Maria Olbrich (*1867 †1908) e o designer, arquiteto e pintor Peter Behrens (*1868 †1940), Hans Christiansen (*1866 †1945), Paul Bürck (*1878 †1947) e Patiz Huber (*1878 †1902), entre outros patrocinados pelo grão-duque Ernest Ludwig de Hessen (*1868 †1937) mediante a proposta de morar e trabalhar no mesmo local, reviver o artesanato da cidade de Hessen por meio da confecção de modelos, unindo todos os gêneros artísticos e agindo no ensino direto.

“A Mathildenhöhe de Darmstadt é um divisor de águas na história dos esforços empreendidos desde Morris até a Bauhaus por uma nova unidade entre arte e vida” (WICK, 1989, p. 22).

As casas construídas no local por Olbrich e Behrens seguiam o conceito de arte total e uniformidade de projeto desde a fachada, o mobiliário, os copos e talheres até o urbanismo circundante.

Entre os anos de 1899 e 1914, havia 33 artistas na colônia e projetavam mobiliário, joias, cerâmica e objetos de prata. Muitos desses objetos foram publicados em jornais e obtiveram grande sucesso e repercussão. Em 1906, foi aberta na colônia uma fábrica de cerâmica e, em 1908, uma fábrica de vidro, cujas produções estimularam a experimentação de técnicas de produção industrial.

“A *Darmstädter Künstlerkolonie* influenciou diretamente a formação da *Wiener Werkstätte* em 1903 e foi o mais importante centro de design inovador da Alemanha antes da I Guerra Mundial” (FIELL, 2000, p. 188).

A cooperativa Oficina de Viena (*Wiener Werkstätte*) foi fundada em 1903 pelos designers Joseph Hoffman (*1870 †1956) e Koloman Moser

(*1868†1918), inspirada na *School and Guild of Handicraft* e patrocinada pelo banqueiro Fritz Wändorfer com a proposta de união entre o trabalho artístico e artesanal à produção de objetos.

As oficinas foram divididas conforme o material a ser trabalhado: prata, ouro, metal, encadernação, couro, marcenaria, e os ateliês de arquitetura e de design. As peças produzidas, mobiliário, objetos de vidro, de metal, têxteis, joalheria, vestuário, papel de parede, cerâmica e trabalhos gráficos, eram assinadas com as iniciais dos nomes dos designers e dos artesãos que as concebiam e produziam, destacando a importância e a igualdade entre seus membros. As características empregadas nesses objetos destacavam-se pelas linhas e formas retilíneas, pelas construções elaboradas e pelo emprego de materiais de alta qualidade, algumas vezes até luxuosos.

Segundo Fiell (2000) em 1905, a Oficina de Viena empregava mais de cem trabalhadores, se destacavam como a principal organização vienense de artes e ofícios, porém não tinham sucesso financeiro.

A partir de 1904, os produtos produzidos por essa cooperativa passaram a ser publicados por jornais dirigidos à decoração e arquitetura e participam de todas as exposições nacionais e internacionais desta área.

Ainda nos anos de 1920, foram abertas filiais em Nova Iorque e Berlim, mas esta cooperativa, que atuou durante 27 anos, foi extinta em 1932 devido ao insucesso financeiro.

A formação da Oficina Alemã (*Deutscher Werkbund* - DWB) se deu em 1907, Munique como consequência da existência das oficinas e indústrias de manufatura que contavam com efetiva colaboração de designers associados. Fato comprovado na III Exposição Alemã de Artes e Ofícios que foi realizada em Dresden no ano anterior, 1906 e obtém grande destaque devido aos princípios de utilidade e funcionalidade, e aos preceitos políticos e econômicos do nacionalismo alemão. “Naquela época havia, fora da Alemanha, pouquíssimos casos de artistas ou arquitetos destacados que trabalhassem com desenho industrial, e não em arte decorativa, excetuando-se a tipografia inglesa” (PEVSNER, 1994, p. 21).

Havia a crença de que só era possível produzir grandes quantidades de produtos, bem concebidos e executados, através da indústria da manufatura e, que somente a associação ou as comunidades de designers, estabelecendo parcerias entre oficinas e indústrias, é que poderiam produzir produtos mais baratos, de boa qualidade e funcionais.

A DWB foi criada em um sistema de federação profissional com a participação de, além dos artistas, arquitetos, escritores, artesãos, publicitários, industriais, jornalistas, funcionários públicos e, principalmente, designers unidos pela preocupação em estabelecer os padrões e a comercialização do design alemão. No documento de fundação é apontado que o propósito da federação era, “a melhoria do trabalho profissional através da cooperação da arte, da indústria e das técnicas, através da educação, da propaganda e de atitudes unificadas face a questões pertinentes” (HESKETT, 1997, p. 90).

Entre os fundadores da DWB estavam as indústrias de talheres e utensílios de mesa, Peter Bruckmann & Söhne e a de impressoras tipográficas, Poeschel & Trepte, assim como as oficinas de design, *Wiener Werkstätte* e a *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk*.

Também faziam parte do corpo de membros: Walter Gropius, Ernst Naumam, Bruno Taut e Henry Van de Velde, entre outros. No primeiro ano em que foi implantada, a federação já contava com 500 associados e, oito anos após ter sido inaugurada, em 1915, a organização contava com dois mil membros.

As questões que levaram ao esfacelamento da DWB, além da problemática do entre guerras e das questões da standardização e do individualismo deviam-se a “(...) sua incapacidade de resolver a separação com a indústria e sua falha em desenvolver um programa preciso em relação à forma e ao papel dos designers.” (HESKETT, 1997, p. 92).

Porém, sob as mesmas diretrizes da DWB “(...) fundaram-se associações similares na Áustria (1910), na Suíça (1913), na Suécia a *Slöjdförenigen* (1910/1917) e na Inglaterra a Associação Design e Indústrias (1915). O objetivo comum de todas estas associações era influir tanto no gosto tanto do fabricante quanto no do usuário do produto em um sentido global, e, nas palavras de Henry Cole, educativas” (BÜRDEK, 2006, p. 24).

Na Alemanha a DWB veio a contribuir para a disseminação dos ideais do Movimento Moderno e da reforma pedagógica alemã, sendo que os profissionais que participaram dos movimentos de instauração das oficinas e laboratórios foram nomeados para assumir a direção de várias escolas, dentre eles: Josef Hoffman como professor da Escola de Artes e Ofícios de Viena e Bruno Paul como diretor da escola de Artes e Ofícios de Berlim, Peter Behrens assumiu a direção da academia artística de Düsseldorf e Poelzig a de Breslau.

O papel fundamental exercido pela DWB foi ampliado posteriormente pelas escolas e grupos que seguiram seus fundamentos e, especialmente, pela Bauhaus de Walter Gropius.

Panorama histórico das escolas de design

A industrialização somada as necessidades de produção para atender ao crescimento populacional marca o século XIX pela implantação de escolas com educação técnico-científica nas áreas projetuais e construtivas¹, tais como o *Royal College of Art* (RCA) na Inglaterra, a *The Glasgow School of Arts* (GSA) na Escócia e o *Politecnico de Milano* (POLIMI) na Itália que são as primeiras escolas formais destinadas ao ensino em design.

O *Royal College of Art* (RCA) foi fundado em Londres como escola governamental no ano de 1837 destinado a formação de profissionais para as indústrias de manufatura. Em 1852, foi instituído o departamento de artes práticas que obteve maior ênfase a partir de 1896 quando foi constituído um programa de ensino que incluía no primeiro ano aulas de história, filosofia e desenho arquitetural para todos os alunos e, após a finalização deste

primeiro ciclo, os estudantes optavam por uma das áreas de ensino: pintura decorativa, escultura, arquitetura ou design. Essa proposta de ensino e formação na área do Design instituídas pelo RCA propagaram-se na Bauhaus.

Em 1959 foi desenvolvida uma nova proposta pedagógica relacionada ao design no sentido mais amplo, e foram inaugurados o *Design Research Department* (DDR) e a *School of Industrial Design*, liderados inicialmente por Misha Black (*1910 †1977) e, posteriormente por Leonard Bruce Archer (*1922 †2005).

Archer, com formação em engenharia mecânica e com experiência acadêmica como professor de ULM, introduziu no DDR da RCA a associação estreita entre pesquisa e prática do design, estabelecendo na educação e formação em design uma abordagem filosófica e social destacando as relações do design com outras ciências e domínios. Desta maneira contribuiu para estruturar o design como disciplina profissional e acadêmica baseada em evidências e com métodos de pesquisa relacionados aos materiais, processos de fabricação e conhecimento científico, incluindo a psicologia e ergonomia.

Posteriormente, nos anos de 1970, Archer (2004) declara que o design não deveria apenas ter relação com outras ciências, mas sim ser considerado como uma terceira forma de conhecimento, semelhante às disciplinas tradicionais das ciências humanas e sociais. Esta visão colaborou para as bases do pensamento e da pesquisa no design moderno, e o potencial impacto nas questões globais enfrentadas pela humanidade no século XXI presentes no design contemporâneo.

Há que se destacar que desde 2014 até 2020, em seis anos consecutivos, a RCA é eleita em primeiro lugar no QS World University Rankings na área de arte e design.

The Glasgow School of Arts (GSA) foi fundada em Garnethill, na Escócia em 1845 como uma escola governamental. Uma das pioneiras na educação em design. Teve influência de vários movimentos de arte e de design, entre eles o *Arts and Crafts Movement* e incentivou o surgimento de outros movimentos, tais como o *Art Nouveau* influenciando a formação de outras escolas europeias de design e artes.

Entre 1853 e 1917 essa escola esteve sob a direção de Francis H. Newbery (*1855 †1946) que apoiou a formação do grupo Glasgow School, liderado por Charles Rennie Mackintosh (*1868 †1928)². O edifício da Escola de Arte de Glasgow, projetado e construído entre 1897 e 1909 foi considerado a obra-prima de Mackintosh, incluindo o mobiliário com cadeiras de espaldar alto e de espaldar em forma elíptica, porém todo o conjunto foi destruído por dois incêndios ocorridos nos anos de 2014 e de 2018.

Um grupo de designers da GSA, dentre eles Charles Rennie Mackintosh, Ann Macbeth (*1875 †1948), Margareth McDonald Mackintosh (*1864 †1933), George Walton (*1749 †1804) e E.A. Taylor (*1874 †1951) dedicaram-se ao design de produto, gráfico e têxtil.

Atualmente a GSA é organizada em cinco escolas: arquitetura, design, belas artes, simulação e visualização, inovação. A área de graduação em design é composta pelos segmentos de comunicação, produto, moda,

têxtil, interiores, games e interação. A pós-graduação é composta pelo foco em Design e Inovação relacionado à várias vertentes contemporâneas, entre elas: cidadania, criatividade colaborativa, design para transformação, design de ambientes e design de serviços.

A GSA foi apontada pela Comissão Europeia como o principal centro cultural e criativo do Reino Unido e é classificada no *QS World University Rankings* como a 3ª universidade de Arte e Design no Reino Unido, a 5ª na Europa e a 8ª no mundo.

O *Politecnico de Milano* (POLIMI), , foi fundado em 1863 como Instituto Técnico Superior sendo a primeira universidade de Milão e tendo como referência os modelos dos politécnicos alemão e suíço que visavam o desenvolvimento da cultura técnico-científica pautada na especialização visando contribuir para o desenvolvimento do país.

O Instituto Técnico Superior (nome inicial do POLIMI) foi inaugurado com o curso de formação em Engenharia Civil e Industrial. Em 1865, foi instituído o curso de Arquitetura (Escola de Arquitetos) associado ao curso de Artes da Academia de Belas Artes de Brera.

Apenas em 1993 a formação universitária em design foi instituída. Inicialmente com o curso de design industrial e, a partir de 2000, introduziram os cursos de design gráfico, moda e interiores nos níveis de graduação e pós-graduação.

O POLIMI atualmente, é classificado no *QS World University Rankings* como a 1ª universidade italiana e, mundialmente, apontada como a 6ª em Design, 11ª em Arquitetura e 16ª em Engenharia e Tecnologia.

A *School of Handicraft* foi fundada pelo arquiteto e designer britânico Charles R. Ashbee (*1863 †1942) na cidade de Londres, em 1887, como um programa filantrópico de educação da instituição de caridade Tonybee Hall que, desde 1884 até os dias atuais, se dedica a ações que minimizem os impactos da pobreza para populações vulneráveis.

A proposta da *School of Handicraft* era a formação de artistas, artesãos e designers e, Ashbee logo percebeu a necessidade de estabelecer uma cooperativa para comercializar os produtos resultantes das atividades de aprendizagem. Assim, em 1888 foi inaugurada a *School and Guild of Handicraft*.

Tanto na escola quanto na cooperativa, Ashbee existia a estrutura de cooperativa do socialismo, a aceitação do trabalho mecânico e a formação dos alunos em oficinas de aprendizagem. Esta foi “uma inovação de fundamental importância para a reforma do ensino de arte no século XX” (WICK, 1989, p. 19). E, também estabeleceram referências para a escola Bauhaus, que viria a ser implantada posteriormente.

Em 1901 a *Guild of Handicraft* conta com cento e cinquenta artistas e artesãos. No ano seguinte, 1902 se transferem para *Chipping Campden*, no interior da Inglaterra, com a intenção de formar uma comunidade rural de artesãos autossuficientes com a execução dos projetos desde a manufatura até a impressão e comercialização. Nos primeiros anos obtiveram sucesso comercial, mas a saturação do mercado e a concorrência somados a distân-

cia de Londres os levou ao encerramento das atividades em 1908 devido a impossibilidade de competição com produtos que, muitas vezes, eram cópias de seus projetos.

No início da década de 1920 iniciativas em diferentes países colaboram para o desenvolvimento do ensino da arte, design e arquitetura a partir de reformas governamentais da política educacional que objetivavam o crescimento econômico e a revitalização industrial. Estas iniciativas resultam em 1919 na *Staatliches Bauhaus* in Weimar (Escola Estatal Bauhaus de Weimar) e, em 1920 na *Wchutemas* (Altas Oficinas Técnicas e Artísticas do Estado Soviético), as quais trataremos a seguir.

A Moderna e Polêmica Bauhaus

Se Morris lançou a base do estilo moderno; Gropius deu-lhe os últimos retoques, os definitivos (PEVSNER, 1994, p. 26).

Agora vamos tratar do “mito” Bauhaus que parece ser, pelo menos no Brasil, a mais conhecida, estudada e almejada escola de artes, design e arquitetura. A conturbada história da Bauhaus, repleta de problemas e mudanças físicas e pedagógicas em sua breve existência, de apenas 14 anos, não impediu a constituição do mito ou de uma “espécie de canonização” (HESKETT, 1999, p. 105), nem impossibilitaram suas influências e repercussões até nossos dias.

Há que se considerar a disseminação e acesso facilitado aos documentos e informações, realizados pelas instituições alemãs³ com acervos abertos e arquivos disponíveis, bem como o site comemorativo ao centenário dessa escola, que mantém viva, não apenas a história, mas de certa forma, a própria Bauhaus.

Mas, ao investigarmos a trajetória dessa escola mais profundamente e, estabelecendo uma análise sistemática, percebemos que a Bauhaus era permeada de dicotomias.

Ao mesmo tempo em que era estruturada em oficinas artísticas e artesanais de cunho experimental almejava a standardização. Era uma escola, mas desejava ser uma empresa de sucesso. Suas oficinas, ao longo do tempo, assumem o papel de escritório de projetos, diluindo-se entre o ensino e a industrialização, entre um pensar, conceber e projetar que foram subjugados ao produzir racionalmente.

O inovador programa de ensino inicial dessa escola foi alterado por diversas vezes. Na primeira alteração ainda não havia sido implementado totalmente, impedindo a avaliação global do projeto pedagógico que pautasse as necessidades reais de mudança. Era uma escola que incluía a formação em arquitetura, mas esse departamento foi realizado só depois de oito anos de existência da escola.

Apesar de se estabelecer na vanguarda de uma época, não conseguiu desligar-se da paternidade do Estado que a financiava, tornando-se assim, subserviente e dependente de uma situação política, pela qual surgiu

e pela qual foi extinta. A almejada diretriz política democrática e socialista não impediu a total aversão ao regime nazista, uma vez que um dos alunos formados por esta escola, que a história registra até este momento, Fritz Karl Ertl (*1908†1982) tornou-se colaborador do nazismo, como arquiteto oficial e vice chefe do gerenciamento central da construção da SS no campo de extermínio de Auschwitz.

A proposta de democratização das artes e do design se defronta com a realidade de que os objetos produzidos naquela escola eram caros, elitistas e se tornaram itens de colecionador devido a pequena escala produtiva, fato que constitui um contra senso.

A proposta de trabalho coletivo e do espírito de comunidade entre artesãos, artistas, designers e arquitetos, professores e alunos, não se sustentou, era permeado de conflitos e distanciamentos. E, por fim, valorizou e promoveu os aspectos individuais, tornando alguns de seus membros ‘celebridades’ do design e da arquitetura.

Como sabemos o programa pedagógico e as ações que envolvem a Bauhaus dividem-se em fases, sendo assim denominadas: Fase de fundação ou de instabilidade estrutural, entre os anos de 1919 à 1923, na cidade de Weimar; Fase de consolidação, compreendida entre 1923 e 1928, em Weimar até 1924 e, a partir de 1925 em Dessau; Fase de desintegração de 1928 à 1933, em Dessau até 1932 e no mesmo ano a mudança para Berlim.

O programa pedagógico tinha como fundamentos a relação entre arte, artesanato e a prática projetual e a reforma das teorias da educação, pautado na crença de que a arte livre e a aplicada estabelecessem uma síntese e, que, a essência de toda a atividade artística é a construção e a criação da estrutura do futuro. A formação era direcionada para a indústria e o comércio a partir da concepção de arte total⁴ ou, em termos mais contemporâneos, de design total⁵.

Porém, apesar do programa consistente de ensino da Bauhaus, a sua prática pedagógica não permitiu relacionar plenamente sua proposta às suas intenções. Foram estabelecidas cinco grandes mudanças e redirecionamentos pedagógicos, na seguinte sequência – 1919 programa inicial e as subsequentes mudanças nos anos de 1921, 1927, 1928 e 1930. Nesses momentos as disciplinas eram extintas, incluídas outras ou as obrigatórias transformavam-se em complementares. Os pilares e as etapas de formação também eram modificados, redirecionados, substituídos. E, situação semelhante, ocorreu com as oficinas.

A mais notável melhoria do projeto pedagógico ocorreu em 1923, ano da primeira grande exposição e da mostra paralela “Arquitetura Internacional” que disseminam propostas da Bauhaus e estabelecem os fundamentos arquitetônicos da escola. Apesar de que, o departamento e laboratório de arquitetura, só foram inaugurados em 1927.

Também foi fundada a empresa “*Bauhaus GmbH*” para viabilizar a comercialização da produção realizada nas oficinas da escola junto a clientes externos. Então, o funcionalismo rígido é adotado e difundido com projetos destinados a produção industrial somados a objetividade técnica e

econômica e, a partir de então, a Bauhaus transforma-se em um centro de produção de protótipos para a indústria.

Se os resultados da política de Gropius forem avaliados em termos dos protótipos da Bauhaus realmente levados à produção, serão quantitativamente insignificantes (...) a lista de produtos industriais que saia da Bauhaus mal dava, em variedade e concepção, para sustentar maiores afirmações sobre seu significado (...) além disso, os produtos da Bauhaus pareciam apenas minúscula contribuição de um grupo vanguardista marginal (HESKETT, 1997, p. 105 e 106).

Na mudança para Berlim a escola deixa de ser estatal transformando-se em instituição particular de ensino. Nesse processo de instabilidades a Bauhaus assume diferentes nomes durante sua existência (Instituto Superior da Forma em Dessau, em 1927 é associado ao nome da escola o subtítulo Instituto de Design e, em Berlim, assume o nome de Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica).

Os problemas políticos relacionados a Bauhaus, conforme afirma Denis (2000) percorrem toda a sua trajetória e implicam na redução dos subsídios estatais e nas mudanças de cidades até sua extinção. Porém, são intensificados a partir de 1930, quando são delatadas às autoridades de Dessau as reuniões comunistas que ocorrem entre estudantes da escola. Hannes Meyer é demitido da direção e Mies van der Rohe assume a direção expulsando os alunos marxistas, substituindo o estatuto da escola, estabelecendo um novo currículo que reduz o plano pedagógico a um programa não político pautado no tema construção e desenvolvimento e a uma formação especializada, reabre as oficinas com a única função de criar produtos industriais.

Em 1933 a Bauhaus é difamada como centro bolchevista e comunista e sofre ostensivas perseguições e repressões políticas da Gestapo, fato que gera sua dissolução em 20 de julho de 1933.

O fechamento da escola pelos nazistas gerou uma espécie de canonização institucional que raramente é questionada. Seu significado educacional, porém, foi enorme. Os métodos da Bauhaus formaram a base da educação artística em instituições do mundo inteiro; embora a história de seus sucessores mais notáveis – a Nova Bauhaus de Chicago e a *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, na Baviera – mais uma vez lançasse dúvidas sobre a adequação dos métodos da Bauhaus como preparação para o desenho industrial (HESKETT, 1999, p. 105).

Podemos inferir que a imagem de perseguição levou muitas escolas e cursos de artes, design e arquitetura, em diversos lugares do mundo, a desejarem o renascimento de Bauhaus. Mas, muito mais como uma postura política ideológica do que no estabelecimento de um pensamento crítico. Será que a Bauhaus seria tão considerada e teria se tornado um mito apenas por suas questões pedagógicas se não tivesse sido extinta pelos nazistas? O que leva a necessidades de outras pesquisas a respeito.

Apesar de todas as questões elencadas, a Bauhaus está viva e é presente até nossos dias. Existem muitas ‘*Bauhäuser*’ no mundo, como sombras ou fantasmas que habitam nosso cotidiano, confrontando o design contemporâneo.

Influências da Bauhaus

Na década de 20 organizaram-se sob a influência da Bauhaus: as *Wchutemas* Soviéticas (entre 1920 a 1928); a Escola de Arte Moderna em Berlim, instituição particular, sob a direção de Johannes Itten (entre 1926 a 1934) e a Bauhaus de Budapeste sob a direção de Sandor Bortnik (entre 1928 e 1938).

Wchutemas

Na Rússia, após a Revolução de Outubro de 1917, o estado promoveu a reforma do ensino nas escolas de arte com um programa elaborado pelo Comissariado Popular para o Esclarecimento do Povo junto a alguns artistas.

A *Wchutemas* nasceu por força de um decreto assinado por Lênin e tinha por objetivo formar artistas – práticos altamente qualificados, propiciar à formação de arquitetos um alicerce artístico e fomentar a arte e o artesanato, bem como a produção voltada para o bem da economia nacional (WICK, 1989, p. 80).

As *Wchutemas* - Altas Oficinas Técnicas e Artísticas do Estado soviético, organizadas como escola-oficina de design, tiveram papel crucial na formação da ideologia artística na Rússia onde havia a predominância das teorias estético-sociais aliadas a proposta de satisfação das necessidades básicas da sociedade.

A organização pedagógica centrava-se em um curso básico de dois anos, comum a todos os alunos a partir da introdução sistemática aos fundamentos da criação plástica e subdividia-se em três ciclos: desenho, superfície e cor, espaço e corpo. Muitos dos professores dessa escola pertenciam

ao Construtivismo Russo. Entre eles, El Lissitzky e Kasimir Malevich, que na década de 20 visitam a Bauhaus e, entre os anos de 1927 e 1928, estabelecem o intercâmbio de estudantes.

Segundo Wick (1989) em 1928, a proposta pedagógica adota uma orientação tecnológico-científica com uma produção mais direcionada a mobiliário e arquitetura. E, nessa nova orientação, a nomenclatura foi modificada para *Wchutein* (Instituto Superior de Arte e Técnica). Em 1930 por decisão estatal ocorre a fragmentação do *Wchutein* em escolas superiores especializadas com foco na utilidade técnico.

Porém, em 1932 o *Wchutein* e todas as outras organizações de design e arquitetura russas foram abolidas em 1932 em favor dos sindicatos controlados pelo estado.

Repercussões da Bauhaus para o ensino de Design

A partir da década de 1930 várias repercussões da Bauhaus ocorreram, mesmo após o encerramento de suas atividades, na constituição de diferentes escolas. A seguir apresentamos as escolas de design e áreas correlatas que se encontram no conjunto das repercussões bauhausianas.

Cranbrook Academy of Art and Design, 1932, Michigan, EUA.

Essa escola torna-se conhecida como a primeira escola de design da América e um importante centro de referência e influencia para o design contemporâneo americano, especialmente pelo trabalho desenvolvido no programa de pós-graduação em design gráfico por Katherine McCoy (*1945-) e na área de design industrial por Michael McCoy (*1944-) a partir de abordagens interdisciplinares.

Cranbrook é uma comunidade educacional, fundada em 1906, por George G. Booth e Ellen Scripps Booth que inspirados pelas reformas do design no século XIX fundam a *Detroit Arts & Crafts Society*, e em 1922, estabelecem a *Cranbrook Educational Community* que congrega Escola de ensino fundamental e médio, a Academia de Arte e Design, Instituto de Ciências, Museu de Arte Contemporânea, Arquitetura e Design.

Eliel Saarinen (1873-1950), foi o arquiteto finlandês que projetou a comunidade de *Cranbrook* e também desenvolveu o currículo da Academia, chefiou o Departamento de Arquitetura e Design Urbano de 1932 a 1950. Segundo Meggs e Purvis (2009) a proposta de Eliel Saarinen na arquitetura de *Cranbrook* era possibilitar aos alunos visualizar, criar e entender todos os aspectos do design, da arquitetura aos móveis e à metalurgia, e se envolver em experiências e a permanente troca de ideias entre os diferentes ateliês e oficinas.

Loja Saarinen, esposa de Eliel, foi importante designer têxtil e dirigiu o Departamento de Tecelagem e Design Têxtil de 1929 a 1942. Ambos acreditavam que bons produtos eram resultado do artesanato e Cranbrook apoiava esses ideais.

Até hoje, essa escola continua a ser um importante centro de referência de excelência acadêmica em artes e design.

Black Mountain College, 1933, Carolina do Norte, EUA

Josef Albers é convidado a lecionar no *Black Mountain College* entre 1933 a 1949. Essa instituição é considerada até hoje como a Bauhaus Norte-Americana, mas também foi influenciada pelas propostas pedagógicas de John Dewey. Até 1956 foi o centro de criação artística mais intenso dos EUA, caracterizado pela vanguarda musical integrada à literatura, dança e artes visuais. Distingue-se pela arquitetura bauhausiana de seu prédio cujo entorno é formado por uma grande floresta. Sua proposta pedagógica relaciona o progresso tecnológico a uma visão humanista onde as artes associam-se a outras áreas de estudos visando formar o homem completo.

New Bauhaus, 1937 e *Institute of Design*, 1949, Chicago, EUA

A Nova Bauhaus, fundada em 1937 e posteriormente incorporada ao *Illinois Institute of Technology*, devia sua existência à infatigável luta de Lazlo Moholy-Nagy e sua esposa Sybil. Estabelecida como sucessora direta da Bauhaus, ela trazia uma nova dimensão à educação criativa nos Estados Unidos. Mas, como foi apontado mais tarde pela revista *Industrial Design*, a maioria de seus alunos era empregada como artistas, artesãos e professores e não como designers na indústria (HESKETT, 1997, p. 105 e 106).

O *Institute of Design* (ID) que, desde 1949 até hoje, integra o *Illinois Institute of Technology* (IIT) foi fundado em 1937 por László Moholy-Nagy (*1895 †1946), designer, artista e professor da Bauhaus, a convite da *Association of Arts and Industries* “para organizar uma nova escola de design que iria revigorar a vida cultural e econômica daquela cidade” (FIELL, 2000, p. 343).

A ‘Nova Bauhaus’ aplicou os princípios de sua antecessora e buscou promover a educação total. Porém, em 1938, todos os subsídios financeiros foram retirados, pois o programa de ensino daquela escola era considerado por demais experimental. Nesse mesmo ano, Ludwig Mies van der Rohe (*1886 †1969), ex-diretor da Bauhaus na Alemanha, tornou-se chefe de arquitetura do Instituto de Tecnologia de Illinois.

Moholy-Nagy conseguiu novos apoios e reabriu a instituição como ensino privado, em 1939, quando foi incorporada ao Instituto de Chicago e nomeada Chicago School of Design. Moholy-Nagy morreu no mesmo ano e Serge Chermayeff (*1900 †1996), arquiteto e designer russo, o sucedeu na direção do instituto e organizou os departamentos de design visual, design de produto, arquitetura e fotografia.

Em 1944, essa escola recebe o título de *Institute of Design* e passa a ser de ensino superior. E, no ano de 1946, o Institute of Design tornou-se um departamento do *Armour Institute*, rebatizado com o nome *Illinois Institute of Technology*. Em 1949 ocorre a fusão entre *Institute of Design* e o *Illinois Institute of Technology*.

A proposta pedagógica desta escola desenvolveu-se através de um ensino com perspectiva experimental e o programa de ensino incluía, além das disciplinas de design, as disciplinas de psicologia e literatura, entre outras.

Nas décadas de 1950 e 1960, Jay Doblin (*1920 †1989), designer industrial e educador, introduziu a teoria do design e o design de sistemas no currículo pedagógico. A partir de 1986, Patrick Whitney (*1952), liderou o desenvolvimento dos campos do design centrado no homem e no design estratégico.

Atualmente, o ID dedica-se a ampliar as fronteiras do design na relação e aplicação das novas tecnologias no processo de design abordando problemas complexos a partir da visão humanista e por meio de experimentação, centralização no homem e estratégias no enfrentamento de problemas imprevisíveis e ambíguos, redefinindo os limites do design e o papel do design como catalisador de mudanças

Ainda, como repercussões da Bauhaus, os ex-professores da extinta escola passam a atuar em outras instituições. Entre 1937 a 1952, Walter Gropius é convidado a lecionar na *School of Design* de Harvard e é nomeado diretor do departamento de arquitetura da mesma escola. Marcel Breuer leciona nessa escola entre os anos de 1937 a 1946. Em 1938, Gropius organiza no MOMA, em Nova York, a retrospectiva denominada 'Bauhaus 1919-1928' que tem grande sucesso e divulgação. Josep Albers entre 1950 a 1959 leciona na Universidade de Yale em New Haven, Connecticut onde desenvolve a pesquisa sobre 'Interação da Cor'.

Hochschule für Gestaltung (HfG- ULM), 1953, Baden-Württemberg, Alemanha

A HfG- ULM foi fundada por Inge e Otl Aicher, sendo a principal escola de design que surgiu na Alemanha no pós-Segunda Guerra Mundial diante da necessidade de reconstrução das cidades, dos sistemas educacionais econômicos e produtivos germânicos.

Walter Gropius ao proferir o discurso de abertura da HfG – Ulm:

Rechaçou a ideia de que a Bauhaus houvera praticado um racionalismo simplista (...) apontou que o designer deve encontrar em seu trabalho um novo equilíbrio entre as aspirações práticas e as estético-psicológicas de seu tempo (...) e que a obrigação de uma escola superior é a de fomentar o acúmulo de conhecimentos e educar o entendimento e os sentidos (BÜRDEK, 1999, p. 39).

Wollner (2002) teve sua formação na escola de ULM e foi marcado profundamente desde a seleção para a composição da primeira turma de 30 alunos com experiência semiprofissional - artistas e artesãos brasileiros, americanos, suíços, italianos, franceses, argentinos, japoneses, holandeses-, e 6 jovens professores com experiência profissional que, em conjunto atuavam em sistema de mutirão, produzindo e instalando equipamentos, trabalhando no acabamento final dos edifícios da própria escola, resultando em uma equipe de funções e responsabilidades equivalentes, espírito que teve continuidade durante os quatro anos acadêmicos e definiram a filosofia de orientação da escola que englobava desde a resolução dos problemas de reconstrução da Alemanha até a racionalização dos meios produtivos de construção em todos os níveis onde o design atuava (arquitetura industrial, design, comunicação visual e informação).

O projeto pedagógico dessa escola caracterizou-se pela qualidade técnica, formal e por uma metodologia direcionada às questões projetuais, pautadas por um caráter sistemático, material e racional onde imperavam as relações entre tecnologia e produção industrial. O processo de ensino ocorria a partir dos seguintes departamentos: Formação Básica, Construção, Cinematografia, Informação e Comunicação Visual.

São seis as fases de desenvolvimento da HfG-ULM, de sua fundação até seu encerramento, apresentadas por Bürdek (1999 e 2006).

A 1ª fase ocorre entre os anos de 1947 a 1953 a partir da constituição da fundação Irmãos Scholl (mantenedora da escola) com o apoio do Alto Comissariado Americano para Alemanha. Max Bill, Inge e Otl Aicher, e Walter Zeischegg elaboram a proposta da escola embasados na relação equitativa entre o saber profissional, a criação cultural e a responsabilidade política.

Na 2ª fase, de 1954 a 1956, os cursos são iniciados em edifícios provisórios, Max Bill, ex-aluno e entusiasta da Bauhaus, é nomeado diretor deste centro e inaugura o novo edifício em 1955 que foi projetado por ele. Tomás Maldonado, docente da escola, aponta a necessidade formular novos princípios e metodologias que permitissem aos designers atuar de modo mais flexível com as complexas exigências tecnológicas e industriais e, para isso, era necessário abandonar os métodos bauhausianos. Perante a esta situação, Max Bill se demite do cargo de diretor, sendo sucedido por Maldonado.

A 3ª terceira fase, entre 1956 e 1958, é marcada pela constituição de um novo modelo pedagógico que estabelece a estreita relação entre design, ciência e tecnologia a partir de disciplinas científicas e a defesa do funcionalismo⁶, ou seja, a resolução de problemas de forma prática, lógica e eficiente levando em consideração a cultura local.

Na 4ª fase de 1958 a 1962 ocorre o desenvolvimento das metodologias de design, com grande destaque aos sistemas modulares para o desenvolvimento de projeto.

A 5ª fase, entre os anos de 1962 e 1966 é caracterizada pelo equilíbrio entre as disciplinas teóricas e práticas. Algumas equipes formadas por professores e alunos elaboram projetos para a indústria quando o empresário alemão coloca em prática os sistemas de produção racional e as investigações tecnológicas desenvolvidos nessa escola.

A 6ª e, última fase, se dá entre os anos de 1967 e 1968 com a desatualização dos conteúdos abordados e a busca de uma nova orientação perante os problemas gerados pelas críticas ao funcionalismo e às questões ecológicas que são somados ao fato de que a comercialização dos projetos industriais resultou na falta de independência e na limitação das equipes envolvidas na elaboração de novas propostas. Essa fase também foi caracterizada pelos problemas internos da escola marcados pela nítida exploração dos sistemas industriais que levou os professores a deixarem de exercer a crítica ao sistema, pois eram fornecedores e clientes das indústrias. A perda de visão crítica impediu que novas e outras práticas inovadoras fossem estabelecidas e refletissem na condução do projeto pedagógico para a formação de novos profissionais. A reivindicação dos estudantes exigia maior autonomia e a prática efetiva do papel de relevância social que deveria caracterizar uma escola de design.

Em 1968, os professores da escola de Ulm votaram pela sua extinção e encerraram suas atividades após 15 anos de existência quando foram retirados os subsídios destinados à escola. Apesar da HfG-Ulm ter-se estabelecido com importância perante a educação e o mercado industrial, não conseguiu solucionar os problemas internos e nem resistiu aos choques com o neocapitalismo alemão, sendo considerada por sua visão racionalista e funcionalista como uma nova política de esquerda e, segundo as autoridades governamentais o programa educacional da HfG-Ulm era muito radical.

A contradição fundamental que parece ter impedido o sucesso de Ulm foi a dicotomia entre o funcionalismo vinculado a engenharia e a humanização da metodologia do design em busca de maior autonomia na concepção projetual.

A visão e o espírito ulmianos influenciaram as subseqüentes escolas de design, especialmente na América Latina, apesar de, assim como a Bauhaus, ter adquirido um lugar mítico, em termos de formação há aspectos questionáveis. Bürdek (1999) nos lembra que, assim como os membros da Bauhaus, os integrantes da HfG-Ulm se consideravam uma comunidade espiritual e vital. Porém, do total de 640 estudantes que ingressaram na escola na condição de profissionais iniciados, só 215 se formaram, indicando uma evasão de 425 alunos, 65% dos ingressantes. Questão que demonstra um sério problema na concepção e condução pedagógica, acadêmica e educacional. Por outro lado, para muitas pessoas o fato de ter estudado em Ulm, independentemente do tempo vivenciado naquele local ou de ter realizado o curso completo, adquiriu a mesma importância de ser titulado em Ulm, especialmente para os grupos sociais que não valorizam sua própria cultura e acreditam na soberania do estrangeirismo e da cultura europeia.

A falta de análises mais aprofundadas e de visão crítica em relação a uma proposta pedagógica, somada ao fato das poucas publicações a respeito de experiências bem sucedidas no ensino de design, torna a HfG-ULM forte influência para a formação de outras escolas fora da Alemanha.

A influência da Escola de Ulm se fez patente sobretudo fora da Alemanha e que, tal como sucedera com a Bauhaus depois de 1933 – ainda que por diferentes motivos –, muitos membros de Ulm buscaram novas possibilidades de trabalhos em diversos países de todo o mundo (BÜRDEK, 2006, p. 47).

Mas, é importante observar que as influências de Ulm vão se estabelecer de fato principalmente nos países em desenvolvimento ou de terceiro mundo como eram denominados na época, como podemos verificar no tópico a seguir.

Repercussões da HfG-ULM

No Brasil a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro em 1962 teve a participação ativa dos ex-alunos de Ulm, o designer brasileiro Alexandre Wollner e o designer alemão Carl Heinz Bergmiller que se tornaram docentes dessa escola. Entre os anos de 1984 a 1987 Laboratório Brasileiro de Design Industrial (LBDI) contou com a participação do ex-professor de Ulm, Gui Bonsiepe.

Outros países da América Latina que tiveram influências e geraram repercussões da HfG-Ulm são Chile, Cuba e México. No Chile durante os anos 70 ocorreu um movimento para o desenvolvimento de produtos destinados às necessidades básicas com os conceitos projetuais influenciados pelo ideário de Ulm. Em Cuba o desenvolvimento da Oficina de Design Industrial (ONDI) em 1980 para organizar a atividade de design no país por

meio da política do estado no campo do Design Industrial e da Comunicação Visual. No México o desenvolvimento do curso de pós-graduação em design da Universidade Autônoma Metropolitana na Cidade do México.

Na Índia o *National Institute of Design* em Ahmedabad e o *Industrial Design Center* em Bombay.

Em Paris foi fundado o Instituto para a Configuração do Meio Ambiente, no início dos anos 70, mas logo foi extinto com apenas alguns anos de vida.

Primórdios da educação em design no Brasil

A história da educação em design, a partir das escolas formais, é uma área que carece de pesquisas⁷ que resgatem a memória e a identidade reafirmando a nossa cultura independente de uma episteme eurocêntrica.

Em São Paulo, já em 1873, a cidade passou a contar com uma escola e centro gerador da relação artesanato e indústria, no processo de ensino entre as artes e os ofícios na formação profissional, o Liceo de Artes e Ofícios de São Paulo (LAO), cujo enfoque pautava-se na relação entre a arte, ofício e técnica, formando artesãos e profissionais para suprir a carência das indústrias paulistas.

A Escola Profissional Feminina e a Escola Profissional Masculina foram regulamentadas pelo Decreto nº 2118-B, de 28 de setembro de 1911 do Governo do Estado de São Paulo. Foram inauguradas no bairro do Brás que concentrava atividades comerciais e fabris e com uma população de operários e imigrantes. Também se destinavam ao ensino de artes e ofícios e atender a demanda do setor fabril e a qualificação de mão de obra.

A Escola Profissional Feminina, que é a atual Escola Técnica Estadual Carlos de Campos (ETEC) e continua no bairro do Brás, tinha como objetivo atuar no ensino e na aprendizagem das artes e ofícios, puericultura e prendas manuais. Nessa fase eram ministrados os cursos de: desenho, datilografia, corte e costura (vestidos e roupas para mulheres e crianças), corte e feitiço de roupas brancas (cama, mesa e banho), bordados, rendas, fabrico de flores, ornamentação de chapéus, culinária e de economia doméstica.

A Escola Profissional Masculina, atual Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas que hoje está instalada no bairro do Ipiranga, tinha como objetivo oferecer cursos de artes industriais, tais como marcenaria, serralheria, pintura, mecânica, carpintaria, funilaria e eletricidade.

Tanto a Escola Profissional Feminina quanto a Masculina atendiam encomendas para suprir as necessidades de verbas. Enquanto na Escola Profissional Feminina eram produzidos enxovais para a casa e para bebês, chapéus, vestidos que eram apresentados em exposições e desfiles, na Escola Profissional Masculina eram produzidos equipamentos e veículos, tais como o primeiro automóvel brasileiro, apelidado de "A Baratinha" de 1917 e caldeirões e granadas para cargas explosivas destinados ao uso na Revolução Constitucionalista de 1932. Muitos artesãos e artistas se formaram nessa escola, tais como Alfredo Volpi (1896 - 1988); Aldo Bonadei (1906 - 1974); Alfredo

Rizzotti (1909 - 1972); Mario Zanini (1907 - 1971); Francisco Rebolo (1902 - 1980), Manoel Martins (1911 - 1979) e Marcello Grassmann (1925-2013).

Apontamos a existência dessas escolas para indicar que a história do ensino em design no Brasil e, especificamente em São Paulo, surge antes do IAC – Instituto de Artes Contemporâneas do MASP e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. E, Também, antes da inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, no Rio de Janeiro instituída em 1962 e inaugurada em 1963. Portanto, há muito a se pesquisar e registrar uma história mais abrangente a respeito do ensino e da formação em design no Brasil.

Na década de 1950 foi marcada pela política expansionista do governo Juscelino Kubistchek com seu plano de crescimento 50 anos em 5 que resulta na chegada das multinacionais, da indústria automobilística e no crescimento da indústria moveleira. Fatos que se relacionam diretamente a necessidade de formação sistematizada por meio do ensino do design.

Foi a partir desta década que o Museu de Arte de São Paulo - MASP organizou e levou ao público várias exposições relacionadas ao design e foi o primeiro museu da cidade a organizar uma exposição de um produto industrial, a máquina datilográfica Olivetti. A esta exposição seguiram-se outras no mesmo contexto, uma sobre cartazes suíços e uma retrospectiva do pintor, designer, arquiteto e publicitário Max Bill, em 1951. Outras ações, tais como Desfile da Coleção Dior no ano de 1951 e o Desfile de Moda Brasileira em 1952 com a incorporação ao acervo do museu de 82 vestidos provenientes da coleção da Empresa Rhodia e a exposição de Saul Steinberg.

Ainda, em 1951, foi criado o IAC – Instituto de Artes Contemporâneas / MASP, sob a coordenação de Lina Bo Bardi (1914-1992) e direção de Pietro Maria Bardi (1900-1999), um curso livre mas que constitui a semente geradora do ensino formal de Design no Brasil. É neste local que o design passa a ser sistematicamente tratado, através de cursos e de exposições que valorizavam o artesanato brasileiro e a criação de objetos para uso cotidiano.

Max Bill (1908-1994) foi um dos professores visitantes do curso de design do IAC/MASP e, na oportunidade, convidou Geraldo de Barros (1923-1998) para estudar na Escola de ULM. Porém, este não pode aceitar o convite e indicou Alexandre Wollner (1928-2018) que, sob a aprovação de Pietro Bardi, obtém uma bolsa de estudos de Niomar Sodré (1916-2003), na época diretora do MAM-RJ, com a condição de que no seu retorno participasse da formação de uma escola de design no Rio de Janeiro.

Foi também Max Bill, em uma visita ao Rio de Janeiro, no final dos anos 50, que ao conhecer o projeto do Museu de Arte Moderna, sugere a criação de um centro de formação cuja proposta poderia ser semelhante ao da Escola de Ulm que ele estava implantando na Alemanha. Em 1958, foi aprovada a ETC (Escola Técnica de Criação) que pretendia implantar um modo de ensinar, pensar e fazer design através do currículo proposto por Tomás Maldonado, sob a consultoria de Max Bill. Porém o curso da ETC, que seria do MAM – RJ, não se viabilizou por questões financeiras.

Em 1952 começa a ser desenvolvido o projeto para a implantação da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, que após dez anos, em 1962 é inaugurada no Rio de Janeiro.

“Havia a necessidade de profissionais que fossem capazes de criar uma linguagem original, com elementos visuais próprios, não nacionalistas, mas oriundos da nossa cultura, com signos próprios, mas de leitura universal” (ZANINI, 1983, p. 953-972).

Há de se ressaltar que em 1955 foi inaugurada a Escola de Artes Plásticas com os segmentos de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Design de Interiores da Universidade Mineira de Arte – Fundação Educacional, atual Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Escola de Design.

As sucessivas visitas de Max Bill e Tomás Maldonado ao Rio de Janeiro estabeleceram uma forte ligação entre a Escola de Ulm e o emergente grupo de designers do Rio de Janeiro e de São Paulo. O modelo de Ulm exerceu influência decisiva no florescimento do design no Brasil (LIMA, 1997, p. 175).

A continuidade do estabelecimento do ensino formal e superior de Design em São Paulo ocorreu no curso de Arquitetura da FAU – USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), quando no ano de 1959 a cadeira de Composição Decorativa incluiu a questão projetual. Depois disso, em 1962, com a reforma curricular do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo foram inseridas as áreas de formação em Desenho Industrial a partir das sequências em Desenho Industrial e Comunicação Visual. No ano seguinte 1963, o departamento de Composição altera seu nome para Projeto. Em 1967 foram incluídas no currículo do curso as cadeiras de desenho industrial (estudo do objeto e sua utilização) e de comunicação visual. Estas ações da FAU/USP resultaram na formação de designers atrelada aos cursos de arquitetura.

No final da década de 60 é que se inicia a ampliação de oferta de cursos superiores em design em São Paulo. Em 1967 na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, instituição privada de ensino, foi criado o curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual junto a Faculdade de Artes e Comunicação. Outra faculdade particular, de cunho confessional é a Universidade Presbiteriana Mackenzie, na capital de São Paulo onde foi instalado em 1971 o curso de Design alocado na Faculdade de Arquitetura, Comunicação e Artes.

Portanto, os primeiros cursos específicos de design em São Paulo foram implementados entre o final da década de 60 e início da década de 70, nitidamente em instituições de ensino particulares, sejam privadas ou confessionais.

A partir das décadas de 70 e 80 foi marcada pela implantação de vários cursos de design nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Paraná e de Minas Gerais. Muitos destes cursos eram decorrentes dos cursos de Belas-Artes ou Artes Plásticas. Fato que, por um lado, imprimiu um caráter mais livre do que a racionalidade imposta por Ulm, pois nestes cursos destacavam-se as relações expressivas com os conteúdos sistemáticos para a prática do design.

O design atravessou um período muito intenso e frutífero a partir da década de 1990, quando ocorreu a proliferação de cursos e faculdades de design, especialmente nas instituições particulares, que investiram na segmentação da área, muito além das tradicionais habilitações em design gráfico e de produto, tanto nos níveis de bacharelado quanto de tecnólogo. É também a década marcada pela instituição do primeiro curso de pós-graduação *stricto sensu* em design no país, realizado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. Essas mudanças relacionadas ao ensino e à profissionalização na área de design tem repercussões até os dias atuais e contribuíram com o crescimento, disseminação, valorização e consolidação deste campo de conhecimentos no Brasil.

Considerações finais

Conhecer o passado histórico para compreender o presente e esboçar o futuro é questão essencial para os âmbitos sociopolíticos e culturais e, portanto, fundamental para a educação e o ensino em design que deve atuar na formação de sujeitos com autonomia e que se tornem agentes de mudança em prol de uma sociedade mais justa, ética, equilibrada na constituição do bem viver.

O panorama histórico apresentado neste texto que incluiu os movimentos de arte, design e arquitetura; as guildas, comunidades e coletivos; as oficinas, corporações e associações que se organizavam associando a troca de conhecimentos e práticas no exercício da aprendizagem vem demonstrar que as escolas de design existiram muito antes do estabelecimento das instituições formais e informais de ensino que ficaram canonizadas e mitificadas pela cultura eurocêntrica e, também, pela cultura americana.

No Brasil a instituição das escolas técnicas masculinas e femininas e dos liceus de artes e ofícios que, geralmente, são esquecidos nas histórias registradas do design brasileiro, nos comprovam a necessidade de ampliação do olhar e do desenvolvimento de maiores investigações a este respeito.

As repercussões e as influências germânicas, que se estabeleceram com grande força no Brasil, a partir dos anos de 1950, devido a política desenvolvimentista que propiciou a vinda de várias indústrias, empresas e profissionais das áreas de engenharia e arquitetura resultando em ecos marcantes no ensino do design brasileiro que aceitou a sobreposição cultural na ilusão de um desenvolvimento econômico e produtivo que não ocorreu conforme o desejado e planejado.

A falta do pensamento e de análises críticas levou a aceitação da mitificação e canonização das escolas Bauhaus e HfG-Ulm. E ao estabelecermos um panorama das mesmas percebemos que ambas vários semelhanças, desde as trajetórias repletas de conflitos, o curto tempo de vida (14 anos da Bauhaus e 15 anos da HfG-ULM), a dependência das verbas estatais e os problemas políticos, o conflito entre os papéis de escola e empresa, a rigidez funcionalista e metodológica e o descompasso entre os programas

de formação e ensino e os resultados obtidos. Mas, apesar disto, viraram modelos para muitas escolas brasileiras que muitas vezes tinham direcionamento para indústria em estados e cidades brasileiras que não tinha o perfil industrial.

Olhar a história do design e seu ensino de modo mais atento nos leva, também, a desvendar as injustiças com as escolas esquecidas pelos registros realizados até o momento, bem como permite que se jogue luz no escuro do passado e do presente permitindo que as novas gerações de professores e estudantes possam conhecer e ampliar seus horizontes para outras possibilidades de análises percebendo que não existe uma única via para a constituição de um campo de conhecimentos como o design. E, além disto, temos a possibilidade de acertar as contas com os vários preconceitos que foram instituídos pela visão racionalista na área do design, indicando a partir dos estudos e registros da história do ensino, como a constituição do design se deu em proximidade e em relações dialógicas com o artesanato, as artes, a arquitetura, a moda e a engenharia renunciando as abordagens interdisciplinares que são de grande importância para a formação e atuação contemporânea do design.

Portanto, precisamos de mais pesquisas que estabeleçam leituras contemporâneas do design apontando as aproximações dialógicas entre diferentes áreas e campos do conhecimento e, propiciando a criação de mecanismos para outras e novas investigações, com a consciência de que os aspectos e reflexões apontadas em uma pesquisa não se encerram em si mesmas e, sim, germinam novas perguntas e olhares para outras investigações acerca das questões educacionais, políticas e sociais do design.

1 Devemos considerar que o termo construtor desde a Antiguidade designava os arquitetos, engenheiros, e, também, os designers.

2 Charles R. Mackintosh foi aprendiz de arquitetura e estudou desenho e pintura em Glasgow. O grupo Glasgow era formado também por Herbert Macnair (1868-1955), Francis Macdonald (1873-1921) e Margareth Macdonald (1864-1933) que mais tarde se denominaram "The Four" e "Spook School" e participaram da Arts and Crafts Exhibition Society em 1894 e, em 1896, em Londres e da VIII Secessionist Exhibition em Viena, no ano de 1900.

3 Reunião Bauhaus na Alemanha: o Arquivo e Museu Bauhaus em Berlim, a Fundação Bauhaus de Dessau e a Klassik Stiftung Bauhaus de Weimar. O web-site comemorativo ao centenário da escola integra o acervo dessas instituições (<https://www.bauhaus100.de/>).

4 Outros grupos e movimentos ocorridos anteriormente, já haviam explorado o conceito de obra de arte total, tais como Arts and Crafts, Art Nouveau, Colônia de Darmstadt, De Stijl, entre outros.

5 Esta denominação provém de um grupo de designers holandeses (Win Crouwel – tipógrafo, Friso Kramer – designer de mobiliário e Benno Wissing – designer gráfico) que, em 1963, fundou o escritório Total Design, cuja proposta era a aplicação da multifuncionalidade de seus projetos, aplicações e operações para uma mesma empresa/cliente atendendo a todas as necessidades. Atualmente, a Total Design, atua no desenvolvimento de identidade e gerenciamento de marca corporativa e o nome atual deste escritório de design é Total Identity.

6 Em 1896 o axioma "A Forma segue a Função" cunhado pelo arquiteto americano Louis Sullivan (1856-1924) resume a visão funcionalista

7 As pesquisas que tratam do ensino de Design no Brasil de forma ampla são a de Gustavo Amarante BOMFIM, 1978, a de Geraldina WITTER, 1984, e a de Lucy NIEMEYER, 1995.

Referências

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó – SC: Argos, 2009.
- ARCHER, L. B. **Autobiography of research at the Royal College of Art 1961-1986**. London, Royal College of Art, 2004.
- BAUHAUS DESSAU FOUNDATION (Fundação Bauhaus em Dessau). **Bauhaus Dessau Foundation**. Disponível em: <http://www.bauhaus-dessau.de>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- BAUHAUS-ARCHIV IN BERLIN, DIE STIFTUNG BAUHAUS DESSAU UND DIE KLASSIK STIFTUNG WEIMAR (Arquivo Bauhaus em Berlin; Fundação Bauhaus de Dessau; Klassik Stiftung Bauhaus de Weimar). **Bauhaus-Archiv in Berlin**. Disponível em: <http://bauhaus-online.de/>. Acesso em: 07 mar. 2020.
- BAUHAUS-ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG BERLIN (Arquivo Bauhaus em Berlin). **Bauhaus-Archiv Museum Für Gestaltung Berlin**. Disponível em: <http://www.bauhaus.de/>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- BÜRDEK, Bernhard E. **Diseño. Historia, Teoría Y Práctica Del Diseño Industrial**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: Bauhaus Archive Museum für Gestaltung e Benedikt. Köln: Taschen, 1994.
- FERLAUTO, Claudio. **O Tipo da Gráfica, uma continuação**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.
- FIELL, Charlotte & Peter. **Design do Século XX**. Köln: Taschen, 2000.
- FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1997.
- LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MOURA, Mônica. Bauhaus: uma escola pautada pela ideologia da construção In: Silva, J.C.P; Paschoarelli, L.C.(orgs.) **Bauhaus e a Institucionalização do Design: reflexões e contribuições**. SP: Estação das Letras e Cores, 2011.
- MOURA, Mônica; LAGO, Lilian. Ensino e Pesquisa Científica no Design e na Moda no Brasil: caminhos que se cruzam e se realimentam. In: Mattos, M.F; Castilho, K. (orgs.). **Pesquisa e formação em Moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015, v.1, p. 37-67.
- MOURA, Mônica. Os Percursos na(s) História(s) do Design - Percurso 3 - a troca de conhecimentos para o estabelecimento do design: grupos, movimentos, ensino e formação. In: **O Design de Hipermídia**. 2003. (Tese de Doutorado. PPG em Comunicação e Semiótica, PUC/SP).
- NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil – Origens e Instalação**. Rio de Janeiro: Ed. 2AB, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros Do Desenho Moderno – De Williams Morris a Walter Gropius**. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Notas para uma Estória do Design**. Rio de Janeiro: Ed. 2ab, 1997.
- WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WOLLNER, Alexandre. **Textos Recentes e Escritos Históricos**. São Paulo: Ed. Rosari, 2002.
- ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Recebido: 21 de abril de 2020.

Aprovado: 05 de maio de 2020.