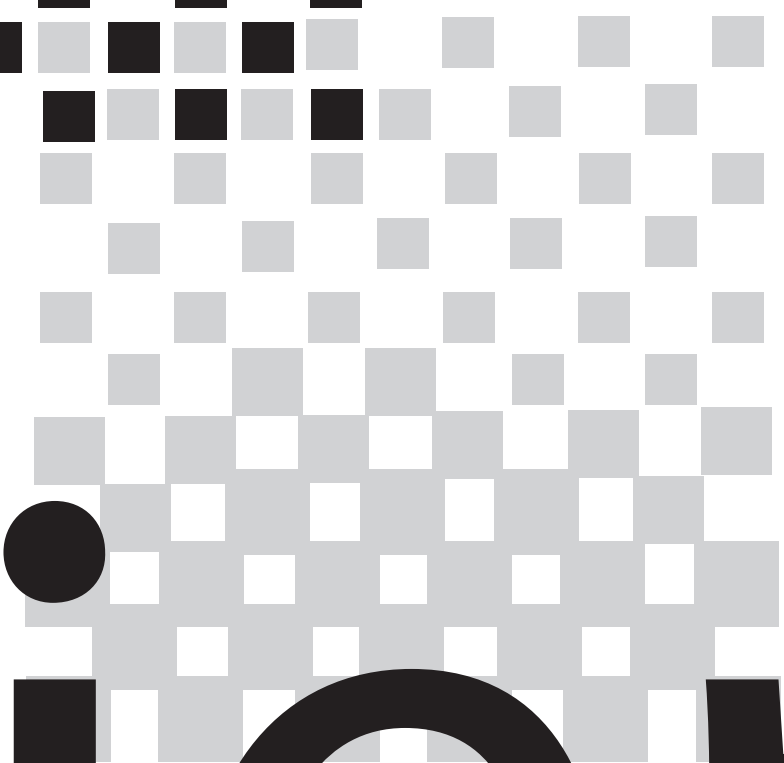
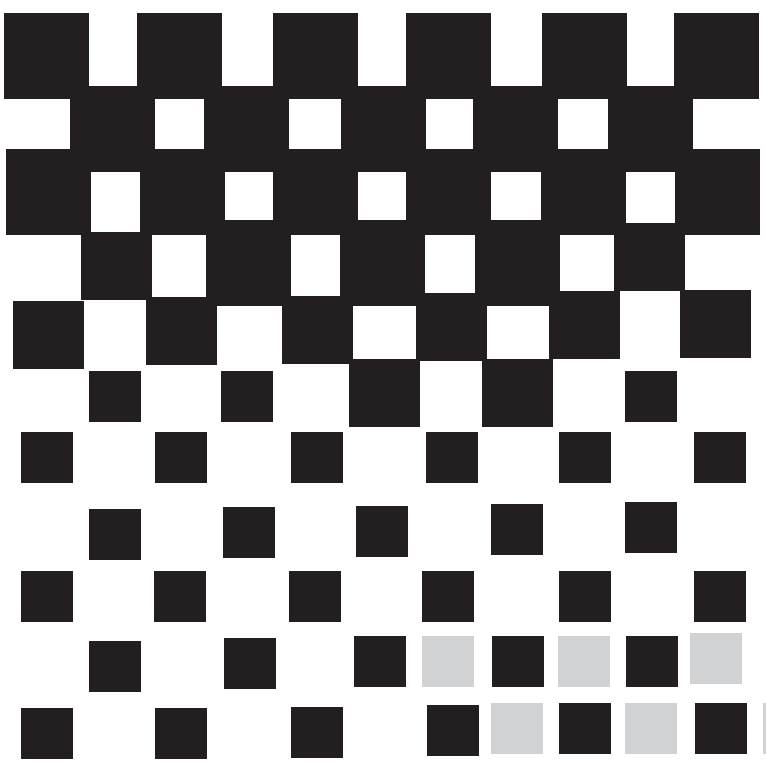


cinquenta anos de

Bieri



ANA LUISA
SCOREL
é designer e integra
a equipe de projeto
da empresa 19
Design e a direção

O design nas Bienais de São Paulo

ANA LUISA SCOREL

na

internacional de são paulo



As Bienais de artes plásticas e de arquitetura de São Paulo expuseram, desde o início, uma diferença básica de propostas, decorrente da natureza particular de seus respectivos objetos. As primeiras concentraram o esforço de reflexão e o interesse em torno, principalmente, da linguagem e de questões por ela levantadas de cunho ético, estético e filosófico. Já as Bienais de arquitetura, cujo discurso também tem na linguagem um dos eixos, dada a natureza eminentemente utilitária da atividade e sua dimensão simultaneamente tecnológica e social, vêm mostrando com bastante clareza que os núcleos de preocupação e as decisões formais do projetista nascem de feixes de necessidades extremamente concretos. Sendo assim, as jornadas dessas Bienais fazem aflorar, voluntária ou involuntariamente, um certo distanciamento em relação ao exercício sistemático do arbitrário, tão caro às artes plásticas contemporâneas.

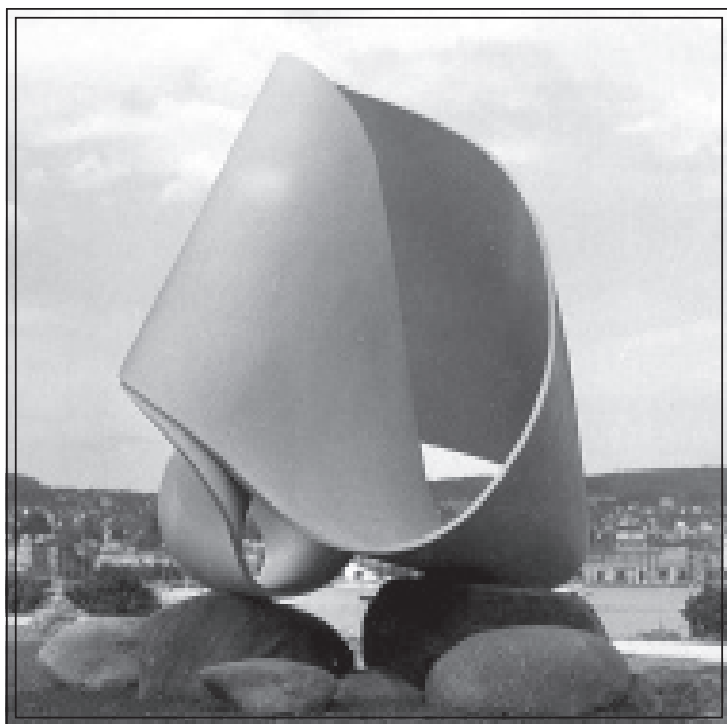
Da mesma maneira, o design não prevê formas de articulação do projeto nem conjuntos de processos para a or-

ganização de informações que possam descolar-se da realidade tecnológica, econômica e social à qual esteja vinculado, lançando-o em experimentos de corte puramente semântico. A dimensão pragmática, a vinculação às necessidades da cultura material e a seu respectivo estágio de desenvolvimento técnico são nele preponderantes, integrando-lhe a estrutura profunda do discurso. Arquitetura e design definem-se, portanto, como áreas bastante próximas, com metodologias e objetivos semelhantes, uma série considerável de preocupações comuns e a consciência profunda de que, como atividades projetuais, ambas têm o compromisso de atender a um vasto corpo de necessidades de cuja solução depende o bom funcionamento e a ordenação material da sociedade contemporânea. Sendo assim, é interessante observar como as Bienais vêm tratando essas três formas de expressão, contribuindo, com sua política, para alimentar a maneira pela qual têm sido absorvidas pela cultura e pelo mercado brasileiros.

De fato, talvez tenhamos reunido matéria para alguma reflexão, se considerarmos que desde a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, até 1973, quando se iniciaram as edições exclusivamente dedicadas à arquitetura, passaram-se cerca de vinte anos; que estamos nos encaminhando para a XXV Bienal de artes plásticas ao passo que a de arquitetura só chegou a seis edições e que o design, tanto gráfico quanto de produto, jamais foi objeto de uma Bienal específica, figurando nas exposições como ator de segunda ordem numa cena que jamais foi dele.

Em 1951, embora no auge do prestígio do abstracionismo, as artes plásticas já se encaminhavam no plano internacional para a pop art através, principalmente, dos trabalhos de Roberto Rauschenberg e Jasper Johns, nos Estados Unidos (1955) e Richard Hamilton na Inglaterra (1956) (1). O cotidiano da sociedade industrial começava a subjugar o imaginário de pintores, desenhistas, gravadores e escultores, a violentar-lhes a rota mudando drasticamente tanto seu papel social quanto sua

1 Edward Lucie-Smith, *Movements in Art Since 1945*, Londres, Thames & Hudson, 2001.



linguagem e o teor dos recursos materiais utilizados para a transposição poética das múltiplas realidades com que passaram a se defrontar. Tintas, resinas, grafites, oxidantes, telas, os metais e as pedras de sempre foram pouco a pouco substituídos por qualquer coisa, mole ou dura, perene ou descartável, de origem mineral, vegetal, orgânica ou industrial. O que passava a contar era a originalidade do conceito proposto e a contundência que ele pudessem carrear. O material, o suporte, a fatura e a mestria artesanal, o desafio na lida com a linguagem e sua sintaxe deixavam de ser valores e, portanto, de interessar. O lugar da experiência – estética? – que desembocaria nas atuais “instalações” podia ser tanto a sala do museu ou da galeria de arte, quanto o pico de uma montanha ou um terreno pantanoso de acesso difícil, distante de qualquer centro urbano. Esse quadro já estava plenamente instalado no Primeiro Mundo com o minimalismo e a arte conceitual a partir da segunda metade da década de 60 (2), firmando valores e pressupostos que persistem nas artes plásticas contemporâneas até hoje.

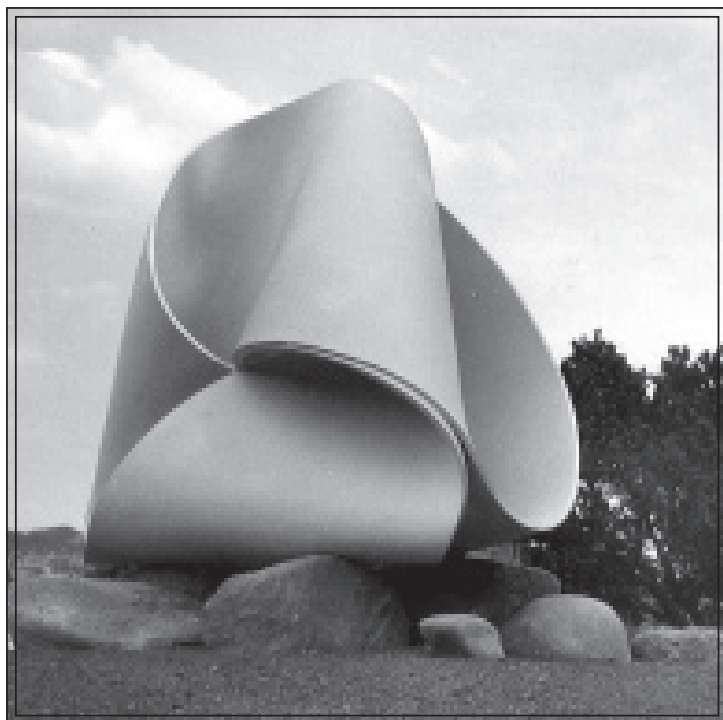
No Brasil, o início da década de 50 foi marcado pelas primeiras manifestações dos movimentos concreto e neoconcreto, resposta tropical à inquietação que as artes, de uma maneira geral, as artes plásticas, em particular, vinham mostrando no Ocidente desde o final do século XIX, quando as tecnologias industriais para reprodução de objetos e informações ocuparam todas as posições, desenhando o novo mundo. Como se sabe, a fotografia e o cinema, conquistas de primeira hora dessa nova idade, passaram a permitir um continuum com o real jamais igualado até aquele momento liberando a pintura, o desenho, a gravura e a escultura do compromisso com o registro do universo exterior. O objeto e a informação industrialmente fabricados, por sua vez, tornavam acessível uma quantidade de produtos e informações também inimaginável em outras épocas, transformando inexoravelmente a relação de homens e mulheres com o universo da cultura material. Do interior dessas circunstâncias, o

concretismo e o neoconcretismo buscaram uma estratégia criadora de estreita sintonia com a suposta racionalidade dos processos industriais e sua ideologia técnica, visível na concisão, na estrutura lógica e na tendência à repetição dos elementos com que teciam o discurso, na fase inicial próxima a 1955, fosse a matéria plástica ou literária. No caso particular dos neoconcretos, essa espécie de fascínio com a limpeza formal do objeto industrialmente produzido foi aos poucos se depurando e, a partir da década de 60, o grupo de artistas do Rio de Janeiro não se contentava mais em transpor plasticamente para os trabalhos sua visão da racionalidade funcionalista tal como a percebiam no plano da reprodução mecânica. O uso da estrutura criada passou a importar tanto ou mais. Era necessário que a relação do espectador com a obra se traduzisse em iniciativa física, passando pelo filtro da experiência concreta, vivida individualmente ou em grupo, para que a intenção do artista se cumprisse (3). Por mais ricas e instigantes que possam ser as associações obtidas com esse tipo de experiência convenhamos que, quando um objeto artesanal, com origem na criação

Abaixo e na página anterior, Max Bill, “Continuity” (Endless Band), 1947

2 Idem, *ibidem*.

3 Ronaldo Brito, Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro, São Paulo, Cosac & Naif, Coleção Espaços da Arte Brasileira, 1999.



artística, busca se apropriar de algumas das características próprias do produto industrial, a tentativa corre o risco de resultar, no mínimo, inquietante.

Não por acaso, o grande prêmio da Bienal de 1951 foi dado a Max Bill, pintor, escultor, arquiteto, designer gráfico e de produto, professor da Escola de Ulm, mestre de alguns dos designers que, a partir de 1963, contribuiriam para a introdução sistemática do design no Brasil, ensinando na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), do Rio de Janeiro.

Quanto à moderna arquitetura brasileira, já no ano da primeira Bienal ela era uma forma de expressão madura tendo alcançado, inclusive, um grau de reconhecimento internacional com o qual as artes plásticas nacionais, até aquele momento, não podiam sequer sonhar. A geração dos anos 30, integrada por Lucio Costa e Afonso Eduardo Reydi, os precursores, Alvaro Vital Brazil e os irmãos Marcelo e Milton Roberto, alguns dos seguidores, já havia produzido obras da importância do edifício Esther (1936), em São Paulo, Associação Brasileira de Imprensa (1936), aeroporto Santos Dumont (1937), no Rio de Janeiro (4). Lucio Costa há muito projetara o pavilhão do Brasil para a feira internacional de Nova York (1939), despertando a atenção mundial para a arquitetura que se fazia em nosso país. Por sua vez, o Ministério da Educação e Cultura (1936 a 1939), a partir do traçado inicial de Le Corbusier, fixara o marco simbólico dessa nova estética construtiva que pretendia unir o funcionalismo europeu, vigente até meados de 40 do século passado, ao sotaque solar do país tropical. Pelos anos 40 adentro a arquitetura brasileira continuaria sua brilhante evolução com exemplos como o Instituto Vital Brazil (1942), de Alvaro Vital Brazil, o Conjunto Residencial de Pedregulhos (1947-1958), de Afonso Eduardo Reydi, e os primeiros trabalhos de Oscar Niemeyer, cujo trajeto desembocaria, no final dos 50, princípios dos 60, na escala monumental de Brasília, que fixa, certamente, um dos momentos mais brilhantes da produção arquitetônica

do século XX, em termos universais.

Em 1951, Vital Brazil ganha um dos prêmios da seção de arquitetura da Bienal, na categoria edifício para uso comercial, com o prédio Clemente de Faria construído em 1946, em Belo Horizonte, confirmando, assim, que os conjuntos de necessidades de cunho coletivo constituíam uma das linhas da preocupação projetual, nesses primórdios da arquitetura moderna no Brasil. Ou seja, naquelas décadas, a elite de nossos arquitetos mostrava um claro compromisso com edifícios públicos ou voltados para o atendimento coletivo: ministérios, escolas, terminais de transporte, prédios comerciais, bairros residenciais. E, na estrita continuidade dessa tendência, chegamos em 1960 ao projeto e à realização de toda uma cidade, capital de um país emergente que, assim, tentava deixar registrado no ritmo de seus volumes urbanos o anseio por um destino de maior grandeza social, política, econômica e cultural.

No plano mundial, a arquitetura da década de 50 se caracterizou pelo início da superação dos pressupostos de cunho funcionalista e pela busca de formas mais livres de articulação de planos e volumes no espaço da construção, graças ao suporte de materiais e tecnologias que permitiam a prática dos grandes vãos e o exercício de uma plasticidade menos ortogonal.

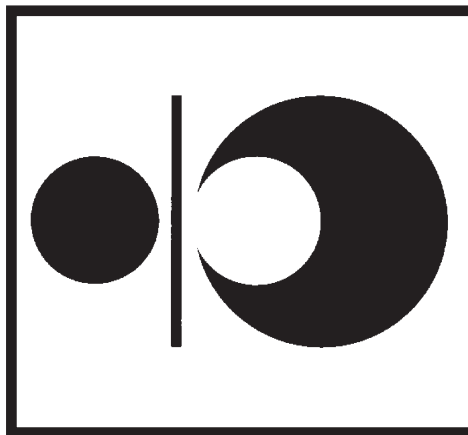
Era essa, portanto, a disposição dos fatos, no Brasil, no tocante às artes plásticas e à arquitetura, em torno da data de inauguração do ciclo de nossas Bienais. Já o design faria um percurso completamente diferente. Sem contar com a colaboração do poder público, como ocorreu com a arquitetura principalmente entre os anos 30 e 60 do século passado, do Estado e da burguesia rica e cosmopolita dos grandes centros brasileiros, como as artes plásticas, do Segundo Reinado até os nossos dias, o design sempre esteve entregue à própria sorte e aos limites de sua eventual capacidade de dialogar com uma sociedade ignorante do alcance que ele encerra. Nesses termos, por volta de 1951, ano em que se iniciava a série das Bienais, entre

4 Vital Brazil e Roberto Conduru, Coleção Espaços da Arte Brasileira, São Paulo, Cosac & Naif, São Paulo, 2000.

as poucas manifestações aqui existentes que, de alguma maneira, poderiam ser consideradas como precursoras do design estava a fabricação de móveis em pequena escala e bases semi-artesanais da Unilabor, guiada pelo talento múltiplo de Geraldo de Barros.

Nesse momento, a Europa e os Estados Unidos, que sempre concentraram as influências decisivas sobre nosso país em qualquer setor, mostravam situações diferentes no tocante ao design, que só então surgia como atividade autônoma. A América do Norte, para onde acorreram levas e levas de intelectuais fugidos da guerra e do nazismo, tinha transformado habilmente as recentes lições dos mestres europeus da Bauhaus, basicamente arquitetos e artistas plásticos, diga-se de passagem, no fenômeno do styling, bem de acordo, aliás, com a extraordinária vocação de seu povo para os negócios. A Europa, em plena reconstrução pós-guerra, retomava aos poucos o compromisso de aplicar a “arte à indústria”, formulado no início do século XX na Alemanha e na Inglaterra, principalmente, ingressando no longo período do international style em que se deteria até finais dos 60, vindo a conceituar definitivamente a atividade do design através da ação da Escola de Ulm.

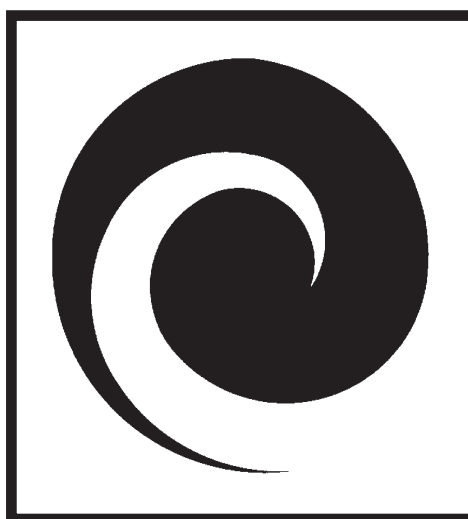
Apenas doze anos depois da criação da Bienal e de duas tentativas de ensino tímidas, uma em São Paulo, entre 1949 e 1953, no Instituto de Arte Contemporânea que funcionava no Museu de Arte de São Paulo – experiência calcada no modelo do Chicago Institute of Arts (5) –, outra no Rio, no Museu de Arte Moderna entre 1959 e 1960, foi que, por decisão do governo Carlos Lacerda, fundou-se no Rio de Janeiro, em 1963, a Escola Superior de Desenho Industrial. A iniciativa, de caráter mais cultural do que estratégico, pois o centro do desenvolvimento industrial do país estava em São Paulo e dali iria se expandir na direção do Paraná, de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, principalmente, destinou a ESDI a lançar as bases para a compreensão, no Brasil, do papel a ser desempenhado pelo projeto, no plano do objeto e da informação seriados, para fa-



Ao lado e abaixo, Geraldo de Barros, montagem em plástico laminado, 1990

bricação industrial. Embora com bastante atraso em relação ao Primeiro Mundo, foi a ESDI que trouxe a possibilidade de que se abrisse, por meio do ensino sistemático do design, a percepção da trama de que eram constituídos os novos tempos, com sua ideologia pedagógica pautada no compromisso ético e estético da tradição funcionalista. Foi também a partir da ESDI, já em 1968, portanto apenas quatro anos e meio após sua criação, que se cristalizou nas primeiras gerações de profissionais com formação regular a consciência de que da solidariedade perversa entre subdesenvolvimento e design poderia surgir tudo, menos informação, bem-estar econômico e social para as vastas camadas humanas e carentes do país, como o tempo, aliás, se encarregou de provar. Mas esse é um quadro que apenas viria se colocar mais para a frente. Em 1951, o que se tinha

5 Dados fornecidos por Alexandre Wollner.



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

era, no plano do manufaturado de certa complexidade mecânica (automóveis e eletrodomésticos por exemplo), o completo domínio do produto importado; no plano do objeto gráfico: livros, revistas, jornais, gráfica efêmera, a busca de um ideal estilístico, digamos assim, derivado do cruzamento da estética publicitária, muito presente em nossa cultura desde meados dos anos 40, com a reverência subserviente às artes plásticas. Duas tendências que, ao interferirem tão decisivamente no produto gráfico, atestavam o descompasso em que ainda vivíamos em relação ao design e à realidade estética e conceitual que ele propunha. Por outro lado, seria absolutamente impensável, naquela época, a colaboração verdadeiramente integrada entre arquitetura e design, já bem-definida, no entanto, no Primeiro Mundo, desde o final do século XIX, mas que o desconhecimento acerca da nova atividade, de um lado, e as características eminentemente artesanais de nossa arquitetura, de outro, iriam tornar problemáticas no Brasil, até os dias que correm.

Com efeito, o design se aproxima da arquitetura, em virtude, basicamente, de seu aspecto pragmático, advindo do compromisso com o uso e com as necessidades propostas pela cultura material, bem como do exercício da atividade de projeto, que é a forma de expressão tanto de designers quanto de arquitetos; mas também se afasta dela na medida em que está assentado em modos de produção que têm como princípio gerador a multiplicação de matrizes por meio de tecnologias industriais ou pós-industriais. A arquitetura no Brasil sempre foi, na verdade, uma atividade predominantemente artesanal, tanto como tecnologia quanto como ideologia, estando voltada para a construção de unidades únicas como, aliás, todas as formas de expressão artística que tendem a ser aceitas e absorvidas pelo senso comum em nosso país. É, provavelmente, esse dado fundamental, que também distancia o design das artes plásticas, o fator que define a raiz da resistência

cultural que a atividade tem encontrado em suas tentativas de afirmar-se como forma de expressão autônoma, podendo, quem sabe, explicar as razões do papel lateral que vem desempenhando em nosso país já que, aqui, aquilo que é feito a mão denotaria, mais fácil e imediatamente, a presença do “dom artístico”, do “talento”, da “capacidade de criar”, enquanto, para nossa cultura, o que resulta de reprodução mecânica, como o produto do design, estaria destituído do valor da “aura”, não sendo, portanto, veículo adequado para os intrincados mistérios da criação.

Salvo engano, até serem instituídas as Bienais exclusivamente dedicadas à arquitetura, o design figurava nelas apenas no momento do projeto do cartaz e das peças gráficas destinadas à divulgação do evento, atendendo, portanto, a uma demanda de serviço bastante restrita. Sintomaticamente, o cartaz da Bienal de 1951 foi projetado por Antonio Maluf, um publicitário paulista. Nas Bienais seguintes a autoria dos cartazes passou a se alternar entre publicitários e designers que, pouco a pouco, foram firmando terreno até passarem, finalmente, a dominá-lo. Mesmo assim, apesar de o campo ter sido ganho por quem tem direito a ele, desde 1951, o design tem ficado do lado de fora, recebendo os convidados tal um porteiro a quem é vedado o acesso à festa.

Foi apenas quando as Bienais de arquitetura de São Paulo adquiriram contorno próprio que o design, principalmente o de produto, passou a ter espaço nas mostras. Mas, o que não deixa de ser curioso, sempre tratado como uma espécie de apêndice ou complemento da atividade do arquiteto, numa insistência passadista que se reporta a meados do século XIX, quando ele ainda não tinha firmado limites próprios e, portanto, precisava apoiar-se nas conquistas da profissão programaticamente mais próxima, cuja aceitação já estivesse assegurada pelo mercado e pela sociedade do tempo. Infelizmente, essa tendência de atrelar o design de produto à arquitetura, o design gráfico à publicidade prevalece no Brasil até hoje,

ocasionando distorções bastante graves que atrapalham o desenvolvimento tanto do mercado quanto do ensino e da prática profissional, circunstâncias que as políticas e os valores que prevalecem na organização das Bienais de São Paulo só têm feito acentuar.

Com efeito, é compreensível que, no início da década de 50, uma cidade com as necessidades de integração cultural ao Primeiro Mundo, como a São Paulo da época, visse a organização de Bienais de artes plásticas como um meio para alcançar esses objetivos. É lamentável, no entanto, que isso tenha sido feito, mais uma vez, à feição e segundo os interesses e valores das elites econômicas, com o beneplácito de setores expressivos da nata de nossos intelectuais, para quem, pelo visto, cultura e valor de mercado tendem a se fundir numa realidade solidária. Ora, para essas elites, pouco importava que em 1950 o Brasil fosse um país onde quase tudo estivesse para ser feito, no plano da cultura material. Caso contrário, talvez arquitetura e design pudessem ter figurado pelo menos em igualdade de condições nas preocupações dos idealizadores das Bienais, desde o início, atuando como formas de expressão que, ao ultrapassarem o limite dos interesses puramente estéticos e comerciais, trouxessem uma certa fermentação de idéias para seus respectivos campos, incentivando a produção local, exatamente como acabou ocorrendo com as artes plásticas brasileiras para as quais as Bienais representaram, de fato, um grande impulso.

Nas sociedades cujo sistema político e social tem contornos mais democráticos, como a escandinava, por exemplo, pode-se observar um fenômeno extremamente peculiar: nelas a arquitetura e o design, tanto gráfico quanto de produto, são extremamente desenvolvidos e integram, de fato, a economia, a cultura e o cotidiano da população. Pontes, sistemas de sinalização viários, edifícios públicos e privados, objetos de toda sorte são concebidos e

fabricados para uma população tratada com respeito e atenção em suas necessidades cotidianas mínimas, em qualquer setor e classe social: habitação, lazer, saúde, cultura, transporte e educação. Tomando-se a qualidade do design e da arquitetura produzidos nesses países e a extensão por eles alcançada, pode-se sem receio afirmar que, lá, design e arquitetura estão para a democracia assim como o marketing e o compromisso com a venda estão para as sociedades desiguais e injustas onde o liberalismo econômico, seja no centro, seja na periferia, engendra os desníveis típicos das situações em que o que conta não é o ser humano mas as quantias que ele possa vir a despende na compra de mercadorias. Continuando nessa linha, podemos aventar a hipótese de que a ênfase dada à realização das Bienais de artes plásticas de São Paulo carrega consigo um problema de origem: por mais importantes que possam ter sido e continuem sendo para o desenvolvimento do setor e o alargamento do horizonte intelectual de um número considerável de pessoas, não apenas no Brasil mas em boa parte da América Latina, refletem a impiedade da classe dominante brasileira para com tudo o que não diga diretamente respeito a ela.

A arquitetura e o design são áreas do saber cujo compromisso com a cultura material faz delas meios essenciais para a obtenção da tão alardeada qualidade de vida, contínua e universalmente reivindicada no último quarto do século passado. Ambas são vitais para o planejamento, para o controle racional do espaço construído da sociedade contemporânea e dos objetos que a povoam; para a criação de canais de equilíbrio entre os valores da cultura e a ganância financeira que tende a utilizá-las apenas como instrumentos de ganho.

A arquitetura e o design são atividades essenciais para a fixação de relações de equilíbrio entre ambiente construído