

A INFLUÊNCIA DA ESCOLA DE ULM E BAUHAUS NA ESTRUTURA CURRICULAR DAS ESCOLAS

THE INFLUENCE OF THE ULM SCHOOL AND BAUHAUS IN CURRICULUM STRUCTURE OF DESIGN SCHOOLS IN BRAZIL

Cláudia Rafaela Basso¹
Daiana Staudt²

RESUMO

A instalação dos primeiros cursos de graduação em Design, no Brasil, foi um processo longo. As discussões iniciais surgiram em ambientes dedicados à arte e à arquitetura e, mesmo após o estudo e a organização de um curso próprio, houve a demora na sua implantação. É notória a influência da Escola de Ulm e da Bauhaus no ensino do Design no Brasil. A maior influência foi através da Escola de Ulm, uma vez que a estrutura curricular das primeiras escolas foi criada com base no modelo estruturado por Max Bill e alguns dos primeiros professores se graduaram lá. As influências da Bauhaus também são percebidas através de uma comparação entre os modelos curriculares brasileiros com a Escola Alemã. Essa análise comparativa entre as escolas estrangeiras e os modelos adotados nas primeiras escolas de Design, no Brasil, é a base para entender o panorama do design nacional.

Palavras-chave: Bauhaus. Escola de Ulm. Escolas de Design Brasileiras.

ABSTRACT

The installation of the first graduation courses in Design in Brazil was a long process. The initial debates emerged in environments dedicated to the art and architecture and even after the study and organization of a course itself, there was delay in implementation thereof. The influence of The Ulm School of Design and the Bauhaus school of design in Brazil is notorious. The most direct influence was The *Ulm School* as the curricular structure of the first schools was created based on that developed by Max Bill and some of the first teachers graduated there. The influences of the Bauhaus are also perceived by a comparison between the Brazilian curricular models and the German schools. This comparative analysis of the foreign schools and the models with the first schools of design in Brazil is the basis for understanding the national design.

Keywords: Bauhaus. Ulm School. Brazilians Design Schools.

INTRODUÇÃO

O ensino do Design no Brasil foi diretamente influenciado pela Escola de Ulm e, indiretamente, pela Bauhaus. O processo de instalação de um curso de graduação em Design no Brasil não foi simples. Apesar dos esforços e do planejamento, alguns outros cursos, que

¹ Acadêmica do curso de Design na Universidade Feevale. E-mail: rafaellabasso@yahoo.com.br.

² Professora da Universidade Feevale e orientadora deste trabalho. Mestre em Qualidade Ambiental. Graduada em Design Gráfico. E-mail: daiana@feevale.br.

poderiam ter sido pioneiros, ficaram apenas no papel. Assim, os currículos posteriores basearam-se nesses modelos que nunca foram colocados em prática e, por sua vez, foram altamente influenciados pela didática das escolas alemãs. O objetivo deste artigo é entender como e sob que aspectos essas escolas brasileiras foram influenciadas.

“O design é uma das pouquíssimas profissões que se estabeleceram antes como ensino, através de escolas, do que pela prática” (SOUZA, 2001, p. 11). Por isso, a importância de analisar a forma como é ministrado o curso de Design. Entender como se deu a criação das primeiras escolas e como os currículos foram elaborados e colocados em prática, a fim de compreender o surgimento do design brasileiro.

O estudo foi realizado através de pesquisa bibliográfica e documental, levantando dados a respeito do currículo e da metodologia de ensino das Escolas alemãs de Ulm e Bauhaus e da primeira Escola de Design Brasileira, a ESDI, além das propostas anteriores, principalmente americanas, e que também serviram de base para o surgimento do modelo brasileiro. A partir da análise dos dados levantados, procurou-se estabelecer relações entre os modelos das escolas da Alemanha e a do Brasil, procurando compreender quais aspectos serviram de referência para a estruturação da proposta brasileira.

Foram referenciadas, principalmente, as obras de Lucy Niemeyer, Rafael Cardoso e Pedro Luiz Pereira de Souza, todos a respeito do design no Brasil. Também foi analisado o documentário de André Stolarski: “Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil”, no qual Wollner conta suas experiências tanto na Escola de Ulm como na ESDI, possibilitando, assim, uma coleta de diversas informações e sob diferentes pontos de vista.

1 AS ESCOLAS DE DESIGN ALEMÃS

1.1 BAUHAUS

Da unificação da Academia de Belas Artes e da Escola de Artes e Ofícios, ambas da cidade de Weimar, surgiu a Bauhaus. A escola foi fundada em 1919, por Walter Gropius, denominada Staatliches Bauhaus in Weimar. Essa fase inicial se caracterizava pela produção do trabalho individualizado e distante de qualquer proposta de standardização. Gropius foi um dos fundadores da Werkbund, que defendia a união de arte e técnica e a ideia de *arte para todos*, além de ignorar as exigências da realidade industrial. Segundo Niemeyer (2000), a

Werkbund defendia um processo educativo dirigido não só a fabricantes, mas também ao público, em geral, em que o design era voltado totalmente para a produção industrial.

Em 1922, com o aumento de críticas em relação ao sistema, houve uma reformulação curricular e a escola seguiu um novo formato de Arte e técnica: a nova unidade. Segundo Souza (2001), de 1923 a 1928, a Bauhaus adotava um discurso exaltando a técnica e a indústria.

Em 1924, à beira de ser fechada pelas forças de extrema direita, a escola foi para Dessau, por decorrência de problemas políticos. Sob a direção de Gropius, foi inaugurada em 1926, onde prevaleceram as ideias expressionistas e místicas. Nessa época, a Bauhaus passou a ter uma nova denominação - Hochschule für Gestaltung (Instituto superior da forma).

Em março de 1928, por culpa das incessantes críticas ao trabalho desenvolvido na escola e que eram dirigidas ao seu diretor, Gropius demitiu-se. Em seu lugar, assumiu Hannes Meyer, que defendia a padronização e a ênfase, principalmente, ao processo produtivo do que ao produto em si, adotando, assim, um maior racionalismo e tecnicismo. Em 1930, o burgomestre Fritz Hasse demitiu Meyer. O motivo foi a sua orientação mais voltada à indústria em detrimento da arte. Mies van der Rohe assumiu a escola, exaltando mais a qualidade do produto. Van der Rohe acabou privilegiando o ensino da arquitetura, quase que exclusivamente. Em 1932, após o Partido Nacional Socialista de Dessau assumir o governo, foi decretado o fechamento da Bauhaus, que foi transferida para Berlim, como escola privada. Fritz Hesse assumiu como Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica.

Em 1933, a Bauhaus foi invadida pela polícia nazista e, em 19 de junho, Mies declarou-a extinta. Segundo Niemeyer (2000, p. 41), “na Bauhaus as disciplinas teóricas cobriam um amplo espectro de conhecimento”. Acreditava-se no aprender fazendo (*learning by doing*) e as suas realizações eram embasadas em um formalismo técnico e no idealismo. A escola promoveu várias atividades de extensão, incluindo a publicação de livros e revistas, além da criação de um grupo de teatro.

Em um primeiro momento, o aluno passava por um Curso Preliminar, que possuía, inicialmente, a duração de seis meses e estendeu-se, após, para um ano. No curso, os alunos compartilhavam ideias para a solução de problemas, aprendiam a autocrítica, adquiriam conhecimentos técnicos e identificavam as características intangíveis dos materiais. Os exercícios de experimentação de materiais diferentes, o estudo de ritmo para identificar as linhas principais de trabalhos abstratos e a percepção sensorial, usando não apenas a visão, mas também o tato, o paladar, a audição e o olfato, uniam-se aos exercícios de criatividade para a elaboração de trabalhos acadêmicos. O estudo da cor tornou-se obrigatório em 1922 e,

em 1925, tornou-se conhecido como o estudo de “forma e cor”, em que se estudava a harmonia, as escalas de tonalidades e técnicas de representação de diferentes cores e tons. Não existia um ensino de cor unitário, cada professor ensinava conforme a base teórica que lhe parecia conveniente. O curso de Desenho Analítico tinha por objetivo educar a visão para identificar os elementos construtivos das estruturas. Havia, ainda, uma matéria chamada Harmonia, em que a harmonia corporal e espiritual era considerada a base para o potencial criador. O objetivo era obter o equilíbrio através da experiência interna do som e da cor, ou seja, equilibrar e administrar as forças vitais humanas. O Curso Preliminar tinha uma orientação mais experimental, em comparação aos outros cursos.

Havia, também, várias aulas e /ou oficinas relacionadas a um único material ou atividade, como: cerâmica, metal, tecelagem, mobiliário, vitrais, pintura mural, pintura de cavalete, escultura e talha, encadernação, impressão gráfica, teatro, arquitetura, design de interiores, publicidade e fotografia. Era em torno dessas oficinas que se estruturava o ensino na Bauhaus.

“A Bauhaus não era uma instituição com um programa claro – era uma idéia” (VAN DER ROHE, 1954). Isso é visível, tendo em vista as constantes mudanças na orientação do curso e devido à mudança de diretores e professores. De acordo com Cardoso (2004, p.120), “[...] talvez tenha sido a contribuição pedagógica mais importante de Gropius e da Bauhaus: a idéia de que o design devesse ser pensado como uma atividade unificada e global, [...]”. No entanto, segundo o autor, os legados da escola foram distorcidos, de forma que ela passou a ser sinônimo de objetividade técnica e científica. Também criou a estética de que a beleza deveria ser determinada pela função do objeto, enquanto, na verdade, a Bauhaus era contra a criação de estilos. Além disso, a intolerância de opiniões, no campo do ensino do design, mostrou-se um grande legado, o que é irônico, já que a escola era aberta à diversidade de nacionalidades, áreas de atuação e ideias.

Com o fechamento da Bauhaus, a maioria dos profissionais dirigiu-se para os Estados Unidos e criou os núcleos de ensino baseados no funcionalismo - “a forma segue a função”. Moholy Nagy abriu a News Bauhaus, em Chicago, que, mais tarde, se transformou em Chicago Institute of Design. Albers abriu a Bauhaus Rural, na Carolina do Norte, e criou-se também a Illinois Institute of Technology, no Black Mountain College.

A maioria das escolas, a partir daí, requereria o título como sucessoras da Bauhaus. Conseqüentemente, houve um grande salto para o desenvolvimento da economia americana e a promoção do desenho industrial. Mais tarde, a partir da década de 40/50, uma mudança radical no design aconteceria, através do *styling*, que prezava somente pela forma e não pela

função, através do conceito de que “o feio vendia mal”. Max Bill foi o precursor na discussão pela forma e função em oposição ao discurso do mercado enfatizado pelo *styling*.

1.2 ESCOLA DE ULM

Max Bill, ex-aluno da Bauhaus, fundou, em 1951, a Hochschule für Gestaltung *Ulm*, ou *Escola Superior da Forma de Ulm*, onde foi diretor de 1953 a 1956. A escola surgiu no fim da Segunda Guerra mundial, em que a Alemanha tentava fortalecer seus referenciais como qualidade, superioridade e idealizadora de tecnologia. Esses valores serviram como plano de apoio para a reestruturação da economia e da identidade do povo alemão. Na Escola de Ulm, era privilegiada a questão formal do objeto em detrimento de questões de uso, produção e mercado. Os fundadores da instituição de ensino rejeitaram a inclusão de pintura e escultura no currículo, ao contrário das propostas da Bauhaus.

Essa posição, porém, não foi bem-aceita pelo corpo docente, que queria enaltecer a questão reflexiva e produtiva do design com base nas tecnologias.

Em 1956, assumiu o pintor argentino Tomás Maldonado, que pregava a produção do objeto industrializado em contrapartida ao *styling* americano, baseado somente na forma, sem pensar em sua funcionalidade. Ele propunha uma estrutura de curso mais rigorosa e interdisciplinar, com um programa estritamente tecnológico e científico. Incluiu, na formação do designer, matérias como Sociologia, Psicologia Social, Antropologia, Teoria da Percepção, História da Cultura, Economia, entre outras, a fim de dar suporte teórico e desenvolver a capacidade crítica necessária aos alunos.

Inicialmente, contava com um Curso Fundamental, que, posteriormente, foi abolido, já que o novo diretor desacreditava nos conceitos formais ensinados. Maldonado acreditava que era “impossível fazer sem saber e saber sem fazer” (Niemeyer, 2000, p.47), ou seja, a prática deveria ser norteadada pela teoria e vice-versa. Maldonado era adepto da ideia de que a produção de objetos deveria ser padronizada. Assim, o método passou a ser uma disciplina fundamental para nortear os projetos, além da racionalidade, da ordem e do controle. Esses quatro conceitos passaram a ser os fundamentos do ensino da Escola de Ulm.

O que marcou o ensino ulminiano foi a abstração formal, os métodos analíticos quantitativos, a ênfase em pesquisa ergonômica, os modelos matemáticos de projeto e uma abertura para o avanço científico e tecnológico. Havia, também, departamentos de arquitetura e urbanismo, informação, criação visual e criação de produtos. Na escola, havia o Estúdio 5,

que fazia projetos para empresas privadas. Os alunos eram avaliados conforme seu aproveitamento das aulas, sem a necessidade de provas ou notas.

Apesar da autonomia radical com relação às artes, em decorrência da rigidez da sua visão, houve uma grande abertura a áreas de conhecimento muito diversas, como cibernética, física, geometria, aritmética, entre outras. Ao contrário da proposta da Bauhaus, agora era visado o lado utilitário do design, com uma aposta no atemporal e no universal como conceitos possíveis.

Em decorrência da extrapolação das discussões ideológicas para a imprensa, houve a ameaça de corte da ajuda dos cofres e a Escola de Ulm se autoextinguiu em 1968. Foi a partir da Escola de Ulm que o design, na Alemanha, amadureceu com a produção de bens de consumo. Segundo Bonfim (1978), a escola serviu como modelo para as demais instituições que vieram a surgir.

Muitos ex-alunos de Ulm (indicados por Max Bill) compuseram o corpo docente da ESDI, no Brasil. Maldonado também ajudou a elaborar, em 1948, o currículo da MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), que serviu de base para a ESDI.

2 AS ESCOLAS BRASILEIRAS

Segundo Cardoso (2004), no Brasil, o ensino em design surgiu em paralelo a algumas experiências profissionais, através de inserções de escritórios de Design entre 1947 e 1960. Em 1958, Alexandre Wollner, Geraldo Barros, Rubem Martins e Walter Macedo fundaram a Forminform, conhecida como o primeiro Escritório de Design no Brasil; e, em 1960, a MPN, no Rio de Janeiro, fundada por Aloísio Magalhães, Artur Lucio Pontual e Luiz Fernando Noronha.

2.1 INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA - IAC

O MASP (Museu de Arte de São Paulo) deu início às suas atividades em 2 de outubro de 1947. Foi quando o design passou a ser trabalhado sistematicamente. Em 1951, sob a coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, foi inaugurado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) junto ao MASP, considerado a semente do ensino do design em nível superior no Brasil. No IAC, foram desenvolvidas discussões sobre a relação entre arte, artesanato, design e indústria. Valorizava-se tanto o artesanato como se buscava uma

aproximação com o setor produtivo. O IAC permaneceu por três anos, em decorrência da falta de recursos.

2.2 FAU-USP

Em 1962, o design foi incluído no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foram destinadas quatro horas semanais, nos quatro anos do curso, para a sequência do Desenho Industrial. O primeiro ano trataria da análise do objeto e de sua representação, com exercícios de desenho técnico de objetos que cada vez eram mais complexos, a realização do estudo e a proposição de um objeto de uso, a análise do manejo e uma iniciação à anatomia humana e fisiologia. Os processos de produção industrial teriam ênfase no segundo ano e a metodologia do projeto seria tratada no terceiro. O aluno, no quarto ano, desenvolveria um projeto completo de um objeto, como conclusão do curso.

2.3 ESCOLA TÉCNICA DE CRIAÇÃO - ETC

O MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi criado em 1948. A ideia da implantação de uma escola de design, no prédio do MAM, partiu de Max Bill. Ele queria que esta seguisse o mesmo modelo da Escola de Ulm.

Segundo NIEMEYER (2000, p. 70), “[...] o curso do MAM visava formar quadros para atender a esperada demanda de profissionais que dariam configuração adequada aos produtos oriundos do processo de industrialização do país, com uma nova estética que expressasse os novos tempos”.

A Escola Técnica de Criação (ETC) foi inaugurada em 27 de janeiro de 1958. O curso seria de nível superior e teria características bastante inovadoras. O aluno passaria por um Curso Fundamental, que durava dois anos, no qual seria introduzida a metodologia aplicada na elaboração dos trabalhos, haveria técnicas manuais nas oficinas e, ainda, a adoção de uma visão técnica e contemporânea do mundo. Dividida em três seções, seriam apresentados na Iniciação Visual: cor, superfície, construção, espaço e composição; em Métodos Construtivos: desenho técnico analítico; e, em Integração Cultural, as disciplinas teóricas, através da semântica visual, metodologia, antropologia cultural, logística, história das técnicas, morfologia, história da cultura do século XX, estética e sociologia.

Seriam ofertadas três habilitações, após a conclusão do Curso Básico: Desenho Industrial, Comunicação Visual e Informação. Optando pela habilitação em Desenho Industrial, o aluno estudaria automação no processo produtivo, o que era prematuro para a realidade brasileira, na qual a industrialização dava os seus primeiros passos. Entre as disciplinas relacionadas ao design, estavam os estudos de forma, função e técnicas. Como matérias eletivas, eram oferecidas as disciplinas de estatística, estruturas modulares, construção mecânica, matemática e eletrônica. A habilitação em Comunicação Visual incluía o estudo da semiótica e das experiências gráficas desenvolvidas tanto na Bauhaus como nas escolas americanas. A habilitação em Informação incluía o estudo da televisão e visava aos problemas de comunicação.

Muitos palestrantes e expositores do MAM eram provenientes da Escola de Ulm. Assim como a proposta da Bauhaus, a ETC propunha a união da racionalidade técnica com a criação artística. O objetivo do curso não era reproduzir a Escola de Ulm no Brasil, mas, sim, adaptá-la à realidade nacional.

“Inspirado no pensamento da Bauhaus, em franca e jovem sucedida execução na Hochschule für Gestaltung, de Ulm, na Alemanha, tratou de adaptar as normas daquela instituição à realidade universitária brasileira” (MAM-RJ, 195?). Os idealizadores do curso tinham tudo planejado, mas não podiam cobrir os custos e, portanto, precisavam de uma parceria e o governo da Guanabara parecia conveniente.

2.4 INSTITUTO DE BELAS ARTES - IBA

Em 1960, Lamartine Oberg³ foi enviado à Europa com a pretensão de conhecer os cursos de design existentes visando, posteriormente, à implementação de um curso no Brasil. Max Bill sugeriu, como professores, alguns nomes de ex-alunos da Escola de Ulm, uma vez que, no Brasil, havia, ainda, poucas pessoas qualificadas na área. Surgiu a ideia da criação do Curso de Desenho do IBA (Instituto de Belas Artes). A intenção era “a criação de um organismo que congregasse todas as escolas de design do mundo, com o objetivo de promover, incentivar e facilitar o contato e intercâmbio entre elas” (NIEMEYER, 2000, p.79).

O currículo proposto era muito parecido com o do ETC, ambos inspirados em Ulm e na Bauhaus, além do seu organizador, Flexa Ribeiro⁴, ter sido também da diretoria do MAM,

³ Lamartine Oberg - Professor da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) de 1963 a 1976.

⁴ Flexa Ribeiro - Aluno da Universidade do Distrito Federal, bacharelou-se em Direito, em 1935, e em História em 1938. No ano de 1961, foi nomeado, pelo governador Carlos Lacerda, secretário da Educação e Cultura da

na época do planejamento do ETC. O currículo consistia em Curso Fundamental, com duração de um ano (se o aluno não apresentasse bom rendimento na primeira metade do ano, ele era, automaticamente, desligado da escola), e de duas especializações, ambas com ênfase no conhecimento técnico e científico. No Curso Fundamental, estudava-se em Introdução Visual: forma, dimensão e cor; em Métodos e Processos Representação: fotografia, escrita, desenho técnico e a mão livre; em Trabalhos nas Oficinas: metal, madeira e gesso; e, em Integração Cultural: morfologia, sociologia, economia, ciências políticas, história da arte contemporânea, filosofia e antropologia cultural.

Desenho Industrial e Equipamento da Habitação eram as especializações de Produtos Industrializados. Comunicação Visual e Informação eram as especializações de Comunicação Visual e Verbal. O currículo foi considerado excessivamente teórico por Joseph Carreiro, chefe da Escola de Desenho Industrial do Museu da Filadélfia. A empresa Consultec (1962) considerou-o “[...] prematuro ou em escala exagerada para o Brasil [...]”. O decreto que criaria o curso nunca foi assinado pelo governador.

2.5 ESCOLA SUPERIOR DE DESENHO INDUSTRIAL - ESDI

Carlos Lacerda, na época governador do estado da Guanabara, foi quem deu incentivo político para a criação da ESDI. Isso ocorreu, pois o design vinha ao encontro de seu projeto político de associação do modernismo a um projeto de desenvolvimento.

Em 25 de dezembro de 1962, foi assinado o decreto que criou a ESDI. Seu currículo era baseado no modelo de Ulm e seu quadro de professores também era formado, principalmente, pela escola alemã: Karl Hunz Bergmiller, Paul Edgar Decurtins e Alexandre Wollner. Também havia professores de outras áreas, como arquitetura, publicidade e redação, que foram preparados para lecionar no Curso de Design.

A criação da Escola apoiou-se nos estudos realizados, anteriormente, para a criação do ETC e tinha, inicialmente, o objetivo de produzir a identidade nacional dos produtos. Segundo Niemeyer (2000, p.93), “a orientação do curso era basicamente pragmática, voltada para o mercado de trabalho”. As aulas aconteciam no período da manhã, assim, os alunos poderiam trabalhar no período da tarde.

Guanabara, função que exerceu até 1965. No final do ano de 1978, foi eleito diretor-executivo do MAM do Rio de Janeiro e, em 1982, tornou-se vice-presidente da instituição. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/flexa_ribeiro>.

As disciplinas eram organizadas em três departamentos. No Departamento de Formação Instrumental, estudavam-se metodologia visual, fotografia, tipografia, meios de representação, serigrafia, oficinas de metal, gesso, madeira e plástico, percepção e desenho. Para o Departamento de Formação Profissional, estavam previstos técnicas de construção, desenho técnico, ergonomia, moldes, maquetes, materiais e processos de fabricação, técnicas de reprodução gráfica, cinema, televisão e técnica de redação. O Departamento de Informação era dividido em três subdepartamentos. No subdepartamento I, eram estudadas a história do desenho industrial, a história da tecnologia, a história da publicidade, sociologia, comunicação de massa e antropologia; no subdepartamento II, as matérias ministradas seriam teoria da informação, semiologia e introdução ao computador; já o subdepartamento III era voltado à matemática, investigação operacional e física. O Desenvolvimento de Projeto era o centro do curso e o conhecimento era passado pela prática e por transmissão oral. Dos três departamentos, historicamente, o que mais tinha peso dentro da instituição era o de Projeto de Produto. A partir dos anos 70, foi introduzido o estudo da arte na escola.

O aluno assistia às aulas da habilitação escolhida, a partir do segundo ano, fosse design gráfico ou de produto. A habilitação em Informação, pensada originalmente, não chegou a ser implantada.

[...] em lugar das especializações propostas anteriormente em Comunicação Visual, Comunicação Verbal (ou Informação), Produtos e Industrialização da Construção, eram apresentados três tipos de formação: Desenho Industrial, Comunicação Visual e a formação combinada de Desenho Industrial e Comunicação Visual, num curso de nove semestres [...] (NIEMEYER, 2000, p. 94).

O objetivo de criar uma identidade nacional para os produtos acabou sendo deixado de lado e a escola brasileira incorporou as ideias estrangeiras à sua forma de ensino, principalmente, pelo fato de grande parte dos professores ter sido graduada no exterior, seja em Ulm, seja nas escolas de Design americanas, altamente influenciadas pela Bauhaus.

Os professores, especialmente Karl Heinz Bergmiller⁵, impuseram os princípios geométricos e acromáticos pregados pela Escola de Ulm, ignorando, assim, as tradições barrocas. Muitos ex-alunos passaram a ministrar as disciplinas de projeto, o que evitou a renovação da escola, já que estes seguiam os ensinamentos de seus antigos professores. Para a

⁵ Karl Heinz Bergmiller nasceu na Alemanha e estudou design na Hochschule für Gestaltung, a Escola Superior da Forma de Ulm. Obteve uma bolsa de estudos e mudou-se, em 1959, para o Brasil, fixando-se, inicialmente, em São Paulo. Colaborou ativamente na criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), onde foi professor. Disponível em:

<<http://www.terceironome.com.br/brasilemfoco/port/artecult/design/pioneiro/karlb/apresent.htm>>.

formação da biblioteca da ESDI, a documentarista alemã Andréa Schmitz, que trabalhava no Rat für Formgebung (Conselho Nacional de Design), veio da Alemanha, demonstrando, mais uma vez, a submissão brasileira ao ensino do design alemão. Em 1973, com a união do estado da Guanabara com o Rio de Janeiro, a ESDI foi incorporada à UERJ.

A ESDI foi baseada no modelo de releitura do funcionalismo bauhausiano e, sob influência americana, reforçando o mercado de massa, tornando-se referencial para as escolas da década de 70, no Brasil.

2.6 APÓS A ESDI

O currículo elaborado para a ESDI serviu de referência para as escolas de design que surgiram posteriormente. Com a reforma, em 1987, do currículo mínimo imposto pelo Ministério da Educação (MEC) para todos os cursos, as formações em Comunicação Visual e Desenho Industrial fundiram-se em um curso com duração de quatro anos, denominado Desenho Industrial, com duas ênfases: Programação Visual e Projeto de Produto. Posteriormente, esse currículo mínimo foi abolido pelo MEC.

Segundo a Resolução nº 5, de oito de março de 2004 (BRASIL, 2004), os cursos de graduação em Design devem ter uma proposta de integração entre a teoria e a prática e interdisciplinaridade, incentivando e propondo, também, atividades extracurriculares ligadas à área de interesse.

O aluno deve ter domínio dos materiais e processos necessários para os projetos que virá a desenvolver e de diferentes áreas do conhecimento, possibilitando, assim, o trabalho com profissionais de diversos campos de atuação. Ele deve, também, ser capaz de propor soluções inovadoras e criativas.

No currículo, devem constar disciplinas que abranjam conteúdos básicos, como a história do design nos contextos artísticos, antropológicos, psicológicos e sociológicos, métodos e técnicas de projetos, meios de representação, comunicação e informação, estudos da relação usuário/objeto/meio ambiente, produção e mercado, além de produção artística, produção industrial, comunicação, interface, entre outros, que devem ser ministrados como conhecimentos específicos.

Com o resgate da história do Design no Brasil, os cursos adquiriram um cunho mais pós-modernista, com ênfase na pesquisa (que era quase inexistente na ESDI) e mais voltado

para o campo profissional. A PUC-RJ foi a primeira instituição a abrir um curso, em nível de Mestrado em Design, em 1994, e, no ano de 2003, em nível de doutorado.

3 RELAÇÃO ENTRE O ENSINO BRASILEIRO E AS ESCOLAS DE ULM E DA BAUHAUS

A presença de professores formados no exterior, principalmente, na Escola de Ulm e nas escolas de Design americanas, influenciadas pela Bauhaus, determinou a adesão do ensino da ESDI ao estilo estético do exterior. O currículo e a didática também foram altamente influenciados. Assim como os currículos propostos para o ETC-MAM e para o Curso de Desenho Industrial do IBA, as bases do currículo da ESDI tiveram influência de Max Bill, primeiro diretor e fundador da Escola de Ulm. As propostas eram muito próximas à da primeira fase da escola alemã. Isso pode ser visto na implantação do Curso Fundamental nos currículos brasileiros, implantado também na Escola de Ulm, por Max Bill, mas que, posteriormente, foi eliminado por Maldonato.

O desejo de aproximar a escola da indústria e a abertura para a tecnologia, assim demonstrado pelo currículo da ESDI, é uma meta já referenciada na Escola de Ulm. No curso brasileiro, essa questão se faz bem presente na idealização da ênfase em Informação e em disciplinas como Materiais e Processos de Fabricação, Cinema, Televisão, História da Tecnologia e Introdução ao Computador. As oficinas de materiais, foco central do ensino na Bauhaus, foram também adotadas no Brasil, através de atividades com metal, gesso, madeira e plástico.

Levando em consideração não a didática, mas sim os conteúdos ministrados, a ênfase em Introdução Visual do Curso Fundamental do IBA, ou Iniciação Visual, no currículo do ETC-MAM, baseia-se no mesmo modelo desenvolvido na Bauhaus e rejeitado por Tomás Maldonado, em que se estudavam cor e forma. Já na ênfase de Integração Cultural, trata-se exatamente dos conhecimentos que o segundo diretor da Escola de Ulm acreditava serem essenciais para desenvolver a capacidade crítica dos designers: política, sociedade e economia.

Uma atitude abandonada tanto pela Escola de Ulm quanto pelas Escolas de Design Brasileiras, mas que era de grande importância durante o período da Bauhaus, é a integração de corpo e mente trabalhada na disciplina Harmonia, do Curso Fundamental. A perda dos benefícios físicos e mentais que esta proporcionava se reflete segundo o que acreditavam na

Escola e adotavam essa atividade como uma peça-chave para a atuação dos designers, a criatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir que a cultura de “copiar” os padrões estéticos do exterior foi reforçada na implantação das Escolas de Design Brasileiras. A fraca adaptação dos padrões de ensino alemão e a presença de professores pouco dispostos a lecionar de acordo com a realidade histórica do país determinaram a adesão inocente dos primeiros alunos graduados no Brasil a esses estilos. O que deveria ter sido instrumento de criação de uma identidade nacional acabou se tornando um empecilho para tanto.

É importante compreender, também, que “[...] a instalação de um curso de design, historicamente, tem vindo a reboque de uma proposta de industrialização, dentro de uma política de renovação” (NIEMEYER, 2000, p. 79). Levando essas questões em consideração, fica fácil entender a demora da implantação de um Curso de Design no Brasil, pois envolvia, principalmente, questões políticas.

Consequentemente, com a demora na implantação de Escolas de Design, os cursos em nível de mestrado e doutorado, na área, também começaram a surgir tempo depois. Somente nas últimas duas décadas, o Ensino Brasileiro em Design começou a tomar uma forma mais voltada às necessidades do país. No entanto, ainda estamos longe de determinar a identidade do Brasil, não apenas pelas influências estrangeiras sobre os nossos profissionais de design, mas também pela nossa própria diversidade cultural.

REFERÊNCIAS

BAUHAUS. Madrid, Espanha: Könemann, c2000. 639 p.

BOMFIM, G. A. **Desenho industrial**: uma proposta para reformulação do currículo mínimo. Rio de Janeiro: [s.n.], 1978.

BORGES, A; **Karl Heinz Bergmiller**. [200-?]

Disponível em:

<<http://www.terceironome.com.br/brasilemfoco/port/artecult/design/pioneiro/karlb/apresent.htm>>. Acesso em: 6 mai. 2010.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. **Resolução nº. 5 de 8 de março de 2004**. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design e dá outras providências. 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces05_04.pdf>. Acesso em: 10 de mai. de 2010.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 2. ed., rev. ampl. São Paulo, SP: Edgard Blücher, 2004.

LIMA, G. C.; LIMA, E. L. C. **Panorama geral do ensino de design gráfico, no Brasil**. Disponível em: <http://webmail.faac.unesp.br/~paula/Paula/ensino_de.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2010.

NIEMEYER, L. **Design no Brasil: origens e instalação**. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000. 128 p.

PCDOC. **A trajetória política de João Goulart**. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/flexa_ribeiro>. Acesso em: 6 mai. 2010.

SOUZA, P. L. P. d. **Notas para uma história do design**. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 86 p.

STOLARSKI, A.; MOURA, G. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil**. [Filme-vídeo]. Produção de André Stolarski, direção de Gustavo Moura. São Paulo, Tecnopop, 2005. 1 DVD, 85 min. Color. Son.