

## O MASP, os Bardi e o design no Brasil

Milene Soares Cara

É com grande relevância que a criação do IAC MASP, em 1951, cujas atividades se encerraram de modo bastante prematuro, em 1953, foi acolhida pela historiografia do design brasileiro, sobretudo, pela sua importância como um dos primeiros passos para a institucionalização do ensino no País. No entanto, ainda é bastante desconhecida a amplitude da contribuição do Museu para o campo durante a gestão de Pietro Maria Bardi ao lado de Lina Bo Bardi, que durou desde a sua fundação, em 1947, até 1989. Contribuição que foi muito além da iniciativa de fundação do Instituto, ao propor um número extraordinário de exposições, que superam uma centena, dedicadas ao design ao longo desses quarenta e dois anos em que Pietro esteve na direção do Museu.

E é sobre estas exposições e a contribuição delas à construção e consolidação do campo do design no Brasil o tema sobre o qual este artigo se debruçará. Este texto é originário de algumas considerações elaboradas a partir de uma ampla pesquisa de doutorado, que se ocupou em mapear, identificar e analisar as exposições dedicadas ao campo, propostas pelo Museu, por meio de um extenso levantamento junto às fontes primárias pertencentes ao Centro de Documentação do MASP.

O privilégio das exposições como elemento constitutivo de desenvolvimento e consolidação de um campo do conhecimento é oriundo de uma lacuna pertencente à pesquisa de mestrado<sup>1</sup>. Nesta primeira iniciativa pretendeu-se contribuir com a historiografia da disciplina por meio de uma compreensão ampliada dos significados contidos nas noções de “desenho industrial” e “design” a partir de três parâmetros: a produção textual, as instituições de ensino e o discurso das exposições. Porém, na ocasião, o volume de textos localizados superou todas as expectativas e a dissertação ocupou-se em localizar quais aspectos eram relevantes na mudança de nomenclatura por meio da análise da produção escrita.

Tal opção definiu uma lacuna a ser preenchida posteriormente e da qual a pesquisa de doutorado procurou ocupar-se, uma vez que, as exposições são compreendidas aqui como reflexos relevantes do pensamento de uma época e do discurso privilegiado pelas instituições. São, portanto, fontes de infor-

---

<sup>1</sup> É possível verificar a síntese da discussão contida na dissertação de mestrado em: CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.

mações de grande significado para o reconhecimento das ideias vigentes naquele período sobre um campo de conhecimento. A análise dos principais temas e, particularmente, das intenções expositivas constituem uma metodologia original para a consolidação da historiografia do design; e aqui, porque permite o enriquecimento do panorama da área por meio do resgate de uma visão original do Museu para o design, corrobora uma visão bastante diversa de muitas das reflexões presentes no debate durante a segunda metade do século XX e, especialmente, no Brasil.

A despeito de todo o oportunismo de ambas as partes presente no encontro entre Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, que coincidiu na fundação do Museu<sup>2</sup>; a iniciativa apresentou uma significativa novidade no contexto brasileiro e paulistano. O grande conjunto de atividades expositivas revelou uma compreensão singular acerca do campo do design, àquele período identificado como desenho industrial e, particularmente, do campo da arte. Pietro Maria Bardi defendeu, ao longo dos anos de sua gestão, uma visão ampliada do campo da arte ao partir do pressuposto de que a arte é consequência do meio e, portanto, não distinguiria, mas abrigaria inúmeras manifestações artísticas próprias de uma cultura, inclusive o design.

Esta convicção será de grande relevância para o campo, à medida em que parte do debate internacional naquele período e nas décadas seguintes no Brasil, ocupou-se em estabelecer claras fronteiras entre o design e às artes como forma de afirmação e consolidação da disciplina. Basta lembrar que a nomeação de Tomás Maldonado à frente da Hochschule für Gestaltung em Ulm, cidade alemã, em 1954, definiria como matriz fundamental à escola uma orientação racionalista, cuja utopia universalista era alheia às circunstâncias de contexto.<sup>3</sup> E é essa mesma matriz que orientou a fundação, em 1963, da ESDI, no Rio de Janeiro, derivada do projeto de escola proposto para o MAM RJ, também elaborado por Maldonado na ocasião em que esteve no Brasil, em 1956.<sup>4</sup> Esta perspectiva - bastante própria de um período no qual a disciplina buscava sua emancipação em relação a outros campos e também a sua inserção no mundo da produção industrial, como forma de garantir a inserção profissional do designer em ambientes nos quais predominavam lógicas racionais - se alterará nas décadas seguintes, sobretudo com as mudanças dessas mesmas lógicas produtivas.

“Dividir a arte, numa maior e noutra menor, é um ponto de vista que carece de sentido.”<sup>5</sup> É neste contexto que a visão de Bardi sobre o campo da arte sem distinções entre artes maiores e artes menores, abrirá espaço para a presença do design no MASP em inúmeras atividades. Ao compreender o design com um elemento importante da cultura como um todo, condição necessária para a confi-

---

2 MORAIS, Fernando. *Chatô - O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

3 LEITE, João de Souza. “De costas para o Brasil - o ensino de um design internacionalista”. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. p. 266.

4 Idem, p. 275.

5 Reprodução de fala de Pietro Maria Bardi na ocasião de inauguração do 1º Salão da Propaganda no MASP. In: “Propaganda da Propaganda”, *Diário de São Paulo*, 05.12.1950.

guração do ambiente cotidiano e, portanto, reflexo da multifacetada complexidade, desejos e atitudes de uma sociedade, o MASP anteciparia de alguma forma, ainda que com muitos limites e diferenças, uma visão antropológica da disciplina que atualmente orienta muitas reflexões da área de conhecimento.

O Museu inicia suas atividades em 2 de outubro de 1947, em quatro andares do edifício dos *Diários Associados* na rua 7 de Abril, e a primeira exposição da série Artes Industriais<sup>6</sup>, a Exposição da Cadeira, é aberta em 14 de setembro de 1948, cuja iniciativa foi de Lina Bo Bardi, com a colaboração do arquiteto Giancarlo Palanti, Dr. G. Giacomini e o pintor Eurico Camerini. Foi a primeira exposição do MASP dedicada à discussão do objeto de uso cotidiano, de caráter prioritariamente didático, ao abordar o objeto cadeira sob os pontos de vista: técnico, estético e histórico.

A iniciativa foi elaborada com o apoio da sociedade paulista. Foram publicadas notas nos periódicos pertencentes aos *Diários Associados*, nas quais é solicitada a colaboração à proposta por meio do empréstimo de qualquer tipo de cadeira antiga, catálogo velho, desenhos, modelos; tudo o que pudesse servir para o estudo da peça de mobiliário.<sup>7</sup> A concepção da própria exposição em duas partes: uma dedicada a esclarecer os processos técnicos e históricos por meio de textos e imagens e outra, formada pela exibição dos objetos propriamente ditos.

O contato direto com os documentos presentes no Centro de Documentação do Museu permitiu verificar que muitas exposições propostas pelo Museu apresentavam suas intenções expositivas e objetivos registrados em textos datilografados em português, sem autoria determinada. Entretanto, grande parte desses textos era oriunda de traduções de manuscritos em italiano, o que nos leva a crer que os possíveis autores eram, exatamente, Pietro Maria Bardi ou Lina Bo Bardi. Nestes termos, tal documentação é de grande relevância, porque nos aproxima da reflexão e do intuito de tais iniciativas a sua época<sup>8</sup>.

Em síntese, o texto relativo à Exposição da Cadeira apresenta como objetivo inicial a organização do histórico da cadeira, por meio de uma abordagem evolucionista. Em continuidade, enunciará as dificuldades de seleção dos modelos mais representativos de inúmeros estilos, os aspectos técnicos do móvel e a importância da correta inclinação para o sentar. Por fim, defende uma noção de “moralidade” do objeto; ao manifestar-se a favor de que ele deve ser expressão de seu tempo e, portanto, revelar na escolha do seu material, técnica e expressão estética elementos próprios de sua época. O que levará, na conclusão do texto, à valorização dos exemplares modernistas como respostas coerentes àquele período, particularmente, ao destacar o sucesso da cadeira compensada em madeira curvada de Charles Eames, cuja presença na exposição foi possível graças ao empréstimo de exemplar do arquiteto Rino Levi.

6 Exposição cronológica do desenvolvimento das formas da cadeira no Museu de Arte. *Folha da Noite*, 16.09.1948.

7 Museu de Arte – Exposição da Cadeira. *Diário de São Paulo*, 26.03.1948.

8 Parte do texto localizado no Centro de Documentação do Museu está transcrita na tese: CARA, Milene Soares. *Difusão e Construção do Design no Brasil: o Papel do MASP*. Tese de doutorado. São Paulo, 2013.

É oportuno destacar estes aspectos, pois parte da literatura da disciplina, ao dedicar relatos à Exposição da Cadeira, atribui uma possível ênfase à cadeira Thonet. De fato, a cadeira Thonet estava entre outros exemplares exibidos, citada inclusive nos documentos relativos à exposição como uma primeira tentativa híbrida de reprodução seriada<sup>9</sup>. No entanto, é um equívoco limitar a proposta expositiva a esta consideração, porque o título da série Artes Industriais, da qual esta foi a primeira iniciativa, já anteciparia a concepção de arte ampliada adotada pelo Museu, compreendendo os objetos de uso cotidiano. Esta série incluiu ainda exposições dedicadas à produção gráfica, à moda e, portanto, às atividades de projeto e produção da qual se ocupa o design na atualidade.

Faz-se uso aqui da Exposição da Cadeira, realizada entre 1948-49, conjuntamente com mais oito exposições dedicadas ao objeto, à produção gráfica, ao artesanato e à moda; realizadas no curto intervalo de tempo entre os anos de 1948 e 1951, porque essas iniciativas relevam o grande interesse do Museu em apresentar a sua visão ampliada do campo artístico e a importância do objeto de uso ordinário, ao destacar os atributos estéticos, técnicos e históricos destes. A escolha inicial da cadeira, objeto de amplo uso e fácil reconhecimento, foi fundamental para levar o público a perceber ou atentar-se que a escolha de um objeto de uso não era ação insignificante, ao contrário, era de grande importância, na medida em que o objeto, não somente respondia às exigências de uso e harmonia, mas à exigência de coerência aos mais variados aspectos de seu tempo.

Entre as iniciativas, desde o vestido encomendado a Salvador Dalí para encerrar o Primeiro Desfile de Costumes Antigos e Modernos à elaboração de uma coleção de moda brasileira nos ateliês montados no próprio Museu, vale a pena destacar também o depoimento do designer Alexandre Wollner sobre a exposição Vitrine das Formas realizada no ano de 1950, como parte das iniciativas da série Artes Industriais, que corrobora para esta percepção ampliada da arte e reforça a vontade de chamar a atenção para importância aos objetos de uso cotidiano.

*Um dia, vi uma vitrine cheia de potes egípcios, astecas, e, ao lado de diversas outras antiguidades, uma máquina Olivetti. Fui falar com o Flávio Motta, que era assistente do Bardi: "Acho que esqueceram uma máquina de escrever na vitrine...". O Bardi se interessou pelo sujeito que havia dito aquilo e veio explicar que a máquina de escrever era a mesma coisa que o pote na época do pote: um objeto útil, que fazia parte da cultura de um grupo primitivo, assim como a máquina faz parte do nosso grupo. Foi então que comecei a perceber essas coisas.<sup>10</sup>*

É válido ressaltar, ainda que não tenha havido o tempo necessário e a oportunidade para explorar as origens desse discurso em toda a sua amplitude - matéria a ser tratada em futuras pesquisas - que a retomada de exemplares originais de séculos passados lado a lado à produção contemporânea de objetos - abordagem presente, sobretudo, nesse primeiro conjunto de exposições didáticas - reforça uma visão da disciplina enquanto cultura material, própria do discurso antropológico.

9 Idem, pp. 40.

10 STOLARSKI, A. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro/ Um projeto de André Stolarski*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 37.

Sabe-se que os projetos dessas primeiras exposições são iniciativas elaboradas antes da chegada de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi no Brasil e, somadas à presença e colaboração nas primeiras atividades do Museu e na fundação da revista *Habitat* de Emilio Villa - poeta e artista italiano, cuja atividade artística tem profundas raízes em estudos filológicos - ambos os temas merecem ampla investigação para uma correta identificação das origens do discurso proposto pelo MASP.

No ínterim desses quatro anos, entre 1948 e 1951, é necessário citar a Exposição Max Bill, realizada em 1951, sobre a qual a literatura dos campos da arte e do design produziu inúmeras análises<sup>11</sup>. Venho somente acrescentar que a análise isolada da iniciativa pode levar a uma interpretação reduzida em sua amplitude do papel do MASP na difusão do discurso modernista. A premiação da escultura *Unidade Tripartida* de Bill na I Bienal de São Paulo, em sequência à realização da exposição no MASP, certamente teve um grande eco na formação de grande parte dos profissionais, artistas plásticos, designers, entre outros; ao privilegiar-se a linguagem modernista com a premiação, apontava-se, ao mesmo tempo, a plena conformidade desta às perspectivas do processo de industrialização em afirmação.

No entanto, se compreendida no conjunto das iniciativas propostas pelo Museu, a afirmação do modelo de origem germânica como linguagem estética mais apropriada ao desenvolvimento do design no País se faz por um conjunto de iniciativas mais amplas e complexas do que por uma proposição ou defesa efetiva desse discurso pelo Museu. O MASP, à luz do conjunto de suas atividades, nas quais o design é tema, defende a noção do artista moderno enquanto sujeito com amplo domínio das técnicas e materiais de sua época e não, na necessária adoção do vocabulário formal modernista. E é justamente esse aspecto que fez com que a instituição fosse pioneira em abrigar inúmeras atividades expositivas, cujo discurso privilegiava o desenvolvimento de uma produção industrial apoiada no conhecimento das tradições técnicas, estéticas e históricas do País como forma de desenvolvimento de uma produção original.

E se entre os anos de 1952 e 1967, localiza-se um número menor de exposições relacionadas ao campo, se comparado às iniciativas dos primeiros anos - provavelmente, em virtude da dedicação de Lina ao projeto arquitetônico da nova sede do Museu e à sua permanência em Salvador até 1964, período no qual dirigiu o MAM-BA e elaborou o projeto de recuperação do Solar do Unhão - é ainda possível verificar que tal número seja determinado a uma maior importância dada, em particular, por Lina ao tema do design ou desenho industrial, assim como a disciplina era reconhecida àquela época.

Em 1969, ocorrerá a primeira grande exposição da nova sede do Museu, agora instalado na Avenida Paulista desde o ano anterior. A exposição *A Mão-do-Povo Brasileiro* foi fruto da passagem de Lina Bo Bardi pelo Nordeste brasileiro e pretendeu recolocar a discussão das relações entre arte, artesanato e indústria

---

11 AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. pp. 29-46.

sob novas luzes no País. Ao atribuir um grande destaque à exposição na inauguração da nova sede, o MASP propôs novas perspectivas para a produção industrial brasileira, em franca expansão por uma economia subsidiada por recursos externos durante o período da ditadura brasileira, iniciada em 1964.

A exposição apresentou um amplo conjunto de produtos da cultura popular brasileira como forma de explicitar a necessidade de um reconhecimento da produção pré-artesanal a partir de um extenso levantamento das tradições, objetos e costumes da população. O objetivo fundamental dessa iniciativa e de muitas outras atividades expositivas até finais da década de 1980, foi constituir um inventário da cultura nacional como repertório sobre o qual os processos de industrialização do País poderiam apoiar-se como modelo mais adequado para o desenvolvimento de uma produção mais original e atenta às reais necessidades do Brasil.

É na década de 1960 que as historiografias da arquitetura e do design ganharam novas contribuições mais atentas a considerar o peso das conquistas do movimento moderno<sup>12</sup>. Os limites da utopia do projeto moderno são evidenciados por meio da crise da racionalidade do projeto, à medida que, se constata que o conjunto de formulações abstratas amparadas pela produção industrial e, pretensamente universal, não foi capaz de minimizar as desigualdades sociais.

No Brasil, o desenho industrial ganha contornos significativos somente a partir do processo de industrialização acelerada promovido pelo Estado, sobretudo, nos anos 1950, período no qual se dedicam maiores recursos à instalação de indústrias de bens-de-consumo. A aceleração industrial apoiada pelo capital norte-americano determinará ao campo uma estreita relação com o projeto moderno difundido a partir da perspectiva dos Estados Unidos, o que, para historiadores como De Fusco, determinou uma difusão parcial do modelo de origem germânica, prioritariamente formal e, sobretudo, ausente de seu componente utópico e social.<sup>13</sup>

A exposição A Mão-do-Povo Brasileiro não se limitará a ser a única iniciativa da instituição à sistematização da cultura popular brasileira. O Museu receberia também a exposição de móveis de José Zanine Caldas, em uma individual, realizada em 1975, após exibição no MAM RJ e, em 1981, causaria polêmica ao abrigar fantasias de carnaval da escola de samba Pérola Negra em exposição dedicada ao tema. No mesmo ano, a pedido da Fundação Bienal de São Paulo, é reeditada a Mão-do-Povo Brasileiro, sob o título de Arte Popular do Brasil, durante visita dos conselheiros internacionais do MoMA.

Em 1982, para a inauguração do SESC Pompéia, cujo projeto de restauro também é de Lina Bo Bardi, o MASP elaborou a exposição O Design no Brasil – História e Realidade por meio do convênio da instituição com o Museu. Novamente centenas de objetos os mais diversos possíveis, oriundos da produção popular, são apresentados como contribuição para a consolidação da cultura popular brasileira. Na ocasião, a crítica da época apontaria a iniciativa

12 NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: teórica (1965-1990)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

13 FUSCO, Renato de. *Storia del Design*. Bari, 1985.

de Lina como saudosista. O MASP promoveu a experiência popular por meio de inúmeras iniciativas: exposições e parcerias com o poder público e a iniciativa privada ao longo de toda a década de 1980, praticamente até 1989, ano no qual Pietro Maria Bardi se afasta do cargo de diretor-conservador do Museu e é sucedido por Fábio Magalhães.

Se o ano de 1969 é um marco para a instituição e para o discurso do design, com a exibição da primeira grande mostra na nova sede do Museu, foi também no ano anterior, 1968, que Assis Chateaubriand, jornalista e fundador dos *Diários Associados* e do Museu, falece. A morte de Chateaubriand fez com que Pietro Maria Bardi buscasse apoio para o Museu por meio da aproximação à FIESP e isso se reflete na presença de inúmeras exposições dedicadas à reflexão sobre o produto industrial, seja por meio da exibição de produções internacionais e da própria produção brasileira àquele período.

Pietro Maria Bardi não só recorre oportunamente ao apoio do empresariado paulista para angariar recursos ao Museu, mas se vale da conjuntura econômica brasileira, cujo discurso para o desenvolvimento industrial foi fortemente incentivado por meio do desejo de uma balança comercial favorável, na qual a produção brasileira deveria buscar ampliar seu mercado com a exportação de produtos. Um dos discursos mais presentes no debate da disciplina é a necessidade de competitividade internacional do produto brasileiro e Bardi, valendo-se do contexto, abrigará no Museu uma série de iniciativas cujo objetivo é dialogar com a classe proprietária dos meios de produção mediante ao aprofundamento da reflexão em torno da importância do desenvolvimento do produto industrial brasileiro e do design como elementos estratégicos para a inserção competitiva desta produção no mercado internacional.

São nessas circunstâncias que uma série de exposições dedicadas, primeiramente, à exibição da produção industrial de inúmeros países, mais claramente a partir de 1965, são realizadas lado a lado àquelas dedicadas à necessidade de perspectivas estéticas, técnicas e históricas para o campo apoiadas na tradição popular. A primeira delas, em 1965, a exposição *Desenho Industrial Sueco*, apresenta dez vitrines com artefatos industriais, após passagem anterior pelo MAM RJ. E, a partir da década de 1970, o debate torna-se mais intenso com a montagem de exposições semelhantes ano a ano. Em 1970, é apresentada a exposição *Desenho Industrial da Escandinávia*, em 1973, *Desenho Industrial da Argentina* e, no ano seguinte, 1974, *A Ideia Braun*. Há ainda registros das exposições *Teatro dos Modernistas e Bauhaus* no mesmo ano. Em 1975, a exposição *Desenho Industrial Italiano e Desenho Industrial Finlandês*, em 1976. A exposição *Firma Itália – Arte, Cinema, Gráfica, Publicidade, Televisão e Comunicação Industrial Italiana* foi exibida em 1977 e nos anos seguintes, as mostras: *Exposição de Móveis Innovator, Itália – um país modelado pelo homem*, *A Arte do Automóvel*, *Exposição de Design Finlandês* e a importante exposição *Produto – Forma – História – 150 anos de Design Alemão*, já em 1988.

É relevante destacar que, já no início da década de 1980, o debate em torno do produto industrial dentro do Museu recua, seja pela fundação do Núcleo de Desenho Industrial em convênio com a FIESP/CIESP no final da década de 1970 e

também, pelo contexto econômico no qual o Estado deixa de atuar como um Estado planejador para dedicar-se, ante às crises econômicas e sobretudo, após o segundo choque do petróleo em 1979, ao equilíbrio do câmbio e às tentativas de controle dos vertiginosos índices de inflação que marcam a economia brasileira no período.

No entanto, mais do que analisar a conjuntura do País e as suas relações com o debate do campo, o texto pretende enunciar um aspecto relevante das exposições dedicadas à produção industrial. A presença destas exposições no Museu parecem nos aproximar muito mais das ideias que orientavam Pietro Maria Bardi acerca das perspectivas para o desenvolvimento do desenho industrial no País que, às de Lina, prioritariamente orientadas para a aproximação às tradições populares como modelo para uma produção autêntica e orientada para as demandas nacionais.

As exposições dedicadas ao objeto industrial refletiram as relações entre design e indústria a partir da promoção do design como um *know-how* essencial para a competitividade do produto e, se Lina defendeu a pesquisa de uma linguagem mais afeita às nossas técnicas e materiais como um modelo para o desenvolvimento da disciplina no Brasil; Bardi enfatizará a reflexão das relações entre arte e indústria, as relações entre arte e design e, do ponto de vista das linguagens estéticas, uma aproximação maior a um pluralismo de linguagens, bastante próprio do debate internacional a partir dos anos 1960, período marcado por amplas contestações a autoritarismos de toda a ordem.

Bardi compartilhou uma visão acerca das relações entre arte e indústria muito semelhante ao modelo difundido pela Olivetti, cuja experiência e modelo industrial apresentaram uma visão ímpar na história da industrialização ocidental e, sobretudo, naquele período. As relações do Museu com a Olivetti são expressas por meio de uma série de iniciativas ainda na década de 1960, mais precisamente, em 1966, quando a empresa inaugura uma ampla relação de colaboração com o Museu, a partir da exposição Coletiva Olivetti. Nesta exposição são apresentadas obras de artistas brasileiros inspiradas nas visitas realizadas à fábrica da empresa em Guarulhos, São Paulo, e promovido um debate sobre o tema das artes plásticas na civilização tecnológica moderna. Em 1972, com o patrocínio da Olivetti, foi trazida ao Brasil e ao Museu, a exposição Push Pin Studio, escritório norte-americano de Milton Glaser e Seymour Chwast. A autêntica produção do Push Pin Studio alcançou uma ampla divulgação e interesse internacionais por meio do uso de uma grande variedade de estilos e técnicas, consoantes, portanto, com o pluralismo da sociedade contemporânea, pós-moderna. A produção do Push Pin acenava como uma ruptura às escolas em que predominavam regras rígidas de concepção, entre elas a Bauhaus e a Escola de Ulm. Em 1976, novamente a Olivetti e o Museu retomam a discussão dedicada às relações entre arte e indústria por meio da exposição Os Artistas e a Olivetti, na qual o acervo da empresa formado para diversas circunstâncias, ao longo dos anos em que esteve presente no País, é exibido no Museu.

Para melhor compreender a relação e admiração de Bardi ao modelo da Olivetti são necessárias algumas linhas acerca do papel e do significado desta empresa no contexto da produção industrial no período. A Olivetti anteciparia, dentro do mundo industrial, uma visão da modernidade enquanto imagem por

meio da promoção do design do produto e da sua comunicação. Somada a isso, anteciparia também, a noção contemporânea de responsabilidade social, a partir de amplos investimentos nas suas unidades de produção e valorização do capital humano. A empresa não se limitou à construção de imagem restrita às necessidades de um desenvolvimento tecnológico e econômico, mas ampliou sua atuação, ao difundir um modelo de uma cultura industrial moderna, no qual o desenvolvimento humano era tema de igual grandeza na visão dos Olivetti. Bardi, seja por meio do espaço aberto às exposições da empresa e por meio de seus textos<sup>14</sup>, avista no modelo industrial italiano e, particularmente, no da Olivetti, uma perspectiva para o desenvolvimento industrial brasileiro.

A prevalência, sobretudo nas instituições de ensino, do discurso para o desenvolvimento do design no País apoiado no modelo racionalista de origem germânica, antecipa a constatação do baixo eco dessas e outras possíveis vertentes para o design brasileiro. No entanto, é bastante relevante destacar a existência de outras ideias e interlocutores no debate à época para nos afastarmos de discursos restritivos e melancólicos acerca do que deveria ter sido e não foi o design no Brasil e nos aproximarmos de uma visão mais realista da complexidade de fatores envolvidos no desenvolvimento e consolidação de um campo de conhecimento.

Este texto não exaure e nem pretende chegar a um termo final acerca da contribuição de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi para o desenvolvimento e consolidação do design no Brasil, mas enunciar a amplitude e originalidade das ideias presentes por meio das exposições e atividades propostas pelo Museu, sobretudo, se consideradas as circunstâncias pouco favoráveis de uma aceleração industrial nascente e de um ambiente cultural em formação na quais estas se deram.

A ampla noção de arte defendida pelo Museu, na qual o design é incluído, e as perspectivas originais para o desenvolvimento industrial brasileiro, seja por meio da defesa do mapeamento da cultura popular brasileira ou das relações entre arte e indústria, são importantes reflexos da relevância do papel da instituição para o debate do campo e para a sociedade. A lamentável condição atual do Museu opõe-se à sua vocação inicial e corrobora para um necessário e urgente reconhecimento do papel histórico da instituição e da reabilitação desta, dada a sua relevância e contribuição, não somente ao design, mas aos mais diversos campos de conhecimento e à sociedade paulista.

---

14 BARDI, Pietro Maria. "Design italiano, exemplo para o Brasil", *Senhor*, 13, 1979. p. 112.

## Bibliografia

- AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. pp. 29-46.
- BARDI, Pietro Maria. *Design italiano, exemplo para o Brasil*. Senhor, 13, 1979. pp. 112.
- CARA, Milene. *Difusão e Construção do Design no Brasil: o Papel do MASP*. PhD Thesis. São Paulo, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Do desenho industrial ao design: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.
- FUSCO, Renato de. *Storia del Design*. Bari: Laterza, 1985.
- LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil – o ensino de um design internacionalista. In: *O design gráfico brasileiro: anos 60*. Organized by Chico Homem de Melo. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 266.
- MORAIS, Fernando. *Chatô – O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: teórica (1965-1990)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STOLARSKI, A. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro/ Um projeto de André Stolarski*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 37.