UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

AMANDA NARI KUNIEDA SUZUKI

PROCESSOS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
um ensaio a partir da utopia do design

São Paulo
2023

AMANDA NARI KUNIEDA SUZUKI

PROCESSOS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
um ensaio a partir da utopia do design

Trabalho de conclusão de curso, apresentado como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.
Orientadora: Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S968p Suzuki, Amanda Nari Kunieda, 2000-
Processos manuais como práticas artísticas : um ensaio sobre a utopia do design / Amanda Nari Kunieda Suzuki. -- São Paulo, 2023.
97 f. : il.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Renata Pedrosa Romeiro.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte - Técnica. 2. Artesanato. 3. Design. 4. Trabalhos manuais. 5. Trabalhos em cerâmica. I. Pedrosa, Renata (Renata Pedrosa Romeiro). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 745.5

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

AMANDA NARI KUNIEDA SUZUKI

PROCESSOS MANUAIS COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
um ensaio a partir da utopia do design

Trabalho de conclusão de curso, apresentado como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

TCC aprovado em: 27/11/2023

Banca Examinadora

Renata Pedrosa Romeiro
Orientadora

Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro
Orientadora

Gisela Belluzzo de Campos
Convidado

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por me apoiarem a vir à São Paulo para realizar meus estudos e por sempre incentivarem minhas produções. Agradeço também aos meus avós e minha tia Mitie por me acolherem em sua casa e cuidarem de mim nesses anos de faculdade. À minha irmã, minha maior confidente para criticas, palpites e inspiração, e aos meus gatinhos, Lina (Gatolina ou Gatolinda) e José, que me fizeram companhia durante todo o início do meu processo na técnica da cerâmica.

Aos meus amigos de sala tão queridos que pude cultivar durante a minha trajetória no Instituto de Arte: Cho, Gabs, Henrique Zadoroguoi (Juju), Henrique Ventura (Mufasa), Laila Szafran, Pauli, Paulo Borges (Paulão) e, especialmente, Fernanda Keico e Leticia Sousa com quem compartilho a maior parte de meu tempo de lazer e trabalho e guardo um carinho gigantesco.

Agradeço os meus amigos da minha cidade natal, Goiânia, com quem faço questão de manter contato e que sempre estiveram ao meu lado tanto durante a escrita quanto em tempos pré faculdade: Anabella Ortêncio, Ingrid Daia, João Víctor Cardoso, Julia Feitoza, Maria Cecilia Vasconcelos, Otávio Albanesi, Victor Noda, Vitória Lozano e Zharry Bueno.

Ao Ike por estar ao meu lado durante todo o processo da escrita, lendo, revisando, criticando e me apoiando. Devo grande parte ao apoio que me deu e sempre me dá, fomentando e instigando o meu processo criativo.

Às pessoas com quem tive o prazer de compartilhar conhecimentos de cerâmica com: Melissa, que me acolheu no período de pandemia que voltei à Goiânia, Paulo, meu professor durante os dois semestres de cursos realizados no Sesc e Jessica, quem me ajudou a corrigir os termos técnicos no livro confeccionado.

Por fim, agradeço à minha orientadora Renata por me acolher e me ajudar nos estudos.

RESUMO

Em meio às vanguardas, surge a institucionalização do design que, em consequência da Revolução Industrial, carrega em si a expectativa de uma nova linguagem artística universal e democrática. Ao falhar na utopia criada, acredita-se que o design é realocado como subproduto da arte. A presente tese parte da contextualização histórica do surgimento, como conhecemos nos dias atuais, do design no cenário europeu e como essas ideias chegam ao Brasil. A partir disso, é alegado o menosprezo dos artesanatos, das práticas manuais e da utilidade no campo artístico em consequência da ruptura entre arte e técnica no domínio social e do contexto patriarcal presente nos meios de produção. A crítica presente é manifestada e justificada a partir do início da minha jornada na técnica de cerâmica, na qual as barreiras artísticas foram sempre tensionadas para conseguir legitimá-la. Assim, esse trabalho tem como objetivo reafirmar o local dos objetos utilitários como objetos estéticos, enfatizando a sua manufatura e as práticas manuais como processos artísticos.

Palavras-chave: design; práticas manuais; artesanato; cerâmica; objetos utilitários; Bauhaus; concretismo; afetividade.

ABSTRACT

In the midst of the avant-garde, the institutionalization of design emerged. As a result of the Industrial Revolution, it carried with it the expectation of a new universal and democratic artistic language. The design failed to achieve the utopia it had created and was relocated as a by-product of art. This thesis starts with a historical contextualization of the emergence, as we know it today, of design on the European scene and how these ideas arrived in Brazil. From this, the disparagement of crafts, manual practices and utility in the artistic field is alleged, as a result of the rupture between art and technique in the social domain and the patriarchal context present in the means of production. This criticism is expressed and justified from the beginning of my journey in the ceramics technique, in which artistic barriers were always strained in order to legitimize it. Thus, this work aims to reaffirm the place of utilitarian objects as aesthetic objects, emphasizing their manufacture and manual practices as artistic processes.

Keywords: design; manual practices; handicrafts; ceramics; utilitarian objects; Bauhaus; concretism; affectivity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Composição do diagrama do currículo da escola Bauhaus em alemão e em inglês 14
Figura 2: Composição entre a fotografia “Abstrato, estação da Luz” (1949) e a Cadeira Unilabor (1954), ambas de Geraldo de Barros. 27
Figura 3: Composição das obras “Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes” (1952), “Idéia Visível” (1956) e “Paisagismo do Edifício João Ramalho (São Paulo)” (1958) de Waldemar Cordeiro. 28
Figura 4: Composição das obras “Balé Neoconcreto I” (1958) de Lygia Pape, “Metaesquema” (1957) de Hélio Oiticica e embalagem Piraquê de água e sal de Lygia Pape. 30
Figura 5: Composição de fotografias da autora produzindo durante a pandemia 42
Figura 6: Composição da série de pinturas produzidas pela autora 44
Figura 7: Composição de frames da animação “Takeshi” 45
Figura 8: Peça modelada pela autora intitulada “Piscininha”, 2020 46
Figura 9: Peça modelada pela autora intitulada “Escorregador”, 2020 47
Figura 10: Composição de fotografias tiradas pela autora dos testes de esmaltes realizados em 2020 48
Figura 11: Composição da peça modelada pela autora intitulada “MIAU Sardinhas”, 2020 e o sketch dos desenhos realizados para as ilustrações presentes. 48
Figura 12: Peça modelada pela autora intitulada “webnamoro”, 2020. 50
Figura 13: Peça modelada pela autora intitulada “Cinzeiro ovo”, 2020 51
Figura 14: Fotografia tirada pela autora de suas peças depois da primeira queima, queima de biscoito. 52
Figura 15: Composição das peças realizadas pela autora em seu estudo de coloração de argilas a partir de corantes inorgânicos e a técnica de Nerikomi 53
Figura 16: Composição da peça modelada pela autora intitulada “Caneca Estrelar”, 2021 55
Figura 17: Composição da peça modelada pela autora intitulada “Caneca Momo”, 2021 inspirada na sua vó 56
Figura 17: Composição das páginas do zine “Caneca Momo” realizado para a venda da peça em 2021. 57
Figura 18: Fotografia tirada pela autora de seu avô junto à Caneca Momo 58
Figura 19: Composição de digitalizações realizadas pela autora do resultado das pesquisas em sebos. 59
Figura 20: Composição de digitalizações realizadas pela autora do resultado das pesquisas em sebo e nos livros de culinária de sua avó. 61
Figura 21: Composição de desenhos realizados pela autora para estudo de capa 65
Figura 22: Composição de desenhos realizados pela autora para estudo de capa dos capítulos e borda 66
Figura 23: Composição de sketches da diagramação do conteúdo do livro realizado pela autora 67
Figura 24: Composição de fotografias do processo da modelagem das peças que

estarão presentes na apresentação do trabalho 69
Figura 25: Composição de fotos dos teste dos esmaltes que estarão presentes nas louças 69
Figura 26: Composição de fotos de estudos de arranjos dos tecidos que irão sobrepor a mesa 70
Figura 27: Composição de fotos dos estudos de tecido para a capa do livro e amostras de linhas para bordado 71
Figura 28: Composição de digitalização dos esquemas da montagem do forno da queima de esmalte com as peças e programações do forno 72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **7**
2 CONTEXTO HISTÓRICO E SURGIMENTO DO DESIGN **10**
2.1 Bauhaus 11
2.2 Como essas ideias chegaram ao Brasil 19
2.2.1 O concretismo brasileiro e o papel social do artista 24
2.3 Design como subproduto da arte 31
3 AS PRÁTICAS MANUAIS **34**
4 MINHA TRAJETÓRIA **39**
4. 1 Cerâmica utilitária como prática artística 43
4. 2 O afetivo e o utilitário 55
4. 3 O livro de cerâmica “Pavê ou para fazer: receitas de pratos que você não come” 58
4.3.1 O processo de fabricação 64
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **73**
REFERÊNCIAS **75**
APÊNDICES **79**
Apêndice A: Matérias primas 80
Apêndice B: Técnicas de modelagem 86

1 INTRODUÇÃO

A partir da institucionalização do design, que se deu em meio às vanguardas europeias, pode-se ter o design como se é entendido nos dias de hoje. Com a Revolução Industrial, a sociedade se reestruturou e novos meios de produção surgiram, nos quais a máquina começou a ocupar. Ao se encantar com as evoluções tecnológicas, a ideia de uma arte total e democrática que consiga restabelecer o domínio da prática social da técnica e da arte é representada pelo surgimento do design. Começa a acreditar que, a partir dos objetos usuais e dos conceitos abstracionistas, que já circulavam na época, podia-se ter a abstração das relações sociais. É nesse contexto, então, que surge a escola Bauhaus, a qual, a priori, tinha o intuito de revalorizar as práticas manuais e a junção à indústria em defesa da função social.

No entanto, o almejo da junção da técnica à arte com o cunho social é impelida pelo capitalismo, que acabou por absorvê-la dentro de seu sistema, subvertendo-a. Ao se depararem com a não concretização de seus objetivos e expectativas atribuídas ao design, os objetos usuais perdem seu prestígio e acabam se tornando meros objetos estéticos pelas instituições artísticas ou menosprezados pelas mesmas por seu cunho utilitário.

Apesar da queda desta utopia, tais ideias iniciadas na Bauhaus foram tão difundidas na época que chegaram ao Brasil a partir dos preceitos abstracionistas, que se desenvolveram depois para o concretismo, dominando o modernismo brasileiro. Assim como no cenário europeu, o forte almejo pela institucionalização do desenho industrial resulta na criação de escolas e cursos que possuem a mesma finalidade de se juntarem à indústria devido ao contexto de industrialização. Todavia, mesmo que o Brasil acabou se aproximando mais das ideias da Escola de Ulm (Hfg-Ulm), cada escola criada no país possuía uma filosofia particular por detrás, não podendo generalizá-las.

Isto posto, uma das qualificações que legitima os objetos usuais como objetos estéticos parte do preceito da busca da "boa forma", na qual sua resolução ergométrica e estética entra em harmonia, não havendo, até então, forma melhor para ser projetada. Porém, este julgamento é realizado pela classe dominante que, de acordo com a crítica de arte Lucy Lippard em seu ensaio "Making something from

nothing" (1995), dita os padrões de beleza e aceitação. Com isso, a técnica que já vinha sendo desvalorizada, é desvinculada da arte cada vez mais e as práticas manuais caem por obsoletas e julgadas de qualidade menor quando comparadas a falsa eficiência qualitativa da máquina.

Para mais dos efeitos da industrialização, o preconceito pelas práticas manuais também é gerado por questões patriarcais. Certos ofícios acabaram sendo subjugados pela sociedade e intitulados como de âmbito feminino, isso porque, historicamente, foi determinado como função da mulher a manutenção de sua casa, fazendo-a refém desse ambiente. Com isso, as práticas manuais que se assemelham às atividades domésticas ou à extensão do lar, são tidas como menores. Nesta tese trago exemplos de escolas de design que infelizmente não são imunes à esta discriminação.

Com o decorrer do tempo e da atuação dos movimentos feministas, a mulher consegue, aos poucos, ganhar espaço no meio das instituições artísticas. No entanto, ela acaba tendo que se adequar ao "bom gosto" vigente para que isso aconteça, fazendo com que a inserção da estética do artesanal - tal como bordado, costura, cerâmica, encadernação - só seja válida quando realizada por mulheres que já estejam inseridas e legitimadas neste meio. Caso contrário, tem-se ainda certa repulsa por esses artefatos manuais.

Na esfera artística, não há uma divisão transparente fisicamente, mas presente conceitualmente, segmentando objetos como "arte menor" e "arte maior" e devido a criação da utopia do design e da visão patriarcal ainda presente, os objetos usuais geralmente acabam sendo vistos de forma inferior. Felizmente, as barreiras da arte impostas pela classe dominante estão cada vez mais se flexibilizando, assimilando os objetos utilitários e usuais e as práticas manuais como práticas artísticas pelo seu cunho tecnicista, histórico e cultural.

Com base na contextualização feita nos capítulos iniciais, finalizo a presente tese com meus relatos pessoais na prática da cerâmica, atuando como exemplos das críticas abordadas. Procuro por meio da pesquisa histórica e crítica da arte compreender como e quando houve a cisão entre arte e design. Além disso, é por meio do meu processo na introdução à essa técnica que me deparei com as dificuldades e preconceitos citados anteriormente. Ao primordialmente lutar contra a modelagem e confecção de utilitários, percebo que os ideais estéticos criticados que aqui analiso, estiveram presentes durante meu processo criativo na técnica.

Contudo, a permanência nesse ofício devido ao encantamento do fazer manual me fez questionar os objetos utilitários como objetos artísticos e as práticas manuais como práticas artísticas.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E SURGIMENTO DO DESIGN

Desde a Revolução Industrial, a forma com que a sociedade se organizava transformou-se. Surgiu uma nova inquietação no âmbito da arte: questionava-se sua função, o espaço social que ocupava - ou deveria ocupar - e os significados simbólicos presentes nela. É nesse contexto, também, que ocorre uma ruptura entre arte e técnica, sendo realocadas em campos distintos e formando uma nova divisão de trabalho. De acordo com Marc Le Bot, “produziu-se uma ruptura histórica com relação aos aspectos da função da arte que diziam respeito à ordenação lógica do espaço social e às suas significações simbólicas”. (LE BOT, 2008, p.9). Com isso, passava-se a pensar na oposição entre objetos estéticos e objetos usuais, que não era possível anteriormente, visto que a técnica era antes tratada como uma qualificação do fazer manual e agora passava a ser a aplicação da ação transformadora da matéria. Junto a esse pensamento, vão surgindo as vanguardas que, em sua maioria, se encantam com as evoluções e adventos tecnológicos em curso, e novas ideologias começam a aflorar, que almejavam a junção da arte e da técnica novamente, pensando na criação dos objetos usuais como objetos estéticos.

O design como a junção do trabalho industrial e da arte, teve seus primórdios nas artes aplicadas e sua continuação se deu nas vanguardas em 1910 (LE BOT, 2008). A aproximação com a indústria foi gradual e de forma dicotômica: por um lado criticando o sistema, por outro apoiando-o, com o intuito de gerar uma nova produção. O segundo lado era seguido por uma função social diferente da estabelecida pelos academicistas que tinham como método a retratação, estabelecendo uma visão humanista. Essa nova perspectiva estabelecia uma relação edificante com as evoluções tecnológicas, possibilitando a criação de um novo imaginário coletivo. Tinha-se como proposta o pensar em sincronia com a indústria, em prol de uma certa igualdade social, ou seja, a produção e distribuição de objetos funcionais e estéticos para todos.

A intenção dos artistas na época era repensar o cenário no qual a arte se colocava. Preocupavam-se com a inserção de suas produções no âmbito social, na integração delas com o novo meio urbano que surgia. A reivindicação de novos elementos e códigos visuais em prol de uma idealização da universalização das produções artísticas. É neste panorama que se desenvolvem os conceitos do

abstracionismo, das formas e códigos por “um desejo de uma racionalidade formal universal” (LE BOT, 2008, p.17). Tais conceitos, implicavam não só nas produções artísticas, mas também na abstração das relações sociais. Theo Van Doesburg, participante do neoplasticismo e concretismo, a todo momento defende esse movimento em oposição ao humanismo da época, por desejar que a arte tenha “objetividade e racionalidade”. (LE BOT, 2008).

As vanguardas e os questionamentos descritos acima repensam não só o ato do fazer, mas também os modos de viver e os objetos para bens comuns. Isto posto, a presente pesquisa foca principalmente no último tópico, no início da institucionalização[1] do pensar ergonômico dos objetos produzidos, sua questão estética e a formalização do desenho industrial.

Concomitantemente ao surgimento do neoplasticismo, que designava “novas formas” para retratar uma “representação universal”, tem-se a criação da escola Bauhaus na Alemanha, em 1919, uma das primeiras instituições a formalizar esses novos conceitos. Os ensinamentos partem das indagações da época e são colocadas em prática, resultando em um currículo e pedagogia inovadores. A escola alemã não foi a única, à ela antecede a escola russa Vkhutemas, de 1918, composta por propostas similares a da Bauhaus. Historicamente, a instituição alemã adquiriu maior reconhecimento por diversos motivos, sendo um deles o fato do corpo discente e docente da escola terem emigrado, em sua maioria, e por consequência da Segunda Guerra Mundial, para os Estados Unidos, dando continuidade aos ensinamentos bauhausianos.

A partir de referências advindas do contexto europeu, o Brasil também passou pelo processo de formalização do desenho industrial, apesar de tardio se comparado aos países do hemisfério norte em consequência da conjuntura política e socioeconômica que se torna favorável apenas a partir de 1956 com o governo de Juscelino Kubitschek. No entanto, isso não impediu que as ideias concretistas se firmassem aqui de forma singular, impactando o cenário modernista brasileiro.

2.1 Bauhaus

[1] Aqui parto do preceito de que o pensar design sempre existiu. Ele é resultado da necessidade da elaboração de estratégias que organizem as necessidades das ações sociais de melhor forma. Porém, sua prática formalizada e estruturada como “desenho industrial”, ou design, aceita pelas instituições ocorre apenas depois. Irei discorrer mais sobre isso no decorrer do texto.

A Bauhaus foi uma escola de arte que surgiu no contexto do pós-guerra, em Weimar, na Alemanha, em 1919. A escola foi fruto de uma idealização do arquiteto Walter Gropius que, influenciado pelo movimento britânico Arts and Crafts[2], juntou a Escola de Artes e Ofícios com a Escola de Belas Artes, criando uma nova pedagogia com a implementação de oficinas[3], que eram ateliês com o foco na experimentação manual. Era um movimento contrário aos conceitos e modos de ensino pautados nos acadêmicos clássicos que prevaleciam na época. Gropius deixava clara a visão política social-democrata nas bases da escola, pautadas na colaboração e na crença de que os artistas possuem um papel social que é o de ensinar. A escola democrática é pautada na horizontalidade da relação de alunos com professores, onde o pensar é coletivo (ARGAN, 1992).

Juntamente com a sua abertura, é publicado um Manifesto escrito pelo seu idealizador, Gropius. Trata-se de uma xilogravura representando uma catedral, cujo significado é a representação da unidade de três linguagens: pintura, escultura e arquitetura. Uma alegoria da obra de arte total e símbolo de unidade social. Uma representação das pessoas que anseiam por uma beleza espiritual que vai além de utilidade e necessidade (MEGGS, 2002 apud SILVA, SILVA, PASCHOARELLI, 2011, p.53). Diferente do estigma que a escola carrega nos tempos atuais de uma estética industrial, geométrica e ligada fortemente à arquitetura, a Bauhaus inicia seus ensinamentos focando em trabalhar a liberdade criativa dos alunos. Gropius acreditou em uma nova forma de se ensinar a arte naquela época, que era bastante teórica e crítica. Por meio da pedagogia da ação, influenciada pelos ideais de John Dewey[4] que já estavam sendo disseminados, é ressaltada a importância da experimentação dos materiais e suas capacidades plásticas juntamente com o ensino teórico, tentando assim, acabar com a diferenciação e a hierarquia presente entre belas artes e artes aplicadas[5], pois segundo Gropius:

> Arquitetos, escultores, pintores todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe “arte por profissão”. Não há nenhuma diferença essencial entre

[2] O movimento Arts and Crafts liderado pelo Williams Morris juntamente com os ideais de John Ruskin refuta a ideia de uma arte estética antiburguesa e contra as máquinas, idealizando a retomada das guildas medievais e a produção artesanal na qual diz-se ser uma “arte do povo para o povo”.

[3] O conceito e a organização das oficinas será trabalhado mais detalhadamente no decorrer do texto.

[4] Filósofo norte-americano que defendia a aprendizagem a partir da experiência, investigação e descoberta.

[5] No entanto, é relatado por Burdek que “na prática, entretanto percebia-se logo que o Mestre Artesão acabava se submetendo ao Mestre da Forma” (BURDEK *apud* SILVA; SILVA; PASCHOARELLI, 2011, p. 92).

> artista e artesão, o artista é uma elevação do artesão, a graça divina além de sua vontade, faz florescer inconscientemente obras de arte, entretanto, a base do "saber fazer" é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte da criação artística. (GROPIUS *apud* CONRADS, 1971, p. 49-50 *apud* SILVA; SILVA; PASCHOARELLI, 2011, p. 55)

Cria-se então o "*Volkurs*"[6], curso preparatório obrigatório que durava cerca de um ano, antes de iniciar a teoria. Esse curso era denominado de "oficinas", pois era composto por dois profissionais: o artesão ("*Werkmeister*") que dominava a técnica e o artista ("*Formmesiter*") que dominava a forma. Existem relatos sobre as oficinas de metal, marcenaria, impressão, vidro, encadernação, cerâmica e tecelagem, sendo as últimas duas majoritariamente voltadas para mulheres[7], como é relatado por:

> Quando Gropius abriu a escola em Weimar, ele disse que queria que todos pudessem aplicar para entrar. Disse que não haveria discriminação com as muheres já que todos somos artesãos. Um dos problemas, claramente, é que muitas mulheres acabaram se inscrevendo, mais do que era de se esperado. Então, após um ano, o diretor teve de separá-las e colocá-las em outras oficinas, pois acreditava que o trabalho com metal e mobiliários era muito pesado para elas. Ele acabou por direcioná-las às oficinas de cerâmica, encadernação e tecelagem. (Bauhaus: a face do século XX, Julia Cave, 1994. 16 minutos, tradução nossa)[8]

É importante também ressaltar a importância de Johannes Itten nesse período, como professor do curso preliminar até 1923, substituído depois por László Moholy-Nagy. Seus ensinamentos eram baseados na intuição, instigando seus alunos a se distanciar dos conceitos estético e pictóricos que lhe foram ensinados anteriormente. Possuía uma filosofia com teor místico e espiritual e prezava pelo bem estar do corpo, propondo exercícios de respiração e meditação. Ensinava teoria das cores, formas, composição e fundamentos das propriedades materiais da natureza. Sua pedagogia se diferenciava das academias clássicas vigentes, pois seus alunos não eram postos para copiar obras de mestres, mas sim analisá-las para conseguir explorar as suas subjetividades individuais. Instigava-os a

---

[6] Inicialmente ele foi denominado "*Vorlehre*" e mais tardiamente passou a se chamar "Grundlehre).

[7] A problemática ressaltada no texto será trabalhada mais profundamente nos próximos capítulos dessa pesquisa, por isso tem-se essa ressalva de que havia um preconceito e uma divisão de tarefas por gênero na escola.

[8] "*when Gropius opened the school in Weimar, he said that he wanted everyone to apply and to have a chance to get in. He said that there'd be no difference to ladies as far as work is concerned we're all crafters. One of the problems, of course, that many many women applied. Far too many as far as he was concerned. So after a year he had begin to segregate them and put them in various workshops, because he felt the metal work and furniture work was too difficult for women to be doing. So they'd direct them to the pottery workshop and the book binding workshop and to the weaving workshop.*" (Bauhaus: a face do século XX)

trabalharem sua criatividade pessoal a partir da ênfase que dava em experimentações e intuições.

Figura 1: Composição do diagrama do currículo da escola Bauhaus em alemão e em inglês

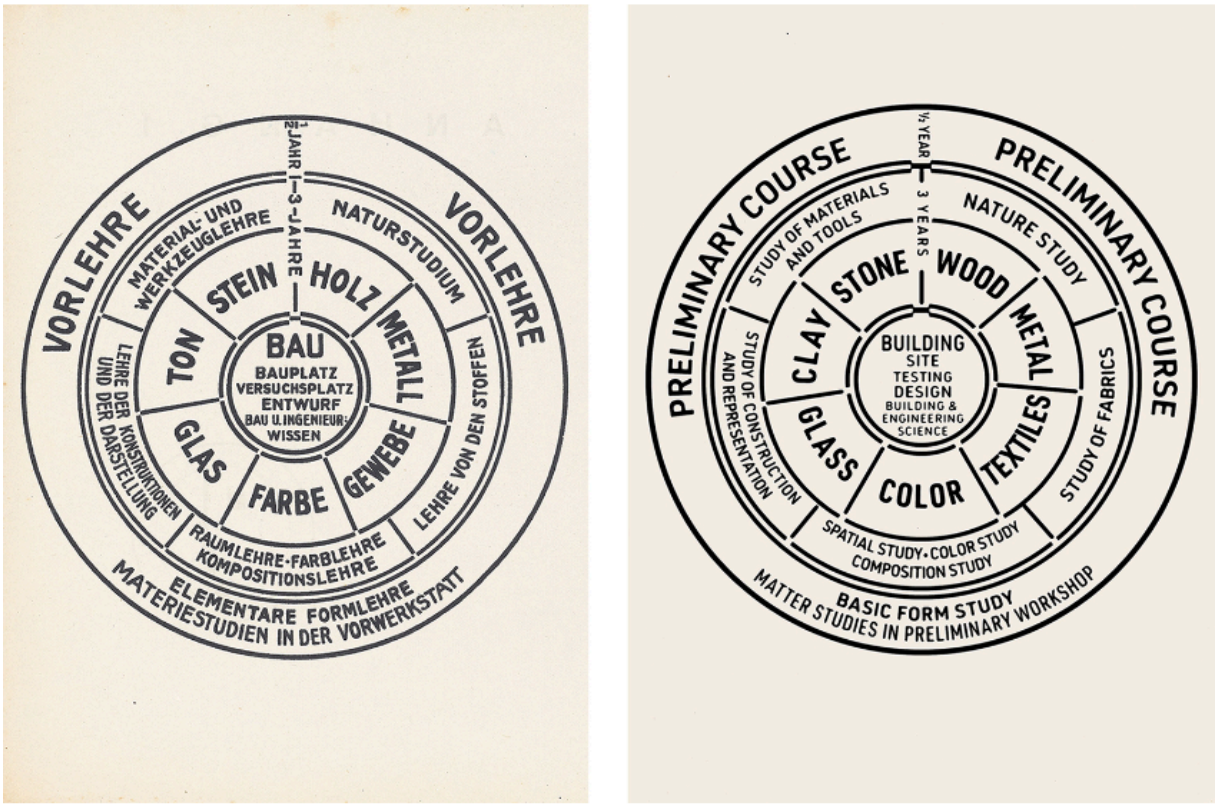


Diagrama do currículo de Bauhaus, por Walter Gropius, 1922. Litografia, 20,2 x 29,3 cm. Extraído de "Satzungen Staatliches Bauhaus in Weimar (Statutes of the State Bauhaus in Weimar)", de Walter Gropius, publicado em julho de 1922. Fonte: CASCIATO; FOX; ROCHESTER (s.d.)

No decorrer das atividades da Bauhaus, Gropius afirma o interesse que tinha pela industrialização dos produtos que estavam sendo produzidos pelos alunos. A escola, cada vez mais, se distancia de seu teor expressionista e começa a beber mais das influências do neoplasticismo e elementarismo. As visitas de Theo van Doesburg, que acabara de se mudar para Alemanha, propiciou ainda mais um cenário para a propagação de suas ideias. Ele não chega a lecionar na instituição, porém, por convite do diretor, concede diversas palestras e workshops. Por meio dessas ideias mais concretas e pelo contexto pós-guerra, com o país tentando se restabelecer, o racionalismo ganha força juntamente com o funcionalismo. A geometrização das formas se torna característica da escola, porém, isso não é utilizado como um cânone, de acordo com Argan:

> Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma pré-padronizada; é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um *signo* a que se podem atribuir, conforme as circunstâncias, diferentes significados. (ARGAN, 1992, p. 272)

Como citado no capítulo anterior, a Revolução Industrial criou novas dinâmicas sociais e, com isso, trouxe consigo o surgimento de uma nova classe média que pouco tinha acesso anteriormente à arte. Foi assim que Gropius começou a repensar a arte a ser produzida: ela tinha de ser inclusiva no mesmo ritmo das mudanças. O seu olhar humanizado teve como resultado a criação das oficinas, indo contra o movimento das máquinas, mas também o fez repensar para quem as produções eram designadas. Ele acreditava que através da racionalização e da tecnologia aplicadas diretamente nos seus ensinamentos e produções realizadas na escola, podia-se criar a utopia social que idealizava. Ao juntar o funcionalismo à arte, a relação das pessoas com elas mudaria a forma como se relacionam.

A aparição de uma nova classe e a ruptura na tradição, resultaram em uma mudança e reorganização de uma “nova estética”, abrindo espaço para os artistas pensarem a sua produção, dando-lhes um campo ilimitado de opções (GOMBRICH, 2000). Questionavam o que seria arte e qual caminho seguir, agora que renunciavam às antigas produções. Sendo assim, a liberdade que se instaura nessa conjuntura, fez com que Gropius e seus alunos também pudessem buscar qual caminho seguir no campo estético-artístico, resultando, de certa forma, na defesa de uma arte anti-burguesa, voltada para os proletários.

Começava a se pensar no proletariado e não mais na satisfação da burguesia; defendiam uma produção de arte democrática, que conseguisse abarcar a classe trabalhadora. No entanto, quem estava produzindo essa tal arte anti-burguesia eram justamente os burgueses. A escola era composta, em sua maioria, por pessoas que não pertenciam à classe que estavam defendendo.

> Após a guerra, vários redutos começaram a competir entre si para estabelecer quem tinha a visão mais pura. E o que determinava a pureza era não ser burguês. Naquele curioso momento vivido pela Europa os artistas passaram a negar com veemência a burguesia, exortando a classe artística a aderir ao verdadeiro socialismo promovendo a fraternidade entre os homens. A luta para ser menos burguês tornou-se desvairada. (WOLFE *apud* SORANO; SILVA; SOUZA, 2007 apud PEREIRA, MEDEIROS, HATADANI, ANDRADE, SILVA, PASCHOARELLI, 2011, p. 147)

Além disso, percebeu-se que a produção que valorizava o trabalho manual com o intuito de uma humanização acabou tendo o efeito contrário. Devido a escolha de uma produção artesanal, tinha um tempo de manufatura mais longo, dado que eram produzidos manualmente pelos artesãos, tornando a produção em série inviável. Logo, Gropius se via na encruzilhada da utopia do racionalismo, não conseguindo ser fiel à metodologia e à tecnologia (ARGAN,1992).

> A crise afeta todas as premissas teóricas, programáticas e didáticas da Bauhaus, em primeiro lugar, a tese fundamental da indispensável substituição da concentração do valor estético numa categoria privilegiada de bens (as obras de arte) por uma experiência estética difundida, através do projeto urbanista-construtivo-industrial. (ARGAN, 1992, p. 279)

Nesse contexto, a escola assume outra fase. A questão do funcionalismo cresce cada vez mais e, logo em seguida, a redenção às máquinas. Gropius percebe que pensar no social indo contra a industrialização era navegar em direção contrária a correnteza. O contexto também favoreceu essa percepção pois, em 1924, era proposto o Plano Dawes para recuperar a economia alemã que vinha sofrendo desde a Primeira Guerra com a assinatura do Tratado de Versalhes. O plano foi uma tentativa de reerguer a economia, ao colocar em pauta a revisão da quantia e das dívidas advindas da perda da Alemanha na guerra, além da autorização de empréstimos de outros países para que conseguisse se estabilizar e avançar com a industrialização. A economia conseguiu, inicialmente[9], melhorar e estabilizar sua situação, o que influenciou bastante a nova fase da Bauhaus, na qual se estabelecia uma parceria entre a arte e a indústria. Em 1924, ocorreram as eleições para o Parlamento regional que, em face da situação em que o país se encontrava, a vitória foi dos partidos da direita, que criticavam as diretrizes da escola. Surgiam, assim, boatos de seu fechamento, mas, felizmente, a cidade de Dessau, localizada no centro da Alemanha e próxima a Berlim, com administração política governamental composta em sua maioria de membros do Partido Social Democrata, se dispôs a abrigar a nova sede da Bauhaus. Gropius começa o projeto para a construção da nova sede, que teve as obras iniciadas em 1925 e finalizadas já no ano seguinte, com a sua abertura. A planta da escola tinha em seus traços as

[9] Inicialmente, pois teve-se logo em seguida a crise econômica mundial de 1929 fazendo com que a economia alemã se encontrasse novamente em instabilidade.

novas ideias de seu diretor; além disso, torna-se explícita a influência do movimento De Stijl[10].

> O edifício da Bauhaus não tem uma fachada tradicional; em vez disso, esta se estende em três direções, formando um “L” o complexo inclui oficinas, o edifício do estúdio, a ponte onde está localizado o escritório de administração e o atelier de arquitetura, assim como uma secção para a escola técnica, que não estava ligada à Bauhaus.” (DROSTE, 2006, p. 49 *apud* BALBI, SILVA, PASCHOARELLI, 2011, p.124)

No entanto, Gropius permanece em Dessau por pouco tempo. Em 1928, ele pede demissão e Hannes Meyer é indicado para assumir o cargo de diretor no dia 1° de abril do mesmo ano. O novo diretor segue com os projetos de seu antecessor sobre funcionalismo e estandardização, mas de uma forma mais radical, já que a forma com que Gropius idealizou a produção em massa com o intuito de tornar os produtos de design acessíveis à classe operária se mostrou utópico. A integração da arte na sociedade não estava ocorrendo como desejava a utopia moderna. Porém, o fato da nova cidade ser uma cidade industrial favoreceu a visão de Meyer, fazendo com que a relação da escola com a indústria fosse mais próxima.

> Durante sua direção, Meyer colocou a Bauhaus numa posição contemporânea: critérios sociais e científicos foram tratados como componentes da mesma importância no processo de elaboração dos projetos. As atividades das oficinas deixaram de estar baseadas em cores primárias e formas elementares, para estarem em questões de utilidade, de preços baixos e do grupo social a quem se dirigia a produção. (MEGGS, 2002 *apud* SILVA; SILVA; PASCHOARELLI, 2011, p. 60)

Foi durante sua direção que a escola conseguiu ampliar sua participação em projetos de arquitetura, que era citada com importância no Manifesto escrito por Gropius em 1919, mas nunca tinha sido o foco. É criado, então, o departamento de arquitetura, buscando uma ênfase no funcionalismo. Surgem também os departamentos de tipografia, têxtil, publicidade e produção em madeira e metal, deixando claro um intuito mercadológico.

O funcionalismo e o pragmatismo foram priorizados nesse período e as oficinas tiveram um caráter menos teórico de abstração de formas e cores para um cunho mais técnico e profissionalizante, o que gerou atritos com alguns professores

[10] Movimento criado por Piet Mondrian e Theo van Doesburg que repensava a expressão da plasticidade por meio da sintetização de formas e cores com o intuito de se estabelecer uma harmonia universal.

da escola que não concordavam com a junção entre arte e tecnologia. Kandinsky e Oskar Schlemmer possuíam uma relação turbulenta com o diretor e acabaram deixando a Bauhaus em 1929 e, logo em seguida, em 1931, Paul Klee também. Por fim, por possuir ligações com o Partido Comunista, a direção da escola por Meyer dura pouco, sendo demitido após cinco anos.

Professor indicado por Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, assume a direção da escola e, devido a conflitos políticos da época, com a ascensão dos partidos de direita, assume a postura de tornar a escola “neutra” em relação ao seu posicionamento político para evitar seu fechamento. Com isso, expulsa alunos marxistas e comunistas e implanta um novo currículo. A cada nova administração, a Bauhaus perdia seu cunho experimental e artístico para a simplificação e reprodução de formas. O pensamento de forma gerando função é substituído pelo seu inverso, função gerando forma.

> “[...] quase não se notam vestígios da antiga ideia de síntese de todos os gêneros artísticos e tipos de artesanato; como se nunca tivesse existido uma reforma das escolas de arte, as artes plásticas passam a ter uma vida isolada, periférica, dentro do conjunto de produção da escola [...] nesta fase o objetivo de formar estudantes para atuarem como especialistas profissionais está claramente acima da formação de “generalistas” criadores.” (WICK, 1989, p.94 *apud* MOURA, 2011, p. 208)

Em 1932, a cidade de Dessau não consegue mais acolher a escola devido à derrota dos social-democratas e a escola se vê, assim, na necessidade de buscar uma nova sede, mais uma vez. Com o avanço da direita no país, Mies van der Rohe opta por deslocá-la para uma antiga fábrica em Berlim e tornar-se uma escola privada. Todas essas medidas foram em vão já que, no ano seguinte, o país é tomado pelo nazismo e a escola é fechada.

Uma parcela de seus professores e alunos migraram para os Estados Unidos e tentaram dar continuidade aos preceitos da recém fechada escola. No entanto, ao se depararem com um cenário diferente da Alemanha pós-guerra, tiveram que empreender algumas alterações.

> [...] o ambiente americano oferecia inegavelmente muitas possibilidades à difusão dos princípios e métodos da Bauhaus, porém a ideia da Bauhaus permaneceu europeia e ligada a um drama europeu: a necessidade de sanar uma situação social moldada por sucessivas e cada vez mais graves insuficiências, de levar novamente a produção, desviada pelo egoísmo capitalista , a uma função social concreta. (ARGAN, 1984 apud NETO, CAMPOS, MARSON, KAMISAKI, SILVA, PASCHOARELLI, 2011, p.100)

Em 1937, Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus, se torna diretor da “New Bauhaus”, que posteriormente é reconhecida como “Institute of Design”, em Chicago. Continuou com um modelo similar às oficinas[11], mas o denominou de curso básico ou “self-test” e se aproveitou do cenário avançado e otimista americano para reforçar a ideia do funcionalismo, defendido nas últimas duas direções da escola alemã. Porém, ainda persistia a busca pela boa forma com o intuito de se juntar à indústria para produção de objetos usuais de qualidade, negando a obsolescência e o consumo. A escola era privada e financiada pelos industriais norte-americanos, o que gerou um desconforto por eles, pois se preocupavam mais com as vendas e o lucro.

Após vinte anos do fechamento da escola pelo partido nazista, em 1953, na Alemanha, a Escola de Ulm (Hfg-Ulm) é criada, tendo como um de seus idealizadores o antigo aluno da Bauhaus, Max Bill. Com o intuito de reaproximar novamente a arte da indústria, recebe críticas pelas semelhanças com algumas características bauhausianas de sua fase em Dessau, porém é recusado o nome “Bauhaus Ulm” quando é proposto por Walter Gropius, deixando claro uma cisão entre o novo e o antigo. A justificativa se torna mais clara quando a direção de Bill, com teor mais criativo e pautada no ideal de uma educação mais democrática, é substituída pela de Tomás Maldonado, reformulando-a de forma mais racional, fazendo com que o designer substitua as práticas artísticas pela esfera científica e técnica.

2.2 Como essas ideias chegaram ao Brasil

Na década de 1950, o Brasil acabara de sair do regime ditatorial, Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas e vivia seu segundo mandato depois das eleições de Dutra. Apesar das tensões políticas e sociais, posteriormente o país viveria o que ficou conhecido como “anos dourados”. Sobre o governo de Juscelino Kubitschek, que iniciou em 1956, o país passava por uma fase de modernização com um plano desenvolvimentista. É nesse cenário que as ideias que foram trazidas

[11]“Era composto com um curso básico dividido em três partes denominadas: Tecnologia, Arte e Ciência. O diretor afirma a diferença deste com o criado por Gropius ao dizer que “o estudante do Institute of Design, de Chicago teria de saber “infinitamente mais do que uma oficina pode dar”. (LEON, 2014, p.61)

pela Revolução Industrial, os ideais das vanguardas, o concretismo soviético e a escola de Bauhaus conseguem finalmente aflorar nos solos brasileiros.

O desejo pela modernização ia além da esfera econômica, JK ao propor o seu famoso lema “50 anos em 5” com a construção de Brasília, realizada em conjunto com o arquiteto Oscar Niemeyer, sendo o símbolo concreto dessa meta. São Paulo não ficava para trás disso, seu crescimento demográfico nos anos de 1950 atingiu os 3 milhões de habitantes, assumindo assim o posto de maior centro industrial da América Latina. O Estado, sem dúvida, crescia exponencialmente. Além disso, os imigrantes que vieram à cidade por políticas de antigos governos já representavam um terço de sua população.

É nesse início do cenário próspero do país que Assis Chateaubriand, jornalista e dono dos Diários Associados, inaugura em 1947 o MASP (Museu de Arte de São Paulo), o primeiro museu de arte moderna do país, localizado na rua Sete de Abril, na região central da cidade. No ano seguinte, em 1948, o MAM (Museu de Arte Moderna) também abre as suas portas. Instituição criada por incentivo de Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo Matarazzo, que também inicialmente ocupava um edifício na Sete de Abril. Assim, o desejo da população por uma modernização das produções artísticas e sua presença nas instituições é finalmente realizado.

Ao convite de Chateaubriand, Pietro Maria Bardi assume a direção do MASP e começa a realizar uma série de exposições. Uma das primeiras foi a exposição sobre cadeiras, e em seguida a exposição “Didáticas” e “A Vitrine das Formas”, sucessivamente. A primeira, tinha como foco as cadeiras produzidas pela empresa austríaca Thonet e dava início aos interesses que Bardi de abordar o cotidiano e o design por meio de uma “educação do gosto” (LEON, 2014, p. 29). A segunda, surpreendeu o público ao posicionar as fotos, pinturas e escritos em vidros com estruturas de suporte em tubos de alumínio[12], uma expografia arrojada, com o intuito educativo, sobre a história da arte[13]. Já a última “era uma exposição realizada dentro de uma longa vitrine, elevada do solo, que apresentava o design dos objetos através dos séculos” (POLITANO, 2010, p. 18). Pode-se ver o interesse de Bardi no papel educativo e formativo para essa nova instituição.

---

[12] Os tubos de alumínio foram presenteados ao MASP por Baby Pignatari. (LEON, 2014, p. 27)

[13] Lembrando que ao recorrer ao termo “história da arte”, fala-se do que Pietro Bardi entendia sobre o que seria a história dela até então com seu viés europeu e sua inquietação do registro e do ensino das produções realizadas até então.

Além disso, Pietro Bardi e Lina Bo Bardi, sua esposa, dão prosseguimento a suas ideias inovadoras - que não puderam ser realizadas em seu país de origem, Itália, pois se encontrava em guerra - nos solos brasileiros. Começam uma revista de arte intitulada “Habitat”[14] em 1950 que, de acordo com o casal, “define o caráter da revista como uma publicação que procura apresentar e discutir as diversas linguagens do campo cultural inscritas em um espírito moderno”. (TEREZENZI, 2006).

É nessa linearidade de acontecimentos que fica explícito o desejo, tanto de Pietro Bardi, quanto de Lina Bo Bardi, de repensar o cenário artístico da época, tendo como alvo de críticas o gosto da elite paulistana e os decoradores. Por meio da revista e do museu, tinham o objetivo de educar o gosto da elite, não apenas pela obra de arte canônica, mas também pelas artes comerciais (LEON, 2014). É do feitio dos dois instigar a refutação dos ideais estéticos vigentes naquele período, a favor de um avanço “mais moderno”.

> Assim o MASP para efetivar essa “missão”, muito mais do que preservar e guardar tesouros busca a formação de um público apto ao deleite do ali exposto, e principalmente pronto a construir uma sociedade na qual a cultura e as artes adquirem valor. Nessa missão, junto com o MASP, a revista Habitat pode ser vista como meio de ampliar os limites e alterar o gosto estabelecido, ultrapassando as fronteiras da classe social dirigente. Para tanto, Bardi serve-se de um “modelo” que historicamente havia se mostrado eficiente: museu, escola e revista, e do perfil dos museus americanos, entre os quais destaca-se o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (STUCHI, 2006, p. 14)

Em sincronia com a inauguração do MASP, a criação da revista Habitat e a reação do público com as exposições até então realizadas, Pietro Bardi, mesmo que organizando e ministrando diversos cursos (desde história da arte até cursos para professores de desenho na Sete de Abril), idealizou a criação de uma escola que conseguisse abranger a maioria de suas propostas e desejos. Ele almejava a formação de profissionais que dominassem as técnicas e os materiais por um objetivo maior que era o de questionar a arte e o gosto da elite paulistana da época. Assim, começa a estruturação de uma escola com curso de desenho industrial[15], o Instituto de Arte Contemporânea (IAC):

---

[14] No decorrer dos anos, a revista é deixada pelo casal que nomeia um novo diretor para ficar em seu comando, Abelardo de Souza. Ela tem seu fim em 65 com sua terceira direção, feita por Geraldo Ferraz.

[15] Nesse texto, design e desenho industrial atuam como sinônimos.

> Procura orientar a produção industrial, a fim de que os objetos de uso comum e de alcance coletivo atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual. Assim o instituto está convencido de contribuir, através das artes aplicadas, para a formação de uma consciência clara da função social da arte. (LEON, 2014, p. 31)

A escola, assim como na Bauhaus, possuía um curso preliminar (obrigatório), cursos especializados (de livre escolha) e cursos complementares (facultativos) (LEON, 2014). As oficinas eram estruturadas similarmente com as da escola alemã, porém Bardi inova ao adicionar aulas como de sociologia e psicologia. A princípio, os poucos relatos que se têm do curto período de atuação do IAC eram similares ao da Bauhaus. Os ex-alunos descreviam a liberdade que possuíam na instituição e, também, a proximidade que se tinha na relação entre aluno e professor. No entanto, infelizmente, o machismo na divisão das oficinas, que também era presente na escola alemã, também acontecia aqui. É relatado apenas a atuação de mulheres na prática do tear, assim como na Bauhaus.

Além disso, as ideias alemãs que haviam influenciado a nova escola de Bardi remetem mais à sua fase funcionalista: a que ocorreu em Dessau e que foi novamente trabalhada pela escola de design de Chicago, como citado anteriormente. O diretor acreditava no papel social[16] que o fazer artístico tinha e, com o propósito de formar técnicos com formação artística, tinha a expectativa que eles contribuíssem para a indústria. No entanto, Bardi se difere do pensamento defendido por Moholy-Nagy no Institute of Design, propondo que a indústria liderasse a escola e não o contrário. A rejeição da individualidade do artista pelo diretor italiano foi um dos motivos para o fechamento da escola. (LEON, 2014)

> Não se trata de uma escola de artesanato que é sempre uma manifestação artística quase que familiar ou, em todo caso, uma produção excêntrica. A indústria não pode trabalhar com os moldes do artesanato: os resultados dessa experiência foram cópias indecorosas, não correspondendo em geral às exigências do custo e do material. O que é preciso é uma escola nacional de desenho industrial capaz de formar artistas modernos. Modernos no sentido de conhecer os materiais, suas propriedades e possibilidades e, portanto, as formas úteis e expressivas que requerem. (Habitat, n. 9, p.86 *apud* LEON, 2014, p. 47)

Tendo isso em vista, o caráter utópico e democratizador do design desenvolvido pelas escolas alemãs e americanas anteriores não estava presente na brasileira. Essas primeiras tentavam combater fortemente o *styling*, movimento

[16] Neste caso, o papel social citado diz respeito ao de reformular a estética. Diferentemente de Walter Gropius, Pietro Bardi possui maior afinidade às ideias fascistas

marcado pelos Estados Unidos no século 20 pela predominância de formas aerodinâmicas lisas e arredondadas características atrativas para vendas, enquanto o IAC de Bardi acolhia esses ideias. O diretor possuía uma admiração por Raymond Loewy[17] e a estética industrial, o que poderia ser algo advindo de seu gosto pelo futurismo italiano (LEON, 2014).

Após apenas três anos, a escola fecha as suas portas. O motivo de seu fracasso fica em aberto para algumas hipóteses, como é citado no livro “IAC: primeira escola de design do Brasil” de Ethel Leon. Prevalece, contudo, o fato de que os empresários industriais brasileiros, como é relatado na história do país, sempre tiveram certo preconceito com o design nacional, achando mais proveitoso a exportação de formas estrangeiras. Ethel Leon (2014) afirma que “o design não seria concebido como força propulsora de mudanças na produção industrial, mas como 'adorno moderno' até a última década do século XX” (LEON, 2014, p. 81). O design gráfico, em contrapartida, conseguiu se desenvolver melhor, pois tratava-se de uma produção de menor custo, quando comparada ao desenho industrial de produtos, uma vez que envolvia menos testes e gastos de materiais e menor tempo de fabricação.

As ideias de modernização e as influências bauhausianas não se restringiam apenas ao contexto paulista. Em 1958, é anunciada a sede oficial do MAM Rio, que estava ocupando provisoriamente uma sede no Ministério da Educação e Cultura há seis anos. A diretora do museu na época era Niomar Moniz Sodré, que possuía uma relação próxima com Tomás Maldonado, diretor que sucede Max Bill na Hfg-Ulm e que, de acordo com Aleca Le Blanc, “pregava a importância de incorporar o design à estrutura do museu” (2017, p. 92).

Como no MASP, o MAM Rio defendia uma missão educacional: criou-se o Bloco Escola onde a Escola Técnica de Criação (ETEC) atuava, e seu currículo foi elaborado em conjunto com Maldonado, o segundo diretor da Hfg-Ulm. O curso se iniciava com o Curso Fundamental, que durava dois anos, para que depois os alunos pudessem trabalhar na especialização desejada. Mas, diferente do IAC, haviam duas escolhas, de acordo com Aleca Le Blanc (2017), sendo a primeira focada em comunicação visual, apresentada como “comunicação entre homens, da prensa à televisão” (2017, p. 95) , e a segunda, voltada à integração industrial, que

[17] Designer franco-americano Raymond Loewy, autor da célebre frase “a melhor curva de um produto é a ascendente, do gráfico de vendas” (LEON, 2014, p. 78)

se relacionava às “ferramentas materiais da vida moderna, dos utensílios ao planejamento urbano" (2017, p. 95). Infelizmente, devido a conjuntura econômica do país, a ETC, depois de passar por outras administrações, se transformou em Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) em 1963, que atua até hoje como unidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Portanto, a criação dessas novas escolas, apesar de se diferenciarem em algumas ideias, deixava claro a perceção pelos seus fundadores e colaboradores sobre a importância do ensino em sintonia com os avanços tecnológicos. Infelizmente, os industriais não tiveram muito interesse em apoiar essa causa, fazendo com que o design no Brasil tivesse “mais peso representacional do que de inovação produtiva” (LEON, 2014). O mito do design cai pela conjuntura do sistema capitalista e, embora as escolas sofressem dificuldades para prosseguirem - mesmo com propostas inovadoras -, as ideias da vanguarda conseguem se fixar melhor a partir do concretismo brasileiro.

2.2.1 O concretismo brasileiro e o papel social do artista

O IAC, escola idealizada por Pietro Bo Bardi, apesar de ter fechado em poucos anos de atuação pela não adesão das produções dos alunos pelos empresários brasileiros, fez com que Lina Bo Bardi pensasse na integração da arte à indústria de outra maneira. Ela via o design de uma forma diferente de seu marido: buscou a solução do problema no pré-artesanato e a reutilização de matérias-primas dispensadas pela indústria. Assim, como forma de expansão dos pensamentos bauhausianos da utopia do design, buscava a integração das práticas artesanais em prol da indissociabilidade entre técnica e produto e idealizava a criação de uma escola que concretizasse tais ideais.

> A nova dinâmica de integração dos conhecimentos pretendia instaurar um processo de criação no processo industrial a fim de conservar os valores coletivos da base social e promover a integração do conhecimento sobre as matérias numa outra escala de produção. Assim, se efetivaria a conversão das escalas de produção, passando de uma escala pré-artesanal para uma escala de produção industrial (ROSSETTI, 2005 *apud* LEON, 2014, p.92).

Em 1951, também ocorreu a primeira Bienal de São Paulo realizada pelo MAM. Teve como um dos premiados a escultura “Unidade Tripartida” de Max Bill que

também ganhou uma exposição individual no MASP, sendo a expografia desta exposição o primeiro trabalho dos alunos do IAC - ambas exposições foram inauguradas sincronicamente (PAIVA, 2017, p. 66). O cenário das artes visuais, a partir de então, sofre forte influência do artista, de acordo com Livia Debbane (2017, p.21): “A exposição causou admiração no meio artístico brasileiro, que então se deparou com uma atividade profissional que incluía sem hierarquias pintura, escultura tipografia, design gráfico, arquitetura”. Assim como citado anteriormente, Max Bill foi um dos fundadores da Escola de Ulm, que é dissidente dos preceitos deixados pela Bauhaus e defensor do “*gute form*” (boa forma)[18].

É nesse borbulhar de novidades artísticas que chegaram ao Brasil que, em 1952, inaugura no MAM São Paulo a primeira e única exposição do Grupo Ruptura[19] juntamente com seu manifesto. O grupo era composto, em sua maioria, pela classe média e trabalhadora do país e por imigrantes recém chegados que, por meio das influências do abstracionismo e concretismo, viam uma nova forma de engajamento social nas práticas artísticas.

> O grupo defendia a abstração como projeto de transformação, capaz de permear o cotidiano das pessoas, influenciando a vida em suas mais diversas escalas: das artes plásticas ao design, da arquitetura à cidade. Eles entendiam que a linguagem visual construída com elementos simples - linhas, cores e planos - tinha a potência de ultrapassar fronteiras geográficas, sociais e culturais, sendo capaz de sensibilizar pessoas de diversos contextos e origens. Em defesa de um projeto de renovação da arte que tivesse um impacto social amplo, eles propunham a ruptura com a figuração e com tipos de abstração centrados na individualidade dos artistas, que julgavam como inadequadas para o tempo em que viviam. (ESPADA; QUEVEDO, 2022, p. 13)

A exposição realizada marca o início da arte concreta no Brasil. Apesar de estar sendo divulgada como arte abstrata[20], a exposição marca o início da arte concreta[21], de acordo com Heloisa Espada: “não havia coesão de ideias e práticas entre todos os membros do grupo.” (ESPADA, p.16). Isso porque o grupo passa por etapas diferentes que se iniciam nas ideias abstracionistas e chegam até as

[18] “O conceito de *gute form*, então, não se relaciona a uma mera melhoria da forma ou cosmética do produto: boas formas seriam formas privilegiadas, que possuiriam uma harmonia pré-estabelecida com a psique, o entendimento e os afetos humanos” (PAIVA, 2017, p. 59)

[19] Grupo paulista Ruptura formado por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladyslaw, liderado por Waldemar Cordeiro

[20] “como um tipo de arte em que formas naturais são geometrizadas, às vezes de modo intuitivo” (CINTRÃO, 2002, p. 14)

[21] “arte que não quer representar nenhum elemento fora de si, ou seja, apenas aqueles intrínsecos à própria obra, como linhas, planos, progressões, modularidade, bidimensionalidade… (CINTRÃO, 2002, p. 14)

concretistas. As obras ali expostas possuíam caráteres diferentes entre si, o que se mostrava apenas como fio condutor a afinidade pela vanguarda.

É com os preceitos do concretismo que se inicia no Brasil a junção e o encantamento dos artistas pela indústria, pelos elementos industriais e pelas influências da boa forma de Max Bill. De acordo com Ethel Leon (2014), “a arte construtiva, da qual a escola estava tão próxima, certamente ajudou a firmar novos parâmetros de gosto no Brasil, que incidiram sobre a produção industrial.”. Geraldo de Barros, integrante do Grupo Ruptura, fundou, em 1954, juntamente com João Batista Pereira dos Santos, Justino Cardoso e Antônio Thereza a fábrica de móveis Unilabor. Ela se localizava no bairro operário do Ipiranga e, além da execução de mobiliários domésticos, atuava em prol da comunidade ao seu entorno, promovendo ações culturais e pedagógicas.

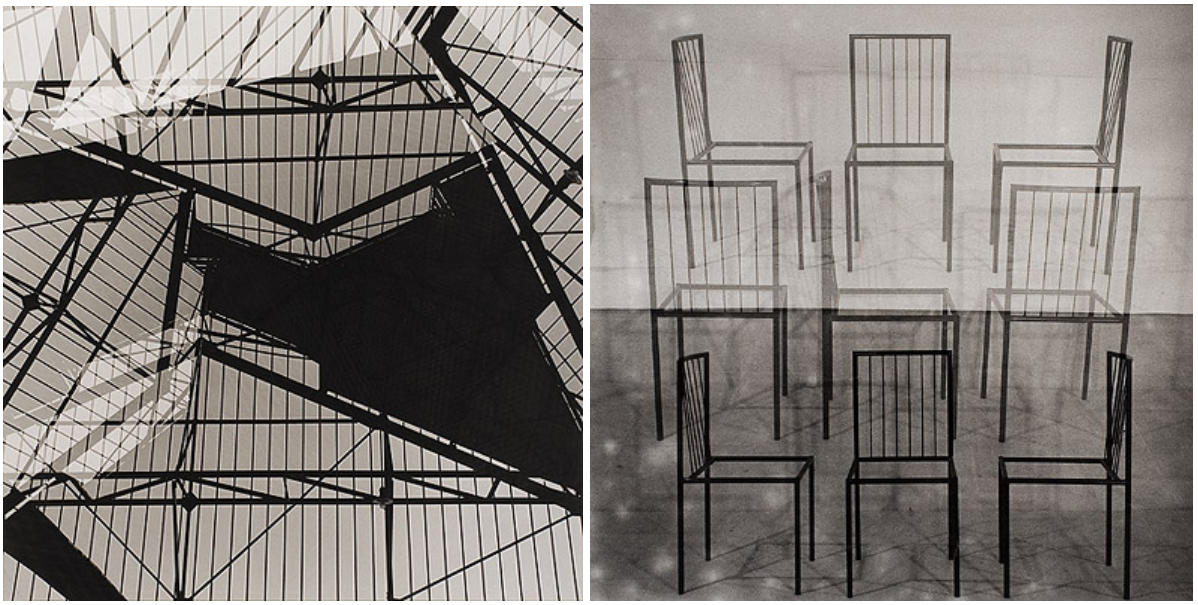
O artista, que estudou por um período na Hfg-Ulm e possuía contato direto com Max Bill, via por meio deste projeto a potencialidade de sua função social, ao integrar a comunidade do bairro ao entorno da fábrica. Aqui, fica clara a influência dos contatos com os preceitos utópicos do design, pois a fábrica cooperativista tinha como foco o indivíduo e a comunidade. Apesar da junção com a indústria, a fabricação dos móveis era feita artesanalmente, com o intuito de valorizar e humanizar a mão de obra, assim como é defendido por Gropius na primeira fase da Bauhaus em Weimar. No entanto, para se inserir no sistema capitalista, Barros não deixa de almejar a racionalidade e a produção em série, apesar de ter consciência da falta de agilidade do processo manual:

> A fim de possibilitar a flexibilidade e a manutenção dos mobiliários, os mesmos eram configurados a partir da combinação de peças, as quais propunham modulações e outras associações com base em características e encaixes recíprocos, a começar por desenhos que seguiam padrões de largura, altura e profundidade, denominado Padrão UL. Este sistema consistia na padronização dos sistemas de produção a partir de componentes e subconjuntos moduláveis, de modo a oferecer opções de montagem do móvel, por parte dos compradores (CLARO, 2004 *apud* THOMEO; PEREIRA; PANTALEÃO, 2019, p. 394)

Assim como na Bauhaus, os produtos ainda eram consumidos, em sua maioria, pela classe média, apesar de serem mais acessíveis. No entanto, Geraldo de Barros implementa a divisão do lucro adquirido entre: o pagamento dos funcionários e a gestão de “um sistema cultural-educativo que visava beneficiar os

trabalhadores e suas famílias” (SCOVINO, 2017, p. 192). Com isso, consegue cumprir o papel social na prática artística tão almejado por Gropius em sua escola.

Figura 2: Composição entre a fotografia “Abstrato, estação da Luz” (1949) e a Cadeira Unilabor (1954), ambas de Geraldo de Barros.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura brasileira, 2024

> O mobiliário equacionava linhas retas e objetivas, poucos materiais (basicamente ferro, madeira e revestimentos) e a adoção de peças modulares. [...] Igualmente a economia de volumes, o sentido de translucidez e a prática da modulação estavam presentes desde as suas primeiras *Fotoformas* (c. 1949). A aparente simplicidade do mobiliário disfarçava os diferentes arranjos possíveis por conta da estrutura modular. Economia e funcionalidade estavam na ordem do dia. (SCOVINO, 2017, p. 191)

Outro integrante do grupo, Waldemar Cordeiro, se inspirou na expansão dos desenhos e formas geométricas e racionais, para além das pinturas, em seus projetos de paisagismo. Acreditava na potência social das ideias defendidas por Gropius na Bauhaus, e sua aplicação em novos meios.

Como citado acima, São Paulo passava por um processo de industrialização e consequentemente de intensa urbanização. Evidencia-se um problema advindo das relações entre o indivíduo e a cidade, no qual “o adensamento central e a expansão horizontal da malha acarretam a congestão e os esgarçamento das relações sociais” (GIVALDO, 2005, p.10). A construção racional dos seus trabalhos de paisagismo é fruto de sua reflexão sobre o tempo livre, momento em que as produções cessam (CASTILHA, 1992, p. 161). Se preocupa com o bem estar do indivíduo, vinculando essa sua percepção sobre a cidade e sua urbanística.

Figura 3: Composição das obras “Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes” (1952), “Idéia Visível” (1956) e “Paisagismo do Edifício João Ramalho (São Paulo)” (1958) de Waldemar Cordeiro.

Fonte: ESPADA, QUEVEDO, 2022

> Os jardins criavam uma relação estreita com suas pinturas e objetos: o terreno é tratado como um campo gráfico com as plantas e pisos funcionando como formas, cores e gestualidades. Novamente, o senso de dinamismo e a aparição intercalada de cheios e vazios, constantes em sua prática pictórica, se fazem presentes na escolha e distribuição dos componentes orgânicos (flores, plantas, terra etc.). A arte, englobando o paisagismo, teria um papel fundamental como condicionante do tempo livre e da produção em um sentido diverso do econômico-industrial, mediado pelo consumo.” (SCOVINO, 2017, p. 188)

Todos esses movimentos que ocorriam em São Paulo, acabaram acontecendo também no Rio de Janeiro, que até então, ainda era a capital do país.

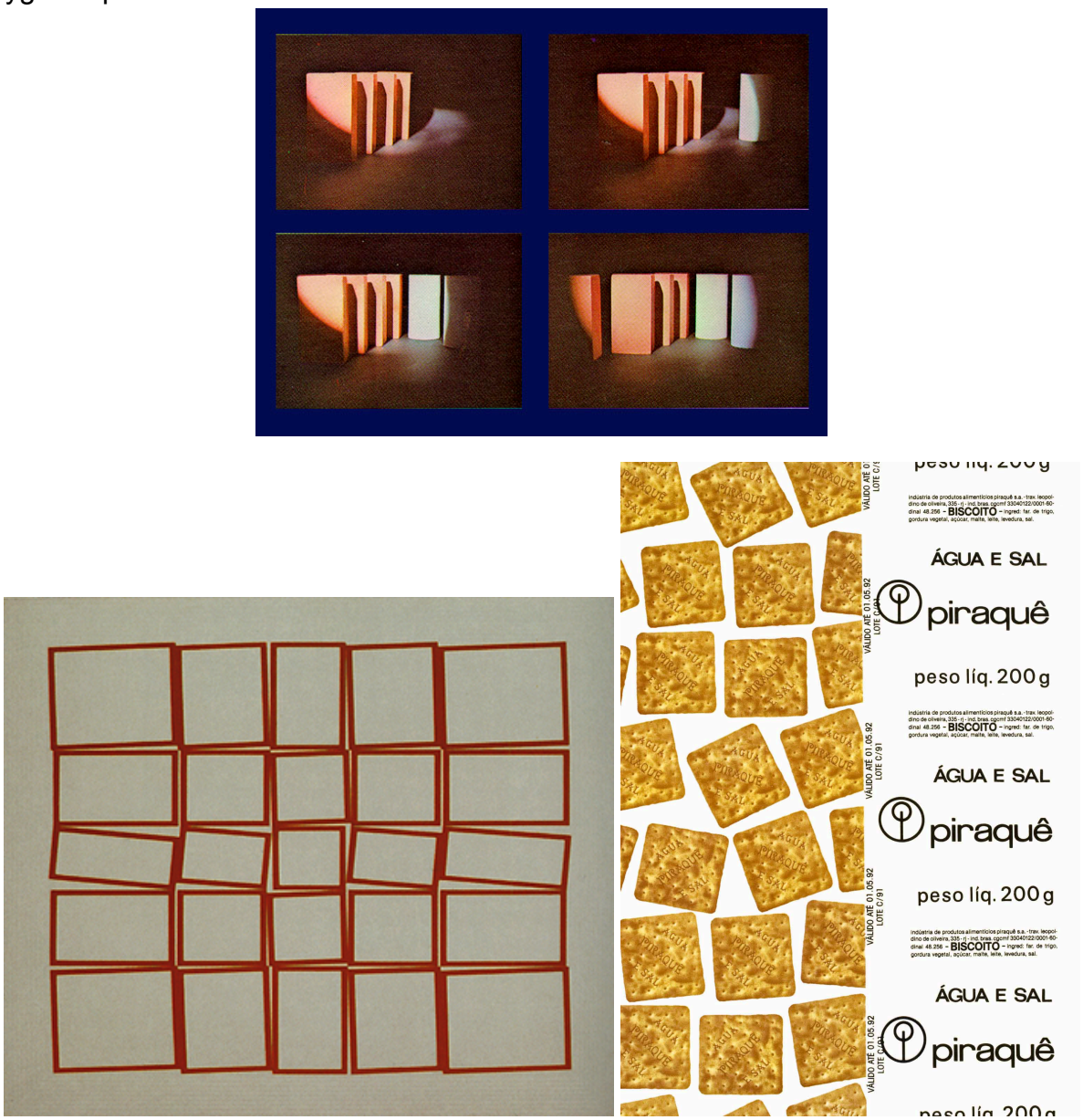
Ivan Serpa, um carioca que em 1951 foi premiado na Primeira Bienal como melhor pintor jovem, no ano seguinte criou um ateliê livre no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM Rio) que, em 1954, resultou na criação do Grupo Frente[22]. Ambos os grupos, carioca e paulista, participaram, em 1956, da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta e é nesse panorama que suas diferenças ficam explicitadas. De um lado, ligado mais ao racionalismo e formalidade das formas, tinha-se o Grupo Ruptura, e do outro, mais humanista e ligado ao experimentalismo, tinha-se o Grupo Frente. Ainda no mesmo ano, ocorreria a dissolução do grupo carioca e o nascimento de outro, o Grupo Neoconcreto, sendo seus participantes uma parcela do grupo dissolvido.

Apesar das diferenças, isso não queria dizer que os artistas do Rio de Janeiro não estavam ligados à modernização e à indústria. Lygia Pape, integrante tanto do Grupo Frente quanto do Neoconcreto, é um exemplo disso, por trabalhar na identidade visual da indústria de produtos alimentícios Piraquê. Pape contribui tanto para a criação da logomarca quanto para o desenvolvimento das embalagens dos produtos, inovando a forma como os biscoitos eram embalados, pois, como é apontado por Felipe Scovino (2017): “a artista desenvolveu um método próprio de cortar e colar o papel de embalo, de modo que ele passou a envolver os biscoitos sem gerar sobras dos lados, acima ou abaixo”. (2017, p.185).

Além disso, a artista pensou nas cores e disposição das figuras nas embalagens para que elas conseguissem chamar atenção nas prateleiras dos supermercados. Tal repetição e ordenação racional dos símbolos alimentícios faz alusão ao preceitos concretistas, de acordo com Vanessa Rosa Machado (2017, p. 73) “à repetição da forma geométrica Pape substitui a repetição do próprio biscoito, que aí funciona como um signo” e faz a alusão da embalagem da bolacha de água e sal aos “Mataesquemas” de Hélio Oticica, também membro do Grupo Frente e Neoconcreto. A forma com que as bolachas são empilhadas formando um todo único é lembrado por Felipe Scovino (2017) dos cilindros presentes no “Balé Neoconcreto I (1958)” e “Balé Neoconcreto II (1959).

[22] Grupo carioca formado por: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, César Val, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, João José Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf e Vicent Ibberson.

Figura 4: Composição das obras “Balé Neoconcreto I” (1958) de Lygia Pape, “Metaesquema” (1957) de Hélio Oiticica e embalagem Piraquê de água e sal de Lygia Pape.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura brasileira, 2024 e SCOVINO, 2017

> A atenção do consumidor de repente se via detida nas várias imagens do formato quadricular do biscoito de água e sal passando por diferentes posições até que a sua figura original se transformasse em losangos. Havia claramente um interesse de Pape em criar uma associação mais direta entre a arte e o universo popular. (SCOVINO, 2017, p. 186)

(Balé Neoconcreto I, 1958 Lygia Pape Formas de madeira cobertas com pano pintado / embalagem piraquê de água e sal / Metaesquema, 1957 Hélio Oiticica)

Neste panorama de eventos, escolas, movimentos e artistas, fica clara a influência que a institucionalização do design teve nas artes nesse contexto e de como almejavam a sua integração de forma direta no contexto social. A busca por objetos usuais estéticos, em virtude da junção entre técnica e arte, influenciou na tomada de consciência, por parte dos artistas, da importância de seu papel social. Buscaram por meios diferentes de educação e pedagogia, o aprimoramento das questões da, então, utopia do design, almejando resultados que fossem mais efetivos nesse sentido, como citado nos exemplos acima.

2.3 Design como subproduto da arte

As escolas europeias foram responsáveis pelo início da institucionalização do design, buscando por meio dos aprendizados incorporarem as práticas artísticas com o ensino de técnicas em suas oficinas. Almejavam, a partir disso, criar novas formas, acreditando serem mais universais, incorporando as mudanças consequentes da Revolução Industrial. Acreditava-se que, a partir dessas novas criações, teria-se a composição de um novo imaginário coletivo que fosse capaz de transformar o cenário da época. A busca pela “boa forma” (gute form), a obra de arte total.

A técnica se juntava à arte na Bauhaus e idealizava-se a formação de um artista que dominasse a forma, as cores, o material e sua individualidade criativa. Viam na aproximação com a indústria a resposta para o fim de uma arte que dizia respeito somente a uma pequena parcela da população e que não se relacionava mais com o cotidiano. Então, tem-se o mito fundador do design: “o de uma natureza racional e objetiva, ou seja, em termos de necessidade e funções antropológicas supostamente primárias e universais” (LE BOT, 2008, p.17). Mito este, como descrito anteriormente nas tentativas tanto do cenário europeu, quanto do brasileiro cujo o resultado da relação com a indústria é um paradoxo onde as produções, ironicamente, devido ao sistema capitalista, se tornam o que tentavam negar: voltam-se predominantemente ao caráter estético, seja esse a da forma ou da exaltação da técnica tecnológica, que ofusca o desejo pela função social. A primeira tentativa descrita aqui é a de Gropius, quando como diretor da Bauhaus, em Weimar, criou as oficinas enaltecendo o trabalho artesanal já que criticava a ausência

humanista no poder das máquinas. O resultado foi que, ao tentar priorizar a mão de obra artesanal, encarece os projetos e inviabiliza a sua aquisição, falhando em sua função social idealizada. Tentou reformular baseando-se no funcionalismo com a nova sede da escola em Dessau, mas se deparava com outra contradição: ao prezar pela simplificação da forma para que ela possa ser reproduzida mais facilmente, ela ainda tinha a predominância do valor estético.

> E já que se considerava que a função artística era instituir um código visual de significação que fosse homólogo às novas formas tecnológicas de ação na sociedade industrial, esse código seria necessariamente lógico e artificial, isto é, semiológico propriamente: combinatória de elementos insignificantes (os componentes icônicos abstratos) articulados segundo regras que procuravam imitar os cálculos da mecânica e suas formas aplicadas. Pode-se ver assim, ao nível de uma análise abstrata, como retorno histórico da pintura sobre si mesma, sobre suas próprias condições formais-materiais de produção. (LE BOT, 2008, p.17)

Max Bill, ao reestruturar a utopia bauhausiana a partir do conceito de “gute form”, tendo a “forma como idealidade funcional” (PAIVA, 2017, p. 65) é criticado por Georg Paulsson que defende que a mercadoria sempre estará ligada à lógica do mercado. Argumenta que o artista é interessado no valor de troca de seu produto, sendo refém dos interesses de quem financia a sua produção; como solução, sugere a participação popular nas decisões dos projetos. Para ele, os professores da Hfg-Ulm deveriam acentuar “o fator social em detrimento dos fatores técnico-industriais e estéticos, afirmando que aos designers caberia a tarefa de vincular sua doutrina a uma doutrina do valor de uso.” (PAIVA, 2017, p. 143). No entanto, mesmo pensando dessa forma, a consulta popular seria inviável e infinita, além do fato do potencial criativo do artista, juntamente com sua eficiência técnica, ficarem comprometidos.

O contexto pós-guerra dos países europeus resultou na necessidade de uma arte mais objetiva e, apesar de o Brasil não ter passado pela mesma conjuntura, passava por uma outra reestruturação: sua fase de modernização. No cenário brasileiro, a utopia idealizada do design também não é concretizada. Pietro Bo Bardi já criara o IAC intencionando o funcionalismo da Bauhaus de Dessau, alegando ser sua prioridade de interesse a produção de projetos para as indústrias, sem mencionar intenções de cunho social, que não seja o da “pedagogia do gosto”. Em contrapartida, Lina Bo Bardi, ao se deparar com a falha da escola e a não adesão dos industriais aos projetos, busca outra alternativa: o olhar ao pré-artesanato, tal

como Gropius em Dessau. O que acontece no Brasil é quase o movimento contrário da escola alemã.

Movimentos parecidos, que tentam contornar o fracasso do design como potencial democratizador, acontecem com a chegada das ideias concretistas no país. Geraldo de Barros, com a Unilabor, buscou “a socialização da arte não só através do produto final, mas ao tornar o processo de fabricação desalienado” (HUGERTH, 2017, p. 199). Ainda dentro dos integrantes do Grupo Ruptura, Waldemar Cordeiro estende suas criações ao paisagismo, pois, além da preocupação social da cidade, “a produção artística poderia engendrar novas possibilidades de exercício de cidadania, convivência e bem-estar em comunidade” (SCOVINO, 2017, p. 189).

Além disso, no movimento neoconcreto, que ocorria no Rio de Janeiro, principalmente após a formação do Grupo Frente, criticava-se a rigidez racional e matemática do concretismo paulista. Os cariocas eram mais livres ao experimento e, como resultado disso, temos o exemplo de Lygia Clark, integrante do grupo neoconcreto, que investiga e desempenha o conceito de “boa forma” suíça, advinda por Max Bill. Ao produzir sua série “Bichos”, o “não-objeto” instiga o design como arte, juntamente com a experiência, pois a princípio, eram destinados à manipulação pelo público, mas “eles também podem ser transpostos pelo universo utilitário, fornecendo bases para a produção de objetos industriais.” (BENOIT, 2017, p. 215).

No entanto, mesmo com a potencialidade da série de Lygia Clark, a função social que o design teria, é desmistificada pelo sistema capitalista. Assim como Lina Bo Bardi justifica sua volta ao artesanato, em face da transformação dos objetos em “*gadgets*” , Marc Le Bot também aponta para essa questão:

> A função ideológica do design se torna evidente pelo gadget: objeto não utilitário mas onde se acumulam os signos secundários da técnica, de tal modo que a técnica aparece miticamente como toda-poderosa e a máquina, que não é senão seu emblema, como um objeto sagrado onde se poderão investir crenças e afetividades. Nesse domínio da produção estética, nenhuma forma tem mais, na verdade, aquele valor de abstração, no sentido crítico que vimos estar presente na primeira "arte abstrata". Elas funcionam, ao contrário, como um símbolo do universo tecnológico. (LE BOT, 2008, p.18)

3 AS PRÁTICAS MANUAIS

As práticas artesanais, iniciadas pelas guildas medievais na antiguidade, se baseiam na relação entre mestre e aprendiz. A técnica, então, era valorizada em virtude de um bom desempenho, adquirido a partir do aperfeiçoamento com o tempo pelo seu detentor, “capital de conhecimento” (SENNETT, 2009, p. 71). O mestre, influenciado pela competição no mercado, buscava se destacar, evoluindo - de maneira nem sempre linear - em sua prática, a partir da repetição do fazer e da procura incessante por uma melhor qualidade, tentando, ao mesmo tempo, estruturar sua individualidade nas suas produções.

O individualismo do mestre surge no momento em que, dotado das habilidades manuais da técnica, busca se destacar dentro de outros aspectos da prática. Isso se dá, pois “na cultura do Renascentismo, a identificação do fabricante tornou-se cada vez mais importante na venda de uma ampla variedade de produtos, mesmo os mais prosaicos.” (SENNETT, 2009, p. 82). Assim, pode-se afirmar que a originalidade expectada nas produções realizadas pelos artistas começa a aparecer nos artífices, embora isso não seja esperado dele. Sennett (2009) aponta um contraste sociológico na esfera entre arte e artesanato, no qual o agente na arte é central, enquanto no artesanato o agente é coletivo, o fazer de um é súbito e do outro lento.

Na Bauhaus em Weimar, Gropius, em meio às consequências da Revolução Industrial, tenta resgatar as práticas artesanais com as oficinas, juntando novamente a arte à técnica, visando a humanização do trabalho no processo industrial. O diretor, com isso, busca atribuir à confecção dos objetos usuais resultados eficientes em termos técnicos, mas também a expressão artística individual de seu fabricante. No entanto, isso perde força em Dessau, fase na qual a escola priorizou o funcionalismo atrelado à rapidez e facilidade proporcionada pela máquina, almejando que seus produtos fossem compatíveis com o processo industrial, tornando-os mais acessíveis.

A preocupação racional na produção dos objetos de uso fez com que as práticas manuais perdessem espaço para a produção industrial em massa. O propósito da da boa forma foi suplantado pelas indústrias e pelo design: “a “designer” is simply the craftsperson of the technological age, no longer forced to do

her/his own *making*" (LIPPARD, 1978, p. 99). Com isso, a liberdade de criação do artista fica submetida ao mercado e a produção massiva das máquinas compromete diretamente a qualidade dos produtos manufaturados.

Além disso, essa tentativa da busca pela boa forma, partindo de preceitos racionais funcionalistas, os objetos utilitários tornaram-se "*gadgets*", sendo assimilados posteriormente pelas instituições de arte apenas como objetos estéticos, perdendo sua funcionalidade. Ademais, a principal saída, ao constatar o design como subproduto da arte, foi a junção mais radical ainda com a indústria. No decurso dessa nova postura, as práticas manuais, que já estavam sendo rejeitadas desde que a técnica se tornou um substantivo (LE BOT, 2008), ocupam agora um lugar de irrelevância ainda maior, perdendo espaço para os produtos industrializados.

No cenário brasileiro não foi diferente. Predominou o design ulmiano, - sob direção de Maldonado - ou seja, a racionalização na produção, afirmando o *status quo* do país como colônia: importação de ideias, formas e estéticas importadas dos países do hemisfério norte. Sendo assim, o design brasileiro, devido ao seu aspecto tecnicista e industrial, falha no desenvolvimento de escolas que estimulem o potencial artístico na criação dos objetos utilitários, além do fato que o encantamento pela máquina fez com que as práticas artesanais não fossem valorizadas, como relata Lina Bo Bardi:

> Não existe artesanato brasileiro, existe um pré-artesanto. Isso em virtude do processo da colonização, que inibiu a produção cultural autônoma, e a industrialização galopante, que ocorreu aqui diferente do que na Europa, fazendo com que não houvesse tempo suficiente para reações de valorização do artesanal, como na Inglaterra, por exemplo. Cabe salientar que a autora não considera como artesanato a produção artística dos povos originários, por isso defende que o Brasil teve um pré-artesanto (FONSECA E BARBOSA, 2020, p. 236).

É nesse momento que Lina diverge das ideias ulmianas de seu marido, Pietro Maria Bardi, e busca um caminho no design do pré-artesanato. A artista, mesmo imersa nas produções artesanais do nordeste, escreve na revista Habitat que "temos que ser atentos pois estão em uma fronteira muito próxima do mau-gosto." (COSULICH, 2017).

Dessa forma, desde o surgimento das máquinas, a habilidade manual humana perdeu seu espaço, pois a máquina é capaz de produzir muito mais em

menos tempo. No entanto, Richard Sennett defende o valor do manual no processo quando menciona a evolução dos projetos na arquitetura. Com o começo da utilização do CAD (*computer-assisted design*), apesar de facilitar os cálculos na projeção dos edifícios e ter tornado possível a realização de obras mais grandiosas, também tem como consequência a perda da noção espacial dentro da escala do projeto. Ele aponta o erro da mão humana de forma positiva[23], pois é a partir dele que pode ser identificada uma estratégia melhor para a evolução da técnica. É também ressaltado pelo autor a importância do tátil e do relacional nas experiências físicas que ocorrem nos processos manuais; ele afirma que "o desenho com ajuda de computador pode servir como símbolo de um amplo desafio enfrentado pela sociedade moderna: como pensar a vida como artífices fazendo bom uso da tecnologia" (SENNETT, 2009, p. 56)

> A maneira esclarecida de usar uma máquina consiste em avaliar sua força, adaptar seu uso à luz de nossos próprios limites, e não do potencial da máquina. Não devemos competir com ela. Como qualquer modelo, uma máquina deve propor e não ordenar, e a humanidade certamente deve afastar-se das ordens de imitar a perfeição. Frente às pretensões de perfeição podemos afirmar nossa individualidade, que confere um caráter próprio ao trabalho que fazemos. São necessárias modéstia e uma certa consciência de nossas inadequações para dar uma mostra desse tipo de caráter na habilidade artesanal. (SENNETT, 2009, p.122)

Ainda assim, os museus e as instituições de arte acentuam o menosprezo dos artífices, criando divisões entre "arte maior" e "arte menor", artesanato e belas artes, ou seja, objetos voltados principalmente pelo seu valor estético. Essa divisão é uma manutenção do gosto das classes dominantes, ditando o que é e o que não é aceito. Lucy Lippard afirma em seu texto "Making something from nothing" que o bom gosto ("*Good Taste*") (LIPPARD, 1995) é fruto do sistema econômico no qual as classes dominantes controlam a cultura e as instituições, enquanto o gosto ruim ("*Bad Taste*") (LIPPARD, 1995) se refere aos ingratos que são suficientemente incultos para ignorar ou suficientemente independentes para rejeitar as imposições vindas de cima. Pietro Maria Bardi, ao tentar colocar em prática sua "pedagogia do gosto", atuava como essas instituições, impondo o que entendia como arte de "bom gosto" para a elite paulistana.

[23] Irei tratar mais sobre esse assunto no decorrer do capítulo.

Além disso, com a modernidade, cria-se mais uma distinção: entre *"high crafts"*[24] e design. Essas duas categorias não são consideradas arte pela classe dominante e possuem suas origens no *"low crafts"*[25] de períodos anteriores que, por vezes, era elevado à *"folk art"*[26], devido a sua utilidade como fonte para a *"high art"* [27] (LIPPARD, 1995, p. 99). Essas diferenciações só servem para estruturar uma hierarquia dentro do sistema de arte ditada pelo "bom gosto".

Dessa forma, o então denominado artesanato, começa a ser associado principalmente às práticas femininas, já que trata-se de uma categoria vista como inferior ao fazer artístico, atribuído aos homens. Essa divisão de trabalho por gênero já era presente nas guildas medievais, de acordo com Richard Sennett (2009):

> Os patriarcas da Igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as mãos. Este preconceito deu origem a uma prática: a tentação feminina podia ser combatida através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupada as mãos das mulheres. (SENNETT, 2009, p.72)

Na Bauhaus, o cenário não era diferente. Gropius direciona as mulheres para as oficinas com trabalhos "menos pesados" que englobam práticas relacionadas ao meio doméstico como têxtil, encadernação e cerâmica. Infelizmente, o IAC repete este mesmo comportamento, como é relatado nos escritos de Ethel Leon (2014).

A mulher, no decorrer da história da arte, sempre foi rebaixada para práticas "menores" e menos importantes no mundo patriarcal. Era excluída do meio artístico e sua participação era relegada ao ambiente doméstico, voltando-se exclusivamente para o cuidado do lar. A circulação de revistas de artesanatos começa a instigar as práticas manuais de objetos decorativos e utilitários, voltados majoritariamente para a decoração da casa, espaços aos quais as mulheres estavam restritas, portanto, influenciando fortemente em seu imaginário. Porém, tais práticas não eram consideradas arte, eram classificadas como "*hobbies*", meros passatempos.

---

[24] Como tradução significa "artesanato maior" ou "artesanato de alta qualidade" que em seu sentido amplo no texto se refere aos artesanatos considerados esteticamente superiores pela classe dominante, ou seja, superiores para o "bom gosto".

[25] Como tradução significa "artesanato menor" ou "artesanato de baixa qualidade" que em seu sentido amplo no texto se refere aos artesanatos considerados inferiores pelas classes dominantes, sendo menos aceitos no quesito do "bom gosto".

[26] Diz respeito à cultura popular, produções artísticas tradicionais feitas manualmente de cunho utilitário ou decorativo que dizem respeito a uma cultura e/ou comunidade.

[27] Em tradução literal: arte maior. No contexto do texto este termo significa o que era intitulado como arte pelo "bom gosto" da classe dominante, ou seja, o que era ou não aceito pelas instituições artísticas da época.

Assim, as práticas manuais foram levadas a ocuparem uma posição menor no âmbito da arte; as produções ditas como “femininas” eram ainda as mais desprezadas. Com o tempo, a mulher foi adquirindo, aos poucos, posições em espaços culturais que propiciaram o desenvolvimento de sua criatividade e expressão. No entanto, para suas produções serem aceitas como *“high art”*, tiveram de se adequar a este meio, produzindo inicialmente pinturas e esculturas nos ideais canônicos do bom gosto. Com o avanço de sua inserção nas instituições, de forma lenta, e em decorrência dos movimentos feministas, suas práticas singulares começaram a ser melhor aceitas neste meio.

Na contemporaneidade, as barreiras entre as práticas manuais e as belas artes foram se desfazendo, porém, não deixaram de existir. Os conceitos de *“high art”* e *“low art”* ainda ocupavam a esfera artística e o artesão só era aceito quando os objetos produzidos se tornavam, assim como na Bauhaus, objetos estéticos, legítimos de entrarem em galerias e museus.

4 MINHA TRAJETÓRIA

Durante a minha trajetória na faculdade, foi-me apresentada a técnica da modelagem em argila. Em 2019, na aula de Fundamentos da linguagem tridimensional, ministrada pelo Prof° Agnus Valente, foi onde tive meu primeiro contato com o barro, gerando um encantamento pela plasticidade do material que oferecia inúmeras possibilidades de manipulação e transformação. Infelizmente, no ano seguinte, teve início a pandemia de COVID-19, no mesmo momento em que se daria o aprofundamento nas questões materiais e processuais daquela matéria. Neste ano, as faculdades fecharam e, por estar morando com meus avós de idade já avançada, resolvi voltar à minha cidade natal, Goiânia. Foi nessa volta para a casa dos meus pais, atrelada ao confinamento, que surgiu uma inquietação para produzir trabalhos plásticos.

Resolvi, então, me aprofundar na técnica da cerâmica, essa escolha vinha de um interesse por objetos utilitários. O potencial de gerar uma relação afetiva e próxima com a peça me fascinava. No entanto, comecei partindo do preceito apenas de ser um *“hobby”*, para me acalentar neste momento de isolamento, isso porque eu não me colocava fora da dicotomia entre “arte maior” e “arte menor”. Inclusive, o meu início foi resultado do ócio e do cansaço, os quais me fizeram buscar algo para amenizar tais sentimentos. Na minha percepção, tratava-se de uma técnica simples, nada complexa.

A volta para Goiás me trouxe algumas dificuldades, uma vez que já havia me acostumado a viver na maior cidade metropolitana do país que me possibilita acesso a uma maior diversidade de espaços culturais, além da facilidade de locomoção. Demorei um tempo até encontrar um ateliê de cerâmica, quase saindo da cidade, na BR 153 sentido São Paulo. Era um galpão enorme com vários esmaltes, mesas longas e um forno da marca Jung. Essa foi a primeira vez que tive contato com o ciclo completo de produção de uma peça cerâmica - o dono do local recolhia o barro em sua fazenda, uma argila primária, com pouca plasticidade e com grande presença de óxido de ferro, semelhante a argila terracota escolar. Assim, iniciou-se a minha jornada nesta técnica. Por um tempo, usei a massa rústica disponível no ateliê que frequentava duas vezes por semana, onde não havia um método de ensino, funcionando mais como um ateliê livre e experimental. Consequentemente,

meu processo de aprendizagem na cerâmica aconteceu por experimentações, tentativas e erros, testes, puro empirismo. A ausência de respostas para dúvidas mais específicas me fizeram adentrar a um novo momento: o de pesquisa.

Comecei a estudar profundamente sobre a técnica da cerâmica, no momento em que tive meus primeiros resultados indesejados. A técnica, que antes era vista como um “passatempo”, me instigava a avançar cada vez mais. Tinha a curiosidade de compreender o que tinha ocasionado esse “erro” inesperado. Além disso, descobri, da pior forma, que os esmaltes (substância que dá cor e impermeabiliza a peça), não agem como tintas, são sensíveis a proporção utilizada e, também, a quantidade de calor proporcionada. O forno do ateliê onde estava produzindo queimava as peças apenas em baixa temperatura (até 1050°C), pois sua programação fora projetada para atender as especificidades técnicas da massa de argila disponível. Com o tempo, percebi que esse tipo de queima não atendia aos meus interesses. Apesar da queima de baixa temperatura proporcionar cores bem vibrantes dos esmaltes, muitos deles tinham craquelados visíveis em sua superfície que não me agradavam e, depois de pesquisar, compreendi que tal ocorrência era comum nesse tipo de queima[28]. Outra questão, era que a minha intenção nunca foi de produzir esculturas ou objetos escultóricos, mas sim utilitários, o que leva a outra questão, que é a segurança que essa queima proporciona para tal utilização[29].

Com a pandemia e a paralisação de comércios e instituições, e a obrigatoriedade de ficar em casa, teve início um movimento de *“lives”* e aulas online. Foi nesse contexto que aprendi novas técnicas e procedimentos plásticos, pois antes existia pouco conteúdo *online* sobre a técnica. Tive acesso a conteúdos muito bons, achei ceramistas com ótimas didáticas, *lives* instrutivas, das quais tirei muito proveito, nessa situação pandêmica tão singular. Todo novo conhecimento era colocado em prática no ateliê que frequentava semanalmente, mas também em casa, onde meu quarto acabou se tornando uma extensão dele. Duas decisões foram imprescindíveis para o avanço de minha pesquisa e melhoria nos meus resultados: a mudança da argila primária para uma massa cerâmica mais trabalhada

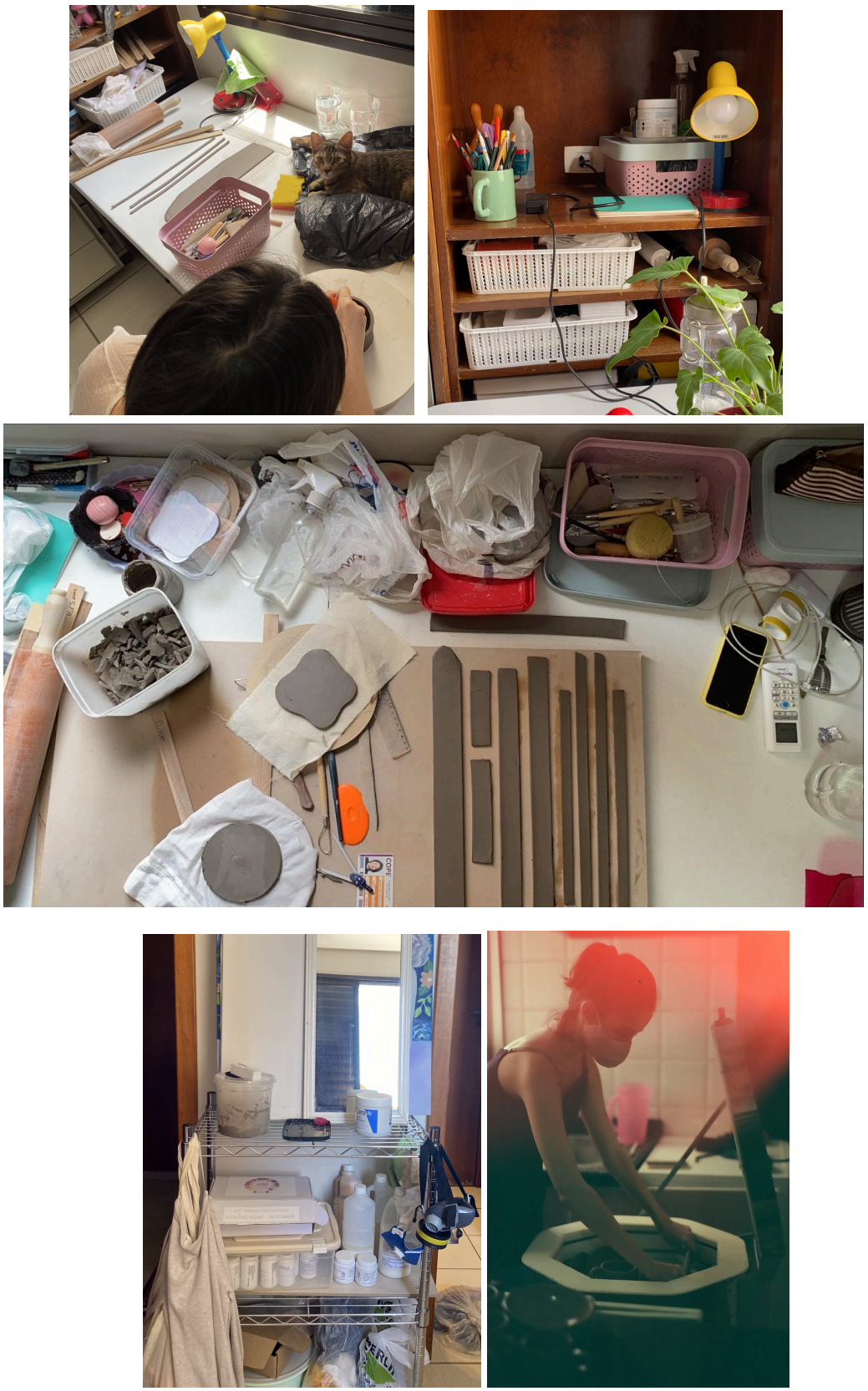
[28] O craquelado pode acontecer por outros motivos como: compatibilidade entre a massa e o esmalte, as características da queima, podendo haver, por exemplo, um aumento de temperatura muito rápido, não liberando os gazes que deveriam sair da argila, ou pela densidade e quantidade de esmalte aplicado na peça.

[29] Isso não quer dizer que não se pode realizar queimas de baixa para utilitários, tem-se apenas a problemática de que talvez por não ser realizada em uma temperatura muito alta, a massa pode não sinterizar, dando espaço para a probabilidade da aparição de fungos, pois a água é absorvida com maior intensidade pela massa.

e a queima em alta temperatura. Como o galpão/ateliê não estava mais atendendo às necessidades da minha produção, decidi procurar outro local onde minhas necessidades fossem abarcadas. Nessa busca conheci Melissa, pessoa fundamental em minha trajetória, que estava passando pela mesma situação, aprendendo sobre a técnica por conta própria. Cansada de ficar apenas na parte da modelagem e também por não ter encontrado um local que realizasse queimas de alta temperatura, Melissa decidiu adquirir um forno e disponibilizou seu uso para mim. Comecei a queimar minhas peças em sua casa, participando desse processo e entendendo cada vez mais sobre a prática. Sempre trocamos informações entre nós, investigamos juntas as nossas experiências, tanto os erros quanto os acertos, portanto, foi uma companhia muito importante naquele momento. Porém, com a mudança de temperatura e de massa na minha produção, outros problemas surgiam; era um ciclo sem fim, ensaios e experimentações infindáveis, até chegar no “acerto”.

Com o fim da pandemia, voltei a São Paulo para continuar com as aulas presenciais da faculdade. Tinha me dedicado profundamente, esse tempo todo, aos estudos das técnicas de cerâmica e, pelo seu cunho utilitário, surgiu um novo questionamento a ser compreendido: o seu valor, ou não, como uma prática artística contemporânea.

Figura 5: Composição de fotografias da autora produzindo durante a pandemia



Fotografias tiradas durante o ano de 2020 no quarto da autora, onde ela produzia, e a montagem do forno junto à Melissa, em seu apartamento, no ano de 2021. Fonte: fotografias tiradas pela autora

4. 1 Cerâmica utilitária como prática artística

O aprofundamento na técnica da cerâmica se deu a partir do preceito da prática como um hobby. Ao me deparar com dificuldades técnicas inesperadas, houve um momento de surpresa que logo se transformou em uma estranha curiosidade, devido à complexidade dessa prática. A aversão pré-concebida imposta pela doutrina estética das “belas artes” contaminava minha visão e me conduzia à reflexões sobre o “bom gosto” associado ao conceito de “artes maiores”. Apesar de estar cada vez mais imersa na técnica, não conseguia classificar minhas peças como obras artísticas.

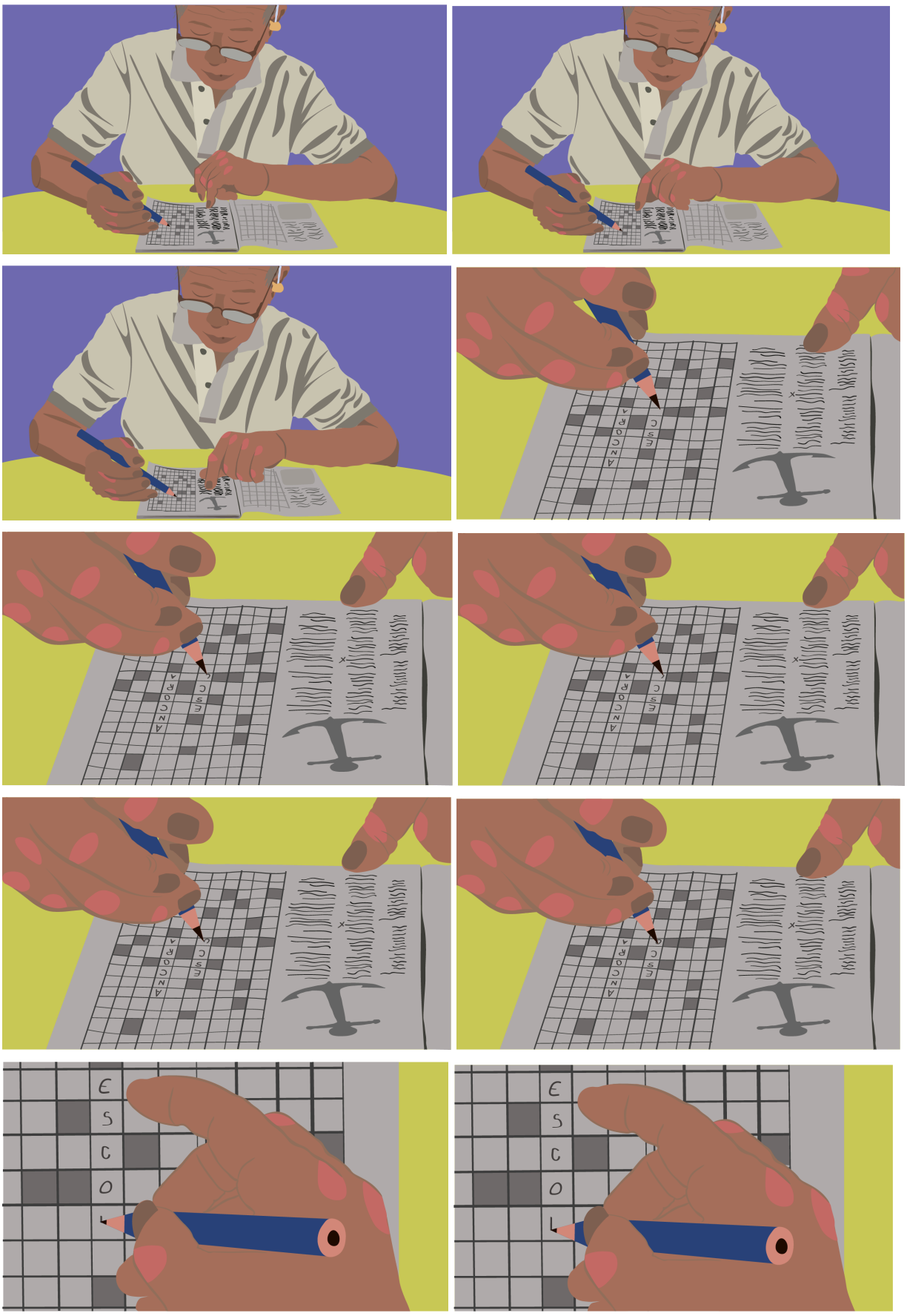
Depois que as primeiras vanguardas falharam em associar a arte à técnica, com o objetivo de buscar uma produção mais democrática, os objetos utilitários passaram, então, a serem ressignificados como objetos estéticos. Sendo assim, acreditava-se que não podia existir um cunho utilitário nas obras de artes, pois depreciava o seu valor. É com este pressuposto que me vi atrelada à raiz do pensamento filosófico da arte, a partir dos preceitos neoclassicistas.

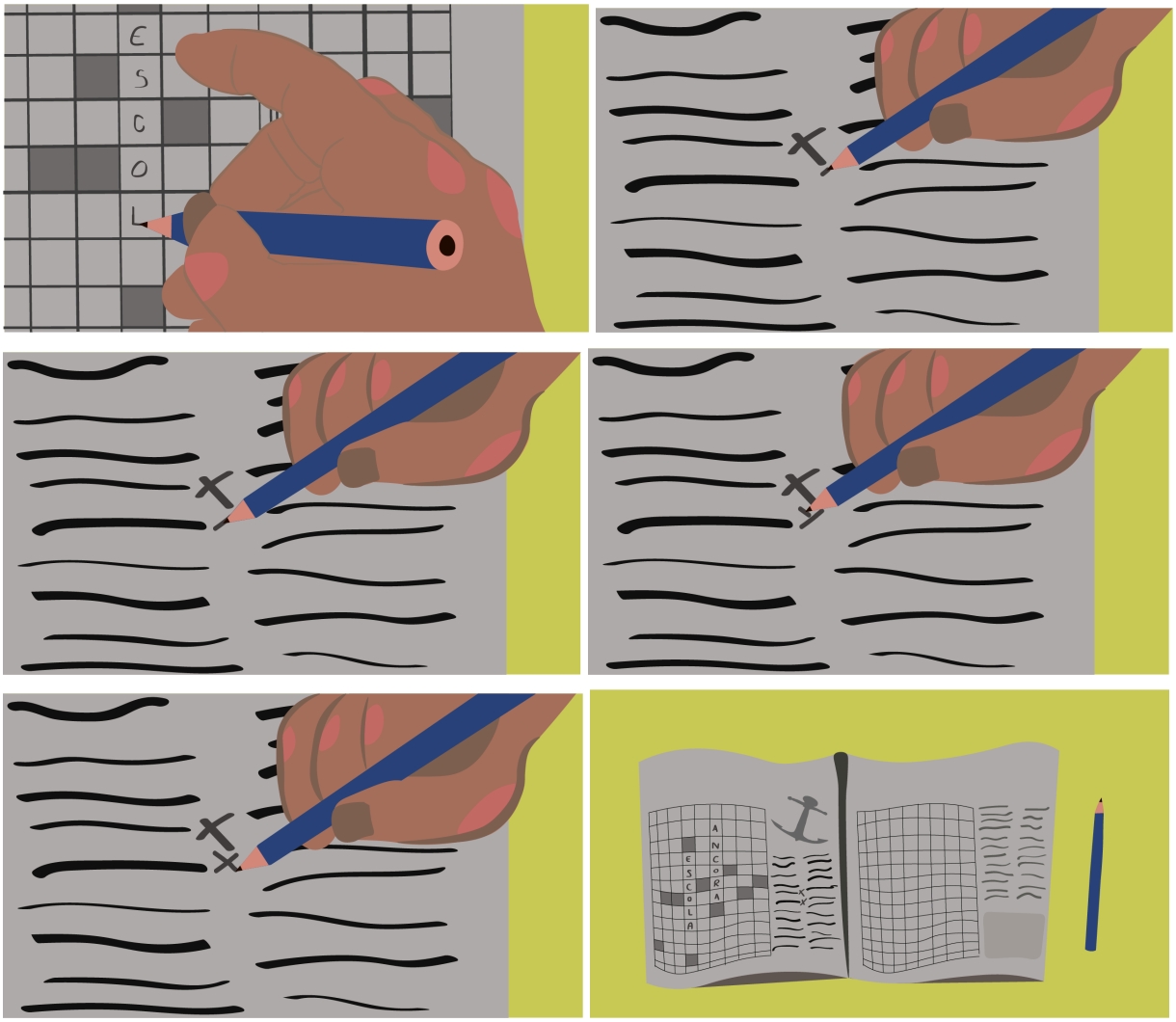
Sendo assim, minha produção na cerâmica começa tímida em seu aspecto utilitário, se aproximando mais de um aspecto ornamental, tal qual era concebido em minha cabeça como uma estratégia legítima de uma tentativa de aceitação da minha produção como “arte maior”. Me aprimorei nas formas lúdicas, com o intuito de produzir peças de cunho afetivo, assim como minha produção bidimensional. Comecei a produzir objetos ambíguos: ao mesmo tempo que não queria assimilá-los como potencial escultórico, não os via como dignos de status artístico. Optei por me restringir a peças de pequena escala, deixando em aberto a definição como utilitário.

Figura 6: Composição da série de pinturas produzidas pela autora

Série de pinturas realizadas pela autora inspiradas em doces japoneses. 2019. Aquarela, 14,8 x 21 cm. Fonte: pinturas feitas pela autora

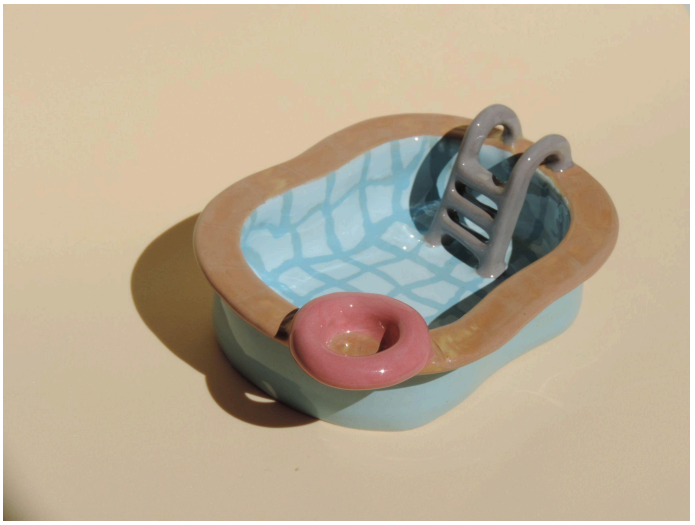
Figura 7: Composição de frames da animação “Takeshi”





Sequência de *frames* da animação “Takeshi” na qual é retratado seu avô fazendo palavras cruzadas, 2019. Ilustração digital, 8 min. Fonte: ilustrações feitas pela autora

Figura 8: Peça modelada pela autora intitulada “Piscininha”, 2020



Piscininha, 2020. Cerâmica, 6 x 16 x 10,5 cm. Fonte: fotografia tiradas pela autora

Figura 9: Peça modelada pela autora intitulada “Escorregador”, 2020

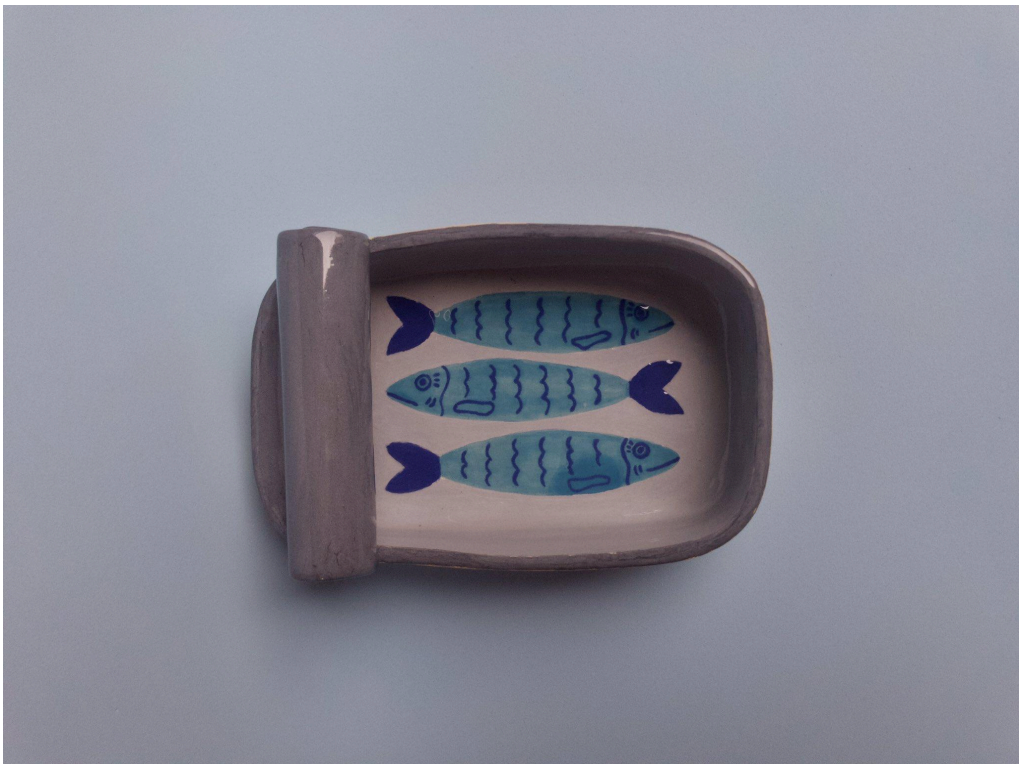
Escorregador, 2020. Cerâmica, 7,5 x 12 cm. Fonte: fotografia tiradas pela autora

Quando descobri o universo dos corantes inorgânicos, consegui manipular os esmaltes, que eram até então meu maior desafio, dado que não desempenham como matizes de tintas. Sua mesclagem funciona de acordo com o círculo cromático e não mais como um mistério químico de reações entre óxidos. Isso possibilitou expandir minhas produções bidimensionais para a tridimensionalidade. Apesar de parecer uma junção favorável à evolução do meu processo, na verdade, escondia minha insegurança a respeito da legitimação de seu caráter estético.

Figura 10: Composição de fotografias tiradas pela autora dos testes de esmaltes realizados em 2020

Testes de esmaltes cerâmicos realizados pela autora e queimados em temperatura de 1220°C, 2020-2021. Fonte: fotografias tiradas pela autora

Figura 11: Composição da peça modelada pela autora intitulada “MIAU Sardinhas”, 2020 e o *sketch* dos desenhos realizados para as ilustrações presentes.



MIAU
SARDINHAS

MIAU
SARDINHAS

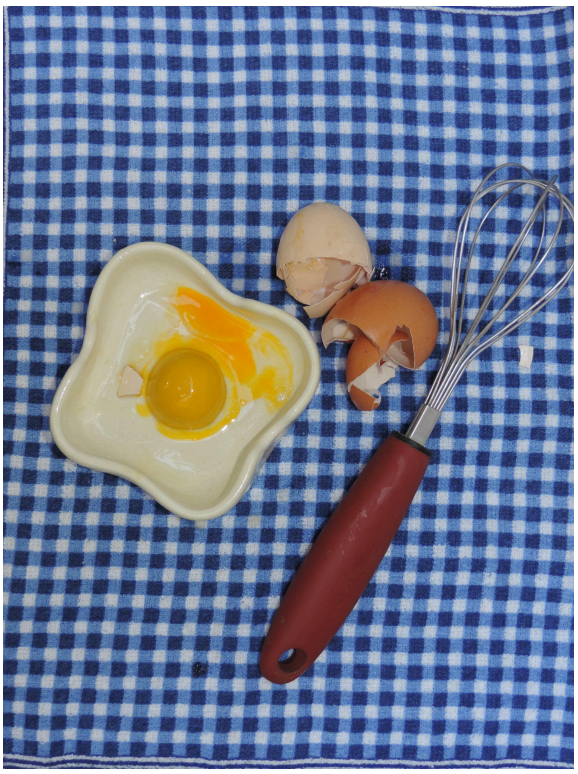
MIAU
SARDINHAS

Processos de produção da MIAU Sardinhas, 2020. Cerâmica, 6 x 14 x 8,5 cm. Fonte: fotografias tiradas pela autora

Figura 12: Peça modelada pela autora intitulada “webnamoro”, 2020.

Webnamoro, 2020. Cerâmica, 3 x 11,5 x 4 cm. Fonte: fotografia tiradas pela autora

Figura 13: Peça modelada pela autora intitulada “Cinzeiro ovo”, 2020



Fotografia tirada pela autora da peça Cinzeiro ovo, 2020. Cerâmica, 2,5 x 10 cm. Fonte: fotografia tiradas pela autora

Com a intenção de propor, implicitamente, uma utilidade à peça, me deparei com uma pesquisa em tipografias, composição de elementos e cores. O limite do papel ou da pintura, o qual estava acostumada, se diferenciava da esfera tridimensional que, em uma primeira instância, me apresentou desafios para projetar suas proporções. O uso de esmaltes, que proporcionam uma superfície vítrea sobre a peça, era um desafio também, pois se tratava de um brilho e reflexo com o qual não estava acostumada.

As experimentações me possibilitaram uma abertura para desenvolver minha linguagem individual, ao mesmo tempo que o aprendizado da técnica. Por cursar arte visuais, estudei os preceitos teóricos da arte tais como estética, teoria da cor, história da arte, semiótica. No entanto, o ensino das técnicas era comprometido pela grande liberdade dada ao discente, resultando, muitas vezes, na ausência de uma metodologia, tal qual nas oficinas da Bauhaus. Em decorrência disso, decidi por conta própria, descobrir o caminho que queria seguir nos meus estudos com a cerâmica.

Com o tempo, comecei a pensar na legitimidade do valor do artesanato a partir da aura criada pelo trabalho manual. Acreditava que sua autenticidade se atrelava ao controle de todos os seus processos durante sua fabricação. Para mim, a pureza do fazer era comprometido pelo uso de certas tecnologias, como moldes de peças, situações nas quais a mão do artista aparenta ser inexistente. Isso me levou a uma produção pautada na repetição manual de gestos, mesmo que exigisse um tempo maior de confecção. Dessa forma, pude aperfeiçoar meu trabalho na questão técnica, porém, paradoxalmente, me fixava na idealização da “peça perfeita” - tal qual aquela produzida industrialmente - que nunca era atingida, já que se tratavam de formas orgânicas modeladas pela mão humana.

Figura 14: Fotografia tirada pela autora de suas peças depois da primeira queima, queima de biscoito.

Peças produzidas pela autora e queimadas em 1000°C antes de serem esmaltadas, 2021.
Fonte: fotografia tiradas pela autora

Foi assim que, após muita frustração, me rendi a certas técnicas que facilitaram o processo, o que me deu maior tempo para realizar outras pesquisas na cerâmica, que haviam sido relegadas, devido a lentidão na produção. Esse percurso também é citado no livro “O Artífice” de Richard Sennett, que o descreve dentro da

história do mestre nas guildas medievais, até o artesão que se vê em conflito com o aparecimento das máquinas. Assim, como o autor afirma, os avanços tecnológicos não devem ser tratados como ameaça ao artesanato e o seu uso deve ser realizado de forma adaptativa e consciente.

Figura 15: Composição das peças realizadas pela autora em seu estudo de coloração de argilas a partir de corantes inorgânicos e a técnica de *Nerikomi*

Testes realizados pela autora com a técnica de coloração de argila japonesa intitulada “Nerikome”, 2021. Fonte: fotografias tiradas pela autora

4. 2 O afetivo e o utilitário

Como citado no capítulo ”As práticas manuais”, as mulheres eram direcionadas às práticas restritas ao ambiente doméstico e suas extensões. De forma inconsciente, a cerâmica, por estar nessa esfera, me gerava um sentimento paradoxal de repulsa e familiaridade. Admirava a técnica, mas a depreciava por ser reconhecida pelo seu cunho utilitário, que era considerado inferior.

Como citado no texto “Making something from nothing” de Lucy Lippard (1978), a partir do momento em que as mulheres conseguem ser aceitas e reconhecidas no meio da arte, possibilita-se a legitimação dessas práticas artesanais, já realizadas por elas durante décadas, nas instituições artísticas. Um dos exemplos citados é a obra “The dinner party” de Judy Chicago, que utilizou porcelanas chinesas e bordados.

As práticas artesanais, que sempre foram direcionadas às mulheres, agora têm seus valores ressignificados pelas novas ondas feministas que, de acordo com a autora, são revisitadas pelas novas gerações como forma de aproximação e homenagem às mulheres ancestrais. É nesse contexto que me conforto com a prática da cerâmica, busco na ancestralidade e no afeto a ressignificação desta técnica. Reconheço o potencial construtivo de relações com os objetos e os vejo de outra forma, tanto no âmbito afetivo quanto cultural. A partir disso, comecei a minha produção de peças utilitárias.

Figura 16: Composição da peça modelada pela autora intitulada “Caneca Estrelar”, 2021

Caneca Estrelar, 2021. Cerâmica, 7 x 9 cm. Fonte: fotografias tiradas pela autora

Figura 17: Composição da peça modelada pela autora intitulada “Caneca Momo”, 2021 inspirada na sua vó

Caneca Momo, 2021. Cerâmica, 7 x 8,5 cm. Fonte: fotografias tiradas pela BRECHA.CASA enviadas para a autora

Figura 17: Composição das páginas do zine “Caneca Momo” realizado para a venda da peça em 2021.

Fonte: acervo da autora

Figura 18: Fotografia tirada pela autora de seu avô junto à Caneca Momo

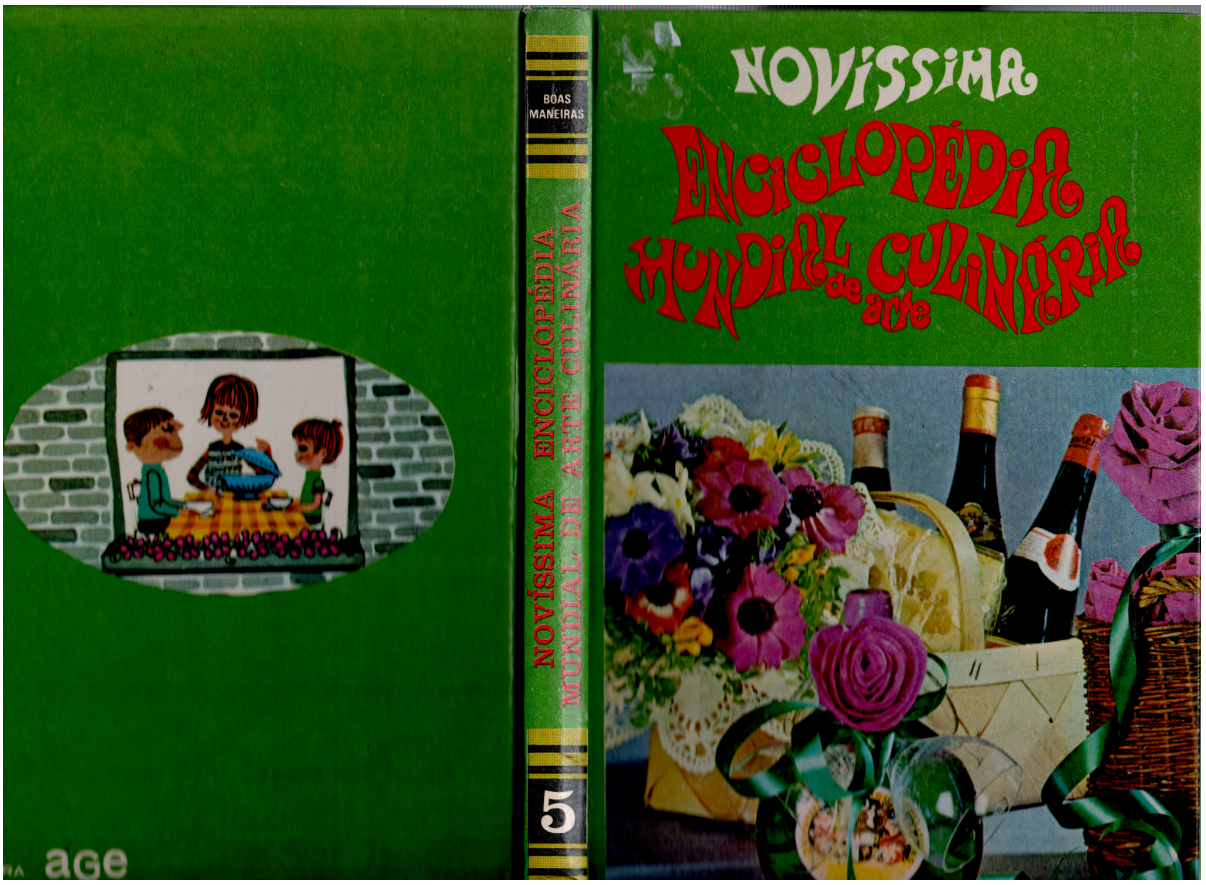
Fonte: fotografias tiradas pela autora

Tal decisão coloca em harmonia as minhas práticas bidimensionais e tridimensionais, expandindo a minha pesquisa e curiosidade pela esfera afetiva de ambas as produções. Não me vejo mais vinculada aos ideais do “bom gosto”, ou da estética rígida das “artes maiores”; me encontro nas práticas artesanais e consigo enxergar o processo de criação e os objetos utilitários como uma prática artística de valor estético.

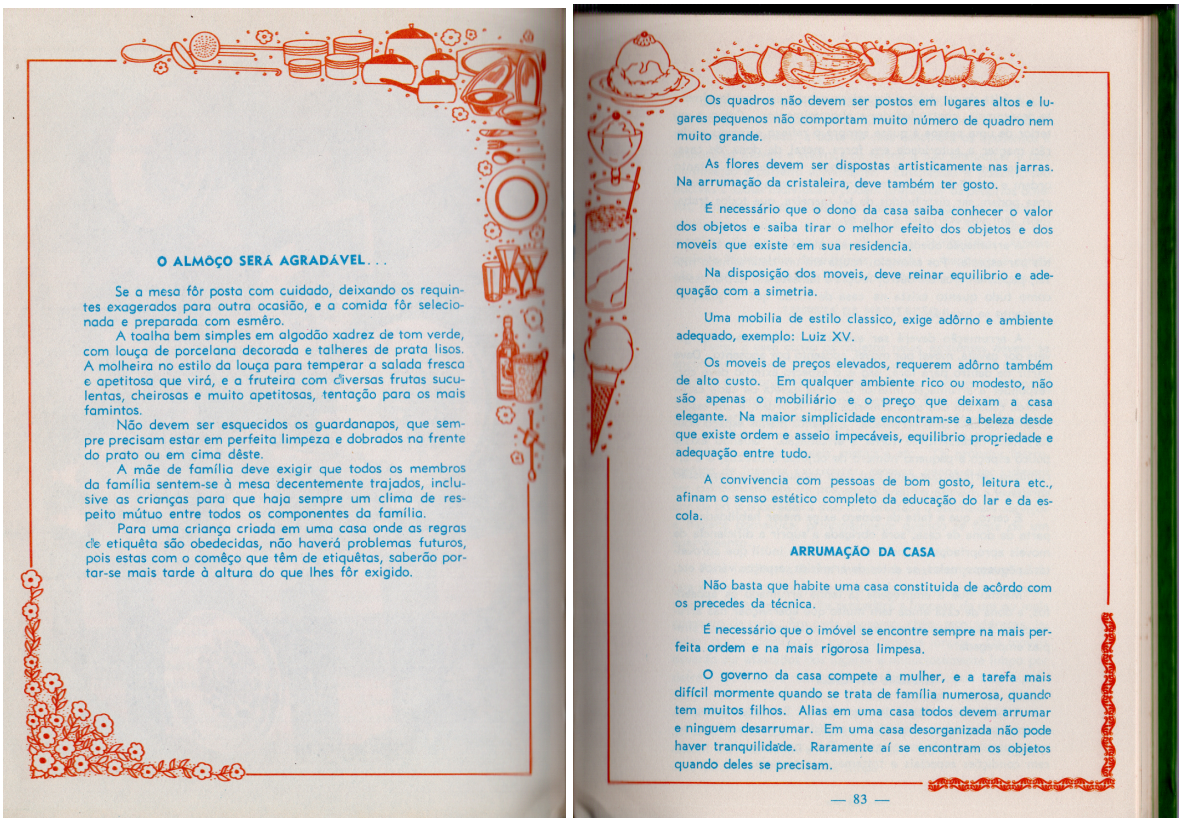
4. 3 O livro de cerâmica “Pavê ou para fazer: receitas de pratos que você não come”

Como resultado da minha pesquisa, confeccionei um “livro de receitas” de cerâmica[30]. Para embasar meu imagético durante esse processo, fiz uma consulta nos livros presentes na casa da minha avó e em diversos sebos, buscando livros culinários antigos. Percebi a frequência de elementos ornamentais tais como laços, flores, tons pastéis e letras cursivas; ademais, quando ilustravam alguma figura humana, era retratada apenas a mulher ou ela como uma figura que serve a marido e filhos. Além disso, me deparei, em alguns deles, com instruções de como se portar e como arrumar a casa, direcionando tais tarefas à mulher, dona de casa. Com isso, faço uso da ironia ao me apropriar dessa estética e a das práticas artesanais de esfera feminina durante a elaboração do livro de receitas de cerâmica.

Figura 19: Composição de digitalizações realizadas pela autora do resultado das pesquisas em sebos.



[30] Trato o livro como obra artística dentro da instalação projetada para sua apresentação, porém trago sua parte teórica anexada no apêndice desta tese, tal como um e-book para que ela seja disponibilizada.



O ALMÔÇO SERÁ AGRADÁVEL...

Se a mesa fôr posta com cuidado, deixando os requintes exagerados para outra ocasião, e a comida fôr selecionada e preparada com esmêro.

A toalha bem simples em algodão xadrez de tom verde, com louça de porcelana decorada e talheres de prata lisos. A molheira no estilo da louça para temperar a salada fresca e apetitosa que virá, e a fruteira com diversas frutas suculentas, cheirosas e muito apetitosas, tentação para os mais famintos.

Não devem ser esquecidos os guardanapos, que sempre precisam estar em perfeita limpeza e dobrados na frente do prato ou em cima dêste.

A mãe de família deve exigir que todos os membros da família sentem-se à mesa decentemente trajados, inclusive as crianças para que haja sempre um clima de respeito mútuo entre todos os componentes da família.

Para uma criança criada em uma casa onde as regras de etiquêta são obedecidas, não haverá problemas futuros, pois estas com o começo que têm de etiquêtas, saberão portar-se mais tarde à altura do que lhes fôr exigido.

Os quadros não devem ser postos em lugares altos e lugares pequenos não comportam muito número de quadro nem muito grande.

As flores devem ser dispostas artisticamente nas jarras. Na arrumação da cristaleira, deve também ter gosto.

É necessário que o dono da casa saiba conhecer o valor dos objetos e saiba tirar o melhor efeito dos objetos e dos moveis que existe em sua residencia.

Na disposição dos moveis, deve reinar equilibrio e adequação com a simetria.

Uma mobilia de estilo classico, exige adôrno e ambiente adequado, exemplo: Luiz XV.

Os moveis de preços elevados, requerem adôrno também de alto custo. Em qualquer ambiente rico ou modesto, não são apenas o mobiliário e o preço que deixam a casa elegante. Na maior simplicidade encontram-se a beleza desde que existe ordem e asseio impecáveis, equilibrio propriedade e adequação entre tudo.

A convivencia com pessoas de bom gosto, leitura etc., afinam o senso estético completo da educação do lar e da escola.

ARRUMAÇÃO DA CASA

Não basta que habite uma casa constituida de acôrdo com os precedes da técnica.

É necessário que o imóvel se encontre sempre na mais perfeita ordem e na mais rigorosa limpesa.

O governo da casa compete a mulher, e a tarefa mais difícil mormente quando se trata de família numerosa, quando tem muitos filhos. Alias em uma casa todos devem arrumar e ninguem desarrumar. Em uma casa desorganizada não pode haver tranquilidade. Raramente aí se encontram os objetos quando deles se precisam.

— 83 —

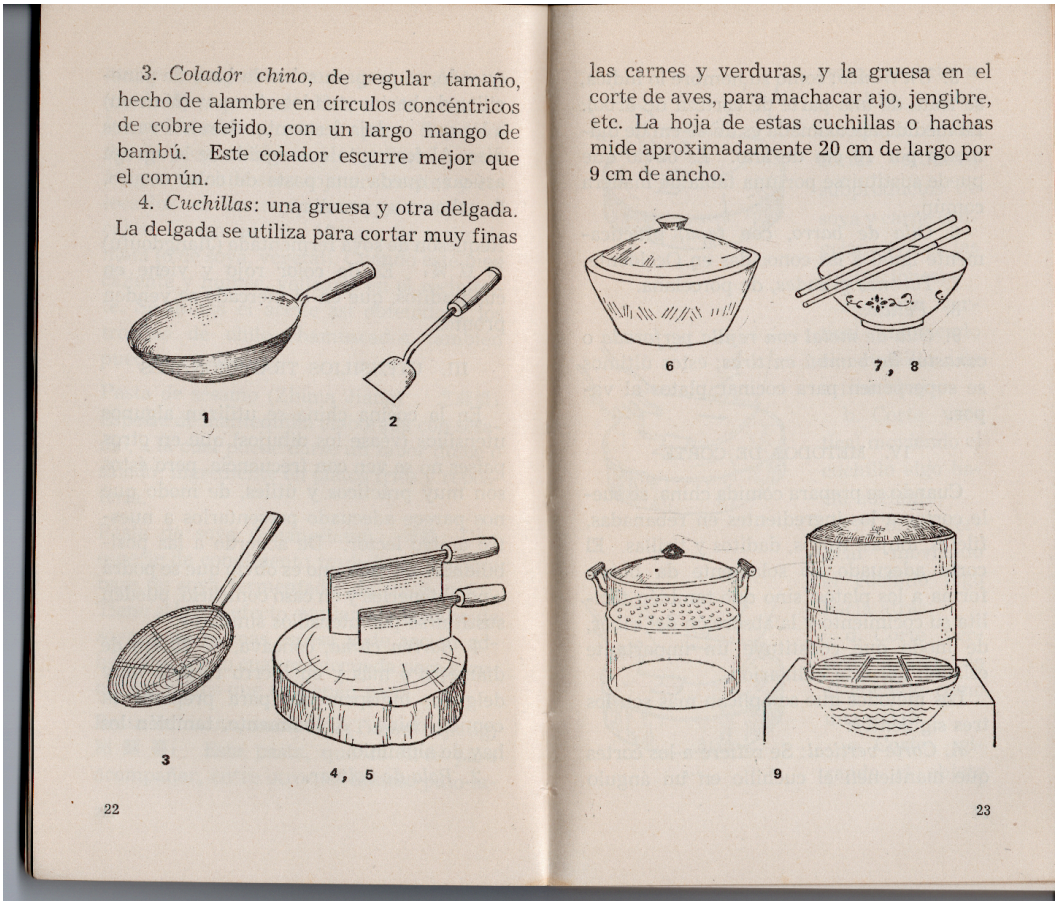
Fonte:acervo da autora[31]

A proposta desse livro, além da crítica, é a de democratizar os conhecimentos que obtive durante esses anos de pesquisa. Dessa forma, dividi o livro em duas partes: uma teórica e outra prática. Na primeira, organizei os capítulos didaticamente, começando pela definição do que é argila e finalizando com um breve relato de minhas experiências de montar um ateliê de cerâmica. Anexei, na última parte, um glossário com termos usados frequentemente na técnica, facilitando assim o entendimento de algumas passagens.

Na segunda parte, a ironia fica mais evidente ao referenciar minhas próprias peças como se fossem pratos de comida. Nomeio as ferramentas e materiais utilizados para a fabricação de cada peça, listados como “ingredientes” e “utensílios”. Além disso, novamente me inspiro nos livros antigos de culinária para a construção das ilustrações dos objetos e, também, do passo-a-passo da confecção da peça. Porém, ressalto, apesar das instruções dadas, a importância da experimentação nessa técnica para o desenvolvimento de sua própria linguagem.

[31] Livro: MELO, Marita. **Novíssima enciclopédia mundial de arte culinária vol 5**. 6. ed. São Paulo: Age, 1972.

Figura 20: Composição de digitalizações realizadas pela autora do resultado das pesquisas em sebo e nos livros de culinária de sua avó.



3. *Colador chino*, de regular tamaño, hecho de alambre en círculos concéntricos de cobre tejido, con un largo mango de bambú. Este colador escurre mejor que el común.

4. *Cuchillas*: una gruesa y otra delgada. La delgada se utiliza para cortar muy finas las carnes y verduras, y la gruesa en el corte de aves, para machacar ajo, jengibre, etc. La hoja de estas cuchillas o hachas mide aproximadamente 20 cm de largo por 9 cm de ancho.

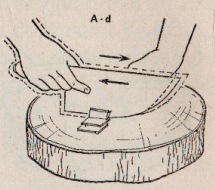
1 2 3 4, 5 6 7, 8 9

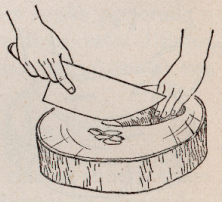
del corte con la otra mano;

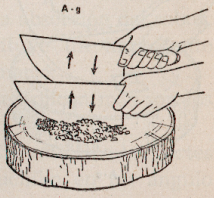
f. Hacer tajadas;

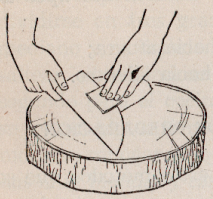
g. Picado. A veces se utilizan dos cuchillos para mejor rendimiento. A fin de que la carne no se pegue al cuchillo se puede mojar éste de vez en cuando.

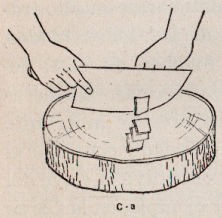
B. Corte horizontal: Se refiere a los cortes que mantienen el cuchillo y la tabla en forma casi paralela. En general, se trozan ingredientes blandos, de modo que pueden

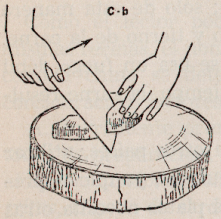












obtenerse rebanadas y filetes delgados y llanos. También se dividen en varios tipos.

a. Corte horizontal directo;

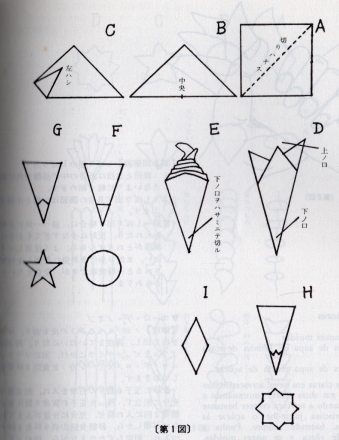
b. Corte casi horizontal moviendo el cuchillo hacia adelante;

c. Corte casi horizontal moviendo el cuchillo hacia atrás.

C. Corte sesgado: Se refiere a los cortes que mantienen al cuchillo en un ángulo agudo respecto a la tabla para obtener rebanadas gruesas y de de-

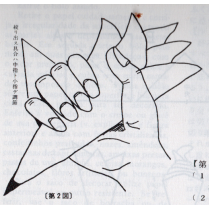
Esfrie o bôlo assado.
Retire o papel cuidadosamente e corrija a irregularidade da superfície cortando as partes altas e depositando nas partes baixas. Em seguida corte o bôlo pelo meio, em duas camadas. Umedeça-o com o ficor preferido, passe o creme sôbre a camada inferior e cubra com outra camada, recompondo o bôlo. Ponha o bôlo sôbre um papel com a superfície lisa para cima. Está pronto para ser decorado. Enfeite à vontade com o creme ou glacé de sua preferência (v. explicação e figura anterior) e ainda com frutas cristalizadas, confeitinhos prateados, nozes, amêndoas, castanhas de caju, tâmaras, ameixas pretas, passas de uva, abricôs, cerejas, morangos, chocolates, flôres artificiais ou bonecos.
Para o saco de decorar utilize papel impermeável ou outro resistente. Se preferir, use o saco de borracha ou de matéria plástica, vendido nas lojas, munido de bicos.
Enfeite com gôsto e esmêro e ainda se quiser, escreva sôbre o bôlo, com auxílio de saco de decorar, algumas palavras próprias para a ocasião.
A temperatura ideal para assar o bôlo é de 150°C ou 160°C a 180°C.
Prefira sempre ingredientes de boa qualidade. A farinha recomendada para preparar o bôlo é a de côr branca e que contenha menor quantidade de gluten.

ふくめ用として，リコール果実酒等が同上
に述べてあります。
【作　り　方】
好みのマッサよりボーロを焼く飾り物は，
すべて浅いフオルマが良く，フオルマの
目か半分位までマッサを入れます（フオル
の底に同形の紙を切りはめ，ぐるりに
る）。焼いたボーロは数時間冷まし，
いに紙をはがして，でこぼこした所を切り
り全く成形します（低い所は高くし，高い
は切り取る）。真中から塩丁を入れて
切り離し，好みのリコールをうすくふく
それからクレーメをうめ，また元の形に
し重ねます。紙を割いだ方を上面にう
下面には一ペーパーを一枚敷き，これが
なります。これで主な形成が出来ました。
は好みのクレーメやフンダン（いずれも
ーメの部）で上飾りをします（前述参照）。
その他飾用としては，果物の砂糖煮（
ンタ・クリスタリザード）類，またコン
チンニョ・デ・プラキヤード（銀玉），
ズ（クルミ）アメンドア，カジュウ，
アメシヤ・ブレット，バッサ・デ・ウー
アブリコ，セレイジヤ，モランゴ，チョコ
ート，造花類，人形類等でも飾ります。
上ったボーロを皿に入れる時は，美しい
を切って敷きます。押出袋はパペール・イ
ペルメアペールか，または強い紙を用い
口金を用意します。これは右や，ゴム数
金つきの物でも結構です。（解説図参照）
悦事に祝詞を書き表わし，送別に，
思いのままを表わします。結婚式には
・デ・ノイバ（その図参照）がなくては
の披露は出来ません。ボーロを焼く場合，
市ではいずれも新式フオルノの家が多く，
度の高いものは，そのフオルノの特性
で数回焼いてためします。普通ボーロ
温度は 150・160～180度Cが適します。
オルノの新しいものは，その特性を調べ
でに，その度ごとにかなりアンボを要し
またこれ等に用いる砂糖は白色品を良
粉はグルテン（ネバリ）のすくない白色品
選びます。



【第1図】
Saco de decorar de papel—modo de cortar o bico (figura explicativa da página)

【第1図解説】しぼり紙袋
A. 四角の紙を点線のように切り，三角形にします。紙は強い袋紙を用います。
B. 三角形の紙は中央をあて，紙の左端を親指を外にして四指を中に，ぐるぐる巻きこみます。
C. 図のように左端から。
D. 出来上ったしぼり紙袋。
E. 上部の口から品物を入れたところ。
F～H. いずれもハサミの入れ方です。



【第2図】

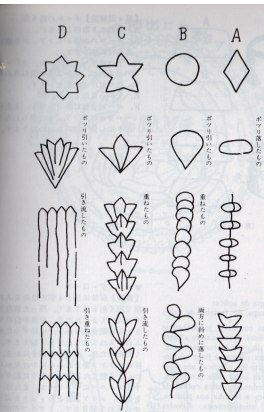
【第2図解説】しぼり袋のしぼり方
（1）親指と食指は紙袋の中の品物を外に出さないように軽く締めます。
（2）しぼり出す具合の調節はの指と小指でします。
注意ーしぼり出す場合に，袋へ一杯に
を入れたり，反対に少なすぎても上手に
調節がとれませんから，よく注意して
さい。また口金付き袋の押出しを利用
されると一層簡単ですが，役立たない
ともあります。

Bôlo de nozes

250g de nozes moídas
5 colheres de sopa de farinha de rôsca
6 ovos
6 colheres de sopa cheias de açúcar

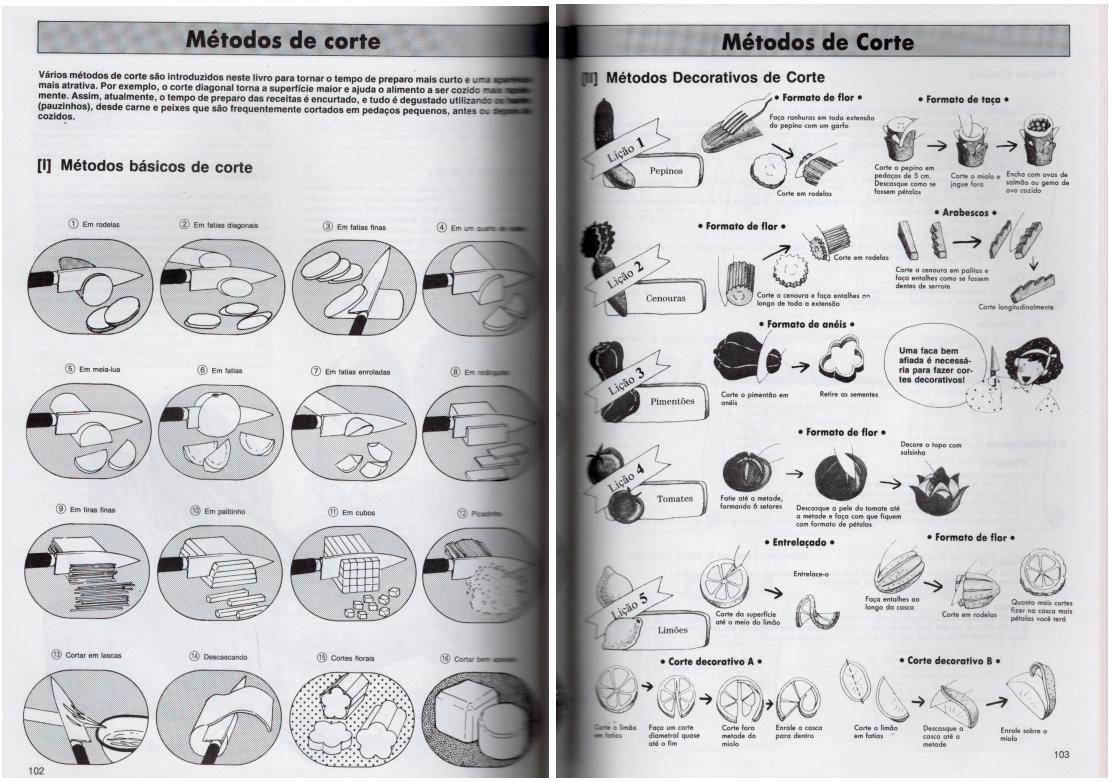
Bata as claras em neve, acrescente-lhes as gemas em duas vêzes, continuando a bater. Quando a mistura crescer bastante e ficar viscosa junte-lhe o açúcar às colheradas, batendo sempre. Ponha a farinha de rôsca e as nozes moídas. Misture levemente até conseguir uma massa homogênea.
Despeje a massa numa fôrma untada com manteiga e polvilhada de farinha de trigo e leve-a ao forno assar. Leva mais ou menos 25 minutos.
Recheie e cubra o bôlo com o creme chantilly e enfeite-o à vontade com nozes.

▼ボーロ・デ・ノオズ
【調理】ノオズ（くるみ）の皮を割り，中
を取り出し，薄皮をていねいに取り，砕
グラムをビッカデイラにかけ，別にファリ
ニヤ・デ・ロスカ（パン粉）を食匙3杯用
しておきます。
深鉢に玉子6個分の白身を入れ，泡立
充分に泡立て，残った玉子の黄身6個分を
個宛2回に入れ混ぜ，充分に分量がふえて
り付が増したら，砂糖食匙山盛6杯を1杯
つ入れ，相変らずたたきながら，前のファ
ニヤ・デ・ロスカと，用意してあるノオ
（くるみ）を振り落すようにして全部入れ，
軽く等分にまぜ合わせます。フオルノにマ
ライガをぬり，メリケン粉にまぶして前の
を入れ，フオルノで前と同様に焼きます。
の際フオルマは長くて平らなユセンテ位の
さの物です。25分位で焼き上りますから，
れにクレーメシヤンチリーを詰め合わし，
からもかけ飾り，ノオズ等を飾りつけ，美
くしてすすめます。



【第3図】

【第3図解説】
しぼり出し器の切り方によって，各種各様の形を表わしたもの。波，花，木の葉，船ぶち，糸，山，水等ができます。



Fonte: acervo da autora[32]

Richard Sennett afirma em seu livro, ao descrever o processo de desenvolvimento da enciclopédia por Diderot, que a escrita e a imagem nunca serão suficientes para o ensino de uma prática que exige o tátil; com isso, espero que o livro seja um convite a todos para se aventurarem nas práticas cerâmicas.

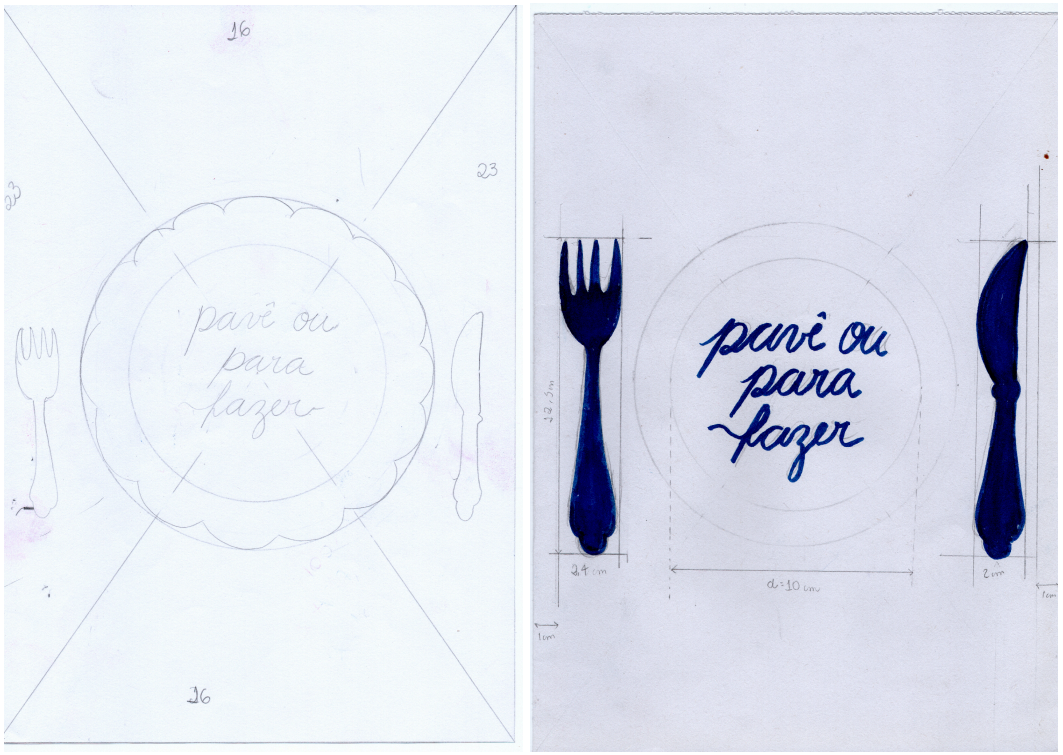
4.3.1 O processo de fabricação

Visto que defendi o processo manual no decorrer de toda a pesquisa, optei por confeccionar a escrita e as ilustrações do livro de receitas manualmente, sem a aplicação de programas digitais. Para a sua diagramação, além do estudo feito a partir dos livros de culinária citados anteriormente, busquei, também, referências em livros de artistas para pensar a encadernação e o *layout* das páginas e, para a sua produção, utilizei diversas técnicas tais como lápis de cor, costura, aquarela, fotografia.

[32] Livros: SATO, Hatsue. **Arte culinária de Hatsue Sato**. 1. ed. São Paulo: JBC, 1971. e MORIYAMA, Yukiko. **Fácil e rápido:** culinária japonesa para brasileiros. 1. ed. São Paulo: JBC, 2010.

No aspecto formal, optei pelo uso do xadrez azul na capa, aludindo o imaginário do piquenique, sobrepondo um tecido clássico de toalha de mesa, o oxford branco, costurado em suas extremidades com uma fita rendada, fazendo com que a composição se assemelhe a um prato visto de cima. Além disso, incorporei na capa o uso de outra prática classificada como “feminina”, o bordado. Decidi bordar o título do livro no meio do “prato”, com a minha própria caligrafia cursiva e, também, bordar talheres, criando a imagem de uma mesa posta.

Figura 21: Composição de desenhos realizados pela autora para estudo de capa



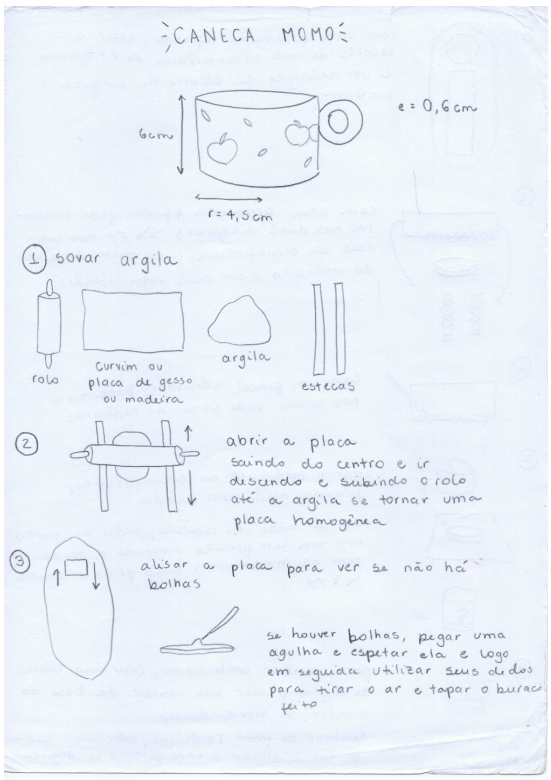
Desenhos realizados pela autora estudando diagramações possíveis para a capa do livro “Pavê ou para fazer”, 2023. Fonte: digitalizações realizadas pela autora

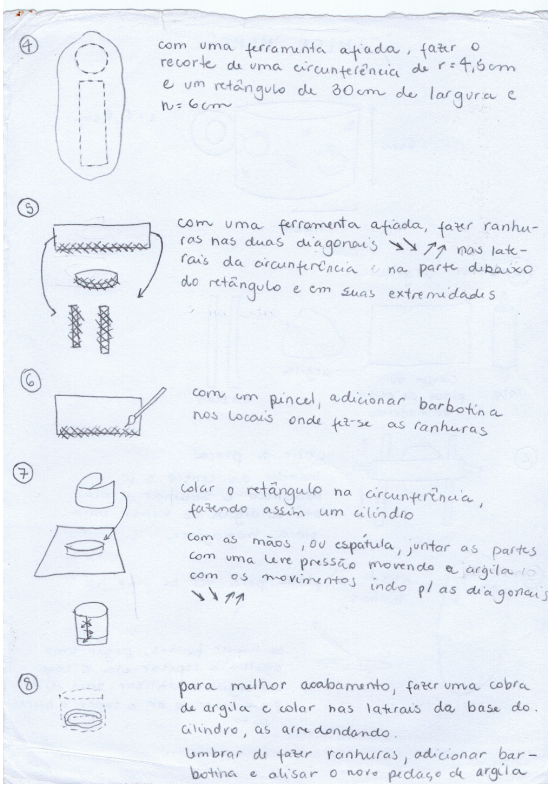
Ademais, as capas dos capítulos também fazem alusão ao tecido reproduzido no xadrez azul em lápis de cor. As bordas e margens foram pensadas a partir do estereótipo da cerâmica, formas genéricas de vasos e louças de porcelanas clássicas, criando, assim, uma outra ironia. Dessa forma, incorporo na materialidade dessa produção, um cunho estético "doméstico" de forma irônica.

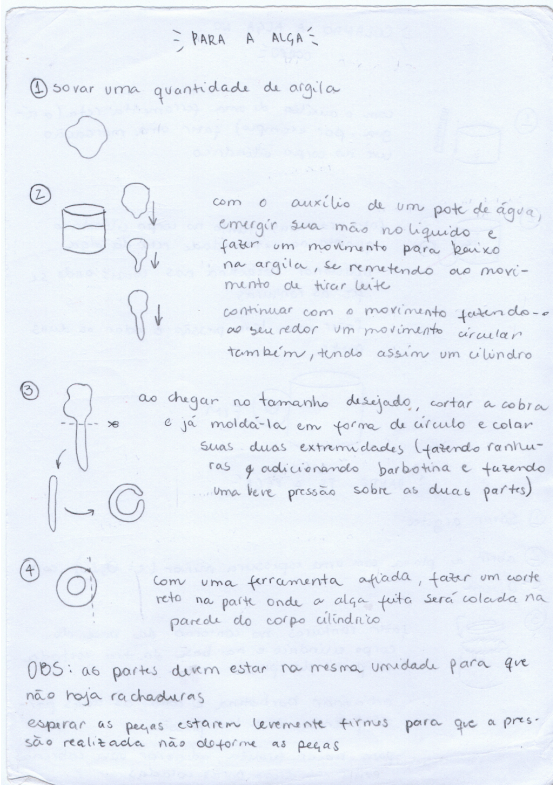
Figura 22: Composição de desenhos realizados pela autora para estudo de capa dos capítulos e borda

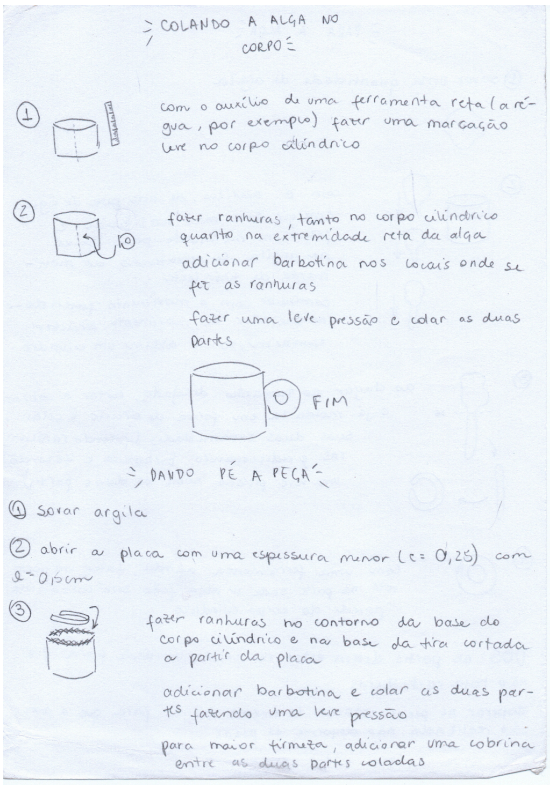
Fonte: digitalizações realizadas pela autora

Figura 23: Composição de *sketches* da diagramação do conteúdo do livro realizado pela autora









Fonte: digitalizações realizadas pela autora

Finalizo meu projeto com a proposta da montagem de um cenário de mesa posta, na qual todas as louças presentes foram produzidas por mim - desde o projeto da peça, modelagem, a esmaltação, até a queima final - e exponho no caminho de mesa algumas das peças citadas no decorrer desse trabalho, para fazer alusão à minha trajetória na técnica da cerâmica. O livro ficará posicionado em seu centro sobre um grande prato, representando o “prato principal”.

Figura 24: Composição de fotografias do processo da modelagem das peças que estarão presentes na apresentação do trabalho

Fonte: fotografias tiradas pela autora

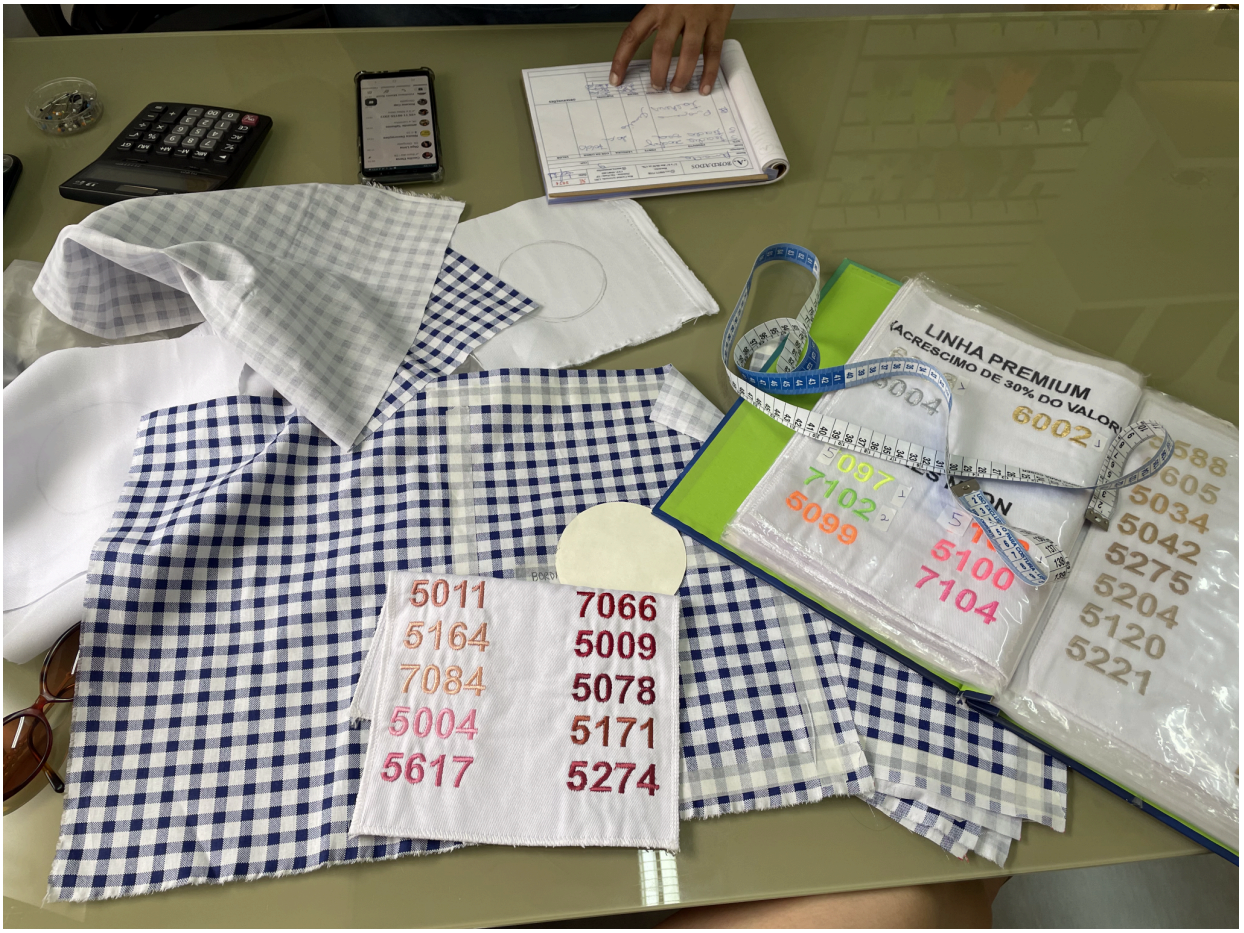
Figura 25: Composição de fotos dos teste dos esmaltes que estarão presentes nas louças

Fonte: fotografias tiradas pela autora

Figura 26: Composição de fotos de estudos de arranjos dos tecidos que irão sobrepor a mesa

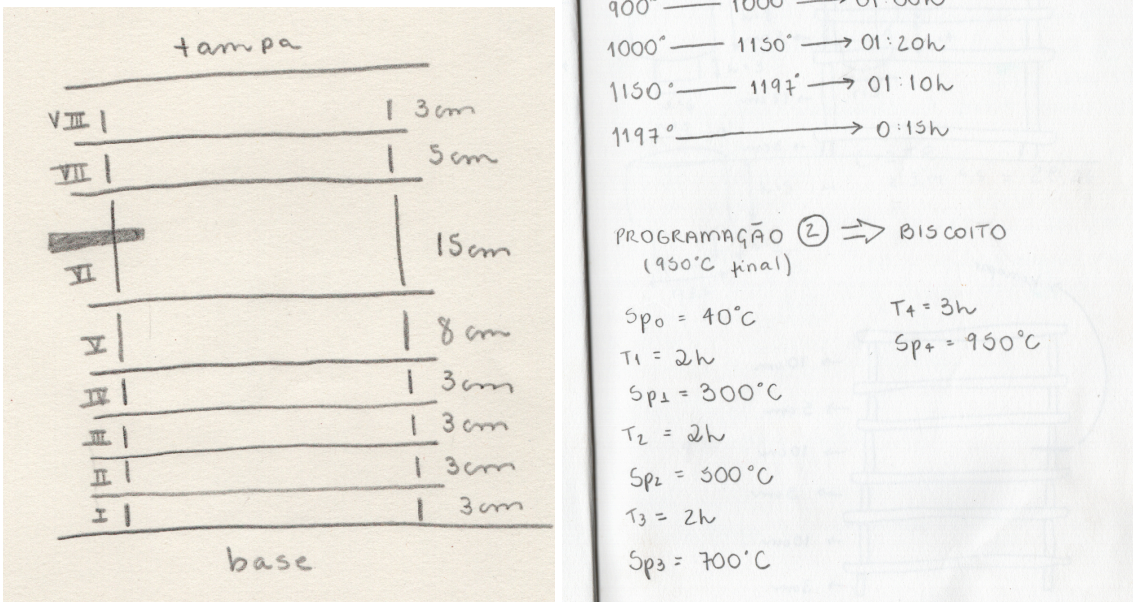
Fonte: fotografias tiradas pela autora

Figura 27: Composição de fotos dos estudos de tecido para a capa do livro e amostras de linhas para bordado



Fonte: fotografias tiradas pela autora

Figura 28: Composição de digitalização dos esquemas da montagem do forno da queima de esmalte com as peças e programações do forno



Fonte: digitalizações realizadas pela autora

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, explorei a evolução do design, desde sua institucionalização no contexto das vanguardas europeias até as complexas relações entre técnica, arte, e sociedade. A Revolução Industrial e a ascensão do capitalismo desempenharam um papel fundamental na formação do design contemporâneo, onde a máquina passou a ocupar um espaço central na produção de objetos. No entanto, essa busca por uma arte total e democrática, capaz de resgatar o domínio da prática social da técnica e da arte, acabou sendo subvertida pelo mercado, que absorveu o design em seu sistema, relegando muitas vezes os objetos usuais a meros objetos estéticos.

A influência da escola Bauhaus na disseminação dessas ideias no cenário europeu e, posteriormente, no Brasil, possibilitou entender como as escolas de design surgiram com o intuito de se unir à indústria, embora cada uma tivesse sua própria ideologia. A "boa forma" passou a ser o critério predominante para julgar a qualidade do design, estabelecido principalmente pela classe dominante. As práticas manuais foram gradativamente desvalorizadas em relação à eficiência produtiva da máquina.

Além disso, a segregação de gênero desempenhou um papel importante na história do design, com muitas práticas manuais associadas ao trabalho feminino, relegando as mulheres a um papel subordinado. Embora o movimento feminista tenha aberto caminho para a inserção das mulheres nas instituições artísticas, elas ainda enfrentam a pressão de se conformar com os padrões de "bom gosto" estabelecidos. As práticas manuais, como bordado, costura, cerâmica e encadernação, só são valorizadas quando realizadas por mulheres já legitimadas no meio artístico.

No entanto, é importante notar que as barreiras impostas pela classe dominante estão gradualmente se flexibilizando. Hoje, a arte contemporânea tem incorporado cada vez mais objetos utilitários e práticas manuais, reconhecendo o valor técnico, histórico e cultural que eles trazem para a produção artística. A divisão entre "menor" e "maior" na arte está se tornando menos pronunciada, e o design, cada vez mais, é percebido como uma expressão artística legítima e significativa.

Ao final deste trabalho, gostaria de destacar como minhas próprias experiências na introdução à técnica de cerâmica ilustram as críticas abordadas. Enfrentei desafios semelhantes ao lutar contra a modelagem de utilitários, mas, ao me aprofundar na técnica, redescobri o valor da utilidade e do fazer manual. Essa jornada pessoal serviu como uma reflexão sobre as questões exploradas neste estudo e destaca a importância de reavaliar as noções tradicionais de utilidade e estética na produção de objetos e arte. Concluo, portanto, que a evolução do design e da arte está em constante transformação, e a superação das barreiras impostas pela sociedade é um passo fundamental em direção a uma compreensão mais abrangente e inclusiva das práticas manuais e do design contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ABSTRATO, estação da Luz, São Paulo SP. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra53278/abstrato-estacao-da-luz-sao-paulo-sp. Acesso em: 18 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

BALBI, Rafaela; SILVA, José Carlos Plácido da; PASCHOARELLI, Luís Carlos. Bauhaus: a arte e a tecnologia. *In*: SILVA, José Carlos Plácido da (org.); PASCHOARELLI, Luís Carlos (org.). **Bauhaus e a institucionalização do design:** reflexões e contribuições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 107-129.

BALÉ Neoconcreto I. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24694/bale-neoconcreto-i. Acesso em: 18 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

BAUHAUS: A face do século XX. [Documentário dirigido por Julia Cave; narrado e escrito por Frank Whitford em 1994]. [S. l.: s. n], 3 set. 2014. 1 vídeo (48:51min). Publicado pelo canal de Rafael Hoffmann. Disponível em: https://youtu.be/1iGPQpqHf5c?si=TkGUS4GHoImilQvx. Acesso em: 11 nov. 2023.

BENOIT, Alexandre. Experiência brasileira - ou a consciência crítica da boa forma. *In*: DEBBANE, Livia (org). **Boa forma gute form:** design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art Consulting Tool, 2017. p. 208-219.

CADEIRA Unilabor, São Paulo SP. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra51056/cadeira-unilabor-sao-paulo-sp. Acesso em: 18 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

CAROLINI, Y. C.; PEREIRA, J. A,; PANTALEÃO, L. F. **Geraldo de Barros e a Unilabor: um estudo sobre a inovação sociotécnica moveleira no Brasil dos anos 1950**. VII ENSUS, Encontro de Sustentabilidade em Projeto, UFSC. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333727379_Geraldo_de_Barros_e_a_Unilabor_um_estudo_sobre_a_inovacao_sociotecnica_moveleira_no_Brasil_dos_anos_1950. Acesso em: 18 jan. 2024.

CASCIATO, Maristella; FOX, Gary; ROCHESTER, Katherine. **Principles and Curriculum.** Bauhaus: Building the New Artist. Los Angeles, CA (EUA): The Getty Research Institute, [s.d.]. Disponível em: https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/history/principles_curriculum/. Acesso em: 17 jan. 2024.

CASTILHA, M. O moderno na arquitetura da paisagem e a obra de Waldemar Cordeiro. **Paisagem e Ambiente**, *[S. l.]*, n. 4, p. 151-170, 1992. DOI:

10.11606/issn.2359-5361.v0i4p151-170. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/133747. Acesso em: 18 jan. 2024.

CINTRÃO, Rejane. **Grupo Ruptura:** Revisitando a Exposição Inaugural. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 79 p.

COSULICH, Roberta Daniela de Marchis. **Lina Bo Bardi:** do pré-artesanato ao design**.** 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: https://dspace.mackenzie.br/items/82c1a8fc-afa8-42b2-bfc6-20b321419dc7. Acesso em: 17 jan. 2024.

DEBBANE, Livia. Introdução. *In*: DEBBANE, Livia (org). **Boa forma gute form:** design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art Consulting Tool, 2017. p. 19-23.

ESPADA, Heloisa; QUEVEDO, Yuri. **Ruptura e o grupo**. São Paulo: MAM, 2022. 136 p.

ESPADA, Heloisa; QUEVEDO, Yuri. Ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos. *In*: ESPADA, Heloisa; QUEVEDO, Yuri. **Ruptura e o grupo**. São Paulo: MAM, 2022. p. 11-13.

ESPADA, Heloisa. Do Ruptura ao grupo de arte concreta: momentos distintos, fronteiras borradas. *In*: ESPADA, Heloisa; QUEVEDO, Yuri. **Ruptura e o grupo**. São Paulo: MAM, 2022. p. 14-21.

LE BLANC, Aleca. O asterisco: Tomás Maldonado e o design no MAM Rio. *In*: DEBBANE, Livia (org). **Boa forma gute form:** design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art Consulting Tool, 2017. p. 84-97.

LE BOT, M. **Arte/design**. ARS (São Paulo), v. 6, n. 11, p. 7–21, 2008.

LEON, Ethel. **IAC:** primeira escola de design do Brasil. 1. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2014. 150. p.

LIPPARD, L. R. **The pink glass swan:** selected essays on feminist art. New York: New Press, 1995.

MEDEIROS, Givaldo. **Artepaisagem**: a partir de Waldemar Cordeiro. 2005. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. doi:10.11606/T.16.2005.tde-11102022-100654. Acesso em: 2024-01-18.

MELO, Marita. **Novíssima enciclopédia mundial de arte culinária vol 5**. 6. ed. São Paulo: Age, 1972.

METAESQUEMA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66365/metaesquema. Acesso em: 18 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

MORIYAMA, Yukiko. **Fácil e rápido:** culinária japonesa para brasileiros. 1. ed. São Paulo: JBC, 2010.
MOURA, Mônica. Bauhaus: uma escola pautada pela ideologia da construção. *In*: SILVA, José Carlos Plácido da (org.); PASCHOARELLI, Luís Carlos (org.). **Bauhaus e a institucionalização do design:** reflexões e contribuições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 183-218.

NETO, Mariano Lopes de Andrade; CAMPOS, Lívia Flávia de Albuquerque; MARSON, Elissandra; KAMISAKI, Margareth Sayuri; SILVA, José Carlos Plácido da; PASCHOARELLI, Luís Carlos. Bauhaus e o jardim de Epicuro: discurso e prática. *In*: SILVA, José Carlos Plácido da (org.); PASCHOARELLI, Luís Carlos (org.). **Bauhaus e a institucionalização do design:** reflexões e contribuições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 83-105.

PAIVA, R. D. S. **Análise dos discursos sobre o conceito de boa forma no âmbito do Design Industrial na Suíça e na Alemanha entre 1948 e 1968**. Strategic Design Research Journal, v. 6, n. 3, 31 dez. 2013.

PAIVA, Rodrigo. Max Bill: da Bauhaus ao Brasil. *In*: DEBBANE, Livia (org). **Boa forma gute form:** design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art Consulting Tool, 2017. p. 54-67.

PEREIRA, Lívia Marsari; MEDEIROS, Mariana Carolina; HATADANI, Paula da Silva; ANDRADE, Raquel Rabelo; SILVA, José Carlos Plácido da; PASCHOARELLI, Luís Carlos. Bauhaus: acertos, fracassos e ensino. *In*: SILVA, José Carlos Plácido da (org.); PASCHOARELLI, Luís Carlos (org.). **Bauhaus e a institucionalização do design:** reflexões e contribuições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 145-164.

POLITANO, Stela. **Exposição didática e vitrine das formas**: a didática do Museu de Arte de São Paulo. 2010. 297 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponíve em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611489. Acesso em: 18 jan. 2024

SATO, Hatsue. **Arte culinária de Hatsue Sato**. 1. ed. São Paulo: JBC, 1971

SCOVINO, Felipe. O papel social do artista: um sobrevoo nas práticas de Pape, Cordeiro e Barros. *In*: DEBBANE, Livia (org). **Boa forma gute form:** design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art Consulting Tool, 2017. p. 182-193.

SENNETT, Richard. **O artífice**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

SILVA, João Carlos Riccó Plácido da; SILVA, José Carlos Plácido da; PASCHOARELLI, Luís Carlos. A história da Bauhaus e a contribuição de seus diretores. *In*: SILVA, José Carlos Plácido da (org.); PASCHOARELLI, Luís Carlos (org.). **Bauhaus e a institucionalização do design:** reflexões e contribuições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 47-68.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat**: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. 2007. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.16.2007.tde-14052010-102629. Acesso em: 2024-01-18.

HUGERTH, Mina Warchavchik. Geraldo de Barros e o concretismo. *In*: DEBBANE, Livia (org). **Boa forma gute form:** design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art Consulting Tool, 2017. p. 196-205.

APÊNDICES

Pavê ou para fazer: receitas de pratos que você não come

Apêndice A: Matérias primas

O que é argila

A argila é composta de minerais finos que surgem da erosão de rochas cristalinas e eruptivas. Sua composição e características irão depender da sua formação geológica e da localização da sua extração. A quantidade de matéria orgânico influência na plasticidade da argila, na retração da secagem, na queima e na resistência mecânica. A adição de água à argila aumenta sua plasticidade, enquanto sua exposição ao calor aumenta sua resistência, endurecendo-a e dando-lhe forma.

Classificação das argilas

- Primárias ou residuais: formadas no próprio local da decomposição da rocha; caracterizadas por ter baixa plasticidade.
- Secundárias ou sedimentares: formadas pela continuação da ação natural que transporta os minerais formados e, consequentemente, seleciona as partículas por tamanho fazendo com que os novos depósitos sejam mais puros. Caracterizadas por possuírem maior plasticidade e apresentarem tonalidades diferentes.

Tipos de argila e massa cerâmicas

- Terracota: a sua coloração é devida à sua grande quantidade de óxido de ferro; a coloração muda para uma cor mais amarronzada quando queimada em alta temperatura; possui grande plasticidade.
- Chamote: é o resultado da queima de argila ou misturas de argilas que são britadas, sua função é diversa e dependerá da sua finalidade. Por já estar queimado, ao ser adicionado à massa cerâmica consequentemente ela precisará de menos água para o seu manuseio. Além disso, ele é responsável pela diminuição da retração da massa, deixando-a mais resistente quando queimada, tanto no quesito mecânico

quanto no refratário, isso, porém diminui sua plasticidade. A porcentagem de chamote a ser adicionada dependerá da finalidade, da técnica escolhida e da sua granulometria. Quanto maior sua granulometria, menos recomendado é seu o uso em torno elétrico e mais aparente se torna na peça, podendo lhe conceder texturas.

- Paperclay: é formada pela mistura de argila com papel, criando uma massa altamente plástica e, devido ao seu desaparecimento na queima por possuir ponto de fusão menor, deixa a estrutura realizada com essa mistura mais leve. É muito utilizada para a fabricação de peças grandes escultóricas, jóias e bijuterias. Não é recomendada para uso em utilitários. Ela pode ser encontrada já pronta para comprar (é vendida pelo fornecedor Argilas Rezende), mas sua fabricação é de fácil manuseio.
- Faiança x Grés x Porcelana: a faiança é uma argila que suporta média temperatura (1000°C); grés é a argila de cone 6 e 7 (1200°C); porcelana requer temperatura acima ou igual a 1300°C.
- São Simão e Ball Clay: a São Simão se assemelha a Ball Clay; argilas plásticas.
- Barbotina: trata-se da argila em forma mais líquida; sua composição dependerá do objetivo de sua aplicação; caso o seu seja apenas na colagem de partes, pode-se fazer a barbotina ou adicionando maior quantidade de água em pedaços já secos da argila, ou adicionando água na argila já úmida e esperando a mistura torna-se homogênea; caso o seu intuito seja a fabricação de peças a partir de moldes de gesso, é necessário adicionar uma pequena quantia de silicato de sódio (ele atua como defloculante).

Os dois pontos da argila - fases de secagem da argila

- A argila para se tornar plástica é adicionada à água para o desenvolver da sua moldagem. Ao modelar uma peça, geralmente é necessário sua sovagem para que a umidade na

massa se torne homogênea, além de evitar o acúmulo de bolhas de ar.

- Ponto de couro: neste momento, a argila se encontra mais seca do que no início. Quando tocamos em sua superfície, ela não consegue ser interferida facilmente pela pressão dos dedos. É o momento ideal para dar acabamento, colar alças, adicionar detalhes e principalmente para a montagem de peças mais geométricas que possuem ângulos retos, pois diminui a probabilidade de haver alguma deformação (envergamento).
- Ponto de osso: neste momento, a água presente na argila quase desapareceu e, por conta disso, ela se torna mais leve, há uma redução no seu tamanho e uma mudança de coloração e se encontra mais frágil. A peça está pronta para ser queimada. Para evitar rachaduras na peça, é ideal pensar em sua secagem de forma homogênea. Utiliza-se geralmente recortes de madeira forrados com jornal (o que ajuda na secagem da peça, pois o papel absorve parcialmente a umidade) ou plástico quando a peça irá demorar para ser terminada (o que ajuda a manter a umidade na peça de forma homogênea). Além disso, pode-se deixar as peças secando cobertas ou não; é recomendável posicioná-las em locais onde não haja grandes correntes de ar ou incidência de luz direta.
- Depois de todos esses processos e a passagem por esses pontos, a peça se encontra pronta para ser queimada. A argila só passa a se tornar cerâmica após a presença do calor em seu corpo. Quando se chega aos 573°C, tem-se a inversão do quartzo (fase mineral da sílica), que é presente na massa, o que significa que a peça sofre uma mudança química. Não possui mais a água em sua composição, consequentemente ela não irá mais se dissolver quando entrar em contato com líquidos. Portanto, ela se encontra mais resistente do que antes, porém ainda frágil ao uso e seu tamanho é reduzido ainda mais.

Como calcular o índice de retração da massa

- índice de retração é a porcentagem de redução que a massa possui ao passar por determinada temperatura.
- Ele é calculado a partir dos pontos de secagem da argila e da passagem dela por uma certa quantidade de calor, ou seja, seu índice dependerá da quantidade de calor recebido.
- Para calcular o índice de retração é realizado o seguinte ensaio:

1) abrir uma placa e, ainda em seu ponto de osso, cortar uma tira de 1cm de espessura e 10x5cm de dimensão com o auxílio da régua e das ripas
2) esperar a tira chegar até o ponto de osso e medir novamente ela para verificar o índice de retração nessa fase
3) o cálculo é feito na seguinte regra de três: 10cm - 100%
   x - y%
   sendo x=a nova medida da tira e y=o índice de refração
4) após a queima de biscoito faz-se essa regra de três novamente para ver o índice de retração da peça biscoitada em relação a peça crua
5) após a queima de esmalte faz-se essa regra de três novamente para ver o índice de retração da peça esmaltada em relação a peça crua

Teste de absorção da massa

- Para maior segurança da peça utilitária, fazemos o teste de absorção da massa. Ele serve para identificar o quão sinterizada a massa se encontra após a sua queima final.
- Uma massa sinterizada é aquela cujos poros se encontram fechados, ou seja, uma massa que não é capaz de absorver água. Logo, durante seu uso, o aparecimento de manchas ou fungos, resultados desse acúmulo de água em seu corpo, não ocorre. Além disso, é de extrema importância para o uso da peça que sua massa esteja sinterizada e o líquido que ela retém não vaze.

- Para calcular a porcentagem de absorção da massa é feito o seguinte ensaio:

1) abrir uma placa e, ainda em seu ponto de osso, cortar uma lajota de 1cm de espessura e 10x5cm de dimensão com o auxílio da régua e das ripas;
2) realizar a queima de biscoito e em seguida a de esmalte sem a presença de vidrados em sua superfície;
3) após as queimas, pesar a lajota com o auxílio de uma balança de precisão e anotar o número do resultado;
4) ferver água em uma panela em fogo médio/alto e adicionar nela a lajota já queimada e pesada por uma hora. A peça deve estar totalmente submersa na água;
5) esperar a lajota esfriar um pouco e enxuga-la bem para logo em seguida pesá-la novamente com a balança de precisão e notar o resultado;
6) agora o cálculo a ser feito é o seguinte: peso inicial - 100%
   peso final - x%
   sendo x=a porcentagem de absorção da massa.

Reciclagem da argila

- Toda argila não queimada pode ser reciclada, pois como não houve o contato com certa quantidade de calor que faça com que ela se torne resistente, mesmo quando seca é possível adicionar água que ela volta a ser plástica e moldável.
- Em todo ateliê é realizada a reciclagem da argila proveniente de acabamentos, pedaços que secam durante sua moldagem e até mesmo peças que acabam não saindo da maneira que se esperava.
- Não há um método regrado para esse processo, porém o mais convencional é o despejo dessa argila seca em um balde juntamente com água e o descanso dessa mistura até que ela se encontre homogênea e em consistência líquida-densa.
- Em seguida, é necessário uma placa de gesso, um pedaço de madeira que não possua fórmica ou até mesmo um pano onde se possa despejar essa mistura. A utilização desses

materiais é devida à catalização da secagem dessa argila reciclada para ser sovada e utilizada novamente. Logo, quanto mais espessas a placa de gesso e a madeira forem, maior a capacidade de absorção da água presente nessa mistura e mais rápido vai ser a secagem para que a argila chegue a um ponto de modelagem adequado.

Onde comprar massas cerâmicas prontas

- Pascoal (pascoal@pascoalmassas.com.br) - São Paulo, SP
- Argila Rezende (contato@argilasrezende.com.br) - Valinhos, SP
- Massa terra nova (terranova@mineracaoterranova.com.br) - Ijaci, MG
- Argilas & cia (argilaecia.comercial@gmail.com) - São Bernardo do Campo, SP
- Nova Farias (contato@ceramicasnovafarias.com.br) - São Jorge - Santo André, SP

Apêndice B: Técnicas de modelagem

Ferramentas para modelagem

1. cartão/
2. lona/courvin/placa de madeira não impermeabilizada
3. rolo
4. ripa
5. esponja
6. faca de fruta
7. tábuas de madeira não impermeabilizada
8. torno
9. cortador de vinco (opcional)
10. esteca agulha
11. desbastador
12. ferramenta de aço
13. ferramenta de aço com dentes (serrilhada)
14. ferramenta de silicone
15. estecas de arame (desenhar vários modelos)
16. esteca de madeira
17. compasso
18. régua
19. fio cortante
20. esteca de plástico
21. raquete em madeira para palateado

Pinchpot/beliscão

- A técnica do *pinchpot* ou beliscão, como é popularmente conhecida no Brasil, é geralmente a primeira com a qual o aluno entra em contato, tendo em vista que é ótima para compreender a plasticidade da argila, sentir a espessura das paredes da peça construída e aprimorar o tato com o material. Além disso, é uma técnica simples na qual não há a necessidade da utilização de diversas ferramentas.

- Para iniciar, é necessário começar sovando a quantidade de massa que será utilizada.
- Depois disso, bater o pedaço já sovado com suas duas mãos dando a ele a forma de uma bola.
- Posicionar a bola de argila em uma base e, com o uso dos dedos, apertar em seu meio criando uma profundidade.
- A partir da profundidade criada em seu meio, continuar apertando para crescer as suas paredes e ir medindo a proporção de suas espessuras.
- É possível que a argila por conta do calor trocado com a mão comece a ressecar e a rachar, então é recomendada ter um pote de água por perto para poder ir umedecendo a mão (obs: não é necessário a utilização em excesso de água.

Acordelado e palageado

- Vale ressaltar que as técnicas que serão mostradas aqui podem ser utilizadas de forma mesclada. A escolha é individual visto que pode-se utilizar a técnica mais favorável para a modelagem da peça idealizada.
- O acordelado e o palageado geralmente são utilizados como extensões de outras técnicas, visto que ambos possibilitam o crescimento das paredes da peça em mente.
- O acordelado é realizado por meio de cobrinhas de argila que são adicionadas ao corpo da peça por meio de uma certa pressão e adesão. Já o palageado é colocado junto aqui por se tratar, na maioria das vezes, do segmento dessa técnica. Nele, por meio do uso das mãos e de uma ou duas superfícies retas, geralmente de madeira, é dado o movimento, curvatura e altura das paredes da peça por meio da colisão mecânica e intuitiva da mão e do material reto que estão separados pela parede de argila.
- Assim como na técnica mostrada anteriormente, o acordelado e o palageado não dependem muito da utilização de materiais nem ferramentas.

- Para iniciar, é necessário começar sovando a quantidade de massa que será utilizada. É recomendado que a argila esteja mais úmida do que seca.
- Sempre ir guardando a argila não utilizada em um plástico para evitar o ressecamento.
- Com um pedaço da massa posicionado na mesa, fazer o movimento de ir e vir com as mão para o surgimento de cobrinhas.
- Em seguida, parte-se de um corpo já pré concebido de outra técnica para adicionar essa cobrinha.
- A adesão é feita na pressão do contato entre a cobrinha e a extremidade da parede da peça.
- Com a ajuda dos dedos, mesclar essas duas partes entre si arrastando o dedo de cima para baixo utilizando uma pressão não tão forte para que não haja a deformação da peça. Pode ser feito também por ranhuras realizadas por algum material como o garfo ou a espátula de metal com dentinhos e depois o alisamento dela com os dedos.
- É bom ressaltar que o estoque da argila sovada e não utilizada no saco tem o intuito também de manter o corpo da peça pré-concebida e a cobrinha na mesma umidade de forma homogênea.
- O palageado aparece quando a partir da nova parede que resulta do acordelado, é usado um movimento similar a do pinch, porém com a ação do bater as duas ferramentas de madeira que tem a argila entre elas. Uma ferramenta se posiciona no lado interno e a outra no lado externo. O movimento e a ferramenta utilizada implicam diretamente no formato idealizado.

Ocagem

- Essa técnica é utilizada geralmente na produção de esculturas.
- A argila, quando maciça e espessa ou quando não estiver completamente seca possui mais chance de rachar, quebrar e

até mesmo explodir. Além disso, pode haver a presença de ar dentro dela que, pelo fato de não possuir um escape, abre a própria peça para ser expelida.

- A ocagem é uma técnica que parte mais de um seguimento de uma das partes do processo, pois ela tem como pressuposto uma peça já modelada e em ponto de couro.
- A partir dessa peça já em ponto de couro, faz-se um corte linear em pontos simétricos dela para realizar a retirada da massa em excesso que a preenche.
- Retira-se o meio da parte da peça tomando cuidado para deixar as paredes com espessuras homogêneas.
- Após o término da ocagem, fazer ranhuras nas extremidades das partes da peça.
- Passar um pincel com barbotina no local onde a ranhura foi feita e colar as partes que ao início foram separadas.
- Dar acabamento e por fim fazer um furo para que o ar tenha uma saída de escape durante a queima.

Torno elétrico

- Tem-se vários modelos de torno, sendo mais utilizado hoje em dia o elétrico.
- A massa sovada é colocada no meio da placa e tem-se os seguintes passos básicos:

1) centralizar
2) Abrir um buraco no meio da massa já centralizada. tomar o cuidado de não ir tão fundo, pois há a necessidade de certa espessura da base. Com o dedo firmado, inserir a agulha e depois retirá-la do fundo da base para medir o tamanho da espessura com a régua, contando seu início até o local indicado pelo dedo.
3) Fazer o movimento com a mão de puxar para fora saindo do meio até chegar no diâmetro desejado.
4) Subir a parede dessa argila que se encontra quase em formato de “donut” até o tamanho almejado. Esse movimento é realizado com o posicionamento de uma das mãos na parte

interna e a outra na externa da parede e utilizando ambas simultaneamente para desenvolver a massa para cima até chegar na medida almejada.

5) Para retirar a peça modelada do torno, utilize um fio de corte cujo comprimento deve ser um pouco maior que o diâmetro da peça. Posicionar o fio em contato com a base de forma paralela e fazer o movimento de corte arrastando o fio em direção a si.

Placa

- Essa técnica requer a utilização de mais materiais para facilitar os procedimentos. Geralmente usa-se ripas de madeira e rolo, de preferência de madeira também para evitar a transferência da argila no material.
- Seu uso configura-se a partir da planificação de formas tridimensionais para depois haver a colagem de suas partes.
- Para iniciar nela, é necessário começar sovando a quantidade da massa que será utilizada.
- Depois é preciso decidir qual a espessura desejada da peça, lembrando que quanto menor, mais frágil ela tende a ser.
- Após a decisão, posicionar as ripas de madeira sobre a lona/pano/courvin, com a medida do espaço entre elas o tamanho da peça idealizada. Lembrando também que o tamanho da ripa e do rolo a serem utilizados deverá abarcar a dimensão do que será criado.
- Tendo em mente a planificação da peça a ser formada, esperar a placa se encontrar em ponto de couro para poder fazer os cortes mais fiéis ao tamanho desejado, lembrando que a argila sofre retração em seu tamanho e como citado no capítulo anterior, se você quiser uma medida exata tem de se fazer o seguinte cálculo:

índice de retração = variação do tamanho (inicial - final) / tamanho final

ou seja:

% de retração = x1 - x2 / x2 no qual

x1 = medida inicial que queremos saber
x2 = medida final almejada

exemplo: quero que uma placa pós queimas tenha o tamanho de 10cm (medida final almejada) e o índice de retração da minha argila é 5%, logo

0,05 = x - 10 / 10
0,5 = x - 10
x = 10 + 0,5
x = 1,5cm

tamanho desejado - 100%
x - índice de retração

sendo x=o número que terá de ser adicionado ao valor desejado

exemplo: quero que uma placa pós queimas tenha 10cm e o índice de retração da minha argila é de 5%, logo

10 - 1
x - 0,5 x=5 tamanho desejado terá de ser: 10cm + 5 cm = 15cm ou seja, terei que fazer uma placa de 15cm para que após a queima ela tenha os 10cm de largura desejado

- Com as ripas posicionadas e a argila sovada centralizada no meio delas, pegar o rolo e começar a abrir a massa com movimentos do meio para cima e do meio para baixo até ela ficar homogênea e o rolo conseguir passar paralelamente rente à ela.
- Com o auxílio de um cartão ou de uma ferramenta de silicone, passar sobre a placa aberta fazendo um ângulo de 45° com movimentos de cima para baixo, alisando-a. Se houver o aparecimento de bolhas (ficam sobressalentes na massa) durante esse processo, utilizar uma agulha e fazer um furo também em 45° e depois passar o dedo retirando esse ar dentro da massa.
- Vale ressaltar que a placa possui uma certa memória, ou seja, se eu pegá-la apenas de um lado puxando-a para certa direção mesmo que seja apenas para a sua transferência, a

placa lembrará desse movimento realizado e mesmo alisando-a posteriormente, na queima poderá surgir um envergamento e uma distorção da forma. Utilizam-se as placas de madeiras embaixo das peças a serem moldadas para facilitar seu deslocamento e estocagem.

- Quando a placa estiver já em ponto de couro, é o momento ideal para realizar os cortes das formas planificadas do formato desejado.
- Em seguida, fazer a ranhura nas extremidades dos cortes e colá-los com o uso da barbotina e certa pressão para firmá-los.
- Vale ressaltar também que se a peça for de cunho geométrico, é recomendado fazer a colagem das partes quando a argila estiver mais firme e seca para evitar a deformação durante a sua colagem.

Acabamento

- O acabamento não é necessariamente uma técnica, pois se trata de um tratamento adicional após a modelagem da peça. Ele pode ser realizado de diversas formas, isso dependerá do gosto pessoal do autor da peça.
- Nesse momento, a diversidade de ferramentas pode trazer uma vantagem para facilitar o manuseio dos detalhes desejados. No entanto, não há regras para o seu uso, a forma que mais lhe agrada é a forma certa.
- Geralmente o acabamento é dado à peça quando ela se encontra em ponto de couro, ou seja, ainda úmida porém sem sofrer deformações quando se exercem pequenas quantidades de pequena pressão sobre.
- Algumas pessoas gostam de brunir as peças; trata-se de uma técnica antiga com o intuito de polir a superfície da peça dando-lhe um aspecto brilhoso e mais agradável ao tato, além de também fechar seus poros. Geralmente são utilizados materiais como pedra (de superfície lisa), espátula de silicone,

espátula de metal, sacola plástica, madeira, ossos. Os movimentos a serem realizados sobre a peça são de escolha do criador, dando preferência aos métodos que melhor funcionarem para atingir o resultado ideado.

- Acredito que a opção de adicionar “pé” a peças também pode ser tratada de certa forma como acabamento, pois trata-se de uma escolha estética, visto que não necessariamente interfere ou prejudica no seu uso.
- A colagem das partes de uma peça a ser feita pode ser realizada apenas com a ranhura, barbotina e a pressão adicionada para a sua união, no entanto, para deixar essa ligadura mais firme é recomendado fazer uma “minhoquinha” mais fina do tamanho do segmento da superfície de colagem e adicioná-la sobre essa junção. Com os dedos ou uma ferramenta, fazer essa junção da minhoquinha sobre a peça para que ela fique homogênea e firme a junção das partes da peça.
- terra sigilata: trata-se da menor parte da argila, geralmente parte-se do uso de uma terracota bem plástica. Para sua confecção é preciso fazer uma mistura da argila com algum defloculante, geralmente silicato de sódio, e deixá-la em algum recipiente descansando. Após algum tempo, a mistura irá decantar e virar heterogênea, possuindo uma parte maia escura (no fundo) e uma mais clara (mais superficialmente) e é o meio entre elas que iremos utilizar. Com o auxílio de uma seringa, retirar o máximo de água presente na parte superficial do pote tentando não mexer nas partículas finas que ocupam o espaço também. Quando a seringa começar a puxar argila, é hora de, com o auxílio de um sifão, retirar as partículas finas que ficavam entre a parte mais escura e a mais clara. Com isso, é só aplicar na superfície da peça em ponto de osso.

Vale ressaltar que nesse capítulo, e no decorrer do livro também, não estou insinuando que esses métodos deverão ser seguidos metodicamente. As explicações são formas que geralmente essas

técnicas são utilizadas, porém não há nada que impeça a realização delas de outra maneira. A experimentação sempre é e será bem vinda na cerâmica