

Melancólico brechó. Bienal Brasileira de Design em São Paulo

Ethel Leon

Gestada durante quase dois anos por iniciativa do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, a Bienal Brasileira de Design (19/06 a 6/08 de 2006) ganhou patrocinador de peso, a Petrobrás, e sede importante, a Oca do Parque Ibirapuera em São Paulo.

Lá os diversos curadores montaram exposições, a saber, das relações artesanato/design; uma retrospectiva histórica; uma mostra contemporânea em torno de alguns temas - o ato de guardar; o plástico; a madeira; equipamentos de saúde; uma mostra de jóias e adereços; uma mostra de design gráfico; e uma exposição de design de embalagens.



A expectativa era grande. Fazia anos que fora realizada a Bienal de Design em Curitiba, organizada por Ivens Fontoura (1990 e 1992), feita sem grandes verbas, sem fortes apoios institucionais, contando com uma rede de colaboradores que indicavam peças tridimensionais e gráficas de todas as partes do Brasil. Na época, duas edições foram realizadas e a Bienal foi interrompida por falta de apoio. Antes de Curitiba, a iniciativa de organizar Bienais de Design foi do Instituto de Desenho Industrial, o IDI/ MAM, do Rio de Janeiro no final dos anos 60, começo dos 70. As intenções de ambas eram claras.

Nas primeiras, do Rio (1968, 1970 e 1972), tratava-se de confrontar o panorama internacional com o brasileiro. A estratégia dos seus organizadores, que pertenciam aos quadros da Escola Superior de Desenho Industrial, a Esdi, consistiu em apresentar produtos nacionais e internacionais caracterizados pela 'boa forma', promovendo assim a sua própria orientação pedagógica e profissional.

Curitiba foi uma aventura que tentou repertoriar a produção brasileira dos anos anteriores, abrindo espectro maior do que Rio e São Paulo e incentivando a participação de grande leque produtivo, alheio a específicas escolas formais.



Nesta de São Paulo, promovida também pelo Movimento pela Competitividade (organização que reúne fortes empresários nacionais), a expectativa é que fôssemos superar as anteriores.

Há bons motivos para imaginar porquê, além dos apoios oficiais, do espaço privilegiado e das verbas. Nos últimos anos tem havido grande crescimento do mercado editorial de design. Nas publicações, há trabalhos que vêm trazendo à tona aspectos pouco conhecidos do design

brasileiro. Além dos livros publicados, há grande quantidade de dissertações de mestrado e teses de doutorado em programas de diversas universidades brasileiras que vêm não apenas documentando uma série de iniciativas, mas também as analisam à luz da nossa industrialização.

Também, é certo, já existe um lastro significativo de onde partir: as bienais anteriores; uma série de mostras retrospectivas de design brasileiro realizadas nos últimos anos; a publicação de catálogos e livros monográficos; os catálogos da Associação dos Designers Gráficos. Todo esse material dá um pano de fundo de bem mais generoso que as anteriores e também, é claro, exige de sua realização pesquisa mais profunda e clareza na suas linhas de força.



Infelizmente, no entanto, a Bienal ficou a dever nos dois aspectos. A pesquisa é superficial e mal formulada. As linhas de força não se explicitam, fazendo que as mostras beirem exasperante amadorismo, sintetizado na péssima colagem dos painéis às divisórias. Bolhas de ar presentes em quase todos os impressos davam o tom canhestro e escolar, acusando em alto volume o descuido e a ausência de reflexão e estudo que uma Bienal de Design deveria merecer.

Mas, atenção, o problema principal não está na execução. Não há linhas mestras norteadoras do conjunto. O que se pretende? Para onde se quer ir? Quais os impasses do design contemporâneo? Quais as questões relevantes para discutir? Parece que essas perguntas, base de uma Bienal, não foram sequer formuladas.

Em vez disso, mostras desconectas, mal concebidas e mal executadas, cada uma, se sucedem no espaço privilegiado da Oca.

A exposição histórica é desastrosa. Foi organizada em tom positivista, por décadas, apresentando em cada período um volume crescente de peças, como se houvesse uma “evolução natural” do design, um progresso que alcança o cimo nos nossos tempos atuais.



Ela começa com um bloco dos anos 1920 a 1940 nos desejos de Gregori Warchawchik e de Lasar Segall da tão propalada 'unidade das artes' dos artistas modernos. Móveis dispostos sobre tabladros azul-bebê, alguns bem distantes uns dos outros (sim, não aderimos ao cubo branco, mas preservamos respeitoso tom aurático, mesmo que digamos que o design é da esfera da produção, do cotidiano etc.!) nos mostram o 'engatinhar' de um desenho sem indústria, de um desenho de móvel para manufatura, como a cadeira tripé de Joaquim Tenreiro.

A datação é inflexível. No período seguinte, os anos 1950, vemos a cadeira Bowl de Lina Bo Bardi, uma mesa de compensado da Móveis Z, estante da Unilabor, exemplares da Branco e Preto e outros tantos. Em nenhum momento, a exposição faz qualquer reflexão sobre o surgimento desses designers manufatores - Zanine Caldas, Jacob Ruchti, Miguel Forte e outros. E eles estão aí separados do Tenreiro dos 'anos 20-40', como se pertencessem a distintos domínios e não configurassem um conjunto que certamente dialoga com a arquitetura moderna brasileira e que responde a certos anseios de linguagem; de produção e de entorno cultural. E o pior, misturam-se peças produzidas hoje com desenho de época e peças recuperadas de arquivos, como se numa mostra de design, as características produtivas não fizessem diferença. Desse modo, está lá, nos anos 20-40, uma cadeira de John Graz, cujo desenho foi lido por Delia Beru nos anos 1990, que a produziu com braços de alumínio! E, além disso, sem os desenhos originais, que permitiriam a leitura possível dos materiais.



Ainda no espaço dos anos 20-40, há menção ao Liceu de Artes e Ofícios, sem qualquer peça do período. E fala-se do Masp (e não do MAM, muito menos do MAM-Rio!?) como uma questão 'dos anos 40', e não com uma periodização que entendesse o Brasil pós-Segunda Guerra Mundial.

A exposição segue misturando edições recentes com peças de arquivo. As legendas cometem erros primários, tais como a grafia de Jorge Zalsupin como "Zalspun", de quem, aliás, se mostra uma mesinha lateral, produzida atualmente pela Etel Marcenaria e que diz muito pouco da produção do L'Atelier. Ausências imperdoáveis numa retrospectiva, entre elas, a da indústria Escriba, de móveis de escritório.

Nos anos 1960, painéis de design gráfico destacam a produção de Aloísio Magalhães e Ruben Martins, certamente dois titulares de escritórios de design que interferiram na nossa paisagem comunicacional. Mas... por que apenas eles? Se a idéia era escolher alguns exemplos do design gráfico dessa época, por que não procurar acentuar a diversidade de origens formais, pesquisa essa que vem preocupando alguns dos historiadores contemporâneos do design brasileiro?

Um pequeno conjunto de eletrodomésticos se apresenta nos limites dos anos 60 e 70. Entre eles está uma geladeira Brastemp de 1954, com escudo V, alusivo aos motores V8, informação que não é apresentada ao público e que poderia ser preciosa: trata-se de situar contexto produtivo em que a fábrica de motores de automóveis também fabricava motores de geladeiras; uma lavadora de 1960; uma pequena geladeira Cônsul de 1962 e uma geladeira dos anos 1970! O que fazem esses quatro eletrodomésticos juntos? Que reflexão está por trás de sua exposição conjunta, desrespeitando a própria periodização estabelecida na mostra?

Novos hábitos de consumo? Novos paradigmas de projetos? Se é isso, por que ignorar fábricas como Dako e Wallig, que formularam projetos autóctones?

O segmento anos 1970 (sim, a datação positivista continua) mostra móveis urbanos de Curitiba, alguns deles dos anos 1990! E só aí vão aparecer móveis do Liceu de Artes e Ofícios. Por que só aqui e só essas peças? O Liceu reformulou seus métodos de atuação e distanciou-se dos horrores que acusava Pietro Maria Bardi em seus escritos? Ou tornou-se uma fábrica de móveis e não mais uma exímia oficina artesanal, que fabricava peças sob encomenda?



As escolhas da história do design gráfico também são extremamente limitadas e não dialogam com a produção tridimensional. Nesta, projetos brasileiros de automóveis, móveis, muitos móveis da chamada produção autoral, mas também o aparelho de som “meu primeiro Gradiente”, tradução fiel do “my first Sony”, pelo qual, espero, a Gradiente deve ter pago royalties!

Uma válvula Hydra nos é mostrada com a tampa e sem ela, expondo seu dispositivo interno. O design, sabemos, muitas vezes resolve o desenho de estruturas escondidas dos usuários - esse poderia ser, aliás, o mote de uma bela exposição. A prática das interfaces, a obsessão pela racionalização e redução de componentes faz que designers, muitas vezes, interfiram em desenhos de motores e dispositivos com grande êxito. No entanto, para que alguém entenda esse tipo de redesenho, é preciso explicá-lo. O público vê a válvula Hydra ali no meio de objetos com os quais está familiarizado e não entende o que foi feito pelo designer, quais os limites e possibilidades de suas tarefas frente à engenharia.

Logo adiante, no entanto, as aproximações morfológicas parecem ditar a proximidade de conversadeiras de salão de Márcio Colaferro e a famosa namoradeira de Zanine Caldas, em madeira recuperada de queimadas. Em outro momento, parece que a escala dos objetos - e apenas ela - os aproxima - estão lá porta-filtros Melitta e jarra de Camila Fix, a garrafa térmica Futura e a máquina de costura Singer ao lado de peças de estanho de Carlos Alcantarino, objetos de distintas naturezas produtivas.

Não há reflexão sobre escalas de produção; sobre o papel das pequenas manufaturas e suas possibilidades formais; sobre os limites da pequena produção; sobre o papel mediático da pequena produção contemporânea; sobre a determinação projetual das multinacionais, que desenvolvem modelos para muitos mercados nacionais.

Nos anos 1990, uma grande caixa aberta nas laterais nos faz ver o ventilador Aliseu e a luminária 2 Pontos. Por que estariam juntos, destacados dos demais objetos? Uma decorre de projeto para a indústria; outra é típica da produção de jovens designers que apelam para a montagem de objetos, utilizando recursos como a ressignificação ou descontextualização de componentes.

A exposição contemporânea, no segundo andar da Oca, não enfrenta uma só das questões do design brasileiro de hoje, preferindo o frágil recurso do *story telling*. Ali está um painel

‘explicativo’ onde se afirma que “Philippe Starck nos disse que o homem se utiliza de próteses para se tornar mais poderoso...” A partir daí, a bolsa é eleita como ‘prótese’ e se justapõem objetos de guardar - um carrinho de catadores de lixo, bolsas de moda, lixeiras...Por que temos de cair sempre nessa postura colonizada “Philippe Starck nos disse”, desconhecendo que essa ‘descoberta’ do ‘mestre’ é de tantos estudiosos de áreas como antropologia e lingüística? Por que temos de reverenciar o mediático designer internacional e fazer de sua frase o mote para uma seleção? Aliás, os objetos expostos estão longe de discutir o aspecto prótese do design, entendida como capacidade máxima de exploração técnica contemporânea a favor da potencialização de nossos gestos. Um carrinho de catador de lixo se enquadra nessa narrativa? Não seria mais honesto apresentá-la como o que é: o redesenho que estudantes fizeram do carrinho, tentando aliviar os problemas decorrentes das estratégias de sobrevivência dos catadores?

A mostra contemporânea de design gráfico resume-se à apresentação de alguns painéis, 10 deles de escritórios de design gráfico do eixo Rio/São Paulo e dois de editoras - a Companhia das Letras e a Cosac & Naify. As abordagens variam - há painéis claramente auto-publicitários e outros bastante didáticos (caso do de Vitor Burton, detalhando o projeto do dicionário Houaiss). A seleção, no entanto, está longe de dar panorama da diversidade do design gráfico brasileiro contemporâneo, parecendo mais a reunião de pequeno grupo de amigos.

No quesito embalagens, beira-se a indigência. Nenhuma patente brasileira na área - e temos várias delas - e uma mostra descontextualizada, em que a diretora financeira da Dil, Irene Muniz Simas, surge como designer numa legenda!

Nesse andar ainda há segmentos destinados à contemporaneidade, onde são perfilados projetos agrupados por materiais - madeira, plásticos; ou por funções, como eletrodomésticos, produtos da área de saúde, todos dispostos sobre tabladros brancos e amparados por painéis de cor cinza. Não há reflexão alguma nessa justaposição, por vezes militar, dos objetos. Qual a questão da madeira, entre nós? Qual a dos equipamentos de saúde? As jóias contemporâneas quase desaparecem num expositor semelhante a uma caixa forte, pesado e bruto.

Capenga, sem idéias fortes centrais, a Bienal deixa de cumprir o papel de tentar entender o que acontece com nossa produção desde os anos 1990, em que a globalização repercutiu ferozmente na atividade, de diversos modos. Não se discutem linguagens - entre a funcionalidade simplória e os exageros do mercado saturado, é como se ‘tudo valesse’.

Talvez em vez de organizar uma Bienal de Design tão precária, tivesse sido mais interessante montar uma feira industrial, a partir de algumas questões: qual o estado da arte de nossa indústria moveleira, calçadista; de carrocerias de ônibus etc.? Qual a relevância do design de embalagens em seus aspectos estruturais e comunicacionais para a produção da chamada agro-indústria? E por aí afora. Esse seria um eixo possível, ligado às iniciativas do Ministério, cujas tarefas se centram na melhoria dos produtos brasileiros, visando sua competitividade internacional.

Outro eixo possível (e que não conflita com esse anterior) seria a recuperação dos projetos de mobiliário urbano, transportes públicos, educação e saúde num agrupamento, mostrando suas possibilidades num país como o nosso. E mais, provando que, no caso brasileiro, dependeu sempre de iniciativas estatais a atenção a essas áreas - discussão de interesse político imediato.

Haveria, certamente, muitas outras direções possíveis para uma Bienal de Design. As indicações que faço, aqui, servem apenas para dizer que uma mostra de design, que se pretende nacional, orquestrada por protagonistas oficiais, tem de colocar questões, problematizar.

A mostra, certamente dirigida ao grande público, exibiu uma face perversa. Os designers, muitas vezes, reivindicam sua atuação como aliada dos cidadãos/consumidores, portadora de

qualidades, uma das quais é a fuga do desperdício. Pois nessa Bienal, desperdiçou-se matéria, economizou-se em idéias. A visita dos espaços - ainda por cima mal iluminados, mal sinalizados, de circulação por vezes confusa, lembrava apenas o percurso num desses melancólicos brechós.

PS. Cheguei a participar por mais de 10 meses da preparação da Bienal. Minha responsabilidade exclusiva era trazer uma mostra não monográfica internacional e, para isso, mantive diálogos com vários centros de design do mundo. No ano passado, fui comunicada que não haveria verba para uma mostra internacional, o que lamentei muito, desligando-me do processo. Por fim, uma alegria: pelo jeito, a verba reapareceu e foi possível trazer a exposição de Charlotte Perriand ao Brasil!