

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

Mariana Barbosa Firigato

**Comparação entre os Prêmios de Design MCB
e o Compasso d'Oro nos anos 1980**

**São Paulo
2023**

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

Mariana Barbosa Firigato

**Comparação entre os Prêmios de Design MCB
e o Compasso d'Oro nos anos 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso, sob
orientação de Prof. Dr. Eduardo Augusto
Costa, para o curso de Design da
Universidade de São Paulo

São Paulo
2023

Sumário

1. Resumo	04
2. Abstract	05
3. Introdução	06
4. Metodologia	08
5. Desenvolvimento	09
6. O início das premiações e seus contextos sociopolíticos	10
7. Contextualização do Design Italiano nos anos 1980	18
8. Contextualização do Design Brasileiro nos anos 1980	21
9. Comparação dos Produtos	23
9.1 Lista de Vencedores	23
9.2 Produtos Selecionados para Comparação	28
10. Veiculação do Compasso d'Oro no Brasil	45
11. Transcrição da Entrevista/Conversa	48
12. Considerações Finais	67
13. Referências	72

1. Resumo

A pesquisa analisou os móveis premiados nos anos 1984, 1987 e 1989 do Compasso d'Oro na Itália e 1986, 1987 e 1988 do Prêmio Design MCB no Brasil para investigar possíveis influências projetuais, estéticas e estruturais da primeira sobre a segunda premiação. Um dos objetivos principais foi conhecer o que foi premiado como mobiliário no Prêmio Design MCB e no Prêmio Compasso D'Oro nos anos 1980 a fim de entender aspectos projetuais e estético nessas edições, comparando-os para compreender as diferenças culturais da produção e premiação de design entre Brasil e Itália, além dos objetivos e incentivos que os mesmos procuravam dar, cada um no seu contexto. Ademais, entender o que os designers pretendiam com seus produtos premiados - seja, por exemplo, baratear custos para consumo de massa ou criar objetos com alta performance técnica ou carga simbólica por meio de produção artesanal ou industrial. Além disso, é interessante investigar e comparar as motivações para a criação das premiações, bem como alguns aspectos de organização institucional, a fim de exercer uma crítica a respeito do tratamento das informações e da história da cultura material de cada país.

Verificou-se que apesar da premiação brasileira da época ter como foco o ambiente doméstico e o objetivo de valorizar as produções nacionais e industriais, também houve premiações para séries artesanais ou objetos únicos, bem como produtos em estilos internacionais e projetos de móveis de escritório foram bem recebidos por jurados interessados em prestigiar esse ramo da produção industrial brasileira e, embora a motivação inicial do Compasso d'Oro fosse a mesma, o prêmio nunca esteve atrelado a essa exigência, como em sua própria metodologia Star System em design. Além disso, pudemos conferir em revistas de Design da época e por meio de uma entrevista que os designers e arquitetos brasileiros estavam bastante conectados com a produção italiana, por meio de estudos e pela Feira de Móveis de Milão e/ou por produções seriadas de móveis italianos sob licença. A pesquisa cumpriu seus objetivos de conhecer o mobiliário premiado dos anos 1980 do Museu da Casa Brasileira e do Compasso d'Oro, entendendo que as diretrizes nem sempre estavam voltadas para a temática doméstica em ambos os casos, variando entre objeto industrial e design autoral, este mais evidente na premiação brasileira, bem como no ambiente comercial.

Palavras-chave: Design de Produto; Mobiliário; Prêmio Design MCB; Compasso d'Oro, Móvel Doméstico.

2. Abstract

The research analyzed the furniture awarded in the years 1984, 1987 and 1989 of the Compasso d'Oro in Italy and 1986, 1987 and 1988 of the MCB Design Award in Brazil to investigate possible design, aesthetic and structural influences of the first on the second award. One of the main objectives was to know what was awarded as furniture in the MCB Design Award and the Compasso D'Oro Award in the 1980s in order to understand design and aesthetic aspects in these editions, comparing them to understand the cultural differences in the production and award of design between Brazil and Italy, in addition to the objectives and incentives that they sought to provide, each in its own context. Furthermore, understand what the designers intended with their projects - whether, for example, lowering costs for mass consumption or creating objects with high technical performance or symbolic charge through artisanal or industrial production. Furthermore, it is interesting to investigate and compare the motivations for creating the awards, as well as some aspects of institutional organization, in order to criticize the treatment of information and the history of material culture in each country.

It was found that although the Brazilian awards at the time focused on the domestic environment and the objective of valuing national and industrial productions, there were also awards for artisanal series or unique objects, as well as products in international styles and office furniture projects were well received by the jury interested in honoring this branch of Brazilian industrial production and, although the initial motivation of Compasso d'Oro was the same, the award was never linked to this requirement, as in its own Star System methodology in design. Furthermore, we were able to see in Design magazines of the time and through interviews that Brazilian designers and architects were closely connected with Italian production, through studies and the Milan Furniture Fair and/or through serial productions of Italian furniture produced by them under license. The research fulfilled its objectives of getting to know the award-winning furniture from the 1980s at the Casa Brasileira Museum and Compasso d'Oro, understanding that the guidelines were not always focused on domestic themes in both cases, varying between industrial objects and authorial design, which is more evident in the Brazilian awards, as well as in the commercial environment.

Keywords: Product Design; Furniture; MCB Design Award; Compasso d'Oro, Home Furniture.

3. Introdução

Como objeto de estudo deste Trabalho de Conclusão de Curso, escolheu-se comparar duas premiações de design de bastante relevância, cada qual em seu contexto: o Prêmio Design MCB no Brasil e o Prêmio Compasso d'Oro na Itália, sendo o primeiro um dos maiores prêmios de design no Brasil desde a sua criação em 1986, e o segundo, de maior relevância na Itália e um dos mais importantes na atualidade.

Essa pesquisa se mostra importante, principalmente, no contexto da história do design brasileiro, uma vez que é necessário olhar para o passado para poder refletir nos caminhos que a área do design seguiu, os problemas que foram enfrentados na época e quais oportunidades e potenciais debates podem ser explorados no futuro. Além disso, comparar com um dos prêmios de design mais reconhecido, mesmo que em contextos culturais, sociais e econômicos distintos, pode nos trazer dados e informações de metodologias e estratégias relevantes para serem analisadas e repensadas para a realidade brasileira.

Comecei a ter contato com este tema através da Iniciação Científica que fiz em 2018 com o professor Marcos Braga sobre O mobiliário residencial das primeiras edições do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira que foi importante para me dar uma base para metodologias de pesquisas acadêmicas e que me deram maior estrutura dentro da universidade e dos meus projetos acadêmicos. A partir desta IC, pude analisar mais criticamente minha trajetória na FAU e no Design, percebendo as oportunidades que eu poderia aproveitar durante a minha graduação e os caminhos plurais que o Design oferece, não somente nas diversas áreas dentro dela (design gráfico, de produto, digital, etc.), mas também o caminho de pesquisa. A partir disso, comecei a saber mais do Programa de Duplo Diploma na Politecnico di Milano em Milão, uma vez que eu poderia adquirir mais conhecimentos do design no exterior, além da experiência da cultura italiana que também tem influência na minha formação familiar.

Foi uma experiência bastante interessante entender como o design é culturalmente difundido na Itália e como o design tem uma relação comercial, mas também filosófica do fazer, do projetar; um conceito que não é popularmente difundido aqui no Brasil. Apesar de poder aprender algumas metodologias que ainda não tinha tido contato e perceber a relação e a parceria que a universidade tem com empresas, não pude deixar de notar que a estrutura de formação das universidades italianas ficam um pouco aquém na área acadêmica, pois o curso que realizei de Integrated Product Design, que se assemelha ao título de mestrado no Brasil, aborda projetos de complexidade similares aos projetos realizados nas aulas de graduação da FAUUSP, na mesma estrutura de aula e realização de

créditos. Ainda assim, a estrutura da universidade e dos laboratórios excedem as expectativas de um aluno de design brasileiro.

Além disso, as feiras de design realizadas na cidade, os museus e as exposições contribuem para envolver estudantes da área, professores acadêmicos, entusiastas e pessoas comuns no universo da criação, da indústria e do design, o que foi um dos motivos para a elaboração deste trabalho em comparar os produtos que eu já tinha estudado na pesquisa da IC e nos premiados do mesmo período do Compasso d'Oro, a fim de entender possíveis influências, semelhanças e divergências como eu estava vivendo ali no meu período de intercâmbio

A pesquisa abrange os três primeiros anos do Prêmio Design MCB (1986, 1987 e 1988) comparados com as 13ª, 14ª e 15ª edições do prêmio Compasso d'Oro (1984, 1987 e 1989), com o recorte da categoria de móveis no Prêmio Design MCB, e com as categorias de produtos ligados à casa e aos postos de trabalho da premiação italiana, uma vez que, no Compasso d'Oro se tinha várias divisões na categoria de produtos, separando mobiliários da casa, do escritório, da cozinha, entre outros.

Serão levantadas questões referentes às premiações como:

- Quais as similaridades e diferenças entre as premiações no período dos anos 1980?
- Qual a influência do Compasso d'Oro nos produtos e no Prêmio Design MCB?
- Como acontecia essa veiculação do Compasso d'Oro no Brasil?
- Quais os fatores de sucesso para as premiações em seus contextos sócio-econômicos?

O Museu da Casa Brasileira sedia um dos maiores e mais renomados prêmios do campo do design no Brasil, que em sua criação, o Prêmio teve a preocupação de estimular a produção da área e salientar a importância do designer, principalmente, no meio industrial, uma vez que se percebeu a qualidade que os projetos nacionais estavam conferindo aos produtos industrializados. Roberto Duailibi, Diretor Técnico do Museu da Casa Brasileira em 1985, foi o encarregado de posicionar o Museu como voltado para o campo do design e da arquitetura.

Atualmente, essa premiação é o evento de maior importância da produção nacional de projetos em design, alcançando significativa representatividade do campo brasileiro tanto pelos produtos premiados quanto pelo fato de serem selecionados por agentes de destaque desse mesmo campo.

Já o Prêmio Compasso d'Oro, estabelecido em 1954, é um dos mais antigos e um dos mais importantes prêmios de design do mundo. Nascido de uma ideia de Gio Ponti, foi durante anos organizado pelas lojas de departamento La Rinascente, com o objetivo de destacar o valor e a qualidade dos produtos de design italiano. Posteriormente foi doado à ADI, que o organiza desde 1958, zelando pela sua imparcialidade e integridade.

Com uma iniciativa inédita no campo do design internacional, o Ministério do Patrimônio Cultural - Superintendência Regional da Lombardia, com Portaria de 22 de abril de 2004, declarou a Coleção Histórica do Prêmio Compasso "de excepcional interesse artístico e histórico" , conseqüentemente inserindo-o no patrimônio nacional italiano.

4. Metodologia

A pesquisa tem caráter qualitativo e exploratório. O levantamento documental das fontes foi feito por meio de catálogos, sites das instituições responsáveis pelas premiações, revistas da época como a revista Domus, documentos do acervo do Museu MCB e livros sobre o prêmio Compasso d'Oro. Foram pesquisados trabalhos sobre o Prêmio em busca de opiniões que sejam relevantes para a nossa investigação, como em Leon (2012).

Consultou-se também livros e catálogos que recuperam a história do design italiano e brasileiro, principalmente na década de 1980, a fim de contextualizar o período histórico de cada premiação como catálogo da exposição Tradição e Ruptura, realizado pela Fundação Bienal de São Paulo, bem como o livro de Bernhard E. Bürdek: História, Teoria e Prática do Design de Produtos.

Do ponto de vista do produto, foi feita observação direta sobre o produto quando disponível e através de imagens e/ou relatórios técnicos, neste caso, levando em consideração aspectos de design, formais e culturais do produto em ambas as premiações.

Além da pesquisa documental, fizemos uma entrevista semi-estruturada com o designer e arquiteto Enzo Grinover, nascido na Itália, que já foi membro do Júri Prêmio Design MCB, que teve um atelier de mobiliário na década de 1990 e que contribuiu com a pesquisa com a sua experiência de trabalho no Brasil com relação à Itália, de forma que pudemos abrir espaços também para opiniões e pontos de vistas que surgiram de modo espontâneo a partir de algumas questões previamente levantadas (POUPART, 2012).

Como iremos trabalhar com memória, nesta entrevista nos referenciamos nos métodos e abordagens da História Oral preconizados por Alberti (1990) e Neves (2003). Alberti (1989:01-02) a define como "um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica

etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, como forma de se aproximar do objeto de estudo” e a insere entre os métodos qualitativos de investigação. O estudo de instituições é relacionado pela autora como tema para a História Oral e ele pode ser levantado a partir de uma noção de entrevistas ‘temáticas’, ou seja, não objetivam a trajetória de vida do entrevistado, mas “uma parte de sua vida: aquela estritamente vinculada ao tema estudado” (ALBERTI, 1989:61). Segundo Alberti, nas entrevistas temáticas as perguntas “terão o objetivo de esclarecer e conhecer a atuação, as ideias e a experiência do entrevistado, marcadas por seu envolvimento com o tema”. A transcrição da entrevista será apresentada no trabalho como um capítulo a fim de se registrar os conhecimentos do entrevistado para consulta de futuros trabalhos e leitores.

5. Desenvolvimento

O desenvolvimento da pesquisa iniciou pela recuperação da pesquisa da IC que realizei em 2018, revisando as leituras de textos sobre o Prêmio Design MCB e da sua história, da coleta de informações sobre os premiados da categoria de móveis dos anos de 1986, 1987 e 1988 no acervo do Museu e na internet, selecionando os móveis para comparação neste trabalho, bem como a pesquisa sobre o Prêmio Compasso d’Oro e dos premiados dos anos de 1984, 1987 e 1989 no site da ADI, onde encontrou-se o arquivo com todos os vencedores da premiação, a fim de obter dados para análise e comparação dos dois prêmios e o contexto em que tudo isso ocorreu.

Além disso, foram feitas pesquisas históricas sobre o contexto social e econômico dos dois países, Brasil e Itália, na década de 1980, para entender melhor o contexto e a motivação da criação dos prêmios, bem como as preocupações e os fatores mais importantes do design em cada premiação.

Descobrimos que os registros do MCB são escassos quanto aos anos iniciais do Prêmio. Por isso, consultamos trabalhos que já exploraram um pouco da história do museu e do prêmio como o catálogo *Prêmio Design: 1986-1996* escrito pela Adélia Borges e que reúne todos os vencedores, os jurados e o contexto da premiação em seus dez primeiros anos de existência. Além dessa obra, consultamos o livro *30 anos: prêmio design MCB*, que também reúne, de forma mais completa, os vencedores dos últimos 30 anos do prêmio, além dos cartazes e da história do museu.

Enquanto ao Prêmio Compasso d'Oro, recorremos ao site da instituição ADI, onde é possível encontrar um arquivo com todos os premiados, além deles manterem uma coleção permanente dos vencedores no museu para visitação. Ainda assim, recorremos a algumas literaturas, como a obra de Grace Lees-Maffei *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, com o capítulo que fala sobre Alberto Rosselli, que foi um dos fatores de transforma o do design italiano junto com a Triennale e a cria o do Compasso d'Oro; também consultamos *1950/1980 Repertorio*, livro que traz um resumo do mobiliário italiano em trinta anos de história. Além disso, consultamos o livro *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*, de Bernhard E. Bürdek, que faz uma apanhado histórico do design em vários países do mundo, analisando a evolu o da cultura material de cada lugar, bem como o artigo "A economia italiana e o desenvolvimento dos distritos industriais" de Raquel Duaibs para se aprofundar no contexto econômico italiano. Em complemento a isso, foi realizada uma entrevista com o designer e arquiteto Enzo Grinover no dia 10 de outubro de 2023, que compartilhou sua visão e vivência no design na década de 1980/1990 e trouxe avalia es críticas e interessantes sobre os dois contextos abordados.

6. O início das Premia es e seus Contextos Sociopol ticos

Prêmio Compasso d'Oro

Em 1915, a Itália ingressou na Primeira Guerra Mundial por meio do Pacto de Londres, um tratado secreto que formou uma base aliada composta por Itália, França, Grã-Bretanha e o Império Russo, o que desestabilizou bastante a economia do país que se baseava na agricultura e perdeu bastante mão de obra naquele período. Ao final da primeira guerra, a situa o econ mica estava bastante abalada e não havia grandes reservas de matéria-prima para uma industrializa o rápida. A moeda (Lira) perdeu bastante força e, pela situa o socioecon mica, havia rumores de uma revolu o comunista baseada na Revolu o Russa de 1917.

Levando em conta o descontentamento de todas as classes sociais, Benito Mussolini fundou em Milão (março de 1919), "um movimento que pregava a vontade de transformar, se preciso com métodos revolucionários, a vida italiana" (Duaibs, 2016), isto  , Fascismo que era pregado como uma terceira via entre o capitalismo e o comunismo. Em 1920, foi criado o Partido Nacional Fascista, que com a "marcha sobre Roma" em 1922, pressionaram o Rei Vittorio Emanuele III a nomear Mussolini como Primeiro Ministro da Itália, que implementou sua ditadura até o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945.

Mesmo assim, a Itália se recuperou de forma milagrosa. Com o declínio de Mussolini após a vitória sobre a Alemanha, a Itália oscilava em zonas extremamente subdesenvolvidas e outras completamente por desenvolver-se, orientadas sob economias rurais e artesanais. Contudo, o país era visto internacionalmente como “um país industrializado com elevado volume de atividades financeiras, boa estrutura do mercado de crédito, organização sindical e grandes conflitos operários, ainda que estes fossem duramente reprimidos, devido a uma estrutura que foi orientada em grande medida pelo desenvolvimento de atividades que antecederam o período bélico” (Duaibs, 2016). Pelo relato de Enzo Grinover, designer e arquiteto nascido na Itália e crescido no Brasil, podemos deduzir que os resquícios da guerra foram usados como uma das medidas de recuperação da indústria neste período:

“O artesão foi muito importante porque ele fez os protótipos do grande desenvolvimento industrial italiano; e depois o governo acreditou e apostou nisso. Não sei se você sabe... Quando acabou a guerra, sobraram montanhas de motores de partida de avião. A Vespa foi feita com esse motor. Então, isso é um caso... é um casamento entre esse saber artesanal, a existência de uma indústria, o Governo que apoia e dá dinheiro para isso e os arquitetos, porque na época não tinha... os arquitetos eram os designers; e os próprios marceneiros faziam o design. Então essa combinação é uma combinação que nós aqui no Brasil não tivemos.”
Grinover, Enzo. Transcrição de Entrevista/Conversa. [Entrevista concedida à] Mariana Firigato em 10/10/2023.

Entre o meio da década de 1950 e 1960, a Itália vivenciou o seu “milagre econômico” com um sprint industrial, que variaram de 6% e 8% ao ano de expansão das indústrias e pelo aumento da renda per capita de 5,6% entre 1948 e 1962. “Em pouco tempo, a economia se transformou e modificou o país, de forma a deixar as tradições agrícolas em segundo plano para se consolidar enquanto uma potência econômica e industrial” (Duaibs, 2016). Contudo, esse quadro não durou muito tempo, pois se iniciaram uma série de conflitos operários, o que previa a instauração de uma crise econômica profunda. Os anos 70 foram marcados pela desestabilização monetária, de produção em massa e do sistema de controle social que havia sustentado o período de desenvolvimento econômico italiano. Houve ainda um aumento expressivo no preço das matérias-primas, impactado essencialmente pela crise do petróleo no ano de 1973.

Diante dessa situação, o governo iniciou novas estratégias de organização do sistema produtivo, reformando as instituições públicas do país. Aproveu-se variar as indústrias e os

produtos fabricados, bem como diminuir a quantidade produzida. Raquel Duaibs explica em seu artigo como os italianos fizeram isso possível, e criaram uma tradição de fabricação das quais são conhecidos até hoje:

“Progressivamente, os italianos se apropriaram de alguns setores que haviam sido deixados de lado pelos países mais ricos e mais industrializados, como o setor calçadista, o de vestuário e os de outros bens de consumo. Surgiram inúmeras pequenas empresas localizadas em regiões específicas, que passaram a dividir as tarefas de uma mesma produção. Elas se estabeleceram em pequenas áreas definidas geograficamente, que se caracterizam por agrupar um grande número de pequenas e médias empresas especializadas em um tipo de produção dominante, e são conhecidas como distritos industriais. Esses distritos possuem um vínculo com as atividades manufatureiras locais pré-industriais.”

Duaibs, Raquel. A economia italiana e o desenvolvimento dos distritos industriais. Sinais n. 20 Jul-Dez 2016/2. Vitória - Brasil, p. 12

O prêmio começa a ser realizado por uma rede de lojas de departamentos que começou a ter um destaque muito grande na Triennale, a La Rinascente. Essa loja se atentou para os gostos e costumes da nova burguesia italiana e avistou uma oportunidade para a renovação modernista da sociedade. A empresa encomendou ao arquiteto Gio Ponti uma coleção de móveis modernos, a chamada “Domus Nova”, onde ele trabalhou aspectos da higiene, do conforto, da praticidade e da qualidade, como ele mesmo retratou. Por isso, a premiação teve como critérios: “aproximar a arte da vida, conquistar segmentos cada vez maiores da população utilizando critérios de praticidade, higiene, bom gosto, propondo os objetos de mobiliário e vestuário mais usuais em novas formas, representar um centro de excelência na cultura do design em Milão, lidando com gráficos, design, arquitetura e comunicação” (ADI museum, 2023).

Pela Rinascente passaram diversos nomes do design e da arquitetura como Franco Albini, Carlo Pagani, Marco Zanuso, Alberto Rosselli, Bruno Munari, Tomás Maldonado, Augusto Morello e Gio Ponti.

Em 1951, por causa da 9ª Trienal de Milão, a La Rinascente apresentou um apartamento para quatro pessoas projetado por Pagani e uma coleção de móveis projetada por Albini na mostra Forma de Utilidade. Por esse meio, surge a ideia de organizar uma exposição de

novos produtos na La Rinascente com o título “A estética do produto”, que afirma o valor estético e cultural de todos os objetos do cotidiano. Com uma imagem refinada com curadoria de Albe Steiner, a exposição foi inaugurada em outubro de 1953.

Cesare Burzio, filho de Umberto, se convenceu de criar uma premiação que reconhecesse a qualificação de projetos de produtos, que serviu também como um estímulo para a criação de mais projetos. O nome do prêmio foi dado por Albe Steiner, que segundo o site da ADI, tirou do próprio bolso a ideia:

“As incertezas sobre o nome do prêmio parecem ter sido resolvidas por Albe Steiner que, durante uma reunião preparatória, tirou do bolso um compasso Goeriger, ferramenta muito utilizada pelos escultores por não se limitar a traçar circunferências perfeitas no plano mas serve para definir no espaço as proporções de proporções harmoniosas na seção áurea, a medida mais clássica da beleza. O nome foi encontrado: Compasso d'Oro. O próprio Steiner desenhou o logotipo do prêmio, enquanto Zanuso e Rosselli traduziram aquele desenho em um compasso real.” (ADI museum, 2023)

Em 1954 foi realizada a primeira edição em paralelo à X Triennale e no mesmo período do lançamento da *Stile e Industria*, a primeira revista italiana inteiramente dedicada ao design dirigida por Alberto Rosselli. Na obra *Made in Italy*, no capítulo 14 *Annus mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the institutionalisation of Design mediation*, o autor descreve como Rosselli foi um ponto importante para a filosofia do design italiano, juntamente com outros marcos:

“The account revolves around Rosselli as a key actor and three events closely identified with him: the launch of the magazine *Stile Industria*, the founding of the award *Compasso D'oro* and the manifestation of the tenth edition of the *Triennale di Milano*. All taking place in 1954, these highly significant events converge to render this year an *annus mirabilis* in the history of Italian design and a turning point in the institutionalization of design mediation in Italy.” Lees-Maffei, Grace. *Made in Italy: Rethinking a century of Italian design*. p. 25

“O relato gira em torno de Rosselli como ator-chave e de três acontecimentos intimamente identificados com ele: o lançamento da revista *Stile Industria*, a fundação do prêmio *Compasso D'oro* e a manifestação da

décima edição da Triennale di Milano. Todos tendo lugar em 1954, estes eventos altamente significativos convergem para tornar este ano um annus mirabilis na história do design italiano e um ponto de viragem na institucionalização da mediação do design em Itália.” Tradução nossa do trecho acima.

Esta primeira edição contou com a premiação de 15 produtos de diferentes materiais e tecnologias, desde a máquina de escrever Olivetti Lettera 22 aos vasos Murano, com categorias de esporte e lazer, jogos de pratos, cadeiras, brinquedos e eletrodomésticos, que eram seções de produtos existentes dentro das lojas La Rinascente. A seleção foi bastante rigorosa, porém com muitas recomendações para estimular e consolidar a figura do designer. Após esta primeira edição, a La Rinascente organizou mais três edições consecutivas, uma em cada ano, com o total de 40 prêmios concedidos aos melhores produtos italianos.

A partir de 1958, o Compasso d’Oro passou a ser organizado pela ADI, a Associação de Desenho Industrial fundada em 1956, uma instituição que se posicionou como um espaço cultural que privilegia o debate entre todos os protagonistas do projeto industrial. Mesmo na transição da gestão do prêmio, procurou-se manter a busca pela promoção e reconhecimento da qualidade e a inovação da pesquisa, da cultura material e do design.

O ADI Design Museum foi alocado em um prédio histórico da década de 1930 que era usado tanto como depósito de cavalos como para um sistema de distribuição de energia elétrica. O espaço total contém 5,135 m², onde se encontram serviços de cafeteria, livraria, conservatório do museu e escritórios. Está localizado em uma antiga zona industrial, no centro da cidade, em frente à praça Prêmio Compasso d’Oro, nomeado em homenagem à premiação. O espaço se encontra ao redor da “Chinatown milanese” (Paulo Sarpi), uma área reconstruída e parcialmente pedestre, que atrai tanto turistas quanto moradores locais. Localizada próximo também do centro cultural da Fabbrica del Vapore, o espaço da Prefeitura de Milão, administrado pela área da juventude e a Fundação Feltrinelli.

A pré-seleção dos projetos premiados é feita pelo Observatório Permanente de Design da ADI, constituído por uma comissão de especialistas, designers, críticos, historiadores, jornalistas especializados, membros da ADI ou externos a ela, com o intuito de coletar informações e fazer a avaliação dos produtos escolhidos para a publicação no anuário do

ADI Design Index. Até à data deste trabalho, a Coleção permanente do prêmio abriga mais de 2.300 produtos e projetos, incluindo 350 premiados e inúmeras Menções Honrosas, pertencentes às diferentes categorias de análise: Design para habitar, Design para mobilidade, Design para trabalho, Design de materiais e sistemas tecnológicos, Design de serviços, Design para a pessoa, pesquisa para a empresa, Design para comunicação, Design de exposições, Projetos teóricos, históricos, de pesquisa crítica e editorial, Design para o Social, Design de alimentos. Atualmente, a premiação é realizada a cada dois anos, diferente do início do prêmio, com um júri internacional composto por especialistas de design, alterando-o em cada edição. A seleção é feita com base em critérios científicos, incluindo o desempenho do produto, a redução do impacto no meio ambiente, o uso de novas tecnologias e materiais e a consistência formal.

Prêmio Design MCB

Como um país de industrialização retardatária, sobretudo, depois da Segunda Guerra Mundial, a economia brasileira obteve um grande crescimento, consolidando seu setor industrial como o eixo dinâmico da economia. A década de 1950, especialmente a sua segunda metade, foi marcada pelo avanço do processo de industrialização brasileiro através do setor de Fabricação e Montagem de Veículos Automotores, Reboques e Carrocerias, essenciais para o processo de desenvolvimento do País, indústrias que "lideraram" o investimento direto em outras indústrias, como a de borracha, de material plástico, de vidros, de material elétrico e de autopeças. Sua importância foi muito além da própria produção e expansão.

Na década de 1980, também descrita como a "década perdida" pelo aspecto estrutural produtivo, após um período de bastante crise e instabilidade, a conjuntura política começa a ficar favorável com a volta da democracia e com a implantação do Plano Cruzado, que resultou em uma melhora econômica devido a redução da inflação e o crescimento econômico e do consumo em 1986. Além disso, há um olhar mais atento da indústria para os designers, uma vez que percebeu-se a qualidade que os projetos nacionais estavam conferindo aos produtos industrializados, bem como a diferenciação de produtos importados, como ocorreu em certos projetos de embalagens, por exemplo.

Com o Museu da Casa Brasileira, MCB, em funcionamento desde 1972 no Solar dos Prado, José Mindlin, Secretário de Ciências e Tecnologia da época, e Jorge da Cunha, Secretário da Cultura, engajaram-se em incentivar o campo do design e consideraram, juntamente com

o Departamento de Museus e Arquivos (DEMA), o perfil do MCB como um museu de design. Além disso, a Secretaria da Cultura lançou a marca do Bom Desenho fornecida pela Comissão de Artes Gráficas e Desenho Industrial: “Havia todo um movimento para valorizar e incentivar o design”, disse Carlos Perrone, presidente da Comissão.

Roberto Duailibi, Diretor Técnico do Museu da Casa Brasileira em 1985, foi o encarregado de posicionar o museu dessa forma. Com a ajuda de Denise Mattar, coordenadora do Museu, pretendia transformar o MCB em um espaço atraente para o público e de engajamento para os designers. Assim, lançaram a exposição “Cadeira: Evolução e Design” em 1985, uma mostra de 170 cadeiras de produção nacional com o perfil do MCB, o que foi uma alavanca para a criação do Prêmio, ideia levantada por Duailibi:

“Em minha opinião, como um centro de cultura, uma entidade viva, cabe a um museu ter ações efetivas de estímulo a inovações na área de sua especialidade. Então ao assumir o Museu da Casa Brasileira, constatei que o design brasileiro não tinha nenhum grande incentivo, e propus a criação do Prêmio. Montamos um conselho diretor com pessoas da maior qualidade, era uma época muito bonita, de grande entusiasmo. Os conselheiros José Mindlin e Mário Pimenta Camargo envolveram-se muito com a própria conceituação do Museu e do Prêmio, ajudando a implantar o conceito de casa brasileira”. Duailibi *apud* Borges, Adelia. *Prêmio 1986-1996. São Paulo. Museu da Casa Brasileira, 1996. p. 14.*

A partir disso, foram feitas consultas com os próprios designers brasileiros para a estruturação do Prêmio com os quais se definiu que a premiação teria uma periodicidade anual, a inscrição seria aberta para peças criadas e comercializadas no Brasil a partir dos anos 1980, além de poder concorrer autores e empresas, o que mais tarde estreitou-se somente para autores. “O Prêmio surge com a intenção declarada de sensibilizar os industriais quanto à capacidade criativa dos designers brasileiros”, (Borges, Adelia. Prêmio 1986-1996. São Paulo. Museu da Casa Brasileira, 1996). O objetivo era “contribuir para o reconhecimento e incentivo do design nacional no setor de móveis, equipamentos domésticos e objetos do lar”.

As categorias iniciais eram específicas para o design de produto que tinham como tema a casa, o qual sugeria os aspectos do conceito elaborado pelos conselheiros. As categorias eram: Grande prêmio, Móveis, Equipamentos domésticos e Materiais de decoração. Se o júri julgasse necessário, poderiam selecionar algum projeto como *Destaque*. Atualmente, o concurso se divide em cartaz, seleção de uma identidade visual para o evento; 7 categorias

de produto, julgando as inscrições de projetos; e acadêmico, categoria que seleciona teses e dissertações acadêmicas.

Na sua primeira edição, o Prêmio mostrou grande sucesso e entusiasmo por parte dos profissionais, obtendo 123 projetos inscritos. A surpresa estava na aderência de grandes nomes do design como Paulo Mendes da Rocha, um dos primeiros ganhadores na categoria Móveis, e Luciano Deviá que apresentou um projeto de tecnologia totalmente inovador e nacional.

Por sua vez, a segunda edição do Prêmio em 1987, obteve uma troca do Conselho Diretor às vésperas do julgamento das peças inscritas, devido à nomeação de uma nova Secretária da Cultura no Estado de São Paulo, Bete Mendes, pelo Governador, Orestes Quércia. Apesar disso, a Premiação seguia firme com o número de inscrições 20% maior que do ano anterior, mesmo havendo uma desmotivação do Design no período de “ressaca” do Plano Cruzado.

Dentro dessa conjuntura não tão favorável à profissão, o júri valorizou o aspecto industrial e a capacidade de produção seriada dos produtos. Além disso, o regulamento teve algumas alterações, como as categorias, por exemplo, que foram divididas em três grandes grupos: Grande Prêmio, Destaques e Prêmio por Categoria, sendo o último subdividido em Móveis (residenciais e escritório), Material de Acabamento (louças e metais, têxtil e pisos e revestimentos), Equipamentos de Escritório e Equipamentos Domésticos (eletrodomésticos e eletrônicos, luminárias e objetos luminosos e utilidades domésticas). O primeiro Grande Prêmio deste ano foi para a Cristais Hering, empresa do sul do país.

Segundo o regulamento e os seus objetivos, foi possível então agregar projetos não comercializados na 3ª edição em 1988, através do envio de protótipos. Agora, a premiação consistia em duas modalidades: Projetos e Objetos, ambos subdivididos em três categorias (mobiliário residencial, equipamentos domésticos e materiais de acabamento em moradias), todos diretamente relacionados ao objeto casa.

Além disso, a terceira edição inovou também ao possuir patrocínio empresarial da Clock, que ajudou na montagem do evento juntamente com o arquiteto e designer Arthur de Mattos Casas. Outrossim, foi a elaboração de uma ata de registro onde constavam as razões e os critérios que os jurados atribuíram aos premiados naquele ano. A organização do Prêmio tornava-se cada vez mais elaborada e profissional.

O ano de 1988 também foi o ano de lançamento de novos prêmios de design, como Prêmio Movelsul, hoje conhecido como Prêmio Salão Design, integrando o concurso e a exposição bienal, administrado pela Sindmóveis desde sua criação. Além dele, foram lançados o Salão do Móvel de Bento Gonçalves, polo moveleiro no interior do sul brasileiro, e a Movesp, que era promovida pela Associação das Indústrias do Mobiliário do Estado de São Paulo.

A 3ª edição do Prêmio do Museu da Casa Brasileira se diferenciou bastante dos anteriores devido a predominância de premiações de peças únicas ou minisseriadas, o que até então não havia acontecido pela preferência a produtos já estabelecidos no mercado. Mas todos esses fatores não impediram mais um ano de sucesso do Prêmio Design MCB, pois com a abertura de participação de projetos não implementados, o número de participantes aumentou em 40% com 173 inscritos.

7. Contextualização do Design Italiano nos anos 1980

O Design Italiano, como vimos nos capítulos anteriores, recebeu vários investimentos por parte do governo e de pequenos empresários, principalmente nos setores de arquitetura, design, arte, moda, entre outros, o que fez com que se criasse um estilo de vida cultural italiano muito atraente, principalmente em outros países - mais atraente que o 'American Way of Life', por exemplo - pelo requinte que se adicionou ao padrão de vida europeu. Isso tudo se propagou com a ajuda de catálogos, revistas e exposições como, por exemplo, o "Atlante del Design Italiano 1940/1980" (Atlas do Design Italiano) publicado em 1980 por Alfonso Grassi e Anty Pansera e dedicado ao "bel design italiano" e o catálogo organizado por Emilio Ambasz em 1972, entre outras várias publicações da época, para a exposição "Italy - The New Domestic Landscape" (Itália - O Novo Ambiente Doméstico) que se realizou no MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova York, que tinham por objetivo, justamente, divulgar essa cultura nos anos 1980.

A ADI (Associazione per il Disegno Industriale) teve também participação ativa nessa divulgação, não somente por promover o Compasso d'Oro internacionalmente, mas também por administrar contratos, impostos, direitos gerais de profissionais arquitetos, designers, artistas, literatos, entre outros 'produtores' da cultura italiana. Outros importantes veículos do meio foram as revistas como "Abitare", "Casabella", "Domus", "Interni", "Modo", "Ottagono", "Rassegna" e outras. "Elas são multiplicadoras dos inúmeros aspectos do design para o grande público e não são entendidas como um veículo para os iniciados" (Bürdek, 2005, p. 123).

Em meados dos anos 1960, os arquitetos e designers italianos começaram a experimentar novos materiais como o plástico, por exemplo. Porém, já não seguiam um estilo racional do design escandinavo, mas sim de uma forma lúdica, pouco funcional. Assim, começou o Bel Design, marcado por inovações técnicas e configurativas, que tiveram bastante aceitação no mercado internacional. A exploração de formas, cores e materiais lúdicos, marcaram produtos como a mesa dobrável Cumano de Achille Castiglioni, que pendura a mesa na parede por meio de um furo no tampo, o que confere uma característica muito mais simbólica do que prática; bem como a cadeira dobrável Plia projetada por Giancarlo Piretti, que é caracterizada por uma conexão móvel fundida sob pressão. “A mobilidade e a leveza são reforçadas pelo acrílico empregado. Esta cadeira é produzida desde 1969 e já ultrapassou em muito a quantia de três milhões de peças” (Bürdek, 2005, p. 127).

A contracultura do design italiano começa com base nessas ideias dos anos 1960, muito influenciado por Ettore Sottsass que estava em contato com a contracultura americana, culminando em vários grupos de design que queriam expressar seus vieses políticos e do modo de vida através da criação de seus produtos. Um dos produtos que se destacaram nessa época foi a poltrona Saco, que por meio de sua informalidade e liberdade no modo de uso (podendo sentar-se ou deitar-se), foi tida como um protótipo do antidesign.

Dentre os grupos formados, destacam-se: o Superstudio, de 1966 em Florença, que realizavam seus projetos como alternativa ao Bel Design, pois adicionava-se uma função contemplativa aos objetos; o *Archizoom Associati*, fundado em 1966 em Florença, grupo que se intitula de fundador do antidesign, pois se posicionaram contra o símbolo de status do design, o Chic na moda e o consumismo; o *Italy - The New Domestic Landscape*, que sob a liderança de Emilio Ambasz, foi realizada uma exposição no MoMa de Nova Iorque, onde o design italiano teve reconhecimento mundial na apresentação de projetos como os armários monumentais de Ettore Sottsass ou o banco de trator dos Castiglioni, que eram mostrados como se fossem instalações artísticas, no qual se iniciaram as grandes tendências e intenções do design italiano; o *Design-Conceito*, que surgiu na mesma época da Arte-Conceito e tinha como objetivo uma mudança revolucionária no âmbito social e uma mudança no comportamento individual; o *Alchimia*, fundado por Alessandro Guerriero em Milão no ano de 1976, ofereceu possibilidades de expor projetos experimentais que não tinham como ser produzidos tais quais os primeiros projetos “Bauhaus I” e “Bauhaus II”, que consistiam na banalização dos móveis clássicos da tradição da Bauhaus. Em 1980, Alessandro Mendini apresentou no “Fórum Design Linz” a mesma proposta dos projetos mencionados, porém utilizando a semiótica e a história da arte sobre os móveis de Ettore Sottsass, buscando uma “nova iconografia”, originária do livro “Aprendendo em Las Vegas”

de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. Para Ettore Sottsass, seria o início de uma busca do “não uso” ou “sem utilidade”, o ingresso na “não cultura” ou na “cultura de ninguém”, o que um ano mais tarde viria a ser o estilo Memphis.

O grupo Memphis, encabeçado por Ettore Sottsass, composto por um time de amigos designers, iniciou pela projeção de uma coleção de vários produtos como móveis, luminárias, vidros e produtos cerâmicos, produzidos por empresas artesanais italianas, exibidas em setembro de 1981 em Milão:

“31 peças de mobiliário, 3 relógios, 10 luminárias, 11 objetos de cerâmica, foram apreciados euforicamente por 2.500 visitantes. Nesta primeira coleção estavam projetos dos iniciadores Sottsass, de Lucchi e Thun assim como de um grupo ilustre de arquitetos e designers, como Andréa Branzi, Michael Graves, Hans Hollein, Arata Isozaki, Shiro Kuramata, Javier Mariscal, Alessandro Mendini, Studio Alchimia e Massanori Umeda.”
Bürdek, Bernhard E. História, Teoria e Prática do Design de Produtos, 2005, p. 137.

Diferente das visões sobre os objetos dos anos 1970, o grupo Memphis desenvolvia objetos que se apropriaram de diversos contextos culturais, que tivessem uma valorização estética diferente da “forma segue a função” e que pudesse estar presente em qualquer continente. Divulgada por todo o mundo, as criações da Memphis foram declaradas como o novo estilo internacional, ironizando o conceito de estilo internacional dos anos 1930, o que popularizou novas formas estéticas muito rapidamente, naquele período, o que foi considerado um design livre de regras, fugindo um pouco das ideologias aplicadas dentro do design nos anos 1960 para uma realização mais individualizada e lucrativa.

Após este período de grande desenvolvimento estético nas produções italianas, o mercado do mobiliário decaiu na criação de tendências de design devido às concorrências internacionais nos anos 1990, que culminou na falência da Olivetti. O design também ganhou novos significados com o avanço tecnológico digital que, como explica Bürdek: “Isto, entretanto foi sentido na Itália de forma muito limitada e os novos centros avançados para o design não se encontram mais nos arredores de Milão, mas muito mais em Barcelona ou mesmo nas metrópoles asiáticas como Seul, Xangai, Taipei ou Tóquio” (Bürdek, 2005, p. 141).

8. Contextualização do Design Brasileiro nos anos 1980

O design da América Latina se caracteriza, principalmente, pela industrialização tardia e por seguir padrões estéticos e de produção estrangeiros, maiormente de influência estadunidense, seja pelas montadoras de automóveis seja pelas empresas fabricantes de bens domésticos. Isto permitiu que se criasse maior interesse na exploração das commodities brasileiras e um baixo desenvolvimento de projetos de design nacionais, o que culminou em um enfraquecimento industrial local, deixando margem para o desenvolvimento de produtos estrangeiros adaptados para a fabricação e para a comercialização no mercado interno. Ao mesmo tempo, houveram algumas aplicações da tradição do artesanato local ao design contemporâneo, porém não criou-se uma grande tendência: “Mesmo com as novas tecnologias, que proporcionam muitas possibilidades de aplicação, muitos esforços de design na América Latina permaneceram periféricos” (Bürdek, 2005, p. 196).

Apesar das dificuldades no continente em geral, o Brasil teve importantes avanços no campo do design. Visitas de designers estrangeiros como Max Bill, Tomás Maldonado, Oil Atcher, Misha Black, Andries Van Onck, entre outros, fez com que se criassem os primeiros cursos superiores de desenho industrial. Um deles sendo a fundação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) no Rio de Janeiro, influenciada pelo Hochschule für Gestaltung de Ulm através de Karl Heinz Bergmiller, que foi o responsável pela elaboração do currículo da ESDI. Além disso, o curso de arquitetura da FAUUSP reformulou seu currículo, incluindo as disciplinas de Comunicação Visual e Desenho Industrial. Outra instituição de grande importância foi a ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial), criada em 1963, que colaborou para o reconhecimento do design no Brasil, bem como de seus profissionais na época, reunindo arquitetos, desenhistas industriais, artistas plásticos, professores e as indústrias da vanguarda. A ABDI, com o apoio da FIESP-CIESP, desenvolveu vários eventos e concursos a fim de animar o setor como o “Lúcio Meira” e o “Roberto Simonsen” para premiar projetos de veículos de transporte e utilidades domésticas, respectivamente. Outras empresas fora do setor mobiliário também apoiaram a ABDI, participando de alguns eventos e concursos, tais como a Walita, a Olivetti, Ind. Rommi, Lustres Dominici, etc.

O desenho industrial teve seu campo de trabalho expandido no final dos anos 1960, mas teria um reconhecimento por parte do governo nos anos 1970 com a criação do IDI (Instituto de Desenho Industrial) do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, que tinha como papel vincular instituições federais à projetos de pesquisa em desenho industrial, bem como divulgar a produção em âmbito nacional e internacional. O catálogo da exposição

Tradição e Ruptura traz como destaques os projetos do “Manual para Planejamento de Embalagens”, desenvolvido para o Ministério da Indústria e Comércio em 1973 e a publicação do “Móvel Escolar” com pesquisas ergonômicas para projetos de produtos escolares. “Nesses dois exemplos, o rigor metodológico e o empenho no planejamento e adequação dos meios de projeto e de produção do desenho industrial tornaram o IDI uma referência importante para as iniciativas do “design”, a partir dos anos 70” (DETEC/NDI, Setor de Desenho Industrial, 1984).

Em São Paulo, também houveram incentivos na área institucional do design com a criação do NDI (Núcleo de Desenho Industrial) após a exposição itinerante da coleção de produtos de bom desenho do MoMA (Museum of Modern Art) de Nova Iorque. O NDI começou a difundir o trabalho do desenho industrial para empresários de São Paulo e de outras cidades, gerando maior interesse em incorporar o designer dentro das indústrias. No nicho de Pesquisa e Desenvolvimento, o CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) contribuiu com a absorção do trabalho dos designers como parte do processo de criação. o CNPq contratou o designer Gui Bonsiepe, que ajudou o design brasileiro a ter mais orientação tecnológica nas suas criações e conceitos, bem como o lançamento do “Programa Brasileiro de Design” em 1995 tinha o objetivo de conscientizar a economia quanto à importância do design. Os setores de destaque do design brasileiro são a indústria do mobiliário, que tinha por tradição o uso da madeira e tinha altas taxas de exportação, e desde os anos 1980, a indústria da computação e das telecomunicações.

Foi na década de 1980 também que começou a surgir o “Design Assinado”, que era quando um designer ou uma empresa reproduzia móveis de marcas estrangeiras como atestou o designer Enzo Grinover em sua entrevista para este trabalho, o que era uma das formas de sobreviver no mercado brasileiro, pois a economia sofria uma grave crise econômica naquela época:

:

“A gente começou a fazer móveis sob licença, porque pensamos: ‘nada de ir para lá e copiar, vamos fazer. Paga os Royalties’. Com isso, a gente tem uma troca e um aprendizado tremendamente maior do que simplesmente copiar, porque copiando você vai ter uma casca. Mas o Collor, quando fez isso, perdeu a grande oportunidade de desenvolver uma indústria nacional ou de ‘redesenvolver’ uma indústria.” *Grinover, Enzo. Transcrição de Entrevista/Conversa. [Entrevista concedida à] Mariana Firigato em 10/10/2023.*

9. Comparação dos Produtos

A seguir, apresentamos a lista dos vencedores das edições dos anos 1980 do Compasso d'Oro e do Prêmio Design MCB. A partir dessas listas, selecionamos alguns produtos, preferencialmente móveis domésticos e de escritórios, uma vez que analisamos apenas essa categoria do Prêmio Design MCB, para fazer a análise de comparação entre os estilos estéticos e de produção para entender se havia algum tipo de influência do estilo italiano sobre o brasileiro.

9.1 Lista de vencedores

Compasso d'Oro

Relação de premiados/móveis – 13ª edição/1984 – total 11

	Identificação	Autores	Estado/cidade
1	Armário Sisamo	Design: Studio Kairos (Giuseppe Manente e Abramo Mion) Produção: B & B Italia	Itália
2	Lucida Lavapavimenti FB 33	Gianni Arduini, Lorenzo Bonfanti, Gianfranco Salvemini Produção: Vorwerk	Itália
3	Progetto "TENDER" motociclo super compatto pieghevole	Italo Cammarata Produção: Quasar	Itália
4	Servizio da tè e da caffè	Richard Meier Produção: Alessi	Itália
5	Immagine grafica coordinata	Bob Noorda Produção: Fusital	Itália
6	Centro di lavorazione ad asse verticale Auctor 400	Rodolfo Bonetto Produção: Olivetti OCN	Itália
7	Registratore di cassa Mercator 20	Mario Bellini Produção: Olivetti	Itália
8	Immagine coordinata e progetto per agenzie passeggeri	A. Cortesi, G. Facchetti, U. Orsoni, M. Fantoni, P. Pataccini Produção: Alitalia	Itália
9	Servizio di posate Dry	Achille Castiglioni Produção: Alessi	Itália
10	Immagine grafica del partito	Ettore Vitale Produção: Partito Socialista Italiano	Itália
11	Sigle televisive	Ettore Vitale Produção: Rai	Itália

Relação de premiados – 14ª edição/1987 – total 17

	Identificação	Autores	Local
1	Cadeira Tonietta	Design: Enzo Mari Produção: Zanotta	Itália
2	Cadeira Delfina	Design: Giuseppe Raimondi Produção: Bontempi	Itália
3	Cadeira SOVRAPPONIBILE “4870”	Design: Anna Castelli Ferrieri Produção: Kartell	Itália
4	Sofá SISTEMA DI SEDUTE “SITY”	Design: Antonio Citterio Produção: B&B Italia	Itália
5	Estante LIBRERIA “HOOK SYSTEM”	Design: Luciano Paganì Angelo Perversi Produção: Joint	Itália
6	Sistema di mobili per ufficio Dalle nove alle cinque	Richard Sapper Produção: Castelli	Itália
7	Sistema di tavoli e scrivanie per ufficio Nomos	Foster + Partners Produção: Tecno	Itália
8	Scarpa per alpinismo AFS 101	Zanotto-Di Dato-Nutilus Associati Produção: Asolo S.p.A.	Itália
9	Telefono addizionale Cobra	Pasqui & Pasini Associati Produção: Italtel Telematica	Itália
10	Sistema di sedute Sity	Antonio Citterio Produção: B&B Italia	Itália
11	Utensili Forbici per bonsai	Caringola, Corretti, Prampolini Produção: ISIA di Roma	Itália
12	Laminati decorativi HPL Diafos	Centro Ricerche Abet Laminati Produção: Abet Laminati	Itália
13	Unità abitativa pronto impiego MPL Modulo Pluriuso	Pierluigi Spadolini Produção: Edil.Pro	Itália
14	Arredo urbano per la Città di Terni	Peppe Di Giuli e Ufficio progetti del Comune di Terni Produção: Comune di Terni	Itália
15	Analizzatore di coagulazione ACL/Automated Coagulation Laboratory	Zaccai Design con Design Continuum Produção: Instrumentation Lab. S.p.a.	Itália
16	Linea Grafica, rivista di grafica e comunicazione visiva	Giovanni Baule e Vando Pagliardini Produção: Azzurra Editrice srl	Itália
17	Libro La materia dell'invenzione	Ezio Manzini Produção: Arcadia	Itália

Relação de premiados – 14ª edição/1989 – total 8

	Identificação	autores	Local
1	Sistema Sedute Mura	Design: Gino Gamberini Produção: Pagnoni & C.	Itália
2	Cadeira SISTEMA DI SEDUTE PER UFFICIO OPERATIVO "GUYA"	Design: Centro Studi Castelli Produção: Castelli	Itália
3	Serie di proiettori Shuttle	Bruno Gecchelin Produção: iGuzzini illuminazione	Itália
4	Manuale di Immagine coordinata e applicazioni	Antonio Barrese Produção: Università commerciale Luigi Bocconi	Itália
5	Serie Living	Zecca, Dir. Sviluppo Ticino Produção: Bassani Ticino	Itália
6	Lampada Lola	Paolo Rizzatto e Alberto Meda Produção: Luceplan	Itália
7	Distributore di bevande Domino	Luciano Valboni Produção: Zanussi Grandi Impianti	Itália
8	Servizio di posate Nuovo Milano	Ettore Sottsass Produção: Alessi	Itália
9	Aspiravpolvere/aspiraliqui di/lavapavimenti Bidone Lavatutto	Francesco Trabucco e Marcello Vecchi Produção: Alfatec	Itália
10	Posizionatore elettronico teste per alesare e sfacciare U Control	Giorgio Decursu Produção: D'Andrea S.p.A.	Itália
11	Sistema di cassettiere per farmacia Boomerang	Giampietro Tonetti Produção: Icas	Itália
13	Lampada Tolomeo	Michele De Lucchi e Giancarlo Fassina Produção: Artemide	Itália

Prêmio Design MCB

Relação de premiados/móveis – 1ª edição/1986 – total 4

	Identificação	Autores	Local
1	Cadeira Múltipla Produto	Design: Carlos Alberto Donato Produção: Fergo	São Paulo/SP

	Categoria: móveis		
2	Cadeira Paulistano Produto Categoria: móveis	Design: Paulo Mendes da Rocha Produção: Nucleon 8	São Paulo/SP
3	Tridzio Destaque Categoria: móveis	Design: Fulvio Nanni (1952-1995) Produção: Nanni Movelaria	São Paulo/ SP
4	Mesa para bar Produto Categoria: móveis	Design: Carlos Ziccardi (1947-88) e Felipe Crescenti para showroom da Zoomp	São Paulo/SP

Relação de premiados – 2ª edição/1987 – total 4

	Identificação	autores	Local
1	Cadeiras Estrela e São Paulo Produto Categoria: móveis	Design e produção: Carlos Motta com colaboração de Antonio Carriel	São Paulo / SP São Paulo/SP
2	Cadeira Rima Produto 3º. Lugar Categoria: móveis	Design e produção: Renato Marques de Oliveira; colaboração Raffaella Perucchi e Rinaldo Ferré, Estúdio Erre	Rinaldo Ferré (New Malden, Londres, Reino Unido) Raffaella Perucchi (São Paulo/SP)
3	Mesa linha PAT	José Maria Orsi Cruz	Não localizado

Relação de premiados – 3ª edição/1988 – total 8

	Identificação	autores	Local
1	Cadeira Gaivota Prêmio na categoria móveis residenciais, na modalidade objetos	Design e produção: Reno Bonzon	Paris/FR
2	Cadeira Tupi-Tube Prêmio na categoria móveis residenciais, na modalidade projetos	Design: José Lobato Farias e Silva (1937-1995)	São Paulo /SP
3	Mesa Ubá e Banco Ressaquinha Prêmio na categoria móveis residenciais, na modalidade objetos	Design e produção: Maurício Azeredo	Goiânia/GO
4	Cadeira PIL/B Prêmio na categoria móveis residenciais, na modalidade projetos	Design: Conrado Mitrovich Rovira	Alphaville/Baru eri/SP

5	Modular Menção honrosa em 1988	Design e produção: Beatriz Arbex, Cátia Juliani	Não localizado
6	Mesa para 10 pessoas Menção honrosa	Design: Silvia Regina Campos de Castro	Não localizado
7	Mesa e cadeiras Menção honrosa	Design e produção: Silvia Couto Monteiro de Moura	Não localizado
8	Bar volante Menção honrosa	Design: Maria de Lourdes Zuquim, Patrícia Ramos Mendonça	São Paulo/SP São Paulo/SP

9.2 Produtos selecionados para comparação

Compasso d'Oro - 1984



Armadio Sisamo

L'armadio "Sisamo" si distingue per il modo quasi magico, ma nello stesso tempo non macchinoso, nel quale il problema delle ante scorrevoli è stato risolto con acuta attenzione.

O guarda-roupa "Sisamo" destaca-se pela forma quase mágica, mas ao mesmo tempo pouco pesada, como o problema das portas de correr foi resolvido com muita atenção.



Lucida Lavapavimenti FB 33

Soluzione corretta e coerente per un prodotto di larga diffusione nel quale sono stati studiati con attenzione alcuni particolari come l'efficienza operativa anche nella pulitura degli angoli e la riduzione ad un ingombro contenuto quando l'oggetto viene riposto.

Solução correta e coerente para um produto amplamente utilizado no qual alguns detalhes foram cuidadosamente estudados como a eficiência

operacional até na limpeza de cantos e a redução a um tamanho limitado quando o objeto é guardado.

Compasso d'Oro - 1987



Sistema di mobili per ufficio Dalle nove alle cinque

La Giuria della XIV edizione ha deliberato di conferire il Premio Compasso d'oro 1987 al sistema di mobili per ufficio "Dalle nove alle cinque" per il fascino discreto di una soluzione tecnologica innovativa dei tradizionali elementi strutturali della scrivania, adeguati all'uso dei terminali elettronici, in un perfetto equilibrio formale.

O júri da XIV edição foi deliberada para conferir o Prêmio Compasso d'oro 1987 ao sistema de móveis para escritório "Dalle nove alle cinque" para o fascínio discreto de uma solução tecnológica inovadora dos elementos tradicionais estruturais da escrita, adequada ao uso dos terminais eletrônico, em um perfeito equilíbrio formal.



Sedia da soggiorno Delfina

La Giuria della XIV edizione ha deliberato di conferire il Premio Compasso d'oro 1987 alla sedia da soggiorno "Delfina" per l'impegno sapiente di tecnologie diverse in una sintesi poetica, anche strutturalmente ed ergonomicamente corretta.

O júri da XIV edição foi deliberado para conferir o Prêmio Compasso d'oro 1987 à cadeira "Delfina" para o impacto sapiente da tecnologia diversa em uma síntese poética, ainda estruturalmente e ergonomicamente correta.



Sistema di sedute Sity

La Giuria della XIV edizione ha deliberato di conferire il Premio Compasso d'oro 1987 al sistema di sedute "Sity" per il costante impegno dell'Azienda strettamente integrato con il contributo del designer ha condotto alla realizzazione di un prodotto tipologicamente avanzato in rapporto ai mutati atteggiamenti comportamentali dell'uomo nella casa. Si avvia così un processo di rinnovamento in un settore che da troppo tempo vedeva l'impegno dei designers costretto ad operare nell'ambito della sola tradizione.

O júri da XIV edição foi deliberado para conferir o Prêmio Compasso d'oro 1987 ao sistema de assento "Sity" para o impacto constante da empresa, estreitamente integrado com a contribuição do designer, que permitiu a realização de um produto tipologicamente

avanzado no relacionamento em mutação de atitudes comportamentais do homem no lar. Se fosse assim, um processo de inovação em um ambiente que há muito tempo vedava o impacto dos designers, custando para operar no ambiente de apenas tradição.



Sedia sovrapponibile 4870

La Giuria della XIV edizione ha deliberato di conferire il Premio Compasso d'oro 1987 alla sedia sovrapponibile "4870" per il costante impegno verso una sempre più elevata professionalità del progettista che si esprime nella sedia sovrapponibile

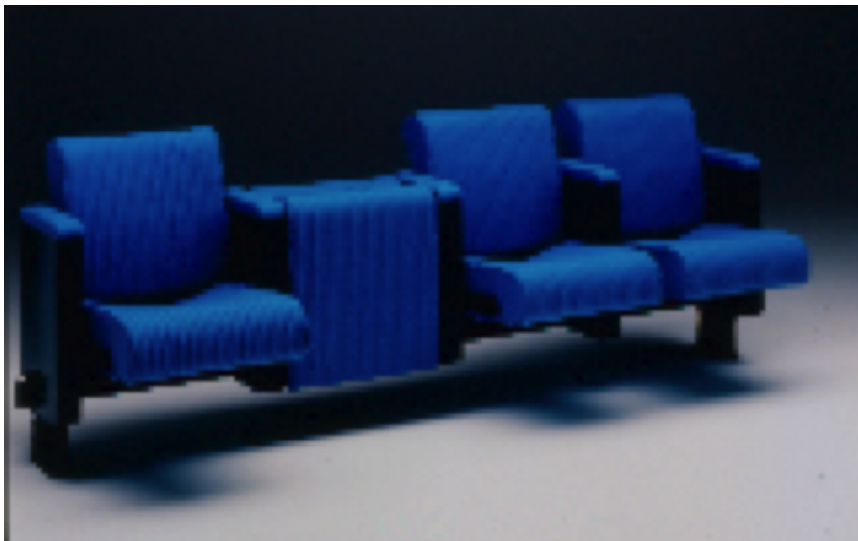
"4870" nella quale i valori d'uso, economici e tecnologici risultano perfettamente omogenei. Ogni azienda ha il suo stile e quello di Kartell è assolutamente inimitabile, perché è partito da una tecnologia, quella dello stampaggio di plastiche colorate, continuamente reinterpretata dai migliori progettisti, con forme e funzioni sempre nuove e diversificate. Con la K4870, nel 1987, il Compasso d'Oro premia però anche una protagonista assoluta del design italiano: Anna Castelli Ferrieri, riconosciuta e riconoscibile per un rigore formale straordinario ma mai scervo da una punta di giocoso engagement: anticamera di una poetica della funzione. Qualità che si esprimono nella sedia sovrapponibile 4870, tanto essenziale quanto funzionale e piacevole al tempo stesso. Anna Castelli Ferrieri riceverà un secondo premio nel 1994 con un progetto per Sambonet. Fra i suoi mille meriti, c'è anche quello di essere stata la prima Presidente(ssa) di ADI, dal 1969 al 1971.

O júri da XIV edição foi deliberada para conferir o Prêmio Compasso d'oro 1987 à cadeira sovrapponibile "4870" para o constante empenho para sempre mais elevada professionalidade do projetista que se exprime na cadeira sovrapponibile "4870" na qualidade e valor de uso , econômico e tecnológico resultam perfeitamente homogêneos.

Cada empresa tem seu estilo e aquele da Kartell é absolutamente inimitável, porque é parte de uma tecnologia, estampa de plástico colorido, continuamente reinterpretada pelos melhores projetos, com formas e funções sempre novas e diversificadas. Com o K4870, em 1987, o Compasso d'Oro foi premiado, mas também teve uma protagonista absoluta do design italiano: Anna Castelli Ferrieri, reconhecida por um rigor formal extraordinário, mas

mais livre de uma ponta de jogo. Qualidades que se expressam na cadeira empilhável 4870, tão essencial como funcional e ao mesmo tempo agradável. Anna Castelli Ferrieri recebeu seu segundo prêmio em 1994 com um projeto para Sambonet. Entre seus muitos méritos, está também o fato de ter sido a(s) primeira(s) Presidente(s) da ADI, de 1969 a 1971.

Compasso d'Oro - 1989



Sistema sedute Mura

La Giuria della XVa Edizione tenutasi a Milano il 12 Aprile 1989 ha deliberato all'unanimità di conferire il Premio Compasso d'Oro al Sistema di sedute per sale conferenza "Mura" per la qualità formale e

funzionale nella compiutezza d'immagine.

O Júri da XV Edição, realizada em Milão em 12 de abril de 1989, decidiu por unanimidade atribuir o Prêmio Compasso d'Oro ao sistema de assentos da sala de conferências "Mura" pela sua qualidade formal e funcional na completude da sua imagem.



Sedute da ufficio Guya

La Giuria della XV Edizione tenutasi a Milano il 12 Aprile 1989 ha deliberato all'unanimità di conferire il Premio Compasso d'Oro al Sistema di sedute per ufficio operativo "Guya" per l'impegno professionale e produttivo nell'evoluzione delle sedute autoregolanti e per l'aspetto ergonomico e prestazionale.

O Júri da XV Edição, realizada em Milão em 12 de abril de 1989, decidiu por unanimidade atribuir o Prêmio Compasso d'Oro ao sistema operacional de assentos de escritório "Guya" pelo seu compromisso profissional e produtivo com a evolução dos assentos auto ajustáveis e pela ergonomia e aspecto de desempenho.

Prêmio Design MCB - 1986



Cadeira Múltipla

A Múltipla é um sistema de cadeiras para escritório, auditório, salas de espera e estádios, integrado por diferentes modelos (cadeira fixa ou giratória, com ou sem braços, etc).

A cadeira possui mecanismos de regulação de altura e inclinação de encosto, regulação pneumática própria e patenteada. Assento, encosto e apoios de braço de espuma de poliuretano e estrutura de aço articulada.



Cadeira Paulistano

Uma "cadeira-pudim", agradável de sentar, e flexível em todos os sentidos, até lateralmente. Originalmente foi criada para a área junto à piscina do Clube Paulistano.



Tridzio

Comprimento: 60 cm;

Altura: 40 cm;

Profundidade: 40 cm;

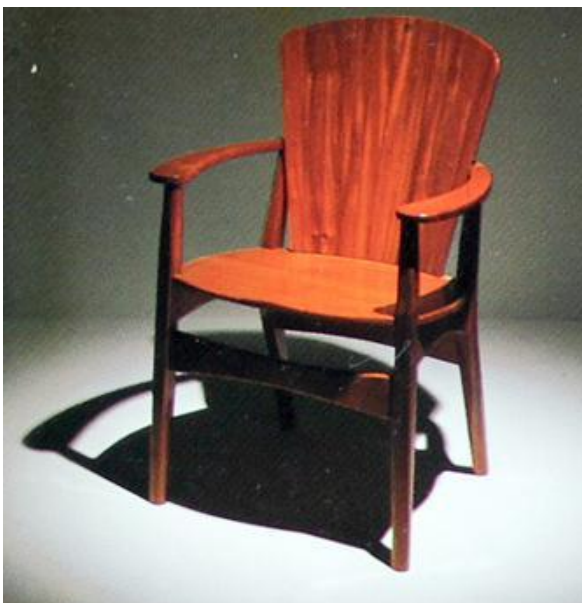
Gaveta - espaço interno: 53,5 x 35 cm (espaço útil); abertura: 11,5 cm

Alça: 5 cm de distância do fundo; 5 cm de distância da lateral;

Suporte da rodinha: 5 x 5,5 cm

Fácil de rodar, rodinhas de boa qualidade.

Prêmio Design MCB - 1987



Cadeira Estrela

Desenhada em 1979. Sua maior característica é o conforto gerado pelo assento (forma da bunda), junto com o encosto flexível, feito de régua de madeira. A cadeira leva este nome devido a estrela vazada que se encontra na régua mais comprida do encosto. Logo foi reconhecida, participando de muitas exposições no Brasil e no exterior, e ganhando alguns prêmios, como o II Prêmio Museu da Casa Brasileira, em 1987. Hoje é produzida na madeira certificada Cumaru.



Cadeira Rima

Estrutura em aço inox, assento em fibra de vidro e encosto em tiras de borracha de alta densidade compõem a cadeira Rima. O conforto é garantido pela flexibilidade da borracha, pelo molejo do assento moldado anatomicamente e pelas medidas generosas, sobretudo no assento. O projeto é resultado de uma ampla pesquisa desenvolvida por Renato sobre a anatomia do homem brasileiro. “Somos mais baixos, temos costas menores e nádegas maiores que o anglo-saxão”, diz ele. A cadeira foi produzida de 1987 a 1992, por um preço de U\$ 500. Na

época os autores eram sócios no Estúdio Erre. Renato, arquiteto formado pela FAU Santos em 1977, desenhava os produtos; Raffaella, assessora de estilo, definia as coleções; e Runaldo resolvia a parte técnica. O estúdio teve grande sucesso de crítica e público, mas acabou fechando por dificuldade de encontrar fornecedores confiáveis, segundo Raffaella.



Cadeira São Paulo

Carlos Motta tem desde 1978 um consistente trabalho de recuperação do melhor da tradição da marcenaria brasileira. Imune à pretensão do vanguardismo, seus designs primam pela inteligência e pela simplicidade, revelando o mesmo sentido de honestidade encontrado nos móveis escandinavos, finlandeses ou dos seguidores de seitas religiosas norte-americanas, como os shakers. Os móveis são elaborados artesanalmente em sua oficina, usando madeiras maciças. A única exceção é a cadeira São Paulo, que usa laminados e é produzida em forma



semi-industrial. A São Paulo originou uma técnica construtiva que hoje se aplica a uma linha inteira de mobiliário, e já se tornou um clássico, o que tem sua contrapartida desfavorável: é um dos modelos mais copiados em todo o país. Best-seller de Carlos Motta, está em dezenas de restaurantes, hotéis e residências. Já a Estrela é um dos mais expressivos exemplos de seu trabalho com técnica tradicional de marcenaria, resultando em móveis de grande conforto, solidez e durabilidade. Motta formou-se em Arquitetura em Mogi das Cruzes em 1976 e, ainda que se dedique principalmente ao design, também tem feito projetos de arquitetura.



Bar Volante

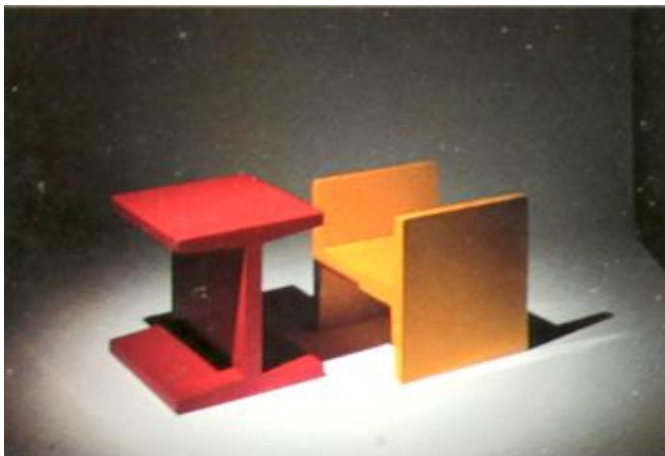
Sem texto descritivo

Prêmio Design MCB - 1988



Cadeira de Balanço Gaivota

Lâminas maciças de 4 mm de mogno ou ipê são coladas a frio com resina epóxi, técnica que foi uma inovação na produção moveleira em nosso país. Francês radicado no Brasil, Reno Bonzon ganhou vários prêmios com esta peça, entre eles o 3º Prêmio Design MCB. Sua cadeira de balanço se tornou um dos itens mais conhecidos do design brasileiro contemporâneo.



Cadeira e Mesa Modular

Sem texto descritivo.



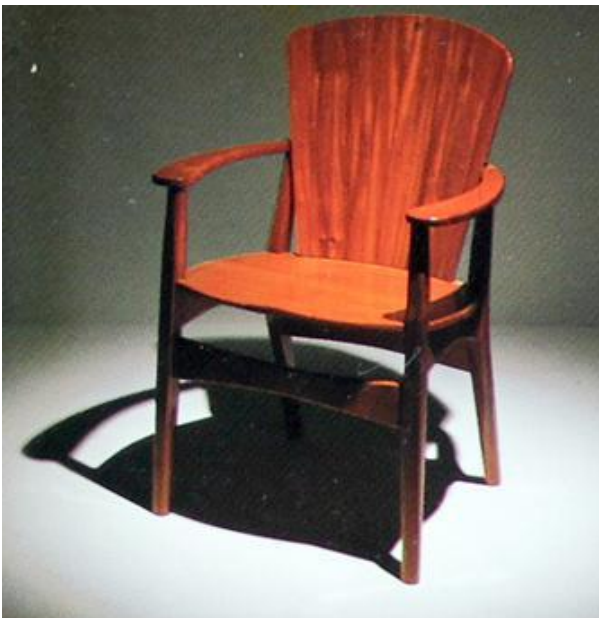
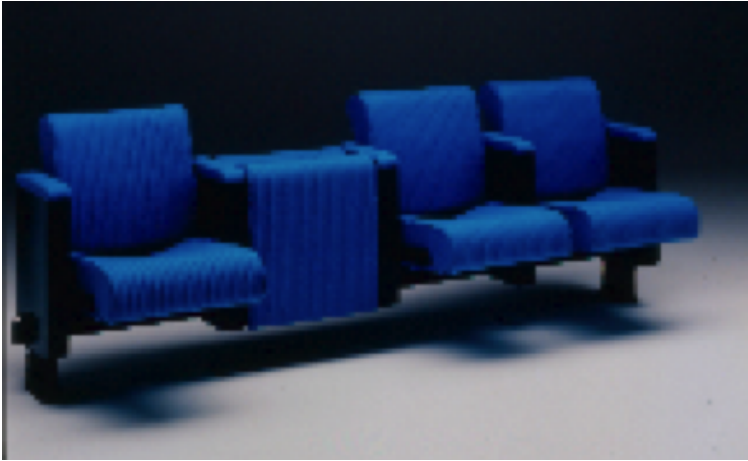
Cadeira Tupi-Tube

A Tupi-Tube inova no uso do material: suas sapatas deslizantes empregam fibra de carbono, matéria-prima escolhida por sua alta resistência (equivalente à do aço), alta rigidez (três vezes maior do que o vidro) e baixa densidade (um quinto da do aço e dois terços da do vidro). A estrutura usa tubos de aço. Formado em Desenho Industrial na Faap, com pós-graduação na FAU-USP, em seu projeto, José Lobato, quis “retomar o espírito da Bauhaus”, uma pretensão, segundo ele, “fora do tempo e do espaço” numa época em que os designers privilegiavam a “função escultural” dos móveis – “feitos para serem

vistos, e não usados”. O projeto ficou no protótipo.









Dos projetos vencedores do Prêmio Design MCB, houve pouca variação dos tipos de móveis premiados, alternando a especificação dos produtos e o desenho formal. Na categoria de Móveis, entre eles haviam 8 cadeiras, 1 criado mudo, 3 mesas, 1 banco, 2 conjuntos de mesa e cadeira e 1 bar volante. Podemos notar que os materiais empregados e as técnicas de fabricação variam bastante de ano em ano.

Muitos que participaram do Prêmio já atuavam no campo do Desenho Industrial no Brasil e muitos deles participaram do Prêmio MCB depois como jurados. Mas o Prêmio quando surgiu foi encarado como um "certificador" para os designers atuantes da época, algo que agregava valor ao seu projeto e uma espécie de vitrine para o mercado produtor brasileiro, principalmente no ramo moveleiro.

No ano de 1986, as cadeiras Múltipla e Paulistano usaram do tecido e da estrutura de metal como partido de projeto, sendo as duas declaradas por seus autores não terem sido projetadas para ambiente doméstico. A primeira foi pensada para uso em escritórios e a segunda para o clube de quem leva o nome. Já em 1987, aparece a técnica da marcenaria com um projeto adaptável para uma futura fabricação seriada de tiragem baixa. As cadeiras São Paulo e Estrela, que são do mesmo autor, seguem um rigor geométrico e estrutural, assim como a Rima que explora materiais mais industriais como o metal. E, por fim, em 1988, aparece uma mistura desses estilos, no entanto, um maior número de protótipos e experimentações visuais, cuja premiação foi uma forma de incentivo da exploração de um estilo diferenciado, como confirmou o jurado Auresnede Stephan em entrevista para a IC realizada em 2018.

Apesar da maioria trabalhar um material tradicional como a madeira, bem como seu processo de produção - a marcenaria - que tem bastante força nas produções brasileiras, principalmente no sul do país, aparece em alguns projetos elementos como o metal e outros materiais como fibra de vidro, granito, poliuretano, entre outros, que acabam resultando desenhos que se relacionam mais com uso e estéticas de influências contemporâneas europeias. Um exemplo, é o criado-mudo Tridzio de Fúlvio Nanni, que tem o trabalho bastante inspirado no design italiano, até pela sua trajetória profissional, e que trouxe nesse projeto em particular um móvel feito para o ambiente doméstico que, contudo, destoa das características visuais dos móveis desenvolvidos para o usuário brasileiro. As linhas geométricas rígidas, as cores (creme e vermelho; cinza e vermelho) que não aparecem no léxico nacional, além da disposição inovadora do puxador e das rodinhas.

Quando comparado com os produtos vencedores do Compasso d'Oro, que foram avaliados e premiados na mesma década, vê-se produtos muito diferentes e variados entre si com vários tipos de materiais como plásticos, madeira, metais, vidros, etc. Entre os vencedores dos anos escolhidos para este trabalho foram contabilizados 41, entre eles 1 armário, 3 luminárias, 1 motocicleta, 1 motocicleta, 5 identidades gráficas, 2 conjunto de talheres, 4 cadeiras, 3 sistemas de assento, 1 sofá, 1 estante, 2 sistema de móveis de escritório, 1 bota de alpinismo, 1 telefone, 1 conjunto de utensílios para Bonsai, 1 conjunto de laminados decorativos, 1 conjunto de mobiliário urbano, 1 módulo habitacional pronto para uso, 1 analisador de coagulação laboratorial, 2 identidades editoriais, 1 série de projetores, 1 distribuidor de bebidas, 1 aspirador de pó, 1 posicionador de cabeçote, 1 sistema de gavetas de farmácia. Os produtos analisados foram 8 produtos: 1 armário, 1 aspirador de pó, 1 sistema de móveis para escritório, 2 cadeiras e 2 sistemas de assento. Isso se deve à origem do prêmio que veio das lojas La Rinascente, onde os designers estavam atentos à necessidade que o mercado apresentava e objetos do dia-a-dia que ganhavam mais público com o passar dos anos. Além disso, o estilo italiano do design crítico, em que os autores designers aplicam nas suas criações seus próprios conceitos do que é design, permite uma experimentação a fim de discutir questões do que é e o que deixa de ser design, se este se insere na cultura e na sociedade para que foram projetados, as tecnologias envolvidas, entre outras questões, o qual era um dos papéis do prêmio Compasso d'Oro.

O armário Sisamo, premiado no Compasso d'Oro em 1984, foi o único produto voltado para o doméstico vencedor neste ano, tendo como justificativa a eficiência do objeto na aplicação das portas de correr, prezando pela funcionalidade, o que ia contra os movimentos que estavam populares na década de 1980. Assim como o aspirador de pó, um eletrodoméstico que embora tenha um desenho bastante geométrico, uma estética já conhecida entre os europeus, a característica mais marcante foi o cuidado funcional de alcançar todos os cantos e no ajuste ao guardar o objeto, reduzindo o espaço utilizado para tal. A preferência pela funcionalidade pode ser observada no restante dos objetos aqui selecionados, pois não temos uma variação das formas, tampouco uma representação dos objetos criados por grupos como do Antidesign, do Design-Conceito ou mesmo do grupo Memphis na seleção dos premiados, mas esse estilo se encontrava presente nas exposições que eram montadas na época.

Com o sistema de móveis para escritório, premiado em 1987, podemos ver que os designers italianos não estão pensando apenas no objeto em si, mas em todo um posto de trabalho que conecta as funções mais importantes naquele momento com uma preocupação ergonômica, o que já não encontramos no Prêmio Design MCB. Percebemos aqui, o quanto

a inovação aparece no tipo de criação mais do que no estilo estético do produto, atestando sempre o rigor na execução e na funcionalidade. Isso acontece também no sofá “Sity” que possibilita a montagem de uma peça única (o sofá) ou peças separadas, diversificando o uso, a funcionalidade e o estilo do ambiente em diferentes combinações, o que é uma característica muito contemporânea e valorizada nos dias de hoje.

Em questões de desenho para a produção industrial, a cadeira Delfina atinge patamares altos não só pelo material plástico utilizado na produção, como também pelo aspecto de sobreposição das peças, adicionando mais valor de uso no produto. Apesar de serem desenvolvidos de formas diferentes, materiais e cores diferentes, a cadeira São Paulo também traz uma inovação no seu modo de produção seriada artesanal, com o princípio de ser pró-industrial, em que as peças são vendidas desencaixadas dentro da embalagem, o que facilita o transporte e o custo de produção. Podemos observar que cada designer estava trabalhando aliado à sua indústria a fim de estar mais acessível e popular no mercado também.

Os produtos vencedores do ano de 1989, o sistema de assentos Mura e a cadeira de escritório Guya se assemelha bastante aos outros produtos, uma vez que foram premiados segundo a qualidade formal e funcional das peças, mas inovam na tecnologia empregada, pelo desempenho dos produtos e a ergonomia aplicada. São produtos que se aproximam bastante da cadeira Múltipla de Carlos Alberto Donato, que foi desenhada com várias funções e ajustes, podendo ser para escritório e auditórios, assemelhando-se também pelo desenho, os materiais utilizados e até a cor selecionada.

A cadeira Tupi-Tube, vencedora do Prêmio Design MCB em 1988, foi declarada pelo autor, José Lobato, como uma inspiração europeia da Bauhaus, que se encaixava também com as filosofias dos grupos emergentes do design italiano dos anos 1980, em que “o objeto seria feito para ser visto e não usado”. É uma das experimentações estéticas mais ousadas que aparecem nas duas premiações, trazendo um renovo visual e de materiais utilizados, pois utiliza fibra de carbono na composição da cadeira. O produto ficou apenas no protótipo, o que é compreensível neste projeto em questão pelo designer ter se usado da filosofia do não funcional. Contudo, outros objetos premiados também acabaram ficando apenas no protótipo como o Bar Volante de Maria de Lourdes Zuquim e Patrícia Ramos Mendonça e a cadeira e a mesa Modular de Beatriz Arbex e Cátia Juliani, o que foi relatado por elas em entrevistas para a IC em 2018, como um projeto experimental, feito para a premiação do Museu da Casa Brasileira, no caso do Bar Volante, o que já não se tem relatos no prêmio

Compasso d’Oro, porém encontramos produtos que tem maior ligação com os fabricantes e, assim, maior sucesso no mercado.

10. Veiculação do Compasso d’Oro no Brasil

Para compreender de quais lugares a influência europeia, mais especificamente a influência do estilo italiano, estava presente nas produções de móveis brasileiros, principalmente no Prêmio Design MCB, iniciou-se uma pesquisa nas revistas Domus para checar como eram veiculadas as notícias sobre o Compasso d’Oro.

Primeiramente, o estilo italiano estava presente nas propagandas da revista que divulgavam grandes marcas italianas e seus produtos. Além disso, todas as edições traziam informativos dos concursos abertos e os que estavam por abrir para receber os participantes, não apenas dentro da Itália, mas também de vários países de dentro e fora da Europa. Porém, nas revistas dos anos 1980, período que selecionamos para a pesquisa, encontramos poucas matérias falando sobre o Compasso d’Oro, somente no ano de 1981, ano que teve uma edição do concurso, que mostrava alguns dos vencedores daquele ano.

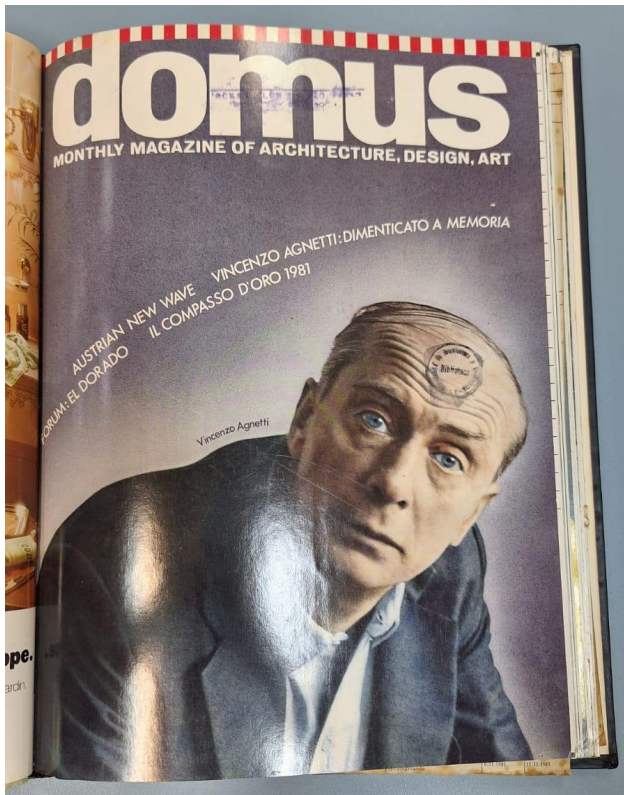
Contudo, vimos pelos contextos históricos e pela entrevista com Enzo Grinover que muito dessa influência vinha das visitas de grandes arquitetos e designers pensadores que vinham palestrar e/ou conduzir algumas ações de design dentro do nosso país com entusiastas da área, bem como por meio de exposições e pelos intercâmbios de profissionais brasileiros na Itália e em outros países que traziam essas influências nos seus projetos, além das revistas como a Domus, a Casabella, a Casa e Jardim, etc. No livro 1950/1980 Repertorio de Giuliana Gramigna, coloca-se como as revistas sempre foram importantes, pois surgiram no mesmo ano da premiação Compasso d’Oro:

“La realizzazioni più significative e vennero pubblicate sulle pagine di Domus e della Rivista Dell’Arredamento, che inizierà la sua pubblicazione nel 1954. L’interno di queste riviste era di presentare le soluzioni dei problemi di arredamento della casa: gli articoli venivano quindi incentrati su servizi fotografici di ambiente come la cucina, il soggiorno, l’ingresso, la camera oppure su tipologie di arredo come il divano, l’armadio-guardaroba, la libreria. I nomi dei progettisti che ricorrono con più frequenza sono quelli di Luigi Caccia Dominioni, Franco Albini, Ignazio Gardella, Ico e Luisa Parisi, Gio Ponti, Vittoriano Viganò, Marco Zanuso, ai quali ben presto si aggiungono Sergio Asti, Gianfranco Frattini, Vittorio Gregotti, Lodovico

Meneghetti, Giotto Stoppino.” *Gramigna, Giuliana. 1950/1980 Repertorio, 2001, p. 20*

“As criações mais significativas foram publicadas nas páginas da Domus e da Rivista Dell'Arredamento, que iniciou a sua publicação em 1954. O objetivo dessas revistas era apresentar soluções para problemas de mobiliário doméstico: os artigos centravam-se, portanto, em serviços fotográficos de ambientes como a cozinha, a sala, a entrada, o quarto ou em tipos de móveis como o sofá, o guarda-roupa, a estante. Os nomes dos designers que ocorrem com mais frequência são os de Luigi Caccia Dominioni, Franco Albini, Ignazio Gardella, Ico e Luisa Parisi, Gio Ponti, Vittoriano Viganò, Marco Zanuso, aos quais logo se juntaram Sergio Asti, Gianfranco Frattini, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino.”
Tradução nossa feita do trecho acima: Gramigna, Giuliana. 1950/1980 Repertorio, 2001, p. 20

A revista Domus tinha a publicação feita em italiano e inglês e foram encontradas na biblioteca da FAUUSP. Acreditamos que a veiculação dessa revista nos anos 1980 era limitada, sendo disponibilizada em alguns lugares mais específicos como a FAU, que tinha o público alvo dessas publicações. Abaixo apresentamos as fotos da matéria encontrada sobre o Compasso d’Oro.



11. Transcrição da Entrevista/Conversa

Enzo Grinover

Arquiteto e Designer

EG: Eu acho que tem uma diferença brutal entre Itália e Brasil com relação ao Design... Tem muitas semelhanças e muitas diferenças. Primeiro porque a Itália tinha uma realidade industrial muito diferente da nossa. Na verdade, o que havia entre as guerras? Entre as guerras houve uma grande evolução tecnológica e industrial.

Mas logo depois da guerra, houve um grande boom de necessidade... Em toda guerra... Uma das grandes vantagens da guerra é que o país se desenvolve muito depois ou por recursos externos ou porque realmente falta tudo. Então, muitos arquitetos se desenvolveram durante esta época, apesar de terem, no começo de 1900, começado a ter as primeiras habitações sociais, por exemplo. E numa habitação social tinha toda a parte interna dos edifícios, cômodos. Então, toda a sua “decoração”, entre aspas; e a Itália sempre foi muito rica em artesãos, o que é muito diferente do Brasil, então tinha já uma certa história...

O artesão foi muito importante porque ele fez os protótipos do grande desenvolvimento industrial italiano; e depois o governo acreditou e apostou nisso. Não sei se você sabe... Quando acabou a guerra, sobraram montanhas de motores de partida de avião. A Vespa foi feita com esse motor. **Então, isso é um caso... é um casamento entre esse saber artesanal, a existência de uma indústria, o Governo que apoia e dá dinheiro para isso e os arquitetos, porque na época não tinha... os arquitetos eram os designers; e os próprios marceneiros faziam o design. Então essa combinação é uma combinação que nós aqui no Brasil não tivemos.**

Em 1960, a Itália estava com uma superprodução de petróleo, os derivados do petróleo estavam à disposição. Então, o governo fez uma campanha violenta, dando prêmios para profissionais desenvolverem produtos junto com uma empresa. E nunca foram produtos inventados em sonhos, sem relação com a produção (industrial). Aqui (no Brasil), eu diria que nunca houve isso. Se houve, foram pontos muito especiais. E isso também fez uma relação toda com os próprios pontos de exposição. Tinha-se já a Triennale nos anos 1950... Eu vim para cá em 1951. Então, eu era moleque, eu tinha 6 anos. Eu fui para lá depois com 12. Eu não conhecia isso, claro... Mas existiam esses pontos de exposição. Os arquitetos começaram logo a discutir as questões do Design. Aqui, talvez, 30, 40 anos depois.

MF: É, eu acho que no começo dos anos 1980 começa a ter esse movimento...

EG: Então, o Prêmio Compasso D'oro foi um prêmio que surgiu nessas condições. Ou seja, não é que ele foi imposto - 'Agora vamos fazer um prêmio, vocês se virem para fazer os produtos'. Não! Os produtos nasceram e houve a necessidade de expor e, aí, fazer um prêmio. Muito diferente disso, aqui no Brasil. Eu diria que o Museu da Casa Brasileira, que tinha alguma relação com o móvel antigo brasileiro, era um lugar razoável para fazer isso. Mas eu nunca vi uma união com a indústria, sempre a atitude do industrial aqui foi ir para lá (Europa) e 'chupar'. 'Chupar' cenários, móveis como cenários, não querendo aprender a fazer... Ele tinha a intenção de um produto que tinha uma certa publicidade, através das Feiras do Móvel.

A Feira do Móvel de Milão nasce da Fiera Campionaria, que era uma feira, um encontro de toda a produção industrial dos mais variados tipos, inclusive alguns móveis. Depois de um certo tempo que se percebeu que poderia fazer uma indústria (de móveis) e, então, ter uma feira própria, participando todos os industriais do setor. E depois, gente de fora também dos países da Europa. Qual era uma das perguntas, em relação ao Prêmio, aos italianos?

MF: A primeira pergunta que a gente escreveu é: Qual o conhecimento da área do Design Brasileiro sobre o Design Italiano na época dos anos 1980? Que é quando começa o Prêmio Design MCB.

EG: Ah, se conhecia sim. Já o pessoal ia para as Feiras de Milão.

MF: Esse era o único meio de ter contato? Dos brasileiros irem para lá ou de estar pesquisando sobre isso?

EG: Ou eles iam lá para estudar ou iam para as feiras. Tinham revistas, claro... várias revistas, mas não era fácil ter revistas italianas. As revistas sempre foram um elemento de ligação...

Tinha uma diferença, a Feira de móveis de Milão, por exemplo, ela tinha uma característica de ser um ponto de lançamento de produtos, e um ponto, portanto, de verificação se aquele produto tinha aceitação ou não. Muito diferente das feiras daqui. Elas não tinham isso.

Outra coisa: surgiu, em 1960 e pouco, a **revista Ottagono**, que era de oito indústrias de móveis que disseram 'nós precisamos falar criticamente, teoricamente do Design'. Imagina se uma empresa brasileira ia se meter a fazer uma coisa dessas. Eles tinham direito a uma página de publicidade e **deram ao diretor da redação carta branca para que ele fizesse o**

que ele quisesse, em prol do desenvolvimento conceitual do Design. Era um negócio inusitado. Nós nunca tivemos algo parecido aqui. Sempre a relação da produção foi ligada a um Marketing, mas um marketing visual, basicamente, não conceitual.

MF: A Stile Industria era ligada à Ottagono? Porque ela funcionava no mesmo parâmetro.

EG: Stile Industria? Não sei.

MF: Porque a gente começou a pesquisar pela Domus...

EG: Sim. Casa Bella...Todas as revistas... Porque o arquiteto era o designer. Ele desenhava o prédio e desenhava os móveis dos apartamentos, enfim. E sempre teve uma ligação com a indústria. Eu não sei se a Stile Industria representa... Não conheço direito. Mas o design começou nos anos 1950, propriamente dito.

MF: Sim. Em 1954 que o Compasso D'oro começa, antes já tinha a Triennale.

EG: Que no fundo é o resultado do pós-guerra. Precisa entender isso para compreender as diferenças do Brasil. **O Brasil nunca teve guerra. Pelo contrário, se você pegar a produção industrial dos anos 1980... 1988, quando se fez a Constituição, só foi decrescendo. Por quê? Porque nos anos 1990, a política... e aí que tá, esse aspecto político é fundamental... A política industrial brasileira foi deixada de lado.** Quando o Brasil topou fazer... Você sabe o que é o Consenso de Washington?

MF: Não me lembro.

EG: Você já leu Gui Bonsiepe?

MF: Sim. Partes do livro dele.

EG: Então, ele fala disso. E ele tem toda a razão. Porque com o Consenso de Washington, o Brasil deixou de fazer os interesses brasileiros para fazer os interesses estrangeiros, dos economistas americanos, das indústrias americanas. É por isso que só temos carros estrangeiros aqui, essas indústrias levam o lucro lá para fora. Você pode dizer 'mas elas dão a mão de obra', mas desenvolve um carro ao invés de desenvolver um transporte público: o trem... coisa que nos EUA e na Europa tinha de monte já naquela época. O deslocamento por trem era uma coisa normal, muito mais rápido e muito mais fácil. Está certo que eles eram pequenos comparados ao Brasil, mas enfim... O metrô. Londres e Paris foram os

primeiros metrô do mundo. A Argentina em 1947 desenvolveu metrô, mas ficou só naquilo, depois também entrou nesse neoliberalismo, em que essa, ao me ver, é a grande diferença: a presença do Estado, o órgão público cada vez menos, prejudica toda a indústria.

O Collor, quando abriu os mercados, ele fez um crime. Porque ele não se atentou que existia uma indústria de mobiliário aqui em 1990. **A gente começou a fazer móveis sob licença, porque pensamos: 'nada de ir para lá e copiar, vamos fazer. Paga os Royalties'. Com isso, a gente tem uma troca e um aprendizado tremendamente maior do que simplesmente copiar, porque copiando você vai ter uma casca. Mas o Collor, quando fez isso, perdeu a grande oportunidade de desenvolver uma indústria nacional ou de 'redesenvolver' uma indústria.** Isso foi nos anos 1990, ela começava a decrescer em função disso, porque não era interesse dos estrangeiros que o Brasil tivesse um carro brasileiro, por exemplo, o Gurgel foi pras cucuias por causa disso, sempre falando de Design também; as indústrias eram boas até...

A Projeto, por exemplo, nasceu em 1960 e pouco...Sabe quem é o Léo Seincman? Dono da Projeto...

MF: Não...

EG: Ele fez os primeiros móveis sob licença da Cassina, que não era Cassina ainda naquela época, era a C & B, Cassina e Busnelli. Depois a Busnelli se separou e hoje, a Cassina não é mais italiana, já há muito tempo. Todas essas grandes empresas foram vendidas porque lá também tiveram crises. E uma crise na Europa é muito diferente de uma crise aqui. Aqui a gente tem muito mais capacidade de viver com crise do que eles lá.

Mas o fato é que isso trouxe uma diferença muito grande. **Esse atraso nosso, ao meu ver, como diz o Gui Bonsiepe, é devido a essa política estrangeira, americana, especialmente, porque o Consenso de Washington foi uma reunião, uma decisão de economistas americanos sobre o que fazer com os países em desenvolvimento, ou seja, faça com que esses países nos sirva o tempo todo.**

MF: É o imperialismo americano...

EG: Eh... Não só americano, o Europeu também. Todas as marcas de carro europeias estão aqui também. Eu lembro quando eu era moleque da Lotação, era um carro velho americano, Ford, Chevrolet; e logo começou a fazer o Fusca. O Volkswagen foi o primeiro carro, primeira fábrica aqui, em 1956, 1958. Por aí, essa época. Então, você vê, nós somos

muitos novos nesse sentido, comparado com o Compasso D'oro. Eu acho que foi uma 'chupação' aí também, o Prêmio do Museu da Casa Brasileira. (risos)

MF: Com certeza teve uma influência aí...

EG: Ah, claro. Eu fui várias vezes membro do júri do (Prêmio) Museu da Casa Brasileira. Eu lembro uma época que teve... o Décio Pignatari também fez parte do júri e a gente fez uma grande discussão em torno de um candelabro feito de bolinhas de gude.

MF: Já me falaram desse candelabro... (risos)

EG: Bem artesanal. Então, queria-se desenvolver e promover o artesanato, mas não chegou a ter um resultado significativo. É diferente, neh. **Se na Europa o Compasso d'Oro era, digamos assim, nasceu com uma indústria, aqui foi proposto para a indústria. E essa é uma grande diferença (do MCB), porque não emergiu da indústria.** Tanto é que você vê: no último ano passado que eu fiz parte (do júri do MCB), foram pouquíssimas as indústrias, que existem aqui, que apresentaram alguma coisa. E agora que saiu, não sei o que vai acontecer com o prêmio na Casa Brasileira. Sem dúvida houve um atraso aí.

MF: E mudou toda a diretoria lá, né?

EG: Então, por quê? Porque é um negócio político. Não é livre. Não é livre no sentido... Ele não é livre no sentido intelectual. Então é muito difícil você produzir, ser designer aqui no Brasil.

MF: Mas agora tem bastante área de pesquisa. Eu vejo assim.

EG: Pois é, nos últimos quatro anos toda a pesquisa foi para cucuia, nesse sentido. Sei lá. Esse governo também, porque é difícil, é difícil. O Brasil tem essas dificuldades muito grandes e fazem com que o desenvolvimento industrial, projetual fique muito prejudicado. E aí, então, a gente vai para fora fazer as coisas, aprender lá, ficar sonhando: 'Poxa, se eu tivesse isso, poderia fazer isso e aquilo outro'. Eu não sei se isso te dá uma visão geral de algumas razões.

MF: Dá sim. E é bom falar com alguém que estava vivendo esse período como designer e tal. É bem importante.

EG: Eu fui para o design, apesar de sempre ter feito, desde estudante... Quando eu me formei, o Cauduro, a gente não tinha um trabalho final único, em cada área tinha um trabalho final.

MF: Isso na FAU?

EG: Na FAU. Na arquitetura, tinha um trabalho final de arquitetura. O Desenho Industrial estava junto. Comunicação Visual era separada. O Urbanismo também. Então, em cada uma dessas áreas você fazia um trabalho final. E o Cauduro falou: "Vocês façam qualquer coisa com madeira". Esse era o tema. Bem, eu, por brincadeira, falei vou fazer uma roupa, eu fiz uma roupa; apresentei a roupa. Só que não tenho mais porque apresentei em slides. Naquela época não tinha computador.

[Chega o café]

Conhece essa cafeteira?

MF: Essa é daquele estilo italiano ou não?

EG: Sim, é italiano. Sabe aquela Cocomera?

MF: Cocomera? Não.

EG: Em Nápoles se fazia o café que era assim, uma coisa parecida com essa, só que você aproveitava duas vezes o pó. Você tinha duas áreas de pó: você tinha uma área velha e você acrescentava o novo. Então a água passava por gravidade pela água velha e pela área nova. Depois se tirava a velha e a nova ficava velha.

MF: Sim. E ia fazendo isso, por isso que é bem forte?

EG: Não. É mais do jeito que você moi o café. [...] Eh... Então...

MF: Você fez a roupa de madeira...

EG: Pois é. Uma colega de classe, Sônia, namorada do Chico Maranhão. Já ouviu esse nome, não? Francisco Zet. Ela faleceu quando ela foi com uma amiga ver o Concorde em Viracopos. Mas enfim, ela foi a modelo disso e era um negócio todo feito em madeira, com

articulações, a mistura de Joana d'Arc com Paco Rabanne, coisas desse tipo, que era uma moda naquela época e ficou legal, muito legal, mas do que adianta, e daí? (risos)

Colocar essas coisas na indústria de uma forma mais seriada... Eu não consegui fazer um produto seriado. A gente sempre fez produtos artesanais em série, uma série artesanal.

MF: Pequenas tiragens.

EG: **Porque a gente sempre foi pequeno para ser grande e grande para ser pequeno.**

Então, é um meio termo ali que foi uma desgraça. E nisto eu digo que se tivesse desenvolvido essa área industrial, uma área de design, você poderia ter outra realidade, hoje, brasileira. Valorizam-se muito trabalhos como o Tenreiro fez, mas eram trabalhos... O único exemplo que tinha... o pessoal do Barros, o Geraldo de Barros, que fez uma certa produção em série, o Michel Arnoult, mas então com a Mobilinea, uma fábrica.

Mas é isso, cresceu, depois foi caindo. Tanto é que logo isso, nos anos 60, antes de 70, já estava praticamente acabado. **Todas aquelas ideias de ter um móvel desmontado, vendido no supermercado, foram para as cucuias. Por quê? Porque não houve apoio. No mercado selvagem, deixa o pessoal sozinho. Pronto. Isso não existe em nenhum lugar do mundo. Isso é feito para justamente você ter que importar. Aí o Collor abriu o mercado, pronto. Encheu de porcaria aqui, a preço que você não tinha nem condições de chegar perto, claro.** Ainda mais no início, que era um para um, mas não tem no mercado nesse sentido de produção, também não tinha um mercado de compra, então é muito difícil. Por isso que a única coisa viável por um certo tempo foi fazer o artesanal um pouco seriado, fazer cadeira, por exemplo. Eles faziam 100 cadeiras por dia na Europa (a gente começou fazendo cadeira...) lá em Udine, aquela região lá, que era a região das cadeiras. Se a gente fizesse 40 no mês era um senhor resultado. Mas não passava disso.

Então tinha muito isso. Você tinha uma cadeira, pagava os royalties, aí o pessoal comprava e copiava. Mas, na verdade, eu falei isso para quê? Para dizer que, por exemplo, a participação do Estado, eu fiz os acordos com a empresa italiana chamada Bernini, que tinha um pouco assim, não era uma grande produção industrial, mas era uma produção alta de móveis de madeira, basicamente, pouco de metal, apesar de ele se meter em várias dessas. Mas numa conversa com eles, eles disseram o seguinte: 'Olha, o governo está fazendo o seguinte: ele me dá um financiamento, mas não me dá o dinheiro. Ele compra o produto da indústria e eu compro depois dele, então ele financia nessa brincadeira. Com isso, você desenvolve tanto o produtor da máquina quanto o fabricante de móveis e impede

uma certa corrupção de pegar o dinheiro e usar para outras coisas, como faziam aqui. Mas enfim, esse era um jeito muito inteligente de desenvolver a indústria e isso nunca se foi possível pensar, fazer. Nunca ninguém dava bola.

O pessoal exportava e exporta a madeira... naquela época era tora, desde os portugueses que levavam pau brasil embora. E a gente demorou quase 500 anos para exportar tábua de madeira, mas é estúpido não agregar valor. Mas não era politicamente o desejo, porque o desejo era a importação de móveis. O desejo era atender a indústria estrangeira. Apesar de que se desenvolveu, como na Europa, na Feira de Milão, os móveis mais modernos eram poucos, sempre foram poucos se comparado com a produção toda. Então, aqui você exportava preço, não produto, preço. Você vai no mar, numa casa qualquer, como é a cadeira? A cadeira é um negócio reto. Isso que era exportado, porque exporta madeira trabalhada pouquinho e o preço, então, é bem lá embaixo. Isso não era design. Ou é um desenho, é um desígnio que revela exatamente isso, no fundo: O estágio industrial em que você se encontra. E aí, quando faz um produto hoje, você não faz de uma forma industrial, mas faz o produto pensando que se fosse industrial, poderia ser assim.

MF: De uma forma que dá para fazer também manual.

EG: Isso. Que dá também para fazer manual.

MF: E o senhor também montou a sua loja, era Compasso D'oro o nome, certo? Quando? Que período foi?

EG: 1982, 1983.

MF: E durou muito?

EG: Até 1995. PERIGANDO, sofrendo, devendo dinheiro. A gente ganhou bastante dinheiro e perdeu muito dinheiro, porque não interessava desenvolver uma... A loja foi montada como um laboratório, ele era um contato com o cliente. Aí a gente fazia um projeto para esse cliente e ao fazer, se o projeto fosse legal, a gente fazia duas peças e uma ficava na loja. Esse foi mais ou menos o... e funcionou, claro que funcionou. Com toda essa ligação com os italianos, os quais eu tenho amizade ainda até hoje, de aprender a fazer aqui de um jeito razoável, aquilo que eles conseguiam fazer lá. Foi legal porque a gente fez a licença com a Montina, com a Tonon e depois com a Bernini, de Milão, Brianza.

MF: E quais designers o mobiliário, os projetos eram referência do design italiano aqui?

EG: Todos. Pois o pessoal ia lá na feira de Milão, conhecia os produtos e aí pensava: 'Bom, isso o pessoal aqui vai gostar?'. E pronto, copiava. Bom, isso no móvel, em geral. Numa cadeira era difícil, em geral, o pessoal comprava algumas cadeiras, importava, faziam algum contrato de exclusividade, especialmente no fim, quando tinha muita cadeira ali de material plástico, de fibras e o pessoal depois um dia colocavam na loja, vendiam alguma coisa, mas não dava continuidade. E aí essa exclusividade perdia o significado dos italianos. Mas era esse o caminho, mais ou menos. Porque, popularmente, as pessoas não conheciam os designers, não existia. Quando você fazia um móvel, você não dizia quem era o autor, o que é muito ruim, né? Então a gente brigou muito para que colocassem os nomes dos autores numa publicidade mais do que ou junto com quem fabricou.

MF: Desassociar o nome da loja com o do autor, né?

EG: O nome do fabricante com o do autor. O Sérgio Rodrigues foi um cara que, sem dúvida nenhuma, mesmo quando ele fundou a Oca, era uma época de ouro, nesse sentido, que depois também foi para a cucuia. Ou seja, o Brasil não cuidou das suas fábricas, pelo contrário, deu as costas. E não foi um erro do Sérgio Rodrigues ou de outros. Tinham ótimos projetistas, mas eles não tiveram apoio do governo. Então essa é uma grande diferença no design. Eu não sei como é que está hoje o design na Europa. O design italiano, mas eu sei que ele continua firme. A Feira de Milão aumentou violentamente. Agora ela está em Rho (Rho Fiera). É um espaço grande, né?

Eu lembro que eu era moleque, eu fui com meu pai na Fiera Campionaria, que era onde depois se fez a Feira do Móvel, e aí depois disso ela foi para Rho, mas sempre crescendo. Quando eu era moleque tinha alguns fabricantes de móveis na Fiera Campionaria. Campionaria quer dizer 'protótipo', de Campione, 'protótipo'. Então é a feira de protótipos. Diferente de uma feira de móveis. É por isso que esse conceito de apresentar uma novidade em toda a feira faz parte do envolvimento da produção, da criação e da execução do mobiliário. Essa publicidade toda na Europa teve enorme velocidade financiada pelo Estado, Então você podia ter uma loja com produtos de design em toda a cidadezinha da Itália, você tinha um representante. Era um encontro dos representantes na feira. Na feira, o representante escolhia o produto que ele achava que era mais adequado para a loja dele, para o público dele e fazia as encomendas. Pronto, essa era a relação de verificar se aquele móvel estava certo ou não estava certo, se no ano seguinte tinha que mudar alguma coisa. Aqui não, aqui nunca foi assim. E depois o Prêmio Compasso d'Oro, a Triennale de Milão. Então, tinham várias exposições com relação aos objetos, à casa e aos seus objetos.

MF: Aqui tem uma pergunta que a gente já falou um pouquinho, de como chegavam essas informações da Compasso d'Oro para cá, como que tinha esse acesso. Aí você falou das revistas, né. A gente fez uma pesquisa bem básica assim na Domus, que eu fui procurar, que tem lá na FAU, tem as revistas da Domus e eu achei, mas, assim, achei pouca coisa, mais nos anos que tinha a premiação. Então eles faziam uma matéria falando: 'Esses são os premiados e tal'. Mas não achei muita coisa assim, falando sobre o Compasso d'Oro, eu não sei como era na época, como chegava aqui.

EG: Esse livro aqui fala muito disso, mas ele mostra isso, mostra uma evolução. Você conhece esse livro? Não sei se tem na FAU. 'O Repertório. 1950-1980'.

MF: Não achei nada parecido lá. Vou dar uma olhada depois.

EG: Aqui fala muito do Compasso d'Oro. Se você olhar, tem os carros. Isso tudo já era design. Isso é logo depois da guerra.

MF: Eu achei no acervo do MASP um compilado dos vencedores, os premiados, mas também não tem muita coisa.

EG: Mas de que época?

MF: De 1954 a 1984.

EG: Então você tinha aqui, por exemplo, isso aqui é em 1951. O Carlo Mollino que fez os apartamentos, eles faziam os interiores também, e é disso que nasciam depois as indústrias, coisa que ainda se faz hoje aqui. Hoje você tem... O decorador e o designer que se confundem muito aqui. O decorador, porque tem uma relação com o cliente diferente do designer. O designer deveria ter uma relação com a indústria e o decorador, uma relação com o cliente. A Romi-Isetta, você conheceu esse carro?

MF: Não vi.

EG: Você sabe quem é Bardelli? Luiz Carlos Bardelli? É um pintor... O Bardelli é arquiteto e ele tinha uma Romi-Isetta, isso em 1966, 1967... Isso aqui era da Rinascente, a Rinascente. Você vê: essa é um pouco a história que nós não temos essa história aqui. Essa é a grande diferença. Não fizemos guerra, portanto, não sobrou nenhuma quantidade violenta de

motores de partida. Então esse do C&B, a Projeto viu o que é que se produzia lá e foi atrás disso. Essa cadeira aqui, que não é a original, a original é aquela ali (cadeira da casa). Eu lembro muito bem quando o Leo trouxe esse molde e falou: "Enzo, eu fiz uma loucura, paguei 15.000 dólares no molde da cadeira". E isso foi em 1965, 1966, talvez 1967. É um produto de produção em série.

MF: E ele conseguia produzir?

EG: Sim, produziu. Teve um monte de problema do que ela quebrava aqui nessa junção, mas enfim, depois ele conseguiu fazer. Mas percebe? Era um investimento altíssimo.

MF: E sozinho...

EG: O primeiro produto no número 1 da revista Ottagono, se você olhar aquilo, ele é moderno até hoje.

MF: A gente está falando também que a ideia do trabalho é comparar o design do Prêmio MCB com o Compasso d'Oro, ver se tem alguma influência de um sobre o outro nos estilos, alguma coisa assim também.

EG: Nos estilos? Não sei. O que aparece no Prêmio do Museu da Casa Brasileira são poucos produtos genuinamente brasileiros, poucos. Então se faz pouco em bambu, que é um produto que nós temos, lá não tem bambu, então todas as fibras... e são pouquíssimos os produtos... eu acho que não tem nenhum produto de bambu. que eu saiba, em algum prêmio do Museu da Casa brasileira. Então são materiais que te levam a raciocínios diferentes de um de metal. Tem coisas em cana da Índia que se fazia, que era uma coisa artesanal, que você na verdade fazia um móvel em cana da Índia. Mas não descobria o que aquele produto podia fazer, aquele, aquele material poderia produzir, em termos de ideias, sempre era imitação. Tanto é que, olha, o IMI, que é uma empresa italiana, que se fundou aqui no Brasil: Indústria Mobiliária de Ilhéus. Ela veio para cá, nessa época dos anos 80 e lá vai pedra, se instalou, fazendo com máquina torno produtos que imitavam a cana de bambu. Olha, e tinha um monte de bambu aqui. Sim, e nós temos madeiras, completa. Eu encontrei na Itália, jacarandá da Bahia, vendido a peso, que já era proibida a exportação e ia com outro nome, mas encontrava lá. E aqui você não encontrava, jacarandá da Bahia.

MF: E você conheceu alguém que fazia parte do Compasso d'Oro lá? Algum jurado ou participante?

EG: Participante, sim. A própria Bernini tinha produtos lá. Ah, o Castiglione fez um monte de coisas, mas eu não sei, a gente não conhecia tanto os jurados. Os jurados eram pessoas mais teóricas mesmo. E na Europa, que teve a Bauhaus, também outro elemento que influenciou o design europeu e o nosso daqui. Outro dia vi a fotografia de Karl Heinz Bergmiller, da Objeto. Ele está velho, já bem velho, deve ter o quê? Uns 90... Da fábrica Objeto, não Probjeto, Objeto, que também fechou. Por quê? Porque não tinha mercado. Aí você fica agonizando, pensando que um dia vai, um dia vai. Quem sabe, quem sabe... Aí não vai, e tem que fechar. Com dívidas enormes, claro. Uma indústria do tamanho da Objeto, da própria Probjeto. Tá certo que o Leo, ela estava ruim quando o Leo estava meio afastado, no fim da vida, né? Ele faleceu em 2018, se não me engano. Eu não estava aqui no Brasil, mas eu conheço o filho dele que tomava conta da fábrica e ele teve que... [fechar]. Todos com dívidas enormes, acabam se escondendo, essa é a verdade. E isto dá uma dose engraçada, porque no fundo, é a inteligência produtiva brasileira. Perdeu-se tudo isso. É uma pena, porque nós somos um país que tem recursos naturais que poderiam dar com a pesquisa, com, enfim, podiam dar soluções genuínas brasileiras e então exportáveis para o mundo todo e fazer divisas. Mas não era isso que interessava politicamente. Eu não sei como é que você continua no curso de design. (risos) A boa qualidade do design é que no fundo você pode fazer qualquer coisa depois.

MF: Verdade. E várias coisas ao mesmo tempo.

EG: A gente fala de mobiliário, mas no fundo você pode fazer qualquer coisa. Assim como o próprio Décio Pignatari era advogado. Ele era um crítico de arte, mas de formação, um advogado.

MF: Você sabe se houve algum tipo de influência do prêmio MCB e algum outro país?

EG: Não, não conheço. Nem sei, na América Latina, se tem alguma coisa parecida, não sei.

MF: A gente vê nessa ideia, o Compasso d'Oro era um tipo de influência também dos designers, das produções e tinham várias outras instituições que expunham esses projetos em outros países também...

EG: Eles divulgavam os produtos em todos os países. Mas era assim, com a intenção de desenvolver o design italiano e promover o design italiano.

MF: Será que tinha alguma coisa aqui no Brasil dessas exposições?

EG: Nunca ouvi falar disso. Em primeiro lugar, porque... Sabe, uma das coisas que não existem? **A gente fez um trabalho crítico entre nós, membros do júri [do Prêmio Design MCB], uma das coisas que a gente não tem resposta é: " Ao final das contas, o que é que aconteceu com esses produtos premiados? Eles tiveram sucesso? Foram produzidos? Quanto tempo duraram? Quantos foram produzidos?". A gente não tem isso.** Então, ao meu ver, o Museu da Casa Brasileira é uma exposição efêmera, de saudosista, de produtos de design julgados por quem entende um pouquinho de design. Só. E o público? Vai lá, fica trocando... Vai lá no coquetel de inauguração, aquele buchicho. São sempre aquela meia dúzia de pessoas. A sociedade é pequena.

Lá também, na Europa, se faz muito isso. Mas por exemplo, teve uma época que junto com a exposição da Feira de Milão, eles faziam uma Design Week, que é um circuito (eles inventaram), inventaram um circuito entre lojas de produtos de design que faziam com que as pessoas pudessem então visitar mais a loja e aí uma série de artifícios para atrair as pessoas. Em cada lugar que você passava, serviam coisas diferentes, porque sempre a comida na Europa, comida e bebida é o grande sedutor de qualquer coisa na Europa. Então, você tinha as lojas, que não eram muitas, mas cada um fazia alguma coisa de bebida e comida. Você tinha que passar por lá e recebia um número, ou seja, ganhava alguma coisinha aqui. Depois de tudo concluído, você tinha um prêmio, um brinde. Aqui tentou-se fazer isso e não deu certo. É que nem a CASACOR. A Casacor nasceu, acho que na Argentina, em Buenos Aires. Era uma um circuito, uma mostra. Mas também você precisava ter uma produção e ter lucro. Quanto você destina para a publicidade para poder participar de um negócio desses?

Então, são aquelas coisas que são muito boas para quem idealiza, mas nem sempre são boas para quem participa. Mas é a enaltação de uma elite social burguesa e não de produtos, e não de qualidade de produtos, é mais uma qualidade social. E o design quase que vai nisso também.

MF: Você falou de saber do que aconteceu com os premiados lá do MCB. A gente fez, eu fiz uma IC com o [Marcos] Braga, que era para pesquisar os primeiros móveis, os primeiros premiados e, nem no Museu da Casa Brasileira, a maioria dos móveis que foram premiados naquela época não estão lá.

EG: Não existem mais...

MF: Tem uns quatro ou cinco lá. E aí a gente fez a pesquisa tentando recuperar alguma informação.

EG: Nem os produtores existem mais.

MF: Não. É muito difícil acessar os participantes, os designers.

EG: Eu não sei. Provavelmente os produtores eram artesãos, pequenos produtores.

MF: A maioria fora, tipo, Paulo Mendes da Rocha. Esses grandes.

EG: Mas ele não produzia.

MF: Ele foi o autor. Mas muito difícil.

EG: Então o Paulinho teve uma grande influência europeia nos produtos dele. A Bauhaus, esses grupos.

MF: No que a gente pesquisou, acho que o que mais apresenta esse estilo internacional era o Fúlvio [Nanni], o Paulo Mendes e o resto era mais voltado ainda para o escritório... Tinha muita coisa de escritório e que se confundia [com a categoria de móveis domésticos]. O que foi um dos itens da pesquisa também que, [o prêmio] era realmente voltado pra casa, os móveis da casa e como que o prêmio tentava buscar isso nos premiados, mas não tem. Tem uma mistura de móveis de casa e escritório. Então, tinha essa clareza no regulamento, mas na hora [da avaliação] não.

EG: Porque eram poucas as pessoas que se apresentavam em cada área. Então, por quê? Porque pega na área de mobiliário de escritório. Por mais que se fizesse muitos escritórios durante uma certa época aqui, eram todos móveis feitos ou de produtos estrangeiros, reminiscências de fábricas estrangeiras ou alguns daqui, porque não valia a pena. Não tinha uma promoção adequada dos produtos vencedores ou participantes. **Na verdade, uma das coisas que a gente discutiu nesse último prêmio [MCB] foi que não devia ter [um vencedor]. O mais importante é você promover o produto do que dar um primeiro prêmio. Para quê? Define todos os classificados e divulga isso o máximo possível. Porque é assim que se faz cultura. Você pode dar Destaques. Faz Destaques, mas não dá prêmio. Isso foi o que a gente discutiu nesse último júri, porque é muito mais**

produtivo: você estimula o produtor a mandar elementos, mandar objetos. O cara gasta o dinheiro para fazer isso. Numa época em que as vacas são magras, o produtor pensa: "Bom, o que eu ganho com isso? O que é que isso vai me trazer?"

Então eu diria que, em parte, uma crítica na escolha dos produtos selecionados, [os jurados] têm uma certa culpa, porque eles acabam, de certa maneira, escolhendo os produtos que são mais similares àqueles que estão lá fora, e não uma análise muito específica de o que é um produto genuinamente brasileiro. Em alguns casos, teve e tem, mas são poucos, no geral. Eu digo assim, todo produtor que quer apresentar um produto no Museu da Casa Brasileira deveria ter o seu produto mostrado. Por quê? Porque está diminuindo a quantidade de pessoas que entregam produtos. Todo ano tem menos. Precisa pedir: "Pelo amor de Deus, me traga um produto".

MF: Eu vejo até pela minha turma, por exemplo. Quase ninguém seguiu para Produto.

EG: É que não dá retorno. Sabe quanto ganha um designer italiano? 3% de royalties. Só que 3% de uma produção alta, dá para viver muito bem durante um ano.

Eu conheci em 1984, uma menina em Nova Iorque que tinha feito Belas-Artes em Nova Iorque. E aí, como a cultura italiana era muito desejada por ela, ela começou a namorar um italiano. E aí, ela foi a primeira vez para a Feira de Milão. Fez um monte de desenhos, colocou tudo debaixo do braço e foi com a cara e coragem, lá na feira de Milão, conversar de produtor em produtor, mostrando. No primeiro ano, ela não conseguiu nada. Mas ela conseguiu uma coisa importante: ela conseguiu descobrir que na Itália, na Feira de Milão, você tem os cupidos dos designers, que conhecem as indústrias e sabem se aquele produto serve para qual indústria, e a indústria paga também para que eles descubram novos desenhos. Tudo isso faz parte do tudo isso faz parte da produção italiana. Tem que estar criativo, ser criativo todo ano. Apresentar produtos novos. Quando ela descobriu que existia essa necessidade de ter um cupido, no ano seguinte ela fez isso e aí conseguiu. Depois disso, ela continuou na Itália, ela se casou com um italiano, tem uma filha e mora lá na Itália ainda hoje. Krizek. Katherine Krizek. Eu tenho um produto dela aqui. Esse foi um dos primeiros produtos que ela fez para a empresa italiana chamada Project. Você sabe que existe um negócio de moer? Então, isso faz às vezes. É interessante, não é?

MF: Sim, claro.

EG: Ela vendeu um monte. É uma ideia. Agora para você sair da ideia e realizar isso, precisa de uma indústria atrás, precisa conversar direitinho. Não sei se colocaram o nome dela aqui.

MF: Colocaram.

EG: Made in Italy. Então, o Made in Italy é uma atitude do Estado, que eu acho que se continuar essa política neoliberal, é muito difícil desenvolver uma indústria nacional de qualquer coisa, menos de coisas feitas lá fora, porque o Brasil fica na posição de ter uma mão de obra barata. Mas, hoje em dia, eles mandam fazer na China, que é mais barato ainda. E nem isso sobra. Então é difícil.

MF: Eu acho que das perguntas, era isso. Uma coisa que a gente estava conversando, eu e o professor: Como a FAU era importante na disseminação do design estrangeiro, italiano, no caso, e até do design brasileiro. Como você vê desde aquela época?

EG: Nesse sentido, a FAU, na época, não tinha design, eram os arquitetos. Os arquitetos que eram mais voltados também para os produtos que, lá fora, iam fazer especializações fora. Mas aqui também faziam isso, tanto na área de comunicação visual como em produto. A Marlene [Grinover], por exemplo, foi para Veneza; o Cauduro também acho que foi para lá e vários professores; Stroeter foi para o Japão, foi mais estudar as casas japonesas. Você conhece João Rodolfo Stroeter?

MF: Não. Agora a arquitetura está separada [do design].

EG: É, então. Isso há quantos anos? Três, quatro anos que separou?

MF: Não, já faz uns 15 anos.

EG: Há 15 anos que separou a arquitetura do curso de Design? Tudo isso? Como passa rápido! (risos)

MF: Tudo isso. Porque eu sou eu sou da turma 11 do design, eu comecei em 2016, então aqui já tem uns 15 anos.

EG: Passa rápido, né? Mas enfim, eu acho que nós temos uma grande possibilidade, mas é difícil você ter ela desenvolvida... Você faz de uma forma romântica, por satisfação, ego

próprio, para dizer: “Não, eu faço”, mas é um artesanato. Até você achar um produtor que te pague corretamente e que não te mande embora. Isso acontece na Itália também. Teve um professor italiano, Andries Van Onck, veio aqui no Brasil e falou sobre metadesign. Conhece? Metadesign?

MF: Sim, o princípio de Metadesign.

EG: O design que fala do design. Ele trabalhava na Olivetti e depois trabalhou na Rinascente também. E ele... Como chamava aquela empresa? Veneta... Enfim, era um fabricante de máquinas de lavar roupa e etc., que um dia resolveu se meter a produzir móveis.

MF: É Bottega Veneta?

EG: Não, a Bottega Veneta é da área de perfume, não é?

MF: Não, é de móveis.

EG: Mas não é. Daqui há pouco vem o nome... Bom, enfim, o Andries Van Onck que teve um problema sério com eles. Fez toda uma linha com eles vários anos, teve muito sucesso. Uma hora eles não se entenderam mais, o outro só mudou uma coisinha e continuou produzindo o desenho dele. Lá também tem muita cópia, muita dificuldade em receber os royalties. Mas esse Andries tinha um escritório... Ele veio pro Brasil duas vezes. Em 1966, quando eu fui para a Itália, encontrei com ele, eu estava na faculdade, encontrei com ele e ele estava desenvolvendo, eu acho que era com a Rinascente, um modelo espacial para determinar as cores da moda do ano seguinte. Interessante, né? Pesquisa. Os caras pagavam isso.

A Marili com o Brasil Faz Design, na época, foi uma pessoa importante de promover o design lá fora. Era bom aquilo. Você produzia qualquer coisa que você quisesse. Então, era uma produção independente de qualquer produtor. E aí era um negócio totalmente inusitado nesse sentido, diferente e muito legal. Eu gostava muito de fazer, porque você fazia sem muita crítica, você podia bolar o que quisesse e pronto, bastava executar de algum jeito e você participava. O que era muito importante, porque se não tinha um produtor que podia te contratar para você produzir um desenho para ele e ele produzir o desenho e comercializar, esse era um jeito de você produzir ideias que, na verdade, deveriam ser produções de ideias patrocinadas pelos próprios produtores.

MF: Até porque era interesse deles.

EG: Ficar mais interessados nas ideias. Mas é que então a ideia era copiar, né? E aí é muito mais barato, porque você vai pagar um cara para ter ideia se eu posso ir e ter eu ideias, eu vou com a minha mulher para a Europa e a minha mulher que tem um relacionamento social muito importante com a burguesia, ela sabe o que que é bom, o que não é bom. As lojas daqui, várias lojas eram dirigidas por mulheres, porque os homens queriam esquentar o dinheiro, então abrir lojas de móveis para esquentar o dinheiro. Tem ainda hoje isso. Mas enfim, essas relações onde falta uma ética que são universais, mas aqui foram violentas, nessa época, existia lá também.

MF: A gente vê na pesquisa que eu fiz, da IC, que nos anos 1988, no MCB você vê vários protótipos, de experimentação mesmo, e eles foram destacados. Mas eu realmente acho que foi o Auresnede Stefan, que foi um jurado de 1988, e aí ele falou que o júri naquele ano, realmente priorizou projetos de designers novos, que estavam realmente experimentando ideias e deixando esse espaço para isso. Foi o único modelo feito, não se sabe se teve produção, provavelmente não.

EG: Então todos os produtos, em geral do Brasil Faz Design, foram produtos feitos assim. Produzir uma ideia, nesse sentido. **Porque teve uma época que, na Feira de Milão, tinha um espaço para jovens designers e com, praticamente, ideias. Então, separados de uma produção industrial, mais com uma produção de protótipos e de ideias. O Brasil Faz Design encontrou ali um lugar para se expor.**

MF: Uma coisa que eu percebi também no tempo que eu estudei lá [Milão], que tem vários projetos que você faz na disciplina que estão relacionados com a indústria. Você pega um fabricante, a gente fez um projeto lá com a Magis.

EG: Magis. Então, espera aí. É a Magis. Como chama o dono da Magis?

MF: Não sei.

EG: Magis era o nome de uma empresa fabricante de máquinas de lavar roupa. Andries Van Onck começou a desenhar no início da Magis.

MF: E aí, a gente fez um projeto para eles, que era tentar pegar o estilo da Magis, de projetar e fazer um móvel.

EG: A Magis não tinha um estilo. (risos)

MF: Eles falam que é a criatividade, o dinâmico, uma coisa assim. O lúdico e tal.

EG: O primeiro grande design da matriz que fez história foi o Andries Van Onck. Eu não sei se eu tenho... eu andei jogando fora um monte de coisa. Mas lembra desse nome, você procura na Magis os projetos do Andries Van Onck. Ele era holandês.

MF: E aí, o que eu ia falar é que na FAU, por exemplo, a gente não tem essa aproximação. É uma coisa que fica... A gente faz vários projetos, um por semestre, mas...

EG: Por que não propõe de graça para alguma dessas empresas? Só para você ficar dentro um campo mais...

MF: Realístico? Porque a gente projeta, projeta, mas...

EG: Não executa.

MF: Não executa e não sabe se realmente seria viável.

EG: Claro, você não sabe, você não conversa com o produtor. **Porque uma das características importantes não é você fazer uma coisa nova, mas uma coisa nova para aquela empresa, né? E aquela empresa tem uma personalidade, tem uma capacidade técnica de produção. Então, o papel do designer não é ele chegar com um produto e dizer: "Você vai fazer isso", mas é você descobrir o que esse cara é melhor para fazer, o que é melhor para fazer nessa indústria.** E isso é difícil entre os próprios designers. O designer quando aprende alguma coisa, ele vai e faz isso: põe tudo debaixo do braço e vai atrás dizer: "Essa é a minha ideia". É como você fazer um projeto para um cliente. O projeto não é teu, o projeto é para aquele cliente. Então, isso acontece na arquitetura também. Os arquitetos têm um portfólio e aí a pessoa escolhe: "Ah, eu quero parecido com isso", o que fazem através das revistas. Quantas vezes veio um cliente com a revista: "Eu quero uma coisa parecida com isso". Aí é difícil. Tudo isso é cultura. Cultura é muito demorada de se formar, de fazer. Talvez com sistemas, hoje, de produção e reprodução de mídia, seja muito mais rápido do que antigamente. Antigamente era só revista. Hoje você tem uma mídia eletrônica muito mais rápida, mas é recentíssimo. E ainda

mais quando você tem um governo que não quer saber de nada disso. Grande parte da Fundação Anchieta, dona do Museu [da Casa Brasileira], eu não sei o que ela vai fazer com o prêmio. Eu acho que ela vai acabar com o prêmio. É a impressão que eu tenho.

MF: Será?

EG: Porque eu tinha ouvido falar alguma coisa sobre a casa, mas a casa continua lá. Talvez para ela seja mais um lugar de exposições, de várias exposições, não das exposições dos produtos, que sempre foi isso mesmo. É que eu acho que faltou... **Essa direção não teve a capacidade de desenvolver um produto de exposição novo, um museu novo para o design.** Porque o Museu da Casa Brasileira, o próprio nome diz isso. Mas enfim... É assim que as coisas vão. Às vezes você faz um passo grande e depois volta um monte, depois anda um pouquinho mais. É o ir e vir, o processo dialético.

MF: Bom, eu acho que é só. Me ajudou bastante. Obrigada!

EG: Só isso? Espero ter ajudado.

12. Considerações Finais

Como análise final, de acordo com os estudos e pesquisas realizados, podemos considerar a intenção da criação dos prêmios Compasso d'Oro e Design MCB, bem como alguns fatos históricos, cada qual em seu contexto, bastante parecidos, porém a noção de design para cada sociedade na época inicial dos prêmios faz com que as estratégias de valorização do design e de seus profissionais tenham tido resultados diferentes e, mais notavelmente, em escalas distintas.

A Itália demonstra um entendimento sobre o design e o papel do designer, não apenas nas produções industriais, mas como um vetor transformador na sociedade desde cedo, logo após a Segunda Guerra Mundial, quando fica evidente a necessidade de reerguer e aumentar a indústria. A partir daí, percebe-se que o design é olhado e racionalizado sob a perspectiva da experimentação, do questionamento e da reflexão quanto ao sentido do design dentro de um contexto socioeconômico, mas também cultural, e que ao mesmo tempo incentiva a industrialização de artigos inovadores. Além disso, o incentivo por parte do governo italiano deu o apoio necessário para essa construção e difusão desse novo profissional no mercado interno e externo.

Já o Brasil começa a ter um incentivo maior à industrialização a partir da segunda metade dos anos 1950 pelo plano de governo, mas que investe muito mais no setor automobilístico, não na criação de projetos de meios de transporte totalmente nacionais, mas na captação de empresas internacionais para trazerem suas fábricas e montadoras para o solo brasileiro, o que alavanca a economia de imediato, mas não trabalha a criação de uma indústria inteiramente brasileira. Por causa disso, a produção nacional fica dependente de projetos internacionais, adaptando ao tipo de maquinário existente, fazendo com que o papel do designer fosse muito mais pautado na estética e, por consequência, no fim da produção do que sistematizando todo o produto do começo ao fim.

Entretanto, com o passar do tempo, os designers brasileiros conseguiram se destacar na produção de produtos em uma escala mais artesanal, utilizando-se de materiais que remetessem mais à cultura brasileira como a madeira, criando uma tradicionalidade na indústria moveleira dentro da marcenaria, inovando, principalmente, no rigor estético e na funcionalidade do mobiliário.

Contudo, nota-se que há uma baixa variação na tipologia dos objetos, criando-se mais projetos “simples” como cadeiras e mesas, sem trabalhar muito as possibilidades de projetos diferenciados no início da premiação, diferente do prêmio italiano. Essa maior liberdade também advém das origens da criação do Prêmio Compasso d’Oro, onde surgiu das lojas de departamento La Rinascente, que tinha como critério o valor estético e cultural de todos os objetos do cotidiano, além de conquistar segmentos cada vez maiores da população utilizando critérios de praticidade, higiene, bom gosto, propondo os objetos de mobiliário e vestuário mais usuais em novas formas. Ou seja, a premiação veio do mercado para a instituição, mais tarde criando a ADI (Associação de Desenho Industrial), caminho inverso do Prêmio Design MCB, que surgiu do Museu da Casa Brasileira e tinha como cerne reunir os melhores produtos da cultura material que formava o conceito da casa brasileira.

O Museu da Casa Brasileira ainda não tinha firmado sua identidade como referência do Design brasileiro. O Prêmio surge justamente para cumprir esse papel, porém os critérios de avaliação e diretrizes dos júris para o concurso deixam distanciados o conceito de casa do Museu, uma vez que os vencedores apresentam propostas para outros ambientes como do escritório, espaços comuns, etc. Projetos como a cadeira Paulistano, que foi projetada para o público do clube Paulistano, e a cadeira São Paulo, que teve maior reconhecimento no comércio de bares e restaurantes, são exemplos da escolha do júri por projetos bem desenhados e que possuíam algum atrativo formal e que não eram pensados exclusivamente para ambientes domésticos. Pela dinâmica adotada pelos júris descrita nas

entrevistas em 2018, tinha-se como dinâmica um debate de argumentações na escolha dos produtos e os vieses individuais apareciam nas discussões (a cada ano, segundo o júri escolhido) sobre questões como projeto nacional com influência estrangeira, por exemplo, que por vezes privilegiavam produtos seriados artesanais, que sobressaíam pela ideia e pelo desenho.

Apesar do Prêmio Compasso d'Oro também considerar projetos domésticos e do cotidiano, isso nunca foi um fator limitante para a aceitação dos projetos inscritos, uma vez que este não buscava enraizar essa identidade na premiação como o Prêmio Design MCB tinha no início, pelo menos. Porém, com a inserção do consumo estadunidense no pós-guerra e na influência do American Way of Life na cultura italiana mais a industrialização em massa ocorrendo no período, não era de se estranhar ver projetos de eletrodomésticos, postos de trabalho, embalagens, além de produtos essencialmente feitos para o lar. Nota-se que a principal preocupação era de criar um portfólio de produtos bem resolvidos no seu desenho, viáveis para a produção em massa e que fossem pensados para aquela cultura, explorando as necessidades daquele usuário, daquele local, de forma simples com os materiais locais.

O Prêmio MCB já adquiria em sua própria conceituação, como centro da cultura material da casa brasileira, a influência que o mercado e o campo do design agiriam sobre o próprio prêmio. Projetos de mobiliário de escritório foram bem recebidos pelos jurados, até porque havia uma grande produção desse mobiliário na época e isso refletiu na premiação. Um exemplo foi a cadeira Múltipla do Carlos Alberto Donato, projetada para escritório, auditório, salas de espera e estádio. Com materiais mais industrializados - estrutura monobloco de arame de aço e espuma de poliuretano -, o design brasileiro começou a investir nesse mercado e, com uma parcela do júri, principalmente de 1986, com a preocupação de prestigiar a produção industrial brasileira, tais projetos apareceram entre os premiados, mesmo com o público-alvo do produto diferente do doméstico. No entanto, não eram totalmente fiel a esse conceito, pois muitos dos projetos vencedores eram desenvolvidos para uma pequena escala de produção seriada, processo que Marcos Braga descreveu como “design pró-industrial”, isto é, “um projeto que na concepção do produto leva em consideração principalmente as condições de produção da indústria ou cuja forma faz alusão intencional a ela, ainda que as condições de sua viabilização física, em um determinado momento, tenham sido artesanais” (BRAGA, 2011, p.19).

Com isso, podemos perceber que o prêmio desde àquela época caminhava para uma seleção de experimentações, principalmente por parte dos novos designers industriais. A quantidade de protótipos vencedores na terceira edição do Prêmio (quatro vencedores na

categoria de móveis, sendo oito objetos o total de premiados) mostra que havia por parte do júri um incentivo quanto ao novo mercado do design nacional. Isso demonstra como o Prêmio MCB aumentou o interesse de produção dos designers, ainda mais entre os iniciantes, e acabava enriquecendo o currículo e portfólio desses profissionais. A premiação também causou esse efeito já em designers renomados como Paulo Mendes da Rocha, Maurício de Azeredo, Carlos Motta, entre outros, que inscreveram projetos que já estavam sendo produzidos, como a cadeira Paulistano (1957), cadeira Estrela (1979), cadeira São Paulo (1982), etc.

Já no Compasso d'Oro, percebemos que a ligação entre os produtos com os fabricantes já existia e como visto na entrevista com Enzo Grinover, a dinâmica dos designers com as empresas aconteciam nas Feiras de Móveis, onde se podia testar se o produto teria uma aceitação no mercado ou não, quais as tendências estéticas e de produção, talvez de forma mais eficaz do que a própria premiação, porém o prestígio de estar entre os vencedores é conferido aos designers pela própria importância histórica do prêmio e pela divulgação internacional que a ADI trabalha até os dias atuais.

Apesar do design italiano ter trazido grandes contestações ideológicas sobre a forma e a funcionalidade dos objetos, principalmente nos anos 1980, vemos representado na premiação a escolha pela qualidade formal e pelo alto desempenho da funcionalidade dos produtos, desassociando o design crítico e filosófico dos produtos "ideais", o que nos faz refletir em como as premiações devem se colocar no julgamento dos produtos e como produtores da cultura material de seus países: pensando na aceitação do público e, conseqüentemente, do mercado e/ou se fazendo de vitrine das ideias de produtos, podendo eles serem revolucionários, altamente tecnológicos e, portanto, não essencialmente funcionais? Além disso, não se sabe qual o real impacto das premiações na vida dos designers e fabricantes dos produtos nas duas premiações. Um próximo passo dessa pesquisa seria entender como as premiações afetam no desenvolvimento desses projetos, o retorno que os premiados tiveram e qual o alcance no mercado, se há interesse dos designers em continuar participando, bem como se as premiações, principalmente o Prêmio Design MCB, continuam tendo relevância nos dias de hoje.

Entendemos que muitos dos produtos premiados no Prêmio Design MCB tiveram influência do Estilo Internacional, principalmente o estilo formal italiano, por meio de viagens para as Feiras de Móveis de Milão, por exemplo, como também por meio de intercâmbios dos profissionais arquitetos e desenhistas industriais que traziam os conhecimentos adquiridos em seus projetos. Além disso, a produção de produtos sob licença de grandes marcas do

ramo mobiliário como a Cassina, a Bernini, a C&B, entre outras, bem como a abertura para o mercado estrangeiro, influenciaram bastante o gosto da burguesia e, conseqüentemente, da indústria brasileira. As revistas como a Domus e a Casabella, por exemplo, também ajudavam a espalhar as tendências europeias e norte americanas através das propagandas, apesar de termos encontrado poucas matérias relacionadas ao Compasso d'Oro em si. Aqui se faz relevante a manutenção das informações sobre a cultura material, pois através da divulgação e da análise desses objetos, dos fabricantes, dos materiais e dos autores, pode-se perceber quais as intenções semânticas, usuais, formais, culturais e, até ideológicas, dos períodos de criação desses produtos.

Percebemos assim que os Prêmios possuíram uma influência sobre a classe de designers de seus países, incentivando e provocando novas ideias e projetos; o Prêmio Design MCB procurou se aproximar da indústria para a tentativa de uma identidade nacional, ainda que colocasse muitas vezes em pauta projetos de produção em pequena escala e com influência do estilo internacional; porém, o prêmio não conseguiu fazer com que o mercado absorvesse esse tipo de produção, pelo menos, não os protótipos premiados neste período. O Compasso d'Oro surgiu quase como um certificador dos produtos industrializados da época, buscando sempre explorar a inovação e a excelência da fabricação e dos materiais utilizados, além de propagar para o público estrangeiro e valorizar o estilo italiano de abordagem do design.

Também compreendemos que os conceitos da casa brasileira estavam pouco presentes nos objetos vencedores, revelando que o olhar do design nacional, mesmo dentro de um museu cujo foco estaria voltado para o meio doméstico, refletia o mercado brasileiro e muito da criação e produção internacional, sendo este o próprio estilo italiano que desempenhou bem o seu papel de influenciar e ensinar através de suas feiras, debates e prêmios um ideal de projetos de design.

13. Referências

ADI DESIGN MUSEUM, "**II Premio Compasso D'Oro ADI**", disponível em: www.adidesignmuseum.org/compasso-doro/il-premio-compasso-doro/ (acessado 21 de novembro de 2022).

BASSI, Alberto; COLOMBO, Cecilia; RICCINI, Raimonda. "**design in triennale 1947-68 percorsi fra milano e brianza**". Milano:Silvana Editoriale Spa, 2004.

BRAGA, Marcos da Costa; MELO, Chico Homem de; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **30 anos: prêmio design MCB**. Tradução de Letícia Ribeiro Carvalho. São Paulo: Olhares, 2016.

BRAGA, Marcos da Costa. **ABDI e APDINS - RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil**. São Paulo: Blucher, 2011.

BRAGA, Marcos da Costa, Org.; MOREIRA, Ricardo Santos, Org. **Histórias do Design no Brasil**. Organization of Marcos da Costa Braga e Ricardo Santos Moreira. São Paulo: Annablume, 2012.

BORGES, Adélia; SAGGESE, Antonio. "**Prêmio Design Museu da Casa Brasileira: 1986-1996**". São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher. 2006.

DUAIBS, Raquel. **A economia italiana e o desenvolvimento dos distritos industriais**. Sinais n. 20 Jul-Dez 2016/2. Vitória - Brasil

INSTITUTO TOMIE OHTAKE, "**Made in Italy: A Construção do Estilo Italiano**", disponível em: www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/made-in-italy-a-construacao-do-estilo-italia no (acessado 22 de novembro de 2022).

LEES-MAFFEI, Grace; FALLAN, Kjetil. **Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design**. Editora: Bloomsbury Academic, 2013.