



## 1946: Um curso de desenho de propaganda e artes gráficas e o cenário de configuração do desenho projetual brasileiro

*A course in advertising design and graphic arts and the scenario of Brazilian projectual design from the 1940's onward*

Isabella Perrotta, ESPM Rio.  
iperrotta@espm.br

162

### Resumo

A partir do Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, coordenado pelo artista Tomás Santa Rosa, em 1946, na Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, este artigo visita o cenário em que os campos do design gráfico e da publicidade começavam a se configurar no Brasil, suas heranças vindas das artes plásticas, a incipiente valorização da formação técnica, e suas relações com o desenvolvimento do país. Trata-se de uma pesquisa exploratória, de cunho histórico, baseada em dados documentais e bibliográficos. Os documentos consultados, nos acervos da Fundação, evidenciaram diversas outras iniciativas de formação técnica em desenho, a partir de 1948. Vislumbrou-se, então, uma demanda por novos profissionais a partir da industrialização e da modernização do país que, indiretamente, repercutiu na institucionalização de cursos de design.

**Palavras Chave:** Tomás Santa Rosa; Artes gráficas; Design e publicidade; Formação técnica.

### Abstract

*Starting from the Course of Advertising Design and Graphic Arts, coordinated by the artist Tomás Santa Rosa in 1946 at the Getúlio Vargas Foundation in Rio de Janeiro, this paper looks at the scenario in which the fields of graphic design and advertising were beginning to take shape in Brazil, their inheritance from the plastic arts, the incipient appreciation of technical training, and their relationship with the country's development. This is an exploratory, historical study based on documentary and bibliographic data. The documents consulted in the Foundation's collections showed various initiatives for technical training in design, starting in 1948. There was a demand for new professionals as a result of the country's industrialization and modernization, which indirectly had repercussions on the institutionalization of design courses.*

**Keywords:** Tomás Santa Rosa; Graphic arts; Design and advertising; Technical training.





## Artes gráficas e aplicadas no Rio de Janeiro

Foram os artistas plásticos que, na Europa, ajudaram a estabelecer o campo profissional do design gráfico. Também no Brasil, vários modernistas marcaram presença nas folhas impressas da indústria gráfica, ilustrando páginas de texto, anúncios, cartazes e capas de livros e revistas, antes que houvesse profissionais especialmente dedicados ao campo.

Na fase inicial da Bauhaus – escola alemã de arte, chancelada como a primeira no ensino do design moderno – estavam Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, László Moholy-Nagy e Oscar Schlemmer. Juntos aos contemporâneos da vanguarda russa – como El Lissitzki e Aleksandr Ródtchenko – formavam um grupo de artistas que preferiu abandonar seus cavaletes em prol de uma comunicação de massa baseada na racionalidade da máquina. Eles “consideravam as obras assinadas do velho mundo da arte como vergonhosamente elitistas e egocêntricas”, e que as “visões burguesas e subjetivas corrompiam a sociedade” (Armstrong, 2015, p.8).

Na Europa, a ideia de a arte ser aplicada à produção de objetos utilitários remonta à Renascença (século XVI) – quando proprietários de manufaturas contratavam artistas acadêmicos para desenvolver modelos de produtos que seriam produzidos em série (Bomfim, 1998), embora seja mais associada ao movimento Arts and Crafts (Inglaterra, a partir de 1860) que defendia uma alternativa à mecanização e produção em massa.

Antes, contudo, academias de arte como a Somerset House (Londres, 1837) – mais tarde Royal College of Art –, já se voltavam a preparar profissionais para a configuração dos objetos do cotidiano. No Brasil, pode-se dizer que a criação dos Liceus de Artes e Ofícios (no Rio de Janeiro, em 1856, e em São Paulo, em 1873) também esteve ligada à ideia de formação desses profissionais, tendo sua essência no ensino de desenho técnico e artístico, além de ofícios específicos.

O Liceu do Rio foi fundado, num Brasil escravocrata, por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, arquiteto formado pela Academia Imperial de Belas-Artes. Ele acreditava que a educação, especialmente o conhecimento artístico e do desenho, seria a base para que se alcançasse o desenvolvimento, de forma a preparar a classe trabalhadora para a futura industrialização do país e/ou o exercício profícuo e digno de diversos ofícios das chamadas “artes industriais” ou “artes menores”. Em 1856, pensava um espaço em que artesãos, operários e pessoas comuns pudessem estudar, em aulas noturnas, “o desenho geométrico, industrial, artístico e arquitetônico, os princípios das ciências aplicadas às artes livres”, para que pudessemos exibir nossas produções, “como a França, a Inglaterra, a Alemanha, a Itália e mesmo Portugal” (BETHENCOURT DA SILVA, apud CHIARELLI, 2012, p.15).

O Liceu do Rio de Janeiro, conhecido como “escola do povo”, agregou à educação elementar a formação técnico-profissional e artística. Depois, acabou por ser uma escola de arte e, a partir de 1914, com forte vínculo com a gravura, ao contrário do Liceu de São Paulo que ficou ligado à formação de ofícios.

Sobre a missão original da instituição, o jornalista e crítico Félix Ferreira escreveu, em 1885:

O Liceu ainda não está completo, falta-lhe a parte mais difícil, porque é justamente a mais importante: a das oficinas – nas indústrias, como em todas as profissões, a teoria não basta,



(...). Enquanto o Liceu de Artes e Ofícios não tiver oficinas normais, o seu ensino (...) contudo, não dará todos bons frutos (...) (FERREIRA, 1885/2012, p. 113).

Apesar do intuito de promover a indústria, a economia do país continuaria fortemente agrícola. Contudo, o desenvolvimento da indústria gráfica, no Rio de Janeiro, seria notável no início do século XX.

Para Castro (2019), “a vida editorial era intensa”, no Rio dos anos 1920, girando em torno de cerca de 40 livrarias, algumas também atuando como editoras, gráficas, papelarias e bancas de jornais (Castro, 2019, p. 49). As revistas ilustradas faziam enorme sucesso, e podiam ser vistas como “expressões do moderno” pelas suas crônicas e caricaturas – manifestações máximas de seu tempo. “Seus autores eram intelectuais que partiam da relação com a cidade e seus personagens para abastecer suas criações (...) provenientes do ‘aqui e agora’” (Gorberg, 2019). J. Carlos (1884-1950) foi o primeiro artista brasileiro a praticamente só se dedicar às artes gráficas, atuando como ilustrador, chargista, capista e também designer/diagramador de páginas – principalmente em revistas, e inclusive nas melhores de sua época. Alguns outros nomes reconhecidos e circunscritos à ilustração são Belmonte (1896 – 1947), Raul Pederneiras (1874 – 1953), e K. Lixto (Calixto Cordeiro, 1877 – 1957). Menos conhecido, Ivan (Manlius Mello) fez projeto gráfico e ilustrações para a revista *A Maçã*, sendo exemplo de um novo profissional que anunciava os serviços do seu “atelier” na rua do Ouvidor: “Desenhos de construção em geral, Decorações, Desenhos de máquinas”; “Desenho artístico, Desenho comercial, Desenho industrial” (Haluch, 2005, p.120).

Na década de 1930, a capa de livro ilustrada passava a receber importância de editores. Por elas passaram os artistas Anita Malfatti, Augusto Rodrigues, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret (Perrotta, 2006). Vários buscavam seu lugar num espaço fluido entre arte, design gráfico e publicidade. Di Cavalcanti, por exemplo, além de ilustrações para revistas e jornais fez publicidade. Assim como o pintor austríaco Geraldo Orthof (1903-1993), que chegou ao Rio em 1926, trazendo na bagagem trabalhos gráficos já realizados, logo ganhando o prêmio de desenho de publicidade do Museu Nacional de Belas Artes. Fez anúncios para revistas, cartazes para bondes, e em 1936 funda a Publicidade Orthof – pioneira na criação de *out-doors* no Brasil –, até se dedicar totalmente à pintura (Millarch, 1986; Morais 1994).

Até os anos 1950, no Brasil, cartazes, anúncios publicitários e capas de livro, eram em maioria ilustrados com desenhos, e a fotografia ainda não era muito disseminada. Cenário em que se localiza a presença do artista paraibano Tomás Santa Rosa (1909-1956) no Rio de Janeiro.

### *Tomás Santa Rosa*

Reconhecido como o primeiro cenógrafo moderno brasileiro, Santa Rosa foi também escritor, pintor, ilustrador, figurinista, decorador e crítico de arte. Mas, talvez a atividade sobre a qual tenha se dedicado por mais tempo, tenha sido a de ilustrador e capista de livros.

Chegado ao Rio de Janeiro em 1932, com 23 anos, começou a trabalhar com Portinari, como auxiliar na execução de murais e, já no ano seguinte, fez a capa de *Cahétes* (primeiro livro de Graciliano Ramos, editado pela Schmidt), além da capa e das ilustrações de *Cacau* (segundo

romance de Jorge Amado, editado pela Ariel). Nos anos 1930 a 1940 promoveu uma verdadeira renovação do projeto do livro brasileiro em escala comercial, conseguindo dar identidades próprias para as editoras com as quais colaborou: a casa de Augusto Frederico Schmidt; a Ariel, de Gastão Cruls e Agripino Grieco; e ainda a José Olympio, para a qual desenvolveu mais de 200 livros (Perrotta, 2006).

Figura 1: Capas de Santa Rosa para as editoras Schmidt e Ariel.



Fonte: A capa do livro brasileiro: 1820 – 1950, de Ubiratan Machado, Ateliê Editorial.

Boêmio e erudito, múltiplo, Santa Rosa era também gravador. Provavelmente foi sua relação com a gravura – experiência onde o artista abre mão da aura da obra de arte única e, ele próprio, reproduz seu trabalho em pequena tiragem – que o levou ao encontro das artes gráficas industriais. E, evidentemente, foi por sua experiência com a imagem reproduzida industrialmente, para o mercado editorial, que planeja um curso onde o desenho seria aplicado à propaganda e às artes gráficas.

Cabe ressaltar que o termo “artes gráficas” é embrenhado de significados, tanto propensos às artes plásticas (gravura), quanto às técnicas de produção da indústria gráfica em geral. No final do século XIX, Félix Ferreira tratou das técnicas de reprodução da imagem (xilografia, litografia e fotografia), como uma possibilidade de disseminação de obras de arte que garantiam o acesso de um contingente maior da população às imagens de boa qualidade, da mesma forma que via o ensino profissionalizante “como um compromisso com a democratização da arte” (Chiarelli, 2012, p.11).

A gravura esteve fortemente presente no Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas que Tomás Santa Rosa criou, em 1946, na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de



Janeiro. A iniciativa, conhecida em referências bibliográficas (Moraes, 1994), parece contextualizada com a crença modernista de que o artista deveria estar inserido no universo da comunicação e da produção em massa, mas também ocupar um vácuo de formação “em face do avanço da técnica de publicidade e de expansão que (...) estão tendo os livros, as revistas e os jornais” (Fundação Getulio Vargas, 1946, p.3).

Com o intuito de buscar mais informações sobre o curso de Santa Rosa, esta pesquisa envolveu a análise de documentos diversos (prospectos, notas de aula, cartas, fotografias, etc.), não devidamente catalogados, guardados em pastas identificadas como “cursos” e depositados no Núcleo de Documentação da FGV, onde, então, encontramos registros de outros cursos de desenho oferecidos posteriormente.

Vale dizer que, no período aqui abordado, o foco da instituição era de fato a administração e campos que lhe fossem complementares. Não se pode dizer que o desenho, em qualquer modalidade, estivesse neste âmbito, mas talvez entendido no contexto do desenvolvimento econômico do país, que se apontava.

## **A Fundação Getulio Vargas e a promoção da qualificação profissional**

Hoje reconhecida como instituição de ensino superior de excelência, oferecendo cursos de graduação e pós-graduação (lato e stricto sensu), a Fundação Getulio Vargas ao ser fundada, em 1944, tinha como objetivo promover a formação de pessoal qualificado para a administração pública e privada e, conseqüentemente, o desenvolvimento econômico e social do país. Seu fundador, Luís Simões Lopes, tinha sido chefe do Departamento Administrativo do Serviço Público, de Vargas, que teve como objetivo racionalizar e integrar o serviço público nacional e qualificar o funcionalismo. Por essa experiência, explica a idealização da Fundação: “verifiquei uma coisa bastante triste: das duzentas e tantas mil pessoas que fizeram concursos, só conseguimos aprovar 10%. (...) as pessoas eram muito mal preparadas” (Lopes, apud D’Araujo 1999, p.12).

Desta forma, um impresso de 1948, apresentando cursos de desenho que seriam oferecidos pela Fundação, destaca como “objetivos nítidos e certos” da instituição, desde a sua criação: “prover a formação, a especialização e o aperfeiçoamento de pessoal para empreendimentos públicos e privados, principalmente aqueles que se relacionam com o incentivo da produção nacional” (Fundação Getulio Vargas, 1948, p.3). O último parágrafo, enfatiza sua missão em relação à formação técnica brasileira: “O Brasil não tem excesso de técnicos; sem dúvida, é ainda escasso o número dos que podem servi-lo com verdadeira utilidade” (Fundação Getulio Vargas, 1948, p.5). O mesmo impresso nos indica que o curso de Santa Rosa (1946) foi o primeiro entre diversas áreas.

Os cursos de desenho que vão ser iniciados agora, não são os primeiros; (...). Inicialmente organizou um Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas. Depois vieram cursos especializados e intensivos de algumas cadeiras de mais larga aplicação na vida pública e nas empresas particulares: (...) (Fundação Getulio Vargas, 1948, p.4).

A partir da consulta a este documento, surgiram, então, algumas questões: sendo Santa Rosa artista reconhecido, e tendo outros cursos de desenho seguindo-se ao dele, dentro da própria FGV, por que o seu não teve continuidade? A exposição com trabalhos dos seus alunos, ocorrida no início do ano de 1947, obteve ótima repercussão da crítica em mídia impressa, e que o próprio Santa Rosa, em documento enviado à presidência da instituição, explicitou seu descontentamento sobre a descontinuidade do curso. Teria sido percebido com viés muito artístico? Já que de acordo com o prospecto, parece que naquele momento optou-se por cursos de “mais larga aplicação” – como administração, secretariado, pedagogia, etc. Será que a ideia de “melhorar o nível intelectual dos brasileiros”, mencionada por Simões Lopes (D’Araujo, 1999, p. 12) estaria melhor representada por cursos – inclusive de desenho – que promovessem uma capacitação mais técnica?

## O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas

O curso proposto por Santa Rosa aconteceu durante seis meses (de maio a dezembro de 1946), em seis horas diárias, nas instalações da Avenida 13 de Maio, no Centro da cidade. De acordo com prospecto de divulgação, os candidatos precisavam apresentar comprovante de conclusão do “curso básico” e prestar prova de: Desenho de objeto iluminado a 45°, Desenho de figura humana com modelo, e Composição imaginativa sobre um tema dado (Fundação Getulio Vargas, 1946, p. 6). Visava oferecer:

o domínio seguro do desenho de propaganda e artes gráficas, especialização que, dia a dia, se torna mais necessária (...).

Destina-se a profissionais em atividades em empresas gráficas particulares e em institutos oficiais ou paraestatais que mantenham serviços nesse ramo de desenho técnico (Fundação Getulio Vargas, 1946, p.3 – grifo nosso).

Santa Rosa é creditado na organização e direção do curso, seguido pela lista de disciplinas com os nomes dos seus professores, assim grafados<sup>1</sup>:

- Desenho Aplicado (Composição Decorativa) – Prof. T. Santa Rosa Jr.
- Desenho Aplicado (Xilogravura) – Prof. Axel Leskoschek
- Desenho Aplicado (Água-forte) – Prof. Carlos Oswald
- Desenho Aplicado (Litografia) – Prof. Silvio Signorelli
- Técnica de Publicidade – Prof. T. Santa Rosa Jr.
- História da Arte e das Artes Gráficas – Prof. Annah Levy

Chama a atenção que das seis disciplinas apresentadas, três – apesar do título “Desenho Aplicado” – referem-se a técnicas da gravura, mais comumente compreendidas no campo das artes plásticas. Também quando se pesquisou as biografias dos professores, percebeu-se o viés artístico do curso. Leskoschek, austríaco, pintor e gravador, foi importante colaborador do mercado editorial carioca, tendo sido ilustrador da José Olympio, uma das editoras para a qual

---

<sup>1</sup> Em outras fontes, encontramos as grafias Axl von Leskoschek (também Axl Leskoschek) e Hanna Levy. Quanto a esta, uma carta em papel timbrado, disponível no Núcleo de Documentação da Fundação Getulio Vargas, em que reclama de seus vencimentos serem menores do que os dos colegas professores do mesmo curso, confirmou esta última grafia do seu nome, lá antecedido pelo título “Dr.”, relativo ao seu doutorado na Sorbone, também mencionado na carta.



Santa Rosa trabalhava. Carlos Oswald, italiano, também foi artista de produção diversificada, mais reconhecido como gravador, tendo sido professor do liceu de Artes e Ofícios do Rio, a partir de 1914, quando ele próprio implantou o ensino da gravura artística. Hannah Levy, alemã, atuou como pesquisadora, professora, crítica e historiadora da arte. Ao chegar no Brasil, em 1937, começa a colaborar com o recém-criado Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Iphan), como professora para a formação dos seus primeiros técnicos e também escrevendo artigos para a *Revista do Patrimônio*.

Ainda de acordo com o prospecto, as aulas de gravura compunham “a parte experimental” do curso e, das seis horas diárias, “ao menos três [seriam] destinadas à execução de trabalhos práticos, estudos experimentais e técnicos de manuseio de instrumental e equipamentos mecânicos” (Fundação Getúlio Vargas, 1946, p. 3-4). O conteúdo das disciplinas foi apresentado detalhadamente em blocos, resumidos a seguir.

O bloco I. (Desenho aplicado às Artes Gráficas) nos mostra um conteúdo muito ligado à formação artística, embora já sinalizando para a produção de mídias impressas: “A ilustração. O livro. A revista. O jornal. Suas características. A ilustração. Prosa e Poesia”.

O bloco II (Elementos de História da Arte e das Artes Gráficas) parece muito abrangente – pretensioso até – para o período de duração, e nos lembra as academias voltadas para as artes aplicadas do século XIX, que ensinavam os diversos estilos como grego, assírio, bizantino, gótico etc. Faria sentido para a publicidade da metade do século XX? Chama a atenção os tópicos: “Desenvolvimento da imprensa” e “A arte no século XX. Uma renascença das artes gráficas”. O tópico “A gravura” também fazia parte do programa.

De perfil mais técnico-profissionalizante, o conteúdo do bloco III (Técnica de Publicidade) também é bastante abrangente – do layout à redação de textos e planos de campanhas, passando por cor, tipografia e meios de reprodução, e ainda algo mais conceitual como “Importância da ideia em publicidade”.

O bloco IV (Prática) fecha a formação, voltando-se para o objetivo percebido no nome do curso, incluindo etapas como: “Compor layouts para publicidade de modas, medicamento e indústria”, “Realizar anúncios para revista e jornal”, “Fazer um cartaz com três cores” (Fundação Getúlio Vargas, 1946, p.7-9).

### *Ecossistema do curso de Santa Rosa*

Não sabemos se Santa Rosa conseguiu cumprir o seu robusto plano didático. Pelas reportagens de imprensa e depoimentos de ex-alunos, citados a seguir, entendemos que a gravura artística tenha superado o conteúdo que se pretendia relacionado com as artes gráficas industriais e a publicidade.

Figura 2: Aula de modelo vivo no curso de Santa Rosa.



Fonte: Revista Sombra, nº 59, 1946.

Figura 3: Gravura em água forte, de Fayga Ostrower, realizada no curso de Santa Rosa.



Fonte: Revista Sombra, nº 59, 1946.

Apesar de desistências no corpo discente inicial, em outubro de 1946 a revista *Sombra* relacionava 39 nomes de estudantes. Não sabemos se entre os egressos formaram-se profissionais publicitários ou das artes gráficas, mas sim alguns futuros expoentes das artes plásticas brasileiras, como: Athos Bulcão (que não concluiu o curso), Isabella Sá Pereira, Fayga Ostrower e Renina Katz. As duas últimas tendo se dedicado à gravura, e Renina Katz,



posteriormente professora da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, na cadeira de Meios e Métodos de Representação (Souza, 1996, p.140).

Para Isabella Sá Pereira, “Foi um curso maravilhoso”,

Conversar com Santa Rosa era ótimo, ele falava de tudo (...), estimulava nosso interesse pelo teatro, cinema, etc. (...). Santa Rosa e Axel Lesckoschek não se limitavam a ensinar a técnica, estimulavam também a criatividade (...). (PEREIRA apud MORAIS, 1994, p.195).

Para Fayga Ostrower, o curso representava uma boa oportunidade, pois “os únicos cursos de arte, na época, os da Escola Nacional de Belas Artes eram de nível universitário e duravam quatro anos (...)” (Ostrower apud Morais, 1994, p.195). Pelo seu depoimento, percebe-se que o que a leva ao curso não são as possibilidades da propaganda e do editorial, mas a figura de Santa Rosa – “uma das pessoas mais inteligentes e cultas que já encontrei na minha vida, absolutamente fascinante”. E, possivelmente, dali veio seu encaminhamento como artista – “Encontrei meu caminho” (Ostrower, 1997 n.p).

De acordo com Morais (1994), também Almir Mavignier teria sido aluno, embora seu nome não conste na matéria da *Sombra* e a sua biografia, no seu site, não confirme tal experiência. Mas este foi um artista plástico com passagens inequívocas pelo design gráfico, tendo inclusive, estudado na Escola Superior da Forma de Ulm.

Em fevereiro de 1947, uma exposição com trabalhos dos alunos foi realizada numa das edificações da FGV na Praia de Botafogo. Recebeu crítica entusiasmada de nomes como José Lins do Rego, Mário Barata e Marques Rebelo, e notícias em veículos diversos. Pelo sucesso, a mostra foi prorrogada e transferida para a Associação Brasileira de Imprensa, onde ficou até o fim do mês de março, enquanto a descontinuidade do curso era anunciada.

Antônio Bento, autor da coluna “As artes” do *Diário Carioca*, fazia diversas menções à exposição e ao fim do curso, ao longo dos meses de fevereiro e março. Pelas suas palavras, percebe-se o viés artístico pelo qual o curso era entendido, e a forte presença da gravura na exposição. Em 11 de fevereiro, fala em “interessantíssima exposição” “dos alunos do curso de Desenho e de Artes Gráficas da Fundação Getulio Vargas” (sem mencionar a palavra “Propaganda”), com a presença de “numerosos artistas e críticos de arte”, numa demonstração “da utilização de técnicas que o moderno ensino do desenho e da gravura preconizam” (Bento, 11 de fevereiro de 1947, p.6). Dois dias depois, afirma que as boas informações que detinha sobre o curso foram superadas pela impressão que teve com a exposição, inclusive comparando-a a mostras da Escola de Belas Artes e do Liceu:

Os progressos realizados pelos alunos do curso decorreram da hábil orientação de seus professores, que lhes deram, antes de tudo, inteira liberdade no que diz respeito à expressão artística e à orientação estética adotada (BENTO, 13 de fevereiro de 1947, p.6).

Mais tarde, o mesmo cronista anuncia “Desaparecerá o Curso da FGV”, lamentando que “Infelizmente o ensino de artes plásticas no Brasil é coisa muito precária”, e que a sua recomendação de ampliação do curso, não se concretizaria. “Desgraçadamente, o que é bom no Brasil dura pouco” (Bento, 14 de fevereiro de 1947, p.6). Na mesma coluna, especula sobre três possíveis motivos para a “decisão radical” de descontinuidade do curso, por parte da FGV: “inutilidade”, “fracasso” e “falta de recursos financeiros”. Sobre o primeiro:



todos reconheceriam a necessidade do curso que permitiu a possibilidade da existência de um “atelier” livre para o ensino de artes plásticas no Rio. Desse “atelier” poderão sair artesãos verdadeiros e uma geração de gravadores como não se conhece outra no Brasil. (...) A necessidade do curso é incontestável dada a deficiência do ensino na Escola de Belas Artes (BENTO, 14 de fevereiro de 1947, p.6 – grifo nosso.).

Sobre o segundo: “A exposição agora realizada constitui um êxito irrecusável, razão pela qual não se poderia argumentar com o fracasso do curso”. Sobre o terceiro: “Não creio que seja esse o motivo determinante da decisão injusta dos donos da Fundação que é rica”.

Falo (...) em defesa dos interesses dos jovens pintores pobres do Brasil (...). Desejo apenas que o ensino das artes plásticas no Brasil se desenvolva sobre novas bases e forme artesãos capazes e não simples autômatos ou manequins manuseados por um mau acadêmico (BENTO, 14 de fevereiro de 1947, p.6 – grifo nosso.).

Em de 16 de fevereiro, a sua coluna, intitulada “Uma geração de gravadores”, reforça o viés artístico:

O que o curso tem em vista, como já assinali, é a formação de bons gravadores e de técnicas em artes gráficas, profissionais tão raros no Brasil. (...)E todas as técnicas são experimentadas com sucesso. (...)

Não exagero reafirmando que o curso constitui uma revelação. Sabe-se que a gravura contemporânea não goza de boa fama artística. (BENTO, 16/2/1947, p.4 – grifo nosso).

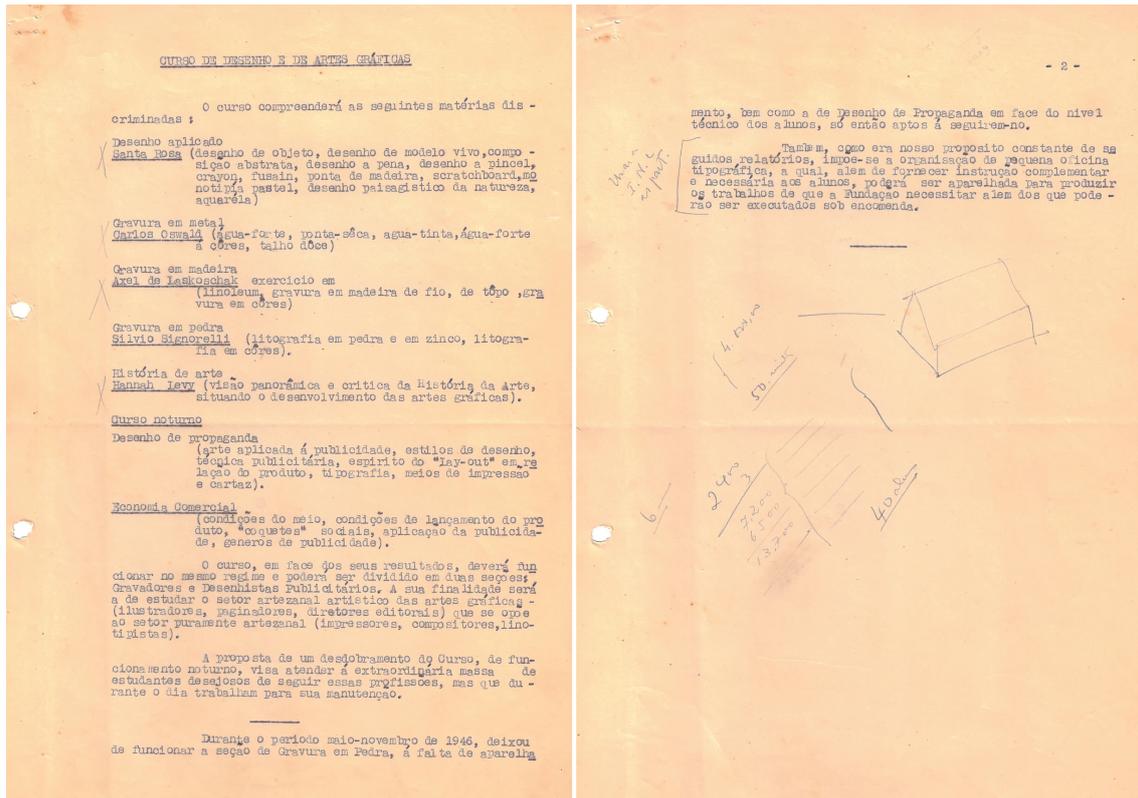
Em março, Bento elogia a ABI por acolher a exposição de trabalhos de “jovens pintores e gravadores” do curso “repudiado pela Fundação”. Comparando, então, o presidente da instituição ao marechal nazista Goering, diz que ambos têm “medo da palavra cultura e fuge[m] das coisas da arte como o diabo da cruz”. Para ele, “um curso especializado em desenho e gravura exige um trabalho árduo. Forma artesãos e profissionais capazes, coisa que nunca o ensino oficial acadêmico fez aqui com regularidade” (Bento, 11 de março de 1947, p.6).

No conjunto de crônicas de Antônio Bento, chamam a atenção: o fato de a palavra “propaganda”, presente no nome do curso, não ser mencionada; a percepção do curso de como sendo de artes plásticas, onde se ensinava desenho, pintura e gravura; o entendimento da gravura como um ofício do artesão-artista; além de críticas ao ensino da Escola Nacional de Belas Artes. Semelhanças conceituais encontram-se no texto da coluna “Artes Plásticas” do *Correio da Manhã* de 13 de fevereiro, sob o título “Curso de Desenho e Artes Gráficas”:

A Escola Nacional de Belas Artes jamais foi capaz de conseguir coisa parecida. Ela é antes um necrotério de talentos frustrados. O Curso de Desenho e de Artes Gráficas da Fundação G.V. é uma instituição que precisa não apenas de ter continuação, mas de ser incentivada e protegida por todos os meios (CORREIO DA MANHÃ, 13/2/1947, p.9).

Em 1949, Santa Rosa responsabiliza-se pela área de teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (fundado em 1948), onde mais tarde também ministraria aulas de desenho. A partir de 1952, torna-se responsável pela coordenação das montagens do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 4: Documento que parece ser proposta de Santa Rosa para nova edição do seu curso (s/d).



Fonte: Núcleo de Documentação da FGV.

## Formações do profissional criativo no Rio e em São Paulo

Nas críticas da exposição de trabalhos do curso de Santa Rosa, encontramos várias opiniões desfavoráveis ao ensino (academicista e elitista) da Escola Nacional de Belas Artes (1890), que deveria ter sido a modernização, em tempos republicanos, da anterior Academia Imperial de Belas Artes (1826). Porém, segundo Valle (2007), houve muita resistência, dentro da instituição, em romper os modelos imperiais europeus e, uma abertura só aconteceria ao final da década de 1930, quando o arquiteto Lúcio Costa assume a direção (embora, como visto, as críticas ao seu academicismo perdurassem em 1947).

Em 1946, quando o curso de Santa Rosa acontecia no Rio, também em São Paulo acontecia o Curso Técnico de Propaganda, organizado pela Associação Paulista de Propaganda, fundada em 1937 (Moura, 2001).

Desde os anos 1930, empresas estrangeiras começavam a chegar ao Brasil, e junto com elas as agências de propaganda também estrangeiras, tais como N.W. Ayer&Son, em 1931; MacCannEricson, em 1935; Lintas, em 1937 (Abigraf, 2008). Em 1950, então, a propaganda mereceu ocupar um espaço legitimado pelas artes plásticas, quando o Museu de Arte de São Paulo – Masp organiza o primeiro Salão Nacional de Propaganda. Em decorrência, em 1951, acontece a criação da Escola de Propaganda do Museu de Arte de São Paulo e, em 1957, o I Congresso Brasileiro de Propaganda, no Rio de Janeiro. Em 1961, a Escola de Propaganda de



São Paulo passa a se chamar Escola Superior de Propaganda de São Paulo e, em 1970, Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM (Moura, 2001).

Na mesma época da Escola de Propaganda, o Masp criou o Instituto de Arte Contemporânea – IAC, com o objetivo de formar profissionais voltados para “arte industrial”, que fossem “capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspond[essem] ao progresso e à mentalidade atualizada” (Bardi, apud Leon, 2014, p.38). O curso de design do IAC, que funcionou de 1951 a 1953, não conseguiu implantar todo o seu programa, previsto para quatro anos.

É sintomático que a Escola Superior de Propaganda do Museu tenha deslanchado (...) enquanto as disciplinas de aspectos do design só tenham sido instituídas em 1962, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (LEON, 2014, p.50).

No Rio, uma Escola Técnica de Criação também estava sendo pensada para o Museu de Arte Moderna. O projeto não chega a se concretizar, mas ajudou a desenhar o curso da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, inaugurada em 1963. Contudo, cita-se pelo menos dois cursos relevantes acontecidos no MAM anteriormente: em 1959, um curso de comunicação visual ministrado por OtlAicher e Tomás Maldonado e, em 1962, um sobre tipografia, tendo Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner como professores. Mais tarde, na década de 1970, o MAM vai abrigar uma espécie de “laboratório” que pensava, projetava e divulgava design: o Instituto de Desenho Industrial – IDI, coordenado por Karl Heinz Bergmiller e Gustavo Goebel Weyne (Perrotta, 2016).

No Brasil, até a metade do século XX, artes, arquitetura, design e publicidade estarão bastante miscigenados e seus ofícios exercidos por profissionais híbridos. Mas as escolas da segunda metade do século, muito especialmente a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), e seus professores de viés racionalista, tratarão de estabelecer fronteiras mais claras – embora esta escola tenha optado por adotar, em seu próprio nome, a palavra “desenho” e não “design” que, nestas alturas já tinha um entendimento razoável. Segundo Barbosa (2018), entre 1922 e 1948 era a palavra “desenho” usada tanto para arte, quanto o que hoje chamamos design. “Só na década de 1960 com as discussões para a criação da ESDI passamos a usar desenho para a arte e design para projeto” (Barbosa, 2018, p.22). A partir daí, arte, publicidade e design serão campos com contornos mais definidos.

### *Outros cursos de desenhona FGV*

Embora o curso de Santa Rosa não tenha tido continuidade, outros de Desenho de Propaganda foram oferecidos pela FGV, pelo menos nos anos 1948, 1953, 1957, 1958, de acordo com documentos preservados nos arquivos da instituição. Outros cursos de desenho também foram ofertados, pelo menos, nos anos de 1948, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958 e 1959.

O repertório foi grande e bastante variável de ano para ano, abrangendo *desenho de*: Letras, Gráficos Estatísticos, Máquinas, Estruturas Fixas, Estruturas Navais, Estruturas Aeronáuticas, Arquitetura, Móveis e Utensílios, Decoração de Interiores, Instalações Elétricas, Instalações Rádio Elétricas, Instalações Hidráulicas e Sanitárias; e *desenhos*: Decorativo, Topográfico,

Cartográfico, Anatômico, Botânico e Micrografia, Cristalografia, e ainda Desenho Animado e Cinematografia.

Um Curso de Desenho Básico (com duração de 2 anos) foi oferecido, pelo menos, em 1953 e 1955, um de Teoria da Cor em 1955 e, em 1956, o Curso de Execução de Projetos de Decoração de Interiores – onde a expressão “execução de projetos” parece diferenciar do curso de Desenho de Decoração, apresentado anteriormente.

Algumas fotos que registram cursos de desenho posteriores da instituição, sugerem uma vertente mais projetual (que poderíamos chamar de publicitária) e menos artística. Em uma delas (provavelmente de 1965), duas alunas pintam cartazes com o símbolo do IV Centenário do Rio. Outras mostram uma exposição de trabalhos que – diferentemente de tudo que se leu sobre o curso de Santa Rosa – poderiam ser entendidos como projetos de propaganda, de artes gráficas, ou até mesmo de design gráfico. São cartazes de turismo, capa de disco e embalagem de café.

Figura 5: Exposição de trabalhos de alunos de um curso de desenho, na FGV, não identificado (s/d).



Fonte: Núcleo de Documentação da FGV.

Figura 6: Aula de curso de desenho, não identificado, na FGV (s/d).



Fonte: Núcleo de Documentação da FGV.



## Considerações finais

O objetivo inicial desta pesquisa era investigar a participação de artistas plásticos na indústria gráfica carioca na primeira metade do século XX e, neste contexto, o conteúdo do pioneiro Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, organizado por Tomás Santa Rosa, em 1946. Interessava-nos levantar o que foi considerado relevante para a formação do profissional que viria a atuar nas áreas de “propaganda” e “artes gráficas”, e que demanda de mercado se vislumbrava naquele momento, para tal profissional.

Sabíamos que o referido curso teve enorme repercussão positiva na mídia da época e que, até hoje, aparece nas biografias de ex-alunos que se tornaram artistas consagrados. Entendemos também que Santa Rosa já gozava de prestígio à época, pois circulava no meio intelectual carioca, e um livro de Mário de Andrade a ele foi dedicado em 1938. Apesar disso, também sabíamos que seu curso tinha sido descontinuado. Surpreendeu-nos, então, que no esforço de levantarmos documentos referentes à proposta de Santa Rosa, na Fundação, encontrarmos registros de várias outras iniciativas de formação técnica em diferentes modalidades de desenho, inclusive outros cursos de desenho de propaganda, sendo oferecidos a partir de 1948.

Apesar de anunciar um módulo do curso dedicado a “compor layouts” e “realizar anúncios”, e de Santa Rosa ser um artista inserido no mercado editorial como ilustrador e capista, julgamos que seu curso teve foco na gravura artística – considerando, especialmente, as críticas publicadas na imprensa, que mencionavam termos como “artes plásticas” e “gravuristas” (que grifamos nas citações deste artigo), o título “Uma escola de desenho e gravura” na matéria da revista *Sombra*, e os trabalhos de alunos publicados na mesma revista; além de depoimentos, na bibliografia consultada, de ex-alunos que se tornaram artistas. Em paralelo, considerando a ênfase que a Fundação dava à formação técnica (justificativa de criação da instituição), entendemos que o viés do curso tenha sido o motivo de sua descontinuidade.

Considerando ainda a grande quantidade de cursos de desenho que foram oferecidos posteriormente na mesma instituição, enxergamos uma capital federal que se modernizava pelos pontos de vista urbano e industrial e que, conseqüentemente, demandaria por novos profissionais que – de acordo com a oferta de cursos – iriam desde “desenhistas” de instalações, máquinas e estruturas, a “projetistas” de letras, móveis, utensílios e interiores. E até mesmo de Desenho Animado e Cinematografia.

Concordamos com a demanda profissional que prospecto do curso de Santa Rosa mencionava ao falar em “avanço da técnica de publicidade e da expansão que estavam tendo os livros, as revistas e os jornais” (Fundação Getúlio Vargas, 1946, p 3.). A década seguinte vai demonstrar a existência de espaço para formar profissionais de propaganda, mas ainda não designers. Por isso, é recorrente a ideia de que o design no Brasil tenha sido inventado a partir da implantação de cursos de nível superior ao invés de surgir, naturalmente, a partir de uma demanda real. Mas, de alguma forma, a industrialização e a modernização do país, indiretamente, repercutiram na institucionalização de cursos de design.

## Referências



ABIGRAF. 200 anos de propaganda impressa no Brasil. **Revista Abigraf**. São Paulo: Clemente & Gramani, n. 236, julho, 2008.

ARMSTRONG, Helen. **Teoria do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. O Ensino da Arte e do Design quando se chamava desenho: Reforma Fernando Azevedo. **Educação em Foco** (Juiz de Fora), v.18, n.2, p. 19-52 jul/out, 2013.

BENTO Antônio. As artes / Notícias diversas. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 11/02/1947.

BENTO Antônio. Desaparecerá o curso da FGV. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 14/02/1947.

BENTO Antônio. O curso da Fundação Getulio Vargas. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 13/02/1947.

BENTO Antônio. Uma geração de gravadores. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 16/2/1947.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Ideias e formas na história do design: uma investigação estética**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1998.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à Beira-Mar: o Rio moderno dos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHIARELLI, Tadeu. Introdução. In: FERREIRA, Félix: **Belas artes: Estudos e Apreciações**. Rio de Janeiro, Governo do Rio de Janeiro / Editora Zouk, 2012.

CORREIO DA MANHÃ. Curso de Desenho e Artes Gráficas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13/02/1947.

D'ARAUJO, Maria Celina (org.). **Fundação Getulio Vargas: concretização de um ideal**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Rio de Janeiro, Governo do Rio de Janeiro / Zouk, 2012 (Original de 1885).

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS, Divisão de Ensino. **Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas**. Rio de Janeiro: FGV, 1946 (prospectoimpresso).

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS, Departamento de Ensino. **Cursos de Desenho**. Rio de Janeiro: FGV, 1948 (prospectoimpresso).

GORBERG, Marissa. **Belmonte: caricaturas dos anos 1920**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

HALUCH, Aline. A Maçã e a renovação do design editorial na década de 1920. In CARDOSO, Rafael (org.) **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

LEON, Ethel. **IAC: Primeira Escola de Design do Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014.

MILLARCH, Aramis. A arte de Orthof, o pioneiro do out-door, **Estado do Paraná**. Curitiba: 05/09/1986.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816 – 1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MOURA, Cláudia Peixoto de. O curso de Comunicação Social no Brasil: do currículo Mínimo às novas diretrizes curriculares. **Revista FAMECOS** (Porto Alegre), n.14 abril 2001.

OSTROWER, Fayga. Entrevista Histórica in **O papel da Arte**. 2010 (Original de 1997). Disponível em: <<http://www.opapeldaarte.com.br/fayga-ostrower-entrevista-historica/>>. Acesso em 25/3/2020.

PERROTTA, Isabella. **Victor Burton**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2006.



PERROTTA, Isabella. **IDI/ Bergmiller/ Goebel – Uma escola de Design: ou um laboratório avançado da ESDI.** Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Blucher, 2016.

QUADROS, Walther (ed.). Uma escola de desenho e gravura. **Revista Sombra** (Rio de Janeiro), nº 59, Ano VI, p. 58-61, outubro de 1946.

SANTA ROSA, Tomás. **Carta à Presidência da Fundação Getúlio Vargas.** Rio de Janeiro: 1947. (Manuscrito – Núcleo de Documentação da Fundação Getúlio Vargas).

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: Biografia de uma ideia.** Rio de Janeiro: Eduerj. 1996.

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930):** Da formação do artista aos seus modos estilísticos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

## Sobre o autor

### Isabella Perrotta

Doutora em História, Política e Bens Culturais (FGV Rio); mestre em Design (PUC-Rio); Bacharel em Desenho Industrial (ESDI-UERJ), com habilitações em Design Gráfico e de Produto. Atua em Projeto, Pesquisa, Curadoria e Ensino. É Professora Titular na ESPM Rio, no Programa de Pós-graduação em Economia Criativa, Estratégia e Inovação – PPGCEI, e no curso de Design.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7805-8443>