

**Soraia Pauli Scarpa e Antonio Takao Kanamaru\***

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp) entre 1950 e 1953.

The quest of modern Brazilian fashion at Instituto de Arte Contemporânea at Museu de Arte de São Paulo (IAC- Masp) between 1950 and 1953.

Artigo inédito

**palavras-chave:**

moda brasileira; ensino do design de moda; modernismo brasileiro; cadeia têxtil

Trata-se de estudo sobre a importância histórica de iniciativas e obras em relação à moda moderna brasileira, no espaço pioneiro do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp) no contexto de suas atividades entre 1950 e 1953. Análise baseada no periódico *Habitat*, principal órgão modernista do Masp, bem como na revista *O Cruzeiro*. Foi proposto contribuir com a abordagem desse capítulo da moda moderna brasileira, pouco valorizado, mas relevante naquele contexto bem como nos dias atuais.

**keywords:**

brazilian fashion; teaching of fashion design; brazilian modernism; textile chain

The article discusses the historical relevance for initiative and costumes related to the Brazilian modernist fashion, in to the pioneer Instituto de Arte Contemporânea from the Museu de Arte de São Paulo – IAC-Masp – in the context of it's activities between 1950 and 1953. It was analyzed the *Habitat* magazine and *O Cruzeiro* magazine. On this way, it was proposed to show the contribution of this period in the Brazilian modernist fashion, not valorized, but relevant in that time and until nowadays.

\* Universidade de São Paulo  
[USP], SP, Brasil.

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

---

## Introdução

A escola de desenho industrial instalada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), o chamado Instituto de Arte Contemporânea (IAC-Masp), foi fundamental para a história e ensino de design no Brasil. Considerada a primeira escola de design no país, funcionou entre 1951 e 1953, e contribuiu para a formação profissional de diversos designers, como Alexandre Wollner (1928-2018), Antonio Maluf (1926-2005), Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Emilie Chamie (1927-2000), Ludovico Martino (1933-2011), Aparício Basílio da Silva (1936-1992), Luiz Hosaka (1928-2009), entre outros.

Atividades para a promoção de design têxtil e de moda tiveram destaques no período, o que pode ser percebido por meio do acervo do museu, das atividades relacionadas ao ensino e de textos e de imagens publicados na revista *Habitat*, desde 1950 até 1953<sup>1</sup>. Como essas atividades estavam alinhadas com o que era vanguarda na Bauhaus e em escolas e museus norte-americanos, e quais as consequências para a área no período?

Segundo Lourenço<sup>2</sup>, no entendimento de Lina Bo e P. M. Bardi, os cursos do Masp “inserem-se nas propostas museológicas (...), voltadas ao interesse pelos objetos cotidianos, cuja solução possa ser considerada como artística, bastante identificadas com o Museu de Arte Moderna nova-iorquino (MoMA)”. A autora afirma ainda que ao mesmo tempo que havia cursos de desenho, gravura e infantil, realizam-se os de fotografia, tecelagem, jardinagem, música, dança, havia também “o Curso para Formação de Professores de Desenho, Escola Superior de Propaganda e Instituto de Arte Contemporânea (IAC-Masp)”.

Para o levantamento sobre história do design têxtil e de moda na Bauhaus e em escolas norte-americanas, com foco no Black Mountain College e no Institute of Design de Chicago<sup>3</sup>, foram priorizados textos de professores das instituições, além de catálogos de exposições. Para a análise das ações para a promoção de design têxtil e de moda no Masp, foram consideradas fontes os exemplares 1 a 9 das revistas *Habitat*, editados por Lina Bo e P. M. Bardi entre 1950 e 1953, a documentação disponível na Biblioteca e Centro de Documentação do Masp e ar-

1. Trata-se de parte de dissertação de mestrado na área têxtil e de moda, defendida e aprovada no PPGTM-Each/USP-Leste, sob orientação de A. T. Kanamaru, em 2017.

2. LOURENÇO, Maria. **Operários da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 212.

3. Weltge destaca também a escola Pond Farm, mas não foi encontrada citação a essa instituição em nenhum exemplar da revista *Habitat* analisado neste artigo; por isso, optou-se em destacar essas duas instituições. Cf. WELTGE, Sigrid. **Women's work**: textile art from the Bauhaus. London: Thames and Hudson, 1993, p. 183.

tigos na revista *O Cruzeiro*. As datas coincidem com o início da publicação da revista *Habitat* e o encerramento das atividades do IAC-Masp.

Apesar de o termo “desenho industrial” ser o em uso no contexto histórico em questão, seguiu-se Bonsiepe<sup>4</sup>, que adotou design industrial e não desenho industrial em sua obra revista, com a justificativa: “o uso da palavra inglesa já é um fato consumado no Brasil”.

Utiliza-se para moda, vestuário e costume as interpretações a seguir. Lipovetsky<sup>5</sup> afirma que o vestuário é o arquétipo da moda. Moda, segundo Palomino<sup>6</sup>, “é um sistema que acompanha o vestuário e o tempo, que integra o simples uso das roupas do dia a dia a um contexto maior, político, social e sociológico”. Para Catellani<sup>7</sup>, vestuário é compreendido como traje ou roupa sobre o corpo, que inclui acessórios. Pode-se ver na revista *Habitat* textos sobre joias e arte plumária, tratadas como questões de moda<sup>8</sup>. Também destaca-se a utilização do termo design de moda e não design de costume, apesar de “costume” ser o termo utilizado pelo Masp na ocasião, como na Seção de Costumes. Entende-se que a palavra teve o emprego modificado ao longo dos anos<sup>9</sup>. Possivelmente P. M. Bardi usou “costume” para as atividades do Masp, pois esse era o termo utilizado por museus referências na Europa e nos Estados Unidos no período, como em Instituto Internacional do Costume e das Artes no Palácio Grassi, Union Française des Arts du Costume (Ufac)<sup>10</sup> e Instituto de Costume do Metropolitan Museum of Art.

Outra questão é levantada por Melchior<sup>11</sup>: para ela, ao longo dos anos, a moda passou a ter diferentes tratamentos em instituições museológicas: a diferença entre museologia de costume e museologia de moda é o que marca os interesses no museu em moda. A museologia do costume pertence ao material, às práticas de colecionar costume. Melchior lembra que esse tipo de museu é custoso e frequentemente necessita de espaço, controle climático, depósito, manipulação e práticas de manutenção rigorosas. Nesse caso, costume é compreendido, conforme a definição de Catellani<sup>12</sup>, que inclui trajes típicos, ou indumentária – e está relacionado com a história dos trajes, ou das roupas e do vestuário, e não necessariamente com a moda. Melchior continua,

---

4. BONSIPE, Gui. Design e democracia. In: \_\_\_\_\_. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

5. LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 81-82.

6. PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 14.

7. CATELLANI, Regina. **Moda ilustrada de A a Z**. Barueri: Manole, 2003, p. 349.

8. PLUMAS, elementos da moda. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 32-33, 1952; OURIVESARIA. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 34-35, 1952.

9. Como por exemplo, o caso do Museum of Costume, criado em 1963, que passou a se chamar Fashion Museum, Bath a partir de 2007. Esse museu está localizado em Bath, na Inglaterra. Cf. FASHION MUSEUM. Disponível em: <<https://www.fashionmuseum.co.uk/about>>. Acesso em 12 out. 2018.

10. A Union Française des Arts du Costume foi fundada em 1948, originalmente para criar um Museu do Costume. O museu oficialmente só foi criado em 1987, como Musée de la Mode et du Costume, em

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

afirmando que a museologia de moda, por outro lado, enfatiza a visibilidade do museu, como um espetáculo, criando experiência única ao visitante. Além disso, há mudanças de paradigma do tratamento da moda em museus ao longo das décadas, conforme abordado mais adiante.

Não se pode deixar de destacar as alianças formadas entre os responsáveis pela empreitada e as forças econômicas e políticas do período. O *marchand* Pietro Maria Bardi (1900-1999), então diretor do Masp, e a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), diretora do IAC-Masp e da revista *Habitat*, ambos italianos, desempenharam papel fundamental para o ensino de design, assim como Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968), fundador do museu e dono dos Diários Associados<sup>13</sup>, e de Nelson Rockefeller (1908-1979), empresário e político estadunidense, que, de acordo com Tota<sup>14</sup>, foi responsável por estreitar relações entre os dois países. Rockefeller esteve presente na reinauguração do Masp, em 1950, como convidado de honra, e pronunciou o discurso inaugural, ressaltando as semelhanças entre MoMA e Masp para a promoção da arte e da democracia<sup>15</sup>.

No Masp, os ideais de vanguarda museológicos que os Estados Unidos incorporavam naquele momento em suas instituições é evidenciado em textos na revista *Habitat*<sup>16</sup>. Havia destaque para a estreita relação entre museus, ensino e indústria. O MoMA foi fonte de inspiração para a concepção do Masp, pois unia arte clássica e de vanguarda e ensino, com patrocínio de empresários. Conforme texto na *Habitat*<sup>17</sup>,

Os Estados Unidos da América se acham decisivamente na vanguarda, com grande vantagem, na concepção moderna e no desenvolvimento vivo de todas as iniciativas museológicas que tendem a fazer dos museus um instrumento de educação pública.

Os meios disponíveis, públicos e particulares, e a possibilidade das contribuições coletivas são ali certamente muito mais elevadas do que em qualquer outro país.

Cabe destacar que, para a moda, durante os anos 1950, na Itália, houve uma mudança de paradigma em relação ao design de moda. Cruz<sup>18</sup> afirma que:

Paris. Cf. BONADIO, Maria. A moda no Masp de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 48, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142014000200003>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

11. MELCHIOR, Marie. Introduction: understanding fashion and dress museology. In: \_\_\_\_\_; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums: theory and practice**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2014, p. 14.

12. CATELLANI, Regina. Op. cit., p. 346.

13. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello era dono de um império de comunicação no Brasil, que compreendia emissoras de televisão, rádios, jornais e revistas. Também era proprietário de vários laboratórios farmacêuticos e de fazendas de agricultura e pecuária. Cf. MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

14. TOTA, Antonio. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 18-19.

15. ROCKEFELLER, Nelson. **Cidadelas da civilização**. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 18-19, 1950.

16. OS MUSEUS vivos nos Estados Unidos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952; BARDI, Lina. A função social do museu. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 17, 1950; O QUE É um museu? **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 52-57, 1952.

17. OS MUSEUS... Op. cit., p.12.

18. CRUZ, Elyssa da. Made in Italy: Italian fashion from 1950 to now. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/itfa/hd\\_itfa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/itfa/hd_itfa.htm)>. Acesso em: 10 nov. 2018. Tradução nossa.

19. BONADIO, Maria. Op. cit., p. 35.

20. LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. In: \_\_\_\_\_. [org.]. **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. (catálogo da exposição). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

21. RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: \_\_\_\_\_. GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 31.

uma forte dicotomia (no vestuário) se desenvolveu entre a excessiva, refinada e ainda elegante estrutura da alfaiataria francesa, e a casual, esportiva e confortável do design americano. Essa dualidade se manifestou de maneira simples no severo contraste entre as lojas de departamento de produção de massa e as mais exclusivas marcas de costura sob medida nos epicentros de Paris e Nova York. O isolamento resultante dos respectivos setores da sociedade, que unicamente patrocinavam uma ou outra tradição, fomentou a necessidade por roupas que incorporavam os aspectos de maior apelo nas duas indústrias. Enquanto estilistas franceses como Christian Dior (1905-1957) e Jacques Fath (1912-1954) iam perecendo no design de moda e defendendo-se dos vestuários *ready-to-wear* para lojas de departamento americanas e butiques de Nova York, somente os estilistas italianos entenderam a necessidade urgente de uma coleção acessível, confortável e ainda igualmente refinada e de alfaiataria.

De acordo com Bonadio<sup>19</sup>, a atuação de P. M. Bardi para o design de moda foi influenciada pelas ideias propagadas pela Bauhaus e por Le Corbusier (1887-1965), assim como por seu olhar estrangeiro sobre a cultura brasileira. A autora afirma que essas ideias geraram uma produção em diálogo com o modernismo brasileiro, pois usou a experiência internacional para valorizar o nacional. Lina Bo Bardi atuou como arquiteta e crítica na Itália. Em Milão, colaborou para o escritório do também arquiteto Giò Ponti (1891-1979), que, conforme destaca Latorraca<sup>20</sup>,

não se filiava totalmente às correntes arquitetônicas fascistas nem racionalistas do período. Trabalhava com uma visão ampla do campo de atuação do arquiteto, desde a concepção espacial à cidade, do mobiliário aos utensílios, e buscava incorporar valores culturais advindos da produção artesanal do país.

Além disso, de acordo com Rubino<sup>21</sup>, os escritos de Lina Bo na Itália

mencionam diversas vezes exemplos norte-americanos de arquitetura doméstica, especialmente. Há várias explicações possíveis para tal afinidade. Além do fecundo diálogo com Bruno Zevi (1918-2000)<sup>22</sup>, que em 1945 retornou dos Estados Unidos, podemos sugerir o aparente

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

esgotamento das possibilidades de criação na Europa do pós-guerra em contraste com talvez a percepção da América, mundo novo.

Lina Bo Bardi<sup>23</sup> aponta que diversas instituições museológicas e educacionais estadunidenses foram analisadas por ela, em artigo que trouxe fotos das atividades, que envolviam desde ensino para crianças até tecelagem. São elas: Instituto de Arte de Chicago, Museu de Artes e Ciências de Rochester, Museu de Arte de Denver, Museu de Arte de Baltimore, Museu de Arte de Cincinnati, Galeria de Arte Albright Buffalo, Escola de Arte e Design da Universidade de Syracuse, Museu de Arte de Cleveland, Instituto de Arte Akron e Black Mountain College, esse último sendo ilustrado com a imagem de um tecido.

### Tecelagem e moda em museus: uma entrada estratégica

Apesar de exposições internacionais terem servido para a entrada dos costumes como itens de coleção em museus de arte como no *Victoria & Albert Museum* (V&A), em que parte da coleção foi formada por peças da “Grande Exposição de 1851”, a musealização de vestuário reconhecido como moda é um fenômeno do século XX. Melchior<sup>24</sup> afirma que no caso do V&A, roupas e tecidos entraram na instituição pelo interesse dele em artes decorativas. Ainda segundo Melchior<sup>25</sup>, pode-se destacar ao menos três períodos da incorporação de acervos reconhecidos como moda nos museus: o primeiro, em meados da década de 1940; o segundo, entre os anos 1960 e 1990, e o terceiro, de 1990 até a atualidade.

Os museus de arte começaram a se interessar em compor ou incorporar acervos de tecidos, trajes e roupas<sup>26</sup>, como o caso do Instituto de Costume do Metropolitan Museum of Art (The Museum of Costume Art foi incorporado ao Metropolitan Museum of Art em 1946), nos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial. Koda e Glasscock<sup>27</sup> afirmam que Irene Lewisohn (1886-1944), filha de um rico empresário nos Estados Unidos, fundou em 1937 o Museum of Costume Art. Exposições temporárias em 1937 e em 1939 organizadas por Lewisohn despertaram interesses tanto nos designers quanto nos empresários de Nova York. As exposições aconteceram em espaços cedidos por Nelson Rockefeller, sendo

22. Bruno Zevi foi um arquiteto italiano que imigrou para os Estados Unidos em 1938, por causa de conflitos políticos. No Novo Mundo, estudou com Walter Gropius e teve contato com as obras de Frank Lloyd Wright. Voltou para a Itália em 1943. Cf. FONDAZIONE BRUNO ZENI. Disponível em: <<https://www.fondazionebrunozevi.it/en/bruno-zevi-biography/>>. Acesso em 12 out. 2018.

23. BARDI, Lina Bo. Os museus vivos nos Estados Unidos. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952.

24. MELCHIOR, Marie. Op. cit., p. 7.

25. *Ibidem*, p. 6.

26. As definições utilizadas neste artigo para veste, traje, costume e moda estão definidas na introdução.

27. KODA, Harold; GLASSCOCK, Jessica. *The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art: an evolving history*. In: MELCHIOR, Marie; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums: theory and practice**. Nova York: Bloomsbury, 2014, p. 21-23.

que a última teve “um ambicioso programa de educação, coleção, preservação e exibição de ‘roupas de todas as idades e todos os povos’”<sup>28</sup>. Havia uma preocupação na época em formar mão de obra qualificada com repertório em história de moda e uso de materiais e tecnologias<sup>29</sup>. Esse é o período em que as ações para design têxtil e de moda são iniciadas no Masp.

Entre os anos 1960 e 1990 a moda ganhou um novo significado nos museus, reflexo das manifestações culturais dos anos 1960 e 1970. Steele<sup>30</sup> afirma que, nos Estados Unidos, Diana Vreeland (1903-1989), ex-editora da *Vogue* americana, foi contratada pelo Metropolitan Museum of Art, e trouxe uma abordagem de moda para as exposições que até então carregavam uma visão de antiquário. Esse período é o que P. M. Bardi incorpora no acervo do museu brasileiro a coleção Masp-Rhodia, em 1972.

Dos anos 1990 até a atualidade houve a intensificação da moda nos museus, o desenvolvimento de nova especialização em museus de moda e a exibição de coleções de moda em instituições que não têm coleções de moda ou de costume em seu acervo, especialmente na América no Norte e na Europa. Além disso, as coleções de costumes e tecidos nessas instituições foram acompanhadas do crescente interesse acadêmico nas áreas<sup>31</sup>. Destaca-se que em 2015 houve no MASP a exibição da “Coleção Masp-Rhodia”.

O MoMA passou a incluir tecidos e moda em seus acervo e em suas exposições ainda nos anos 1930. Em 1938, Anni Albers (1899-1994) colaborou com o museu para a exposição “Bauhaus 1919-1928”, e contribuiu com um artigo no catálogo da exposição<sup>32</sup>:

A disposição para mudanças naquele tempo afetou os trabalhadores da Bauhaus e eles responderam de acordo com suas habilidades, ajudando a criar novas formas de arte e novas técnicas. O trabalho como obra total foi o resultado de um esforço conjunto de um grupo, cada indivíduo trazendo para ele sua interpretação de uma ideia aceita mutuamente. Muitos dos passos foram mais instintivos que conscientes e somente em retrospecto o significado deles torna-se evidente.

Anni Albers era designer tecelã ex-aluna da Bauhaus e que teve sua carreira como tecelã, professora e escritora impulsionada a partir de sua imigração para os Estados Unidos, por meio de

---

28. *Ibidem*, p. 22. Tradução nossa.

29. *Ibidem*.

30. CARDOSO, Joana. Valerie Steele: a moda nos museus “dá mais trabalho do que pôr uma pintura numa parede”. *Público*: ípsilon, Lisboa, 26 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/11/26/culturaipsilon/noticia/-valerie-steele-o-freud-da-moda-1715708>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

31. MELCHIOR, Marie. Op. cit., p. 9-11.

32. ALBERS, Anni. The weaving workshop. In: MUSEUM OF MODERN ART. **Bauhaus 1919-1928**. (catálogo da exposição). New York: Museum of Modern Art, 1975. p. 142. Tradução nossa.



A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

incorporação de suas obras por museus, de premiações e de exposições<sup>33</sup>. Segundo Albers<sup>34</sup>, os estudos iniciais na Bauhaus para tecelagem promoveram uma espécie de acervo, de modo que mais tarde essas composições tornaram-se referência para encomendas, com tecidos pouco usuais. Foi criado um novo estilo, e pouco a pouco “a atenção do mundo exterior foi despertada e museus começaram a comprar esses tecidos”. Em 1949, o MoMA dedicou uma exposição exclusiva a ela, a primeira tecelã a ter uma exibição solo na instituição.

Anos antes, o MoMA promoveu em 1944 a exposição “Are Clothes Modern?”, organizada pelo arquiteto Bernard Rudofsky (1905-1988), que procurou estimular o pensamento criativo sobre os problemas do vestuário moderno<sup>35</sup>. Sobre a exposição, o designer, fotógrafo, arquiteto e professor húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946)<sup>36</sup>, personalidade egressa da Bauhaus e diretor do Institute of Design de Chicago, afirma:

No campo de vestuário, muitas ideias saudáveis podem ser adaptadas se o designer tiver uma inclinação para soluções fisiológicas maior que a passividade e a ênfase sexual. Rudofsky instalou uma exposição de moda no MoMA, NY, 1944, iniciando esse debate e revelando mecanismos obsoletos da moda passada e presente.

Percebe-se que entre os anos 1930 e 1950, museus estavam incorporando em seu acervo tecidos e costumes, com destaque para as ações para acervo de design têxtil no MoMA e a estreita ligação da instituição com a tecelã Anni Albers, que também era professora no Black Mountain College. Além disso, é fundamental compreender como essas temáticas chegaram ao Masp e ao IAC-Masp, de forma estratégica, por meio dessas instituições museológicas e de ensino.

Segundo Leon<sup>37</sup>, havia a necessidade de P. M. Bardi em aproximar o IAC-Masp da Bauhaus. Ele costumava apresentar a professora de tecelagem Clara Hartoch como ex-aluna de Anni Albers<sup>38</sup>, fato esse que Leon<sup>39</sup> diz ser praticamente impossível. Outro exemplo é a composição do corpo docente: muitos professores e palestrantes que atuaram no IAC-Masp eram estrangeiros, como Lasar Segall (1891-1957), Jacob Ruchti (1917-1974), Roberto

33. THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Connecticut, 2018. Disponível em: <<https://albersfoundation.org/artists/biographies/>>. Acesso em: 12 out. 2018.

34. ALBERS, Anni. **On designing**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971, p. 37-39. Tradução nossa.

35. No acervo do MoMA é possível verificar que houve, nas décadas de 1940 e 1950, nove exposições com temáticas roupa, tecido, costume e decoração de interiores. Cf. **MoMA**. Manhattan, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19401949>>. Acesso em: 22 out. 2108.

36. MOHOLY-NAGY, László. **Vision in motion**. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969, p. 62. Tradução nossa.

37. LEON, Ethel. **Design brasileiro**: Brazilian design. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005, p. 95.

38. OS TECIDOS de Klara Hartoch. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 61, 1950.

39. LEON, Ethel. **IAC**: Instituto de Arte Contemporânea: escola de desenho industrial do Masp (1951-1953): primeiros estudos.



Sambonet (1924-1995) e Max Bill (1908-1994), além dos já citados Lina Bo e P. M. Bardi<sup>40</sup>, assim como na instituição alemã. Leon<sup>41</sup> a afirma ainda que a escolha de Segall como presidente da congregação do IAC-Masp se deve ao fato de o artista ter prestígio nos meios artísticos brasileiros e alemães, ser reconhecido por P. M. Bardi como artista e pertencer ao clã Klabin/Segall, poderoso nos meios culturais e industriais paulistanos.

---

2006. Dissertação (Mestrado em História e Fundamento da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 98.

40. P. M. Bardi cita também outros nomes nacionais e estrangeiros, como Flávio de Carvalho (1899-1973), Gregory Warchavshik (1896-1972), Roberto Burle-Marx (1909-1994), Dorival Caymmi (1914-2008), Gilberto Freyre (1900-1987), Giancarlo Palanti (1906-1977) como colaboradores da instituição. Cf. BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Sudameris, 1986.

41. LEON, Ethel. 2005, p. 95.

42. HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 51.

43. BYARS, Mel. **Enciclopédia do design**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007, p. 65.

44. Pintor, designer gráfico e professor. Substituiu em 1921 o suíço Johannes Itten (1888-1967) como mestre da forma na Oficina de Tecelagem, onde permaneceu até Gunta Stölzl assumir a oficina. Cf. BYARS, Mel, Op. cit., p. 573.

## A Oficina de Tecelagem na Bauhaus de Dessau: ensino e design encontram a indústria

Diversos movimentos repensaram as relações entre artesanato, artesanato, industrialização e design. O precursor foi o *Arts and Crafts*, na Inglaterra, ainda no século XIX. A ele seguiram-se diversos outros movimentos, como o *Art Nouveau*, por meio de sua filosofia do design e da ornamentação, e os movimentos modernistas, por meio de discussões sobre design e arquitetura – o *Deutsche Werkbund*, o *De Stijl*, o Construtivismo Russo e sua escola, a VKhUTEMAS (Oficinas de Estudos Técnicos e Artísticos Avançados), além da Bauhaus.

A Bauhaus, considerada uma das mais influentes escolas de design no século XX, foi inaugurada em 1919 na Alemanha em meio a conflitos econômicos, políticos e culturais. A posição geográfica da Alemanha favoreceu o intercâmbio com todos esses movimentos que aconteciam quase que simultaneamente na Europa<sup>42</sup>. Dirigida pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), os primeiros anos da escola foram visionários. Em Weimar, período que durou entre 1919 e 1924, as atividades da instituição foram inspiradas no expressionismo. Em Dessau, entre 1925 e 1932, houve a consolidação da arte com a tecnologia, e firmaram-se parcerias com a indústria. Depois de 1928, a escola passou por diversas mudanças até ser transferida para Berlim em 1933, ano de seu encerramento<sup>43</sup>.

O ideal bauhausiano sobre a unidade entre arte e tecnologia foi apresentado em 1923 na “Exposição Bauhaus de 1923”, em Weimar, chamada “Arte e Tecnologia, uma nova unidade”. A *Haus am Horn*, projetada pelo alemão Georg Muche (1895-1987)<sup>44</sup> e que os alunos e os professores das oficinas haviam decorado, obteve su-

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

---

cesso de público e reconhecimento pela imprensa, com repercussão internacional, especialmente por seus tecidos e suas tapeçarias. Segundo Weltge<sup>45</sup>, apesar de a Oficina de Tecelagem ter sido a mais longeva e a que teve mais sucesso entre todas – ela durou todo o período de existência da instituição e teve destaque especialmente após a exposição de 1923 –, ela tem recebido pouca atenção na história do design. Droste<sup>46</sup> afirma que a longo prazo, “tecelagem era de fato a mais industrializada das tecnologias têxteis, oferecendo assim pressupostos ideais para os objetivos da Bauhaus”.

Com a ênfase dada ao design na Bauhaus de Dessau, a tecelagem encontrou a indústria. A oficina foi responsável em desenvolver tecnologia de tecidos que incorporavam materiais novos e não usuais, como celofane, couro e material sintético, e criou tecidos com propriedades acústicas e de reflexão da luz. O que as mulheres fizeram foi transformar os tecidos de mero artesanato para parte integral da estética do design moderno<sup>47</sup>. Ainda de acordo com Weltge<sup>48</sup>, nos anos iniciais, Gropius subestimou a quantidade de mulheres que desejavam cursar a instituição e ficou alarmado com o elevado número de alunas inscritas nos cursos. A partir de 1920, as alunas foram obrigadas a se inscreverem apenas nas oficinas de Tecelagem, Cerâmica e Encadernação, até que em 1922, a Oficina de Tecelagem passou a ser a única opção para elas.

Apesar de até 1925 a Oficina de Tecelagem ter trabalhado em estreita colaboração com a Oficina de Mobiliário, incluindo a produção de revestimentos para os móveis e tapetes para a *Haus am Horn*, é frequente que os designers dos móveis sejam lembrados e quem criou os tecidos serem ignorados. Aulas com professores como os suíços Paul Klee (1879-1940) e Johannes Itten, o húngaro Moholy-Nagy e o russo Vassíli Kandinski (1866-1944) foram importantes para a construção de uma linguagem e experimentos têxteis, mas parte do conhecimento específico em tecelagem foi adquirido fora da Bauhaus. Droste<sup>49</sup> afirma que Gunta Stölzl (1897-1983) e Benita Otte (1892-1976) foram estudar tingimento na Escola Técnica de Arte de Tingir, em 1922, e em 1924 frequentaram o Curso de Fabricante da Escola de Tecelagem de Seda, ambas em Krefeld, na Alemanha. Stölzl, a única mulher a fazer parte do corpo docente da Bauhaus, tornou-se jovem mestre em 1927 e passou a conduzir

45. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 9.

46. DROSTE, Magdalena. **Bauhaus archiv**: Bauhaus: 1919-1933. Paris: Taschen, 1994, p. 72.

47. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 10.

48. *Ibidem*, p. 41-42.

49. DROSTE, Magdalena. Op. cit., p. 73.

os trabalhos na oficina de Tecelagem. Muche ficou responsável pela Oficina de Tecelagem até 1927, quando Stölzl assumiu a direção. Desde 1925, Stölzl estava incumbida pela organização e o teor do curso. De acordo com Droste<sup>50</sup>,

Gunta Stölzl introduziu os mais variados sistemas de teares – adequados tanto para efeitos de aprendizagem como de produção – assim como elaborou um curso de formação de três anos. Este curso estava dividido em duas fases, a primeira num atelier de aprendizagem e a segunda num atelier experimental e de modelo. Gunta Stölzl deu também aulas sobre a teoria do ligamento e do material e, uma vez que a Bauhaus tinha sua própria tinturaria, a tinturaria também fazia parte das aulas.

Stölzl deixou a Bauhaus em 1931 e foi substituída por Lilly Reich (1885-1947), respeitada design de interiores. As aulas de Reich concentravam-se no design de padrões para a impressão de tecidos. Gunta Stölzl e Anni Albers são os nomes mais reconhecidos associados à Bauhaus e tecelagem, pois além de designers, foram professoras, e no caso de Anni Albers, também crítica<sup>51</sup>. Outras mulheres merecem ser lembradas: Margaret Leischner (1907-1970), Marli Ehrmann (1904-1982), Trude Germonprez (1910-1976), Lisbeth Oestreicher (1902-1989), Marie Helene Heimann (1904-1982), Friedl Dicker (1898-1944) são algumas delas.

### Tecelagem e moda em escolas norte-americanas

Europeus haviam sido acolhidos nos Estados Unidos desde o início do século XX, mas a Segunda Guerra Mundial fez o fluxo de imigração crescer consideravelmente a partir de 1930. Além disso, a Europa havia recebido americanos ávidos por notícias das vanguardas artísticas entre 1900 e 1920. De acordo com Argan<sup>52</sup>, esse intercâmbio propiciou um ambiente para a instalação do design e da arquitetura modernos, aliados ao capitalismo norte-americano, em uma realidade sem as consequências diretas de duas grandes guerras. Weltge<sup>53</sup> lembra que uma questão relevante suscitada pelo intercâmbio entre o Velho e o Novo Mundo foi o surgimento de instituições de ensino de design nos Estados Unidos, nos mesmos moldes da Bauhaus, com a ajuda de professores, alunos e ex-alunos

50. Ibidem, p. 151.

51. Anni Albers escreveu dois livros: *On Designing*, de 1959, é uma coleção de textos sobre design, arquitetura e tecelagem; *On Weaving*, de 1965, é uma elaboração detalhada dos elementos fundamentais da tecelagem.

52. ARGAN, Giulio. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004, p. 264-265.

53. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 183.

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

da escola alemã. A autora cita algumas instituições, mas nesse artigo optou-se por destacar o Black Mountain College e o Institute of Design de Chicago, pois essas instituições receberam personagens importantes para o design têxtil, como Anni Albers, Trude Guermonprez e Marli Ehrman. Além disso, o Institute of Design de Chicago que teve relação direta com a criação do IAC-MASP, como afirma Rucht<sup>54</sup>: “O curso do IAC- Masp em São Paulo é uma adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Institute of Chicago”.

Os primeiros membros da Bauhaus a imigrarem para os Estados Unidos foram o casal Josef e Anni Albers, em 1933. Josef Albers havia lecionado o *Vorkurs*, o curso básico na Bauhaus. Ele foi convidado por Philip Johnson (1906-2005), diretor do departamento de Arquitetura e Design do MoMA para montar um departamento de arte no Black Mountain College, no interior da Carolina do Norte. Weber<sup>55</sup> destaca que, “hoje, essa instituição pioneira é cultuada, mas na época quase tudo o que lá se criava era visto como heresia”. A escola manteve suas atividades no período de 1933 a 1956; Anni Albers passou a lecionar tecelagem em 1934; nota-se que o IAC-Masp foi fundado em 1951, durante funcionamento da escola, e foi citado por Lina Bo Bardi como referência para o MASP. Pode-se ver novamente na escola americana a aproximação entre escola e indústria, conforme Weltge<sup>56</sup> sobre as aulas de Anni Albers:

(Anni) enfatizava a construção da tecelagem, a identificação da fibra, a incorporação e não sobreposição de plástico, metal e outros materiais e acabamentos, e se familiarizava com as últimas pesquisas em tecidos. Além de os estudantes tecerem e venderem itens funcionais, como tecidos para roupas, toalhas de mesa, jogo americano e cortinas – a Oficina de Tecelagem no Black Mountain College tornou-se autossuficiente –, projetos formais envolveram tecidos para aeronaves, saguões públicos, dormitórios e cenários.

O Institute of Design de Chicago foi criado em 1937 por László Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus, com o nome de The New Bauhaus. Fechada no ano seguinte, foi reaberta em 1939, renomeada para School of Design. Em 1944 passou a se chamar Institute of Design<sup>57</sup>. Segundo Weltge<sup>58</sup> apesar de muito se ter es-

54. RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 62, 1951.

55. WEBER, Nicholas. Apresentação. In: ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 10.

56. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 164. Tradução nossa.

57. MOHOLY-NAGY, László. Op. cit., p. 63-65.

58. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 176.

critico sobre o Institute of Design, há pouca coisa sobre a Oficina de Tecelagem. De acordo com a autora<sup>59</sup>,

A Oficina de Tecelagem seguiu as filosofias da mesma forma que as praticadas na Alemanha: experimentação livre, (...) descartando todas as ideias preconceituosas, focando na produção em massa e design para a indústria. Em contraste com a oficina alemã, moda e estamparia foram incorporados desde o início.

59. *Ibidem*, p 177. Tradução nossa.

Marli Ehrman foi convidada para assumir a Oficina de Tecelagem e permaneceu na instituição entre 1939 e 1946. Ela havia sido alunas de Moholy-Nagy durante o *Vorkurs*, na Bauhaus. A Oficina de Tecelagem foi descontinuada em 1947 por Serge Chermayeff (1900-1996), o sucessor de Moholy-Nagy. Segundo Moholy-Nagy<sup>60</sup>:

A Oficina de Tecelagem produz uma grande variedade de tecidos desenvolvidos por teares e quadros, apoiada tanto na teoria quanto na prática, incluindo leituras e escritos sobre padronagens. (A oficina) também experimenta novos materiais, especialmente plásticos (sob orientação de Marli Ehrman). (...). Designs para bens impressos são também estudados e executados, a maioria em serigrafia.

60. MOHOLY-NAGY, László. Op. cit., p. 86. Tradução nossa.

61. *Ibidem*.

62. De acordo com Tentori, uma equipe do MoMA tinha visitado as cidades brasileiras entre 1942 e 1943 descobrindo, em especial no Rio de Janeiro, obras como o Ministério da Educação e Saúde Pública, com sua construção então quase finalizada dirigida por Lucio Costa (1902-1998). Cf. TENTORI, Franscesco. **P. M. Bardi**: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano": 1930-1933. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000, p. 167.

63. PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 255-256.

Vestuário era uma preocupação de Moholy-Nagy. Pode-se ver em seu livro<sup>61</sup> uma imagem de uma sandália criada por Bernard Rudofsky. Rudofsky foi arquiteto e designer de calçado e participou na exposição "Brazil Builds", realizada no MoMA em 1943<sup>62</sup>. Destacamos aqui que, após a morte de Moholy-Nagy, o Institute of Design de Chicago descontinuou a Oficina de Tecelagem, mas até o ano anterior, que coincide com o ano de inauguração do Masp, tecidos, moda e estamparia faziam parte do programa da instituição.

### **Breves apontamentos sobre vanguardas estéticas e design no Brasil: as bases que propiciaram o projeto do MASP**

Pedrosa<sup>63</sup> lembra que a arquitetura moderna no Brasil não é uma eclosão espontânea. O autor afirma que, por volta de 1930, jovens arquitetos se reuniram no Rio de Janeiro, sob a direção de Lucio Costa (1902-1998), para estudar obras de grandes mestres

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

---

européus, como Gropius, Mies van der Rohe (1886-1969) e sobretudo as teorias de Le Corbusier.

De acordo com Cardoso<sup>64</sup>, o design brasileiro teve “matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960, em escala mundial”. Mas pode-se destacar a “Semana de Arte Moderna de 1922” como os antecedentes da renovação formal no Brasil.

Santos<sup>65</sup> afirma que o móvel no Brasil acompanhou com certa defasagem as trajetórias das vanguardas europeias, desde o *art déco* até o De Stijl e a Bauhaus, e reconhece que os móveis modernos de escritórios foram absorvidos com mais facilidade, pois a grande arquitetura brasileira, especialmente a dos arquitetos cariocas, estava mais voltada para a construção de prédios públicos. Segundo Souza<sup>66</sup>:

a casa da rua Santa Cruz (...) e a casa de Segall, em 1932, na avenida Afonso Celso – que renovaram entre nós o censo de moradia, de conforto, de decoração, difundindo na burguesia os princípios de Gropius, Le Corbusier, da Bauhaus. Baseados numa concepção muito diversa do espaço e coerentes com o desenvolvimento da técnica e dos materiais recentes da construção, impunham uma estética do cimento armado, das linhas retas e sem enfeites, despojamento que atingia também o mobiliário e os demais objetos de adorno.

Amaral<sup>67</sup> afirma que é indiscutível que Antonio Gomide (1892-1980), sua irmã Regina Gomide Graz (1897-1973) e o marido dela, John Graz (1891-1980), tenham participado paralelamente ao pintor Lasar Segall no pioneirismo na decoração de interiores na linha abstrato-geométrica derivada de experiências cubistas do *art déco*. Os artefatos modernistas de decoração e mobiliário criados pelos Gomide-Graz eram destinados a abastados clientes da elite paulista, formada por grandes proprietários de terras, industriais e banqueiros<sup>68</sup>.

Por meio dessas casas e suas decorações que a elite paulistana foi se acostumando a uma modernidade, que inicialmente causaram escândalo. Nas palavras de Souza<sup>69</sup>, “essas residências acabaram impondo sua estética (...) mais adaptadas aos vestidos

64. CARDOSO, Rafael. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica: 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 10.

65. SANTOS, Maria Cecília. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 22-26.

66. SOUZA, Gilda. Lasar Segall e o modernismo paulista. In: \_\_\_\_\_. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades, 2005, p. 102.

67. AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005): modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. V. 1. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 104-105.

68. CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985, p. 91.

69. SOUZA, Gilda. Op. cit., p. 102.

curtos e ao cabelo a *la garçonne* de suas proprietárias, que os palacetes neoclássicos dos Campos Elíseos e Higienópolis”.

Durante os anos 1950 iniciam-se as discussões sobre arte abstrata e arte concreta. Nesse período há destaque para as atividades no Masp e no Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP). A vinda de Bill para o Brasil e a organização da I Bienal, em 1951, causaram uma ruptura nos campos artísticos e de desenho industrial que se desenhavam até então em São Paulo. Amaral<sup>70</sup> lembra que,

---

70. AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 216.

Há já em São Paulo uma tradição em processos de arte vinculados à indústria. E não poderia ser de outra maneira, pelo meio industrial e tecnológico intenso do estado. (...) Na década [de 1960,] (...) a experiência do Concretismo suíço tivera entusiasmada acolhida em São Paulo por designers, publicitários, arquitetos e artistas, que abraçaram o Abstracionismo geométrico de Max Bill.

O IAC-Masp acabava de iniciar suas atividades, o que permitiu que alunos como Antonio Maluf, Alexandre Wollner, Almir Mavignier (1925-) e Mary Vieira (1927-2001) pudessem ter contato direto com Max Bill e sua filosofia para a arte e o design. Durante a década de 1950, brasileiros foram enviados para estudar em Ulm, em uma escola dirigida por Bill na Alemanha, e isso causou uma ruptura no que era compreendido como design até então, como lembra Bardi<sup>71</sup>.

71. BARDI, Pietro Maria. Op. cit., p.78.

Dessa forma, pode-se inferir que o ensino em escolas internacionais, com destaque para a Bauhaus de Dessau e o Institute of Design de Chicago, como as bases para o programa de ensino do IAC-Masp, e o Black Mountain para o ensino de Tecelagem, juntamente com a experiência de alunos em Ulm, e a vinda de Max Bill para o Brasil contribuíram para que o IAC-Masp tivesse papel fundamental no que seria reconhecido como design brasileiro a partir dos anos 1960.

### **Design têxtil e de moda no IAC-Masp: um projeto à frente de seu tempo**

Lina Bo e P. M. Bardi são fundamentais para compreender a relação entre moda e o Masp, pois o posicionamento deles sobre



A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

design, as tradições e a cultura brasileira foi estratégico na tentativa de consolidar uma moda nacional. Utilizando-se de atividades no museu, essas ações tornaram-se relevantes para a história do design têxtil e de moda no Brasil. P. M. Bardi<sup>72</sup> afirma após 40 anos de atividades do Masp:

Nem a moda ficou de fora na múltipla área de atuação do Masp. Apresentamos nos anos 1950, com a colaboração de Paulo Franco, proprietário da loja Vogue, um desfile de modas de Christian Dior, com as manequins circulando no meio do acervo. Foi nesta ocasião que Salvador Dalí (1904-1989) criou o *Costume do ano 2045*, depois incorporado à coleção do Masp. A partir daí decidimos nada menos que criar uma Moda Brasileira, cuja orientadora era Luiza Sambonet, assessorada por seu marido Roberto. A inspiração eram os produtos indígenas, a flora e a fauna. E tudo era produzido no museu, desde o desenho até a fabricação dos tecidos, sob orientação de Klara Hartoch, professora do curso de Tecelagem. Mas infelizmente, as ideias eram muito ousadas para aqueles tempos e o projeto teve que ser interrompido.

Conforme já destacado, acontecimentos em museus estrangeiros tiveram impacto nas escolhas para design e moda, pois Lina Bo e P. M. Bardi estavam atualizados com as práticas museológicas, principalmente norte-americanas e italiana, no momento das atividades para design têxtil e de moda no Masp. Esse fato pode ser visto no texto *Os Museus Vivos nos Estados Unidos*<sup>73</sup> e, mais especificamente, em *Um Instituto de Costumes*<sup>74</sup>: “da Itália nos veio um encorajamento vivo e propulsivo para insistir nesse trabalho: um dos maiores industriais da península, e ao mesmo tempo pintor delicado e inteligente, Franco Marinotti, estabeleceu um Centro Internacional de Costume”.

No texto *A moda no Brasil*<sup>75</sup>, após expor brevemente um cenário da moda no país, afirmando que o que se fazia no momento era apenas copiar os modelos de grandes estilistas, tanto em oficinas de costura quanto em revistas de moda, há a indicação das atividades para o design têxtil e de moda no Masp desde sua inauguração. São elas: criação da seção de costumes no acervo do museu; dois desfiles ocorridos nas dependências do Masp; desenvolvimento de uma coleção de trajes brasileiros por alunos e professores

72. BARDI, Pietro Maria.

**História do Masp.** São Paulo: Empresa das Artes, 1992, p. 17.

73. OS MUSEUS... Op. cit.

74. UM INSTITUTO de costumes. **Habitat:** revista de artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 45, 1951.

75. A MODA no Brasil. **Habitat:** revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 7, p. 76, 1952.

**ARS** do IAC-Masp, no Centro da Moda Brasileira; textos e imagens na revista *Habitat*; evento no castelo do estilista francês Jacques Fath; ano 16 criação de uma coleção para ser apresentada na inauguração do n. 34 Museu do Costume, na Itália.

O primeiro desfile nas dependências do Masp foi chamado de “Desfile Dior”, ou “Desfile de Costumes Antigos e Modernos”. Com objetivo puramente artístico, ocorreu em 27 de março de 1951, em uma noite solene. Contou com a presença da alta sociedade paulista e políticos influentes, como Adhemar de Barros (1901-1969), então governador do Estado de São Paulo. Paulo Franco, proprietário da Casa Vogue, tradicional loja de vestuário de luxo em São Paulo, apoiou o evento. Franco foi até Paris, provavelmente comprou parte da coleção do estilista Christian Dior e convidou quatro modelos da *Maison Dior* para desfilarem no Brasil. Bonadio afirma que não tem como precisar quantas peças da Dior foram desfiladas, mas avaliando as fotografias, ela acredita ser apenas uma parte da coleção<sup>76</sup>. Também foi Franco quem encomendou o traje criado por Dalí. Bonadio<sup>77</sup> lembra que “a opção de apresentar no desfile a coleção de Christian Dior provavelmente se justifica em razão do prestígio desfrutado pelo costureiro, considerado o mais famoso nome da alta-costura do período”.

Dividido em três partes, “Modas do Passado” exibiu trajes dos séculos XVII e XIX e uma réplica do século XVI, emprestados pelos The Costume Institute do Metropolitan Museum of Art e Union Française des Arts du Costume (UFAC); “Modas do Presente” apresentou uma parte da coleção contemporânea de Christian Dior”; e “Modas do Futuro” exibiu o *Costume do ano 2045*<sup>78</sup>.

A Casa Vogue executou a modelagem e a costura do *Costume da Mulher de 2045*, de Salvador Dalí. Observa-se que nenhuma peça foi comercializada, pois o desfile teve função meramente artística. Devisate<sup>79</sup> afirma que Dalí recebeu Franco em Nova York para a encomenda do “traje para a mulher vestir na Lua”, e que recusou visitar o Brasil, pois dinheiro nenhum o faria vir à América Latina.

Devisate<sup>80</sup> destaca ainda que a Casa Vogue surgiu como um símbolo de renovação na cidade que só crescia, desprovinciando os costumes, e afirma que, juntamente com o jornalista Assis Chateaubriand, Franco deu “a São Paulo um ineditismo social e artístico:

---

76. BONADIO, Maria. Op. cit., p.48.

77. *Ibidem*, p. 50.

78. A MODA... Op. cit.

79. DEVISATE, M. H. Um protagonista: Paulo Franco. *Mirante das Artes*, etc., São Paulo, n. 2, p. 43, 1967.

80. *Ibidem*.

o primeiro desfile de moda que jamais tinha sido realizado num museu, no mundo inteiro”. Bonadio<sup>81</sup> destaca o fato de o desfile ter ocorrido na pinacoteca do museu, quando analisou as imagens do evento:

Boa parte das imagens era produzida de modo a “contaminar” as peças de roupas com o valor simbólico das obras de arte expostas no museu. Elas evidenciavam que o desfile havia acontecido na Pinacoteca do museu, ou seja, com a passarela no meio da sala de exposições, tendo ao fundo os quadros e esculturas que se misturavam às roupas. As fotografias eram tiradas fora da passarela, em cenas nas quais as modelos interagiam de forma extrovertida com as obras de arte.

Apresentando a moda com o acervo, os idealizadores do museu certamente intencionaram demonstrar que moda, assim como outros objetos do cotidiano apresentados na “Vitrine das Formas”, estava de fato associada com o fazer artístico, seja nos costumes antigos, nas vestes de Dior ou com um modelo único criado com pretensões artísticas. A revista *Habitat* fez-se fundamental para exibir ao público os ideias do museu-vivo.

A “Vitrine das Formas” foi inaugurada em 1950 e dividia as exposições permanentes e as temporárias, com função didática. Misturava peças do dia a dia com peças sofisticadas de design, desde a antiguidade até as da atualidade. Bardi<sup>82</sup> lembra que a vitrine tinha a função de “despertar a atenção dos visitantes para os problemas relacionados com a história das artes incompreensivelmente definidas menores”. Nela, P. M. Bardi também colocou uma máquina de costura.

Após a repercussão positiva do primeiro desfile, em 1952 iniciou-se uma série de ações para a promoção de uma moda nacional no Masp. Reunindo ensino, profissionalização do mercado de moda, a loja de departamento Mappin e algumas tecelagens, além de professores-artistas e alunos, essa empreitada culminou com o segundo desfile, chamado “Moda Brasileira”. As atividades foram reunidas no Centro de Estudos da Moda Brasileira, nas dependências do IAC-Masp, sob orientação da professora Luíza Sambonet. Incluía, além do curso de tecelagem, que existia desde 1947, escola para modelos e oficina de costura.

---

81. BONADIO, Maria. Op. cit., p. 50. Destaque da autora.

82. BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier:** Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, p. 96.

Essas ações para os design têxtil e de moda foram registradas no exemplar número 9 da *Habitat*<sup>83</sup>, dedicado quase que exclusivamente às atividades do Centro de Estudos da Moda Brasileira. Desenhos e fotos do desfile, dos teares e das oficinas de costura podem ser vistos na revista. Tecelagem e moda estavam no escopo da *Habitat*, assim como arquitetura, folclore, antropologia, além das atividades artísticas do museu. Nos exemplares analisados nesse artigo, pode-se ver textos e imagens criticando a ausência de criações que utilizassem pedras semipreciosas brasileiras<sup>84</sup>, sugerindo que estilistas conhecessem melhor a arte plumária do país<sup>85</sup> ou criticando as vitrines que pouco combinavam com uma São Paulo recém industrializada<sup>86</sup>, somente para exemplificar a preocupação da revista com o tema.

A *Habitat* tinha a função de divulgar as atividades do Masp e também colaborar para a formação do público do museu, em estreita relação com o IAC-Masp e com o acervo do Masp. Textos defendendo empreitadas em prol da moda e da tecelagem nos Estados Unidos e na Itália, além de indicar a emergência em criar uma moda brasileira demonstram que Lina Bo e P. M. Bardi consideravam design têxtil e de moda como uma das questões do escopo do design industrial.

O desfile “Moda Brasileira” também ocorreu na pinacoteca do Masp, em 6 de novembro de 1952. Aconteceu às 17h, e os convites foram distribuídos gratuitamente pelo Mappin, que comercializou as peças únicas. O artista e professor do IAC-Masp Roberto Sambonet desenhou as 50 peças apresentadas e criadas quase que exclusivamente nas oficinas do IAC-Masp. As tecelagens Santa Constança, Ribeiro Industrial, Industrial e Luftasa colaboraram com tecidos. As estampas foram criadas por alunos e professores do IAC-Masp, como Burle Marx, Carybé (1911-1947), Gabriella Pascolato (1917-2010) e Klara Hartoch<sup>87</sup>.

As estampas, a escolha dos tecidos e dos materiais para criação dos acessórios remetem a cultura e a natureza brasileiras, que foram as inspirações para a coleção. Na *Habitat* n. 9 pode se ver o nome dos trajés: “Praias do norte, para manhãs na cidade”, “Cascavel, para a chuva” e “Macumba, para o jardim”, por exemplo. Prado e Braga<sup>88</sup> lembram que Klara Hartoch desenvolveu tecidos artesanais em rafia e Lili Correa de Araujo produziu linhos de inspiração marajoara. Ainda segundo os autores:

---

83. HABITAT: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, 1952.

84. OURIVESARIA. Op. cit.

85. PLUMAS... Op. cit.

86. BARDI, Lina. Vitrinas. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 5, p. 62-63, 1951.

87. ELEMENTOS da moda brasileira. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 68, 1952.

88. PRADO, Luís; BRAGA, João. *História da moda no Brasil*: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri: Disal, 2011, p. 220.

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

---

Tudo, aliás, era absolutamente exclusivo, incluindo os acessórios: os chapéus foram criados por Alberto Gabrielli; as sandálias e sapatos, de Antonio Parisi; as joias, com pedras brasileiras por Lina Bo Bardi; até os botões tinham desenhos arrojados de Saulle Rossi.

Os trajes criados por Sambonet foram desfilados por modelos treinadas três meses antes no Masp. Havia a associação de que a arte de desfilar se assemelhava a uma coreografia de dança, ensinando “‘estilística do gesto feminino’ aplicado especialmente à moda, para a vivificação dos modelos para a criação de tipos femininos que fazem do comportamento, da postura, uma arte”<sup>89</sup>. De acordo com Prado e Braga<sup>90</sup>, a criação da escola de modelos se deu pelo fato de não haver ainda no Brasil, salvo raras exceções, modelos profissionais. Leon<sup>91</sup> lembra que:

Luiza Sambonet foi muito importante na realização dos desfiles de moda e sua criação, junto com Lina Bardi e Klara Hartoch, professora de tear do Museu. Foi também decisiva para as criações do marido, entre as quais se encontram vestidos à Mondrian, à Modigliani etc. com tecidos experimentais, de rafia e algodão, por exemplo.

Conforme Prado e Braga, a empreitada parecida fadada ao sucesso, mas não foi<sup>92</sup>:

Exposta à venda na Casa Mappin com preços entre 1.500 e 9.800 Cruzeiros (...), a moda brasileira do Masp teve pouquíssima aceitação. Afinal, que paulistana naquele período queria andar por aí com um vestido chamado Urubu, ou Escola de Samba, ou Favela, ou Macumba? A moda do Masp estava a pelo menos quatro ou cinco décadas à frente do seu tempo.

Apesar de estarem indicados no texto A moda no Brasil como ações do Masp em prol de uma moda nacional, a festa no *Château de Coberville*, castelo de Jacques Fath, e a ida de mulheres da elite paulista e carioca para a inauguração do Instituto Internacional do Costume e das Artes, no Palácio Grassi, em Veneza, demonstram que elas estavam mais alinhadas com os interesses de Chateaubriand e de seus anunciantes do que propriamente com o Masp. Quase não há registro dessas atividades

89. CURSO de modelos.

Habitat: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 86-87, 1952.

90. PRADO, Luís; BRAGA, João. Op. cit.

91. LEON, Ethel. Roberto Sambonet: breve comentário. In: **Agitprop**, São Paulo, v. 2, n. 13, 2007. Disponível em: <[http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades\\_det&id=162&titulo=atualidades](http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades_det&id=162&titulo=atualidades)>. Acesso em: 10 nov. 2018.

92. PRADO, Luís; BRAGA, João. Op. cit., p. 207.

na *Habitat*. Mas, há amplo registro na revista *O Cruzeiro*, pertencente aos Diários Associados.

Sobre a festa no Castelo de Jacques Fath, Morais<sup>93</sup>, afirma que Chateaubriand sonhava em

apresentar à alta sociedade do Velho Mundo o Brasil verdadeiro, o Brasil que somos nós: um Brasil de mestiços autênticos, mulatos inzoneiros, índios e negros a promover a vasta experiência de cruzamentos que empreendemos no trópico, em vez do falsificado Brasil branco de catálogos de grã-finos (...)

A oportunidade surgiu quando o costureiro francês Jacques Fath propôs que os Diários Associados organizassem em seu castelo parisiense uma festa de arromba para promover na Europa o algodão brasileiro. Co-patrocinada por Joaquim Guilherme da Silveira, dono da fábrica de tecidos Bangu, ficou marcada para o dia 3 de agosto (1952), em pleno verão francês.

Prado e Braga<sup>94</sup> afirmam que Chateaubriand foi o idealizador de uma série de eventos que envolviam moda e algodão brasileiros. Esses eventos eram motivadores de reportagens em suas publicações, e atraíam ao mesmo tempo anúncios da indústria têxtil brasileira. E isso pode ser visto nas coberturas da revista *O Cruzeiro*. Amplamente exibida na publicação, as matérias intituladas *A Praça 11 em Paris*<sup>95</sup>, *Carnaval em Paris*<sup>96</sup> e *O Desfile de Jacques Fath*<sup>97</sup> apresentam fotos das personalidades presentes na festa, sendo muitas delas hollywoodianas, já que Fath foi um importante estilista no momento e vestiu atrizes do cinema norte-americano. Estavam presentes figuras como Orson Welles, Ginger Rogers, Jean-Louis Barrault, Claudette Colbert, Danny Kaye, Paulette Goddard, Darcy Vargas, mulher do presidente da República, e sua filha Alzira. Na revista *O Cruzeiro*, a festa teve cobertura de 68 páginas, publicadas em quatro edições sucessivas. *A Habitat* destaca que Fath visitou o Brasil e apresentou uma coleção em algodão brasileiro no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte, mas não indicou qualquer ação ligada ao Masp<sup>98</sup>.

A inauguração do Instituto Internacional do Costume e das Artes, no Palácio Grassi, e Veneza, na Itália, contou com a colaboração de *O Cruzeiro* e da *Casa Vogue*. Segundo o texto *Um insti-*

93. MORAIS, Fernando. Op. cit., p. 527.

94. PRADO, Luís; BRAGA, João. Op. cit., p. 207.

95. TAVARES, Odorico. A Praça 11 em Paris. *O Cruzeiro*, São Paulo, v. 24, n. 46, 1952.

96. MEDEIROS, José. Carnaval em Paris. *O Cruzeiro*, São Paulo, n. 8, 1952.

97. PENA, Alceu. O desfile de Jacques Fath. In: *O Cruzeiro*, n. 51, 1952.

98. FATH no Brasil. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 67, 1952.

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

tuto de costume<sup>99</sup>, senhoras brasileiras exibiram na Itália modelos executados pela Casa Vogue e de acordo com os modelos fornecidos pelo Masp. De acordo com Prado e Braga<sup>100</sup>,

Como não havia ainda criação de moda no Brasil, o objetivo de Chatô era apenas exibir o algodão brasileiro vestindo belas mulheres; ou simplesmente, criar um fato para notícias nas páginas de seus jornais e revistas, promovendo seus anunciantes.

Na revista *Habitat* é possível perceber o empenho que P. M. Bardi dedicou à criação de uma Seção de Costumes no museu, incorporada ao acervo da instituição. O texto Um instituto de costumes<sup>101</sup> descreve a dificuldade em formar um acervo de moda do Masp e destaca que o “Desfile Dior” permitiu constatar “que a moda pode até ser uma justificação da atividade museográfica, um pretexto para a arte, apontando para o problema da moda com um de seus elementos”.

Após o primeiro desfile de 1951, algumas roupas da Dior foram doadas por Paulo Franco, para comporem a recém-criada Seção de Costumes. O desfile “Moda Brasileira” não gerou acervo ao museu, pois todas as peças únicas desenvolvidas foram comercializadas pelo Mappin. Atualmente a seção é formada por 158 peças, das quais 79 trajes são pertencentes à coleção Masp-Rhodia, doada ao museu em 1972, e selecionados por P. M. Bardi. Essa coleção é considerada um dos mais importantes acervos de moda do Brasil. Sant’Anna<sup>102</sup> afirma que a incorporação da coleção da Rhodia é significativa pois a empresa francesa mudou o padrão de consumo de fios sintéticos na década de 1960 no Brasil, por meio de desfiles, de editoriais de moda e de publicidade. Essa coleção completa só foi exposta pela primeira vez em 2015<sup>103</sup>.

Apesar do apoio dos Diários Associados e das empresas envolvidas na empreitada para a moda que envolveram diretamente e indiretamente o Masp e suas escolas de Design Industrial e de Moda, em 1953 o Masp encerrou as atividades do IAC-Masp e do Centro de Estudos da Moda Brasileira. Vários são os motivos apontados, como a viagem para a exibição do acervo do Masp na França, e a dificuldade na contratação de profissionais formados no IAC-Masp pelos industriais paulistanos. Porém, nesse contexto,

99. UM INSTITUTO... Op. cit.

100. PRADO, Luís; BRAGA, João. Op. cit., p. 208.

101. UM INSTITUTO... Op. cit.

102. SANT’ANNA, Patricia. **Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil.** 2010. Tese (Doutorado em História da Arte). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 257.

103. CARTA, Patrícia. **Arte na moda: Coleção Masp-Rhodia. A Arte na Moda: Coleção Masp-Rhodia.** São Paulo: Masp, 2015, p. 16.



**ARS** o design desempenhou papel estratégico, pois conseguiu por meio do projeto do IAC-Masp, apresentar soluções de seu tempo, envolvidos métodos de fabricação, novos materiais e tecnologias.

ano 16  
n. 34

### **Considerações finais**

---

Sob o ponto de vista da história do design, procurou-se demonstrar que as atividades do IAC-Masp constituem importante tentativa de desenvolvimento da moda moderna brasileira, embora não efetivado naquele momento, mas que contribuíram significativamente para a valorização, discussão e iniciativas importantes na área, considerando o contexto nacional e as experiências internacionais. Esse fato pode ser percebido por meio da formação do corpo docente da escola e das referências museológicas e educacionais norte-americanas e da Bauhaus. Porém, para a área da moda especificamente, as ideias estavam muito à frente de seu tempo, e, nesse contexto, não se pode dizer que tiveram o êxito esperado. A maior contribuição para a área da moda foi a formação de um acervo, considerado um dos mais relevantes no Brasil.

Apesar de nem todas as ações destacadas no texto Problema remoto o da moda terem relação direta com as atividades do Masp e do IAC-Masp, Lina Bo e P. M. Bardi buscaram com isso valorizar a instituição. Procuraram criar uma moda nacional e de vanguarda, por meio da escolha de matérias-primas, de estampas e do nome e sugestões de usos dos modelos, que remetiam a cultura e a natureza brasileiras. As atividades como curso de modelo, oficinas de costura e estamparia e tecelagem foram agrupadas no chamado Centro de Estudos da Moda Brasileira, coordenado por Luiza Sambonet, de maneira inédita no país até então e décadas antes da formação de cursos superiores para a área no Brasil.

Na visão de Lina Bo e P. B. Bardi, tecelagem e moda eram questões referentes ao design industrial, assim como mobiliário e arquitetura, e que deveriam ser repensados em um país recém industrializado. Outro fator para o interesse em formar uma seção de costumes no museu é o que as instituições de maior destaque no período, como o MoMA e o Metropolitan Museum of Art estarem incorporando moda a seu acervo, com proximidade entre indústria, museus e ensino.

Acreditava-se que haveria a oportunidade para designers industriais atuarem na indústria que se firmava, fato que não se concretizou, e que é apontado como um dos motivos para o encerramento das atividades do IAC-Masp. Lina Bo e P. M. Bardi contavam com artigos nas revistas *Habitat* para a divulgação e atualização do gosto estético brasileiro. Nos exemplares de *O Cruzeiro* havia destaque para as ações indiretas, associadas aos interesses econômicos e políticos do idealizador do Masp, Francisco de Assis Chateaubriand e de seus anunciantes.

A trajetória do design têxtil e de moda no Masp e no IAC-Masp permitiu avaliar a contribuição da instituição para a consolidação estratégica do design nacional, especialmente para o legado pedagógico nos anos 1960. As bases para o ensino na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1962, e na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-Guanabara), em 1963, foram criadas durante a década de 1950. Masp e IAC-Masp apresentaram e atualizaram a estética artística de maneira pedagógica, alinhada ao que havia de inovador para o desenho industrial do período. Compreender a trajetória do IAC-Masp é relevante para a construção, democratização e desenvolvimento de moda contemporânea brasileira, apesar do breve período da instituição.

## Bibliografia

A MODA no Brasil. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 7, p. 76, 1952.

ALBERS, Anni. *On designing*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971.

\_\_\_\_\_. The weaving workshop. In: MUSEUM OF MODERN ART. *Bauhaus 1919-1928*. (catálogo da exposição). New York: Museum of Modern Art, 1975.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005): modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. V. 1. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARGAN, Giulio. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004.

BARDI, Lina. A função social do museu. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 17, 1950.

BARDI, Lina. Vitrinas. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 5, p. 62-63, 1951.

BARDI, Lina. Os museus vivos nos Estados Unidos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952.

BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier**: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Sudameris, 1986.

BARDI, Pietro Maria. **História do Masp**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.

BONADIO, Maria. A moda no Masp de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 35-70, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142014000200003>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BONSIEPE, Gui. Design e democracia. In: \_\_\_\_\_. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BYARS, Mel. **Enciclopédia do design**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

CARDOSO, Joana. Valerie Steele: a moda nos museus “dá mais trabalho do que pôr uma pintura numa parede”. **Público**: ípsilon, Lisboa, 26 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/11/26/culturaipsilon/noticia/-valerie-steele-o-freud-da-moda-1715708>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica: 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARTA, Patrícia. Arte na moda: Coleção Masp-Rhodia. **A Arte na Moda**: Coleção Masp-Rhodia. São Paulo: Masp, 2015.

CATELLANI, Regina. **Moda ilustrada de A a Z**. Barueri: Manole, 2003.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985.

CURSO de modelos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 86-87, 1952.

DEVISATE, M. H. Um protagonista: Paulo Franco. **Mirante das Artes, etc.**, São Paulo, n. 2, p. 43, 1967.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus Archiv**: Bauhaus: 1919-1933. Paris: Taschen, 1994.

ELEMENTOS da moda brasileira. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 68, 1952.

FATH no Brasil. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 67, 1952.

**HABITAT**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, 1952.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KODA, Harold; GLASSCOCK, Jessica. The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art: an evolving history. In: MELCHIOR, Marie; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums: theory and practice**. Nova York: Bloomsbury, 2014. p. 21-23.

LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. In: \_\_\_\_\_. (org.). **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. (catálogo da exposição). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LEON, Ethel. **Design brasileiro: Brazilian design**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

LEON, Ethel. **IAC: Instituto de Arte Contemporânea: escola de desenho industrial do Masp (1951-1953): primeiros estudos**. 2006. Dissertação (Mestrado em História e Fundamento da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LEON, Ethel. Roberto Sambonet: breve comentário. In: **Agitprop**, São Paulo, v. 2, n. 13, 2007. Disponível em: <[http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades\\_det&id=162&titulo=atualidades](http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades_det&id=162&titulo=atualidades)>. Acesso em: 10 nov. 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, Maria. **Operários da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

MEDEIROS, José. Carnaval em Paris. **O Cruzeiro**, São Paulo, n. 8, 1952.

MELCHIOR, Marie. Introduction: understanding fashion and dress museology. In: \_\_\_\_\_; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums: theory and practice**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2014.

MOHOLY-NAGY, László. **Vision in motion**. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969.

MoMA – THE MUSEUM OF MODERN ART. Manhattan, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19401949>>. Acesso em 22 out. 2108.

MORAIS, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O QUE É um museu? **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 52-57, 1952.

OS MUSEUS vivos nos Estados Unidos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952.

OS TECIDOS de Klara Hartoch. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 61, 1950.

OURIVESARIA. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 34-35, 1952.

PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PLUMAS, elementos da moda. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 32-33, 1952.

PRADO, Luís; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri: Disal, 2011.

ROCKEFELLER, Nelson. **Cidadelas da civilização**. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 18-19, 1950.

RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: \_\_\_\_\_; GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 62, 1951.

SANT'ANNA, Patricia. **Coleção Rhodia**: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil. 2010. Tese (Doutorado em História da Arte). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SANTOS, Maria Cecília. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

SOUZA, Gilda. Lasar Segall e o modernismo paulista. In:\_\_\_\_\_. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

TAVARES, Odorico. A Praça 11 em Paris. **O cruzeiro**, São Paulo, v. 24, n. 46, 1952.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi**: com as crônicas artísticas do “L'Ambrosiano”: 1930-1933. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.

THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Connecticut, 2018. Disponível em: <<https://albersfoundation.org/artists/biographies/>>. Acesso em 12 out. 2018.

TOTA, Antonio. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

205  
**ARS**  
ano 16  
n. 34

UM INSTITUTO de costumes. **Habitat**: revista de artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 45, 1951.

WEBER, Nicholas. Apresentação. In: ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 10.

WELTGE, Sigrid. **Women's work**: textile art from the Bauhaus. London: Thames and Hudson, 1993.

---

**Soraia Pauli Scarpa** é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP/Leste) (2017). Possui graduação em Produção Editorial pela Universidade Anhembi Morumbi (2004). Pesquisadora de história do design, design têxtil e de moda. Linha de pesquisa: Papel social da arte e do design na cultura brasileira.

**Antonio Takao Kanamaru** é doutor em Arquitetura e Urbanismo (Design) pela FAU/USP (2006). Mestre em Artes (Artes Visuais) pelo IA/UNESP (2000). Professor com Licenciatura Plena em Educação Artística-Habilitado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP (1996). Atualmente docente no Bacharelado Têxtil e Moda da EACH/USP-Leste.

Artigo recebido em 09 de agosto  
de 2017 e aceito em 13 de  
novembro de 2018.