

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GIULIANO PERRETTO

O PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA: FRAGMENTOS DA  
HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO A PARTIR DOS CATÁLOGOS DA  
PREMIAÇÃO DE 2015-2019.

CURITIBA

2022

GIULIANO PERRETTO

O PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA: FRAGMENTOS DA  
HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO A PARTIR DOS CATÁLOGOS DA  
PREMIAÇÃO DE 2015-2019.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Juarez Bergmann Filho

CURITIBA

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

- 
- P455 Perretto, Giuliano  
O Prêmio Design Museu da Casa Brasileira: fragmentos da história do design brasileiro a partir dos catálogos da premiação de 2015-2019. / Giuliano Perretto. – 2022.  
1 recurso online : PDF
- Orientador: Prof. Dr. Juarez Bergmann Filho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Design. Inclui referências.
1. Design - História. 2. Premiação. I. Bergmann Filho, Juarez. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Design. III. Título.  
CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -  
40001016053P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GIULIANO PERRETTO** intitulada: **O Prêmio Design Museu Da Casa Brasileira: Fragmentos da História do Design brasileiro a partir dos catálogos da premiação (2015-2019)**, sob orientação do Prof. Dr. JUAREZ BERGMANN FILHO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de Abril de 2022.

Assinatura Eletrônica

05/04/2022 12:49:54.0

JUAREZ BERGMANN FILHO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

05/04/2022 11:54:59.0

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

05/04/2022 14:12:32.0

MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ )

---

RUA GENERAL CARNEIRO, 460 - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5238 - E-mail: ppgdesign@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 171713

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 171713

Para aqueles (as) que tornaram esta pesquisa possível, o caminho mais leve  
e para aqueles (as) que resistem!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a todos (as) colegas que tive a oportunidade de conhecer neste processo do mestrado, e que de algum modo contribuíram para este trabalho. Não só daqueles do PPG Design da Universidade Federal do Paraná, mas também do grupo de Design e Cultura do PPGTE da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Juarez Bergmann Filho, pelo incentivo e apoio durante todo o caminho, os encontros semanais, as risadas e até mesmo os momentos de angústia, e as dificuldades em conseguir conectar as reuniões *on-line*. Agradeço também ao professor Dr. Ronaldo Corrêa pela possibilidade de participar de seu grupo de estudos, que em muitos momentos serviram de respiro e inspiração para continuar.

Aos familiares, em especial minha mãe, por sempre acreditar e apoiar minhas escolhas. Aos amigos pelos momentos de incentivo, descontração e trocas constantes e apoio mútuo. Agradeço também minha companheira Bruna, pela leveza e afeto nestes tempos difíceis, e pelo constante apoio ao longo desses dois anos dedicados a esta pesquisa.

Por fim, agradeço à CAPES pelo apoio financeiro ao longo da trajetória de desenvolvimento desta dissertação.

“A palavra design ocorre em um contexto de astúcias e fraudes. O designer é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas” (FLUSSER, 2007, p.182).

## RESUMO

Esta dissertação apresenta a reconstrução dos fragmentos da história do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira - PDMCB e do Museu da Casa Brasileira - MCB. Foi realizada uma pesquisa documental, utilizando como fontes os catálogos da premiação, de 2015 a 2019, os releases de imprensa e relatórios veiculados à instituição encontrados *on-line*. Foram utilizados quadros comparativos, temáticos e realizado o cruzamento de dados, tendo como base a Teoria e História do Design, com a referência de autores como Rafael Cardoso (2005; 2008), Adrian Forty (2007), Isabel Campi (2007) e Ana Paula França Carneiro da Silva (2021). Identifiquei que é recorrente nos argumentos dos jurados do prêmio e da instituição a influência de estilos e conceitos internacionais, como do modernismo, funcionalismo, racionalidade, as ideias de “bom design”, “forma e função”, entre outras. Por meio destas definições e do que é considerado um “bom design” é definido o que está apto ou não a entrar na História do Design.

**Palavras chave:** Prêmio Design Museu da Casa Brasileira; História do Design Brasileiro; premiações.

## ABSTRACT

This dissertation presents the reconstruction of the fragments of the history of the “Prêmio Design Museu da Casa Brasileira” - PDMCB and the “Museu da Casa Brasileira” - MCB. A documentary research was carried out, using as sources the award catalogs, from 2015 to 2019, press releases and reports published to the institution found online. Comparative and thematic tables were used and data were cross-referenced, based on the Theory and History of Design, with reference to authors such as Rafael Cardoso (2005; 2008), Adrian Forty (2007), Isabel Campi (2007) and Ana Paula França Carneiro da Silva (2021). I identified that the influence of international styles and concepts, such as modernism, functionalism, rationality, the ideas of “good design”, “form and function”, among others, is recurrent in the arguments of the award judges and the institution. Through these definitions and what is considered a “good design” is defined what is suitable or not to be part of the History of Brazilian Design.

**Keywords:** Prêmio Design Museu da Casa Brasileira; History of Brazilian Design; Awards.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. CAPAS DOS CATÁLOGOS DAS EDIÇÕES DE 2015 A 2019. FONTE: O AUTOR (2021).....	18
FIGURA 2. FACHADA DO PALÁCIO IMPERIAL DE PETRÓPOLIS, HOJE MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS, E FACHADA FRONTAL DO SOLAR FÁBIO PRADO, ATUAL SEDE DO MUSEU DA CASA BRASILEIRA. FONTE: REVISTA VEJA RIO (2013) E MCB (2021). .....	41
FIGURA 3. FACHADA DO SOLAR FÁBIO PRADO EM FOTO TIRADA DO JARDIM, NA DÉCADA DE 1950. FONTE: ARCHDAILY (2021).....	42
FIGURA 4. CIRCUITO DE MUSEUS NA REGIÃO DE JARDINS, SÃO PAULO, SP. FONTE: O AUTOR (2021). .....	44
FIGURA 5. OS CINCO CATÁLOGOS ANALISADOS NA PESQUISA 29° - 33° EDIÇÃO. FONTE: O AUTOR (2021) .....	63
FIGURA 6. CAPA E CONTRACAPA DO CATÁLOGO DA 29° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: MCB (2021).....	72
FIGURA 7. CARTAZ VENCEDOR DO CONCURSO DO CARTAZ DA 29° EDIÇÃO. FONTE: MCB (2021). .....	73
FIGURA 8. SEGUNDA CAPA E PRIMEIRA PÁGINA DO CATÁLOGO DA 29° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: MCB (2015).....	74
FIGURA 9. REPLICAÇÃO DE FORMAS E ELEMENTOS PRESENTES NA CAPA E NO CARTAZ. FONTE: MCB (2015)...	74
FIGURA 10. ESTRATÉGIA UTILIZADA PARA APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS PUBLICADOS E NÃO PUBLICADOS. FONTE: CATÁLOGO DA 29° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2015). .....	75
FIGURA 11. APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS NA CATEGORIA DE PRODUTOS. FONTE: CATÁLOGO DA 29° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2015). .....	76
FIGURA 12. CAPA E CONTRACAPA DO CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016).....	82
FIGURA 13. CARTAZ VENCEDOR DO CONCURSO DO CARTAZ DA 30° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016). .....	83
FIGURA 14. CARTAZ VENCEDOR DO VOTO POPULAR DURANTE A MOSTRA DA PREMIAÇÃO. FONTE: MCB (2021). .....	84
FIGURA 15. IDENTIDADE VISUAL DAS CATEGORIAS, CONCURSO DO CARTAZ. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016). .....	85
FIGURA 16. APRESENTAÇÃO E DISPOSIÇÃO DOS PROJETOS E DAS INFORMAÇÕES. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016).....	85
FIGURA 17. DISPOSIÇÃO E APRESENTAÇÃO DOS ELEMENTOS E INFORMAÇÕES NA CATEGORIA DE CONSTRUÇÃO. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016).....	87
FIGURA 18. APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS ESCRITOS. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016). .....	88
FIGURA 19. VARIAÇÕES DOS SELOS DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MCB. FONTE: MCB (2017).....	92
FIGURA 20. CAPA E CONTRACAPA DO CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017).....	95

FIGURA 21. CARTAZ VENCEDOR DO CONCURSO DO CARTAZ DA 31° EDIÇÃO DO PDMCB, DO DESIGNER GRÁFICO DIEGO RODRIGUES BELO. FONTE: MCB (2021).....	96
FIGURA 22. CARTAZ VENCEDOR DO VOTO POPULAR, DE AUTORIA DE KATHLEEN APARECIDA REPASCHE E GABRIELLE PINHATA. FONTE: CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017). .....	97
FIGURA 23. LINGUAGEM ADOTADA NO CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017).....	97
FIGURA 24. LINGUAGEM E DISPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS ADOTADOS NA CATEGORIA DE PRODUTOS. FONTE CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017).....	99
FIGURA 25. DISPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS NA APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS VENCEDORES DA CATEGORIA DE TRABALHOS ESCRITOS - EDIÇÃO 31 DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017). .....	100
FIGURA 26. CAPA E CONTRACAPA DO CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: MB (2018). .....	107
FIGURA 27. CARTAZ VENCEDOR DO CONCURSO DO CARTAZ DA 32° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018). .....	108
FIGURA 28. LINGUAGEM ADOTADA AO LONGO DO CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018).....	109
FIGURA 29. APRESENTAÇÃO E DISPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS NA CATEGORIA DE PRODUTOS – CONSTRUÇÃO. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018). .....	111
FIGURA 30. APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS ESCRITOS. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018). .....	112
FIGURA 31. CAPA E CONTRACAPA DO CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019).....	117
FIGURA 32. CARTAZ VENCEDOR DO CONCURSO DO CARTAZ DA 33° EDIÇÃO DO PDMCB, DE STEPHANIE MATHIAS DE SOUZA. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019). .....	119
FIGURA 33. CARTAZ VENCEDOR DO VOTO POPULAR, DE AUTORIA DE DIOGO MELLA SANTIAGO E NAIME PAVAN AJJAR. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019)....	120
FIGURA 34. IDENTIDADE VISUAL DA CATEGORIA DE ELETRÔNICOS ELABORADA PARA O CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019).....	121
FIGURA 35. APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS NA CATEGORIA DE PRODUTOS - CONSTRUÇÃO. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019).....	123
FIGURA 36. APRESENTAÇÃO E DISPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS NA CATEGORIA DE TRABALHOS ESCRITOS. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019).....	124
FIGURA 38. LUMINÁRIA WING, DE FERNANDO PRADO COM PRODUÇÃO DA LUMINI; T3 <i>POCKET RADIO</i> , DIETER RAMS COM PRODUÇÃO DA BRAUN, RESPECTIVAMENTE. FONTES: CATÁLOGO DA 29° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2015) E MINIMALISSIMO (2021). .....	134

FIGURA 39. MISTURADOR DE MESA PARA LAVATÓRIO LK, DE LUIZ MOQUITI MORALE, COM PRODUÇÃO DA DECA. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016). ...	135
FIGURA 40. PAPELEIRA_001, DE JADER ALMEIDA COM PRODUÇÃO DA DECA. FONTE: CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017). .....	136
FIGURA 41. VENTILADOR DE TETO IC/AIR 2, DE LUIZ AUGUSTO SIQUEIRA E ÍNDIO DA COSTA, DO ESCRITÓRIO ÍNDIO DA COSTA A.U.D.T, COM PRODUÇÃO DA EMPRESA INTERNACIONAL THE MODERN FAN COMPANY. FONTE: CATÁLOGO DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2017). .....	137
FIGURA 42. BUFFET AERO, DE AMELIA TAROZZO, CAMILA FIZ, REJANE CARVALHO LEITE E FLÁVIA PAGOTTI SILVA, DO ESCRITÓRIO PLATAFORMA4, DE BARUERI, SP, COM PRODUÇÃO DA LIDER INTERIORES. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018). .....	138
FIGURA 43. LUMINÁRIA BIS, DE JADER ALMEIDA COM PRODUÇÃO DA SOLLOS. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018). .....	139
FIGURA 44. PURIFICADOR "ACQUA DUE" MESA/PAREDE E TORNEIRA PARA LAVATÓRIO "LOREN NEO", DE FÁBIO MAURICIO FARIA MELO E CRISTIANE GRECCO DIAS RODRIGUES, COM PRODUÇÃO DA LORENZETTI S/A. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019). .....	140
FIGURA 45. LUMINÁRIA U.F.O, DE FERNANDO PRADO COM PRODUÇÃO DA LUMINI; LUMINÁRIA DUNA, DE DOMINGOS PASCALI E SARKIS SEMERDJIAN, TAMBÉM COM PRODUÇÃO DA LUMINI. FONTE: CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2019). .....	140
FIGURA 46. CARTAZES VENCEDORES DA 25° E 26° EDIÇÃO DO PDMCB, RESPECTIVAMENTE. FONTE: BDXPERT (2011) E CASA VOGUE (2013). .....	145
FIGURA 47. PEÇA VENCEDORA DO CONCURSO DO CARTAZ DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MCB, DE AUTORIA DE CAIO MATHEUS DE SÁ TELLES, 2016. FONTE: MCB (2022). .....	146
FIGURA 48. FOTO DO CARTAZ VENCEDOR DIVULGADA NO CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2016). .....	147
FIGURA 49. CARTAZ VENCEDOR DA 31° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MCB, DE AUTORIA DE DIEGO RODRIGUES, E O CARTAZ DA EDIÇÃO ANTERIOR, DE ADRIANO CERULLO E MARIANA QUARESMA GUILLAUMON. FONTE: MCB (2016, 2017). .....	148
FIGURA 50. CARTAZ VENCEDOR DO VOTO POPULAR, DE AUTORIA DE ISIS REIS AMENDOLA DE SOUSA. FONTE: CATÁLOGO DA 32° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA (2018). .....	149
FIGURA 51. CARTAZ VENCEDOR DO CONCURSO DO CARTAZ DA 32° EDIÇÃO DO PDMCB. FONTE: CATÁLOGO DA 32° ED. DO PRÊMIO DESIGN MCB (2018). .....	151
FIGURA 52. CARTAZ VENCEDOR DO VOTO POPULAR DURANTE A MOSTRA DA PREMIAÇÃO, DE AUTORIA DE VITÓRIA PICHININ FERRARI. FONTE: MCB (2021). .....	152
FIGURA 53. CARTAZES VENCEDORES DA 13°, 15° E 23° EDIÇÃO, RESPECTIVAMENTE. FONTE: PORTAL ARQSC (2022). .....	154
FIGURA 54. CARTAZ VENCEDOR DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MCB, DE STEPHANIE MATHIAS DE SOUZA. FONTE: MCB (2022). .....	156

FIGURA 55. OS DOIS CARTAZES PREMIADOS COM O SEGUNDO LUGAR, O PRIMEIRO DE AUTORIA DE LUAN PIANI E O SEGUNDO DE CAROLINA GEHLEN E GUILHERME DORNELES. FONTE: MCB (2022).....	157
FIGURA 56. CARTAZ VENCEDOR DO VOTO POPULAR COM 180 VOTOS, DE AUTORIA DE DIOGO MELLA SANTIAGO E NAIME PAVAN AJJAR, PUC – CAMPINAS - SÃO PAULO. FONTE: MCB (2022). .....	158
FIGURA 57. PAINEL COM ALGUNS DOS CARTAZES SELECIONADOS PARA A MOSTRA. FONTE: O AUTOR (2022). .....	160

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelo do protocolo de registro dos catálogos.....	p.59.
Quadro 2 – Quadro comparativo dos catálogos .....	p.60.
Quadro 3 – Recorte dos temas do quadro comparativo dos catálogos .....	p.124

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

ABD – Associação Brasileira de Designers de Interiores  
ABDI – Associação Brasileira de Desenho Industrial  
ABEDESIGN – Associação Brasileira de Empresas de Design  
ABIMO – Associação Brasileira da Indústria de Dispositivo Médicos  
ADP – Associação Nacional dos Designers de Produto  
BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento  
CNI – Confederação Nacional das Indústrias  
ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial  
FAU USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.  
FPA – Fundação Padre Anchieta  
IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil  
IAC – Instituto de Arte Contemporânea  
IBGE – Instituto Brasileira de Geografia e Estatística  
ICO-D – *International Council of Design*  
ICOM – Conselho Internacional dos Museus  
INPI – Instituto Nacional de Propriedade Industrial  
MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York  
MIS – Museu da Imagem e do Som  
MASP – Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand  
MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo  
MAM RJ – Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro  
PUC – Pontifícia Universidade Católica  
OMPI – Organização Mundial de Propriedade Intelectual  
SENAC SP – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo  
UFPR – Universidade Federal do Paraná  
USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>16</b>
<b>1.1 A CASA E A CIDADE</b> .....	<b>39</b>
<b>1.2 A CASA PAULISTA X A CASA BRASILEIRA</b> .....	<b>44</b>
<b>1.3 O PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA</b> .....	<b>50</b>
<b>2 – AS EDIÇÕES DO PRÊMIO DESIGN MCB E OS CATÁLOGOS DE 2015 A 2019.</b>	
<b>60</b>	
<b>2.1 DESCRITIVO DAS EDIÇÕES E DOS CATÁLOGOS DO PRÊMIO DESIGN MCB (2015-2019)</b> .....	<b>64</b>
2.1.1 Descrição da 29° edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. ....	64
2.1.2 Descritivo do catálogo da 29° edição do PDMCB – 2015. ....	71
2.1.2 Descrição da 30° edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. ....	77
2.1.3 Descritivo do catálogo da 30° edição do PDMCB – 2016. ....	82
2.1.4 Descrição da 31° edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. ....	90
2.1.5 Descritivo do catálogo da 31° edição do PDMCB – 2017. ....	94
2.1.6 Descrição da 32° edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. ....	103
2.1.7 Descritivo do catálogo da 32° edição do PDMCB – 2018. ....	106
2.1.8 Descrição da 33° edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. ....	114
2.1.9 Descritivo do catálogo da 33° edição do Prêmio Design MCB – 2019. ....	116
<b>2.2 COMPARATIVO DOS CATÁLOGOS</b> .....	<b>126</b>
<b>3 – AS VOZES DOS CATÁLOGOS – DO BOM DESIGN AOS CARTAZES DO PRÊMIO DESIGN MCB</b> .....	<b>132</b>
<b>3.1 A NOÇÃO DE BOM DESIGN NO PRÊMIO DESIGN MCB</b> .....	<b>132</b>
<b>3.2 AS VOZES DOS CARTAZES</b> .....	<b>144</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>166</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>170</b>
<b>APÊNDICE 1 – PESQUISA HEMEROTECA</b> .....	<b>177</b>
<b>APÊNDICE 2 – PROTOCOLO DE REGISTRO DOS CATÁLOGOS</b> .....	<b>204</b>
<b>APÊNDICE 3 – QUADRO COMPARATIVO DOS CATÁLOGOS</b> .....	<b>205</b>
<b>APÊNDICE 4 – TABELA DE JURADOS</b> .....	<b>206</b>

## Introdução

As premiações de design são uma importante fonte para se compreender parte da História do Design brasileiro, e os eventos de premiação, seleção e exposição possibilitam mapear parte da produção de um determinado período. Após estes eventos são estabelecidos registros a partir de publicações e documentos como catálogos impressos e digitais (MOURA, 2010). Segundo a pesquisadora Ana Paula França Carneiro da Silva (2021), em sua tese de doutorado<sup>1</sup> intitulada “Design à mostra – Uma abordagem crítica a partir da exposição do 32° Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018-2019)”, no eixo Rio-São Paulo surgiu um circuito de prêmios de design na década de 1980. Porém, antes deste período já haviam outras premiações e bienais, como o Prêmio Roberto Simonsen, em 1960, e o Concurso da Bienal, em 1970 (BRAGA, 2016). Mas é de fato na década de 1980 que vai surgir o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – PDMCB –, que se constitui como um dos eventos mais antigos e prestigiados do país (BORGES, 1996; SOUSA, 2019; SILVA, 2021).

Ao longo da trajetória da premiação, hoje com mais de 34 edições realizadas, foi reunido um vasto acervo de informações sobre cada evento, sendo que grande parte destes documentos se encontram armazenados nas dependências físicas do Museu da Casa Brasileira – MBC. Porém, nos arquivos digitais, a partir de sites e outros documentos, este registro parece não se mostrar tão vasto assim. (KOOLER E RICETTI, 2019; SOUSA, 2019). As pesquisadoras Júlia Anselment Koller e Teresa Maria Riccetti (2019) apontam para uma lacuna histórica referente às primeiras edições, sendo implementado um sistema digital para sua organização entre a 21° e 23° edição<sup>2</sup>. Mas foi somente a partir de 2015 que ocorreu a criação de uma plataforma unificada<sup>3</sup>, tanto para a inscrição quanto para a avaliação dos

---

<sup>1</sup> Ana Paula França Carneiro da Silva é doutora na linha de Teoria e História do Design, do Programa de Pós Graduação em Design – PPGDesign – da Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2021.

<sup>2</sup> Segundo Koller e Ricetti (2019), as primeiras edições foram documentadas apenas pelas poucas memórias daqueles que as presenciaram, relatórios pouco detalhados e poucos clippings de imprensa. E o sistema mencionado ajudou na etapa de inscrição (21° ed.) e avaliação dos produtos (23° ed.).

<sup>3</sup> A plataforma unificada teria permitido ao Museu cortar gastos com locação de equipamento técnico, terceirização de uma equipe especializada e formatação de um servidor local. Assim, a criação de uma plataforma única permitiu centralizar todas as informações e diminuir custos para o MCB.

projetos. Além disto, o MCB começou a produzir catálogos anuais com os cartazes, produtos e trabalhos escritos premiados em cada edição, e para cobrir eventuais lacunas o museu começou a produzir livros-catálogos comemorativos (KOLLER E RICETTI, 2019). O primeiro deles apresentou os dez primeiros anos de premiação, mas na sequência os registros passaram a ser organizados de cinco em cinco anos, com o lançamento de uma edição comemorativa na edição de 30 anos em 2016.

A partir disto, compreendo tanto o MCB, organizador do Prêmio, como o próprio PDMCB, como elementos relevantes para a construção e manutenção de parte da História do Design no país. Ao considerar os catálogos como fontes documentais principais, e, portanto, desenvolver uma pesquisa documental, procurei delimitar de quais edições do Prêmio seriam analisados estes documentos no decorrer da pesquisa. Após analisar os documentos disponibilizados pelo Museu de modo *online*, pude constatar, como mencionado anteriormente, que foi a partir da 29ª edição, em 2015, que os catálogos passam a ser divulgados pelo MCB de modo digital<sup>4</sup>, até o 33º Prêmio, em 2019.

Além destes documentos, a última publicação comemorativa lançada pelo MCB foi referente aos seus 30 anos de premiação, ou seja, do período de 1986 a 2016. Porém, o livro/catálogo “Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – Trinta edições – 1986-2016”, com textos de Chico Homem de Melo, Maria Cecilia Loschiavo dos Santos e Marcos da Costa Braga, apresenta algumas lacunas que pude identificar.

A década de 2010 foi marcada por inúmeros acontecimentos no cenário político e econômico do país, que inclusive vão refletir nas últimas edições do Prêmio, como procuro mostrar ao longo da dissertação, e que talvez pela proximidade entre os acontecimentos e o período de escrita do livro/catálogo tenham sido pouco explorados<sup>5</sup>. Assim, por acreditar que este período apresenta questões relevantes para serem revisitadas e problematizadas, optei por analisar os catálogos disponíveis desde 2015 até 2019 (figura 1).

---

<sup>4</sup> Devido as restrições impostas pela pandemia de COVID-19, iniciada em dezembro de 2019 e que durante todo o percurso desta pesquisa inviabilizou investigações de campo, optou-se por realizar uma pesquisa documental a partir de fontes encontradas em ambiente virtual.

<sup>5</sup> Sei que corro o risco de cair na mesma questão que aponto a partir deste posicionamento, porém acredito que é possível lançar um novo olhar e despertar novos questionamentos a partir desta pesquisa.



Figura 1. Capas dos catálogos das edições de 2015 a 2019. Fonte: O autor (2021).

Acredito que tanto os catálogos quanto o Prêmio Design e o próprio MCB são fragmentos, que ao serem articulados com outras informações coletadas ao longo desta pesquisa possibilitam compreender parte, ou outro fragmento, da História do Design brasileiro. Portanto, ao longo desta pesquisa, procurei identificar e analisar as noções de design que são acionadas a partir destes documentos. Com este trabalho, portanto, espero contribuir para a linha de pesquisa em Teoria e História do Design, do Programa de Pós-graduação em Design – PPGDesign – da Universidade Federal do Paraná – UFPR<sup>6</sup>. Assim como aponta a pesquisadora Yasmin Fabris (2021), doutora em Design pelo PPGDesign, esta dissertação visa contribuir e se somar com outras pesquisas em andamento e já concluídas na linha

<sup>6</sup> A linha de pesquisa de Teoria e História do Design do PPGDesign da UFPR se destina à produção de pesquisas e dissertações/teses voltadas à reflexão sobre os artefatos e “os discursos que os circundam, atravessam e, também, que são produzidos por eles”. Este grupo de pesquisa é coordenado pelo prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, e trabalha o design como “área interdisciplinar que dialoga com teorias e estratégias metodológicas empreendidas por outros campos do conhecimento, como a história, a arte e a antropologia” (FABRIS, 2021, p.37).

de Teoria e História do Design, que contribuem para pensar nas noções de design articuladas ao longo da História do campo e também acerca de como o design aconteceu.

Acredito que a presente pesquisa dialoga com outros estudos desenvolvidos no programa, como a tese da pesquisadora Ana Paula França Carneiro da Silva (2021), que investigou a expografia da 32ª edição, e partir desta identificou as contradições e disputas que ocorreram a partir dela, como por exemplo, o fato de os discursos do Prêmio e dos jurados exaltarem a experiência de uso dos artefatos, ao mesmo tempo que os expôs produtos suspensos por cabos transparentes, como a luminária Amarcord, evitando a experiência de uso e dando ênfase na contemplação visual. Pude constatar, ao analisar os catálogos, que o Prêmio parece privilegiar aspectos relacionados à forma e função dos artefatos nos argumentos articulados ao longo dos documentos, embora, na prática a aparência dos objetos parece se sobressair, como constatado pela pesquisadora.

Assim, me utilizo dos estudos relacionados a Teoria e História do Design como principal referencial teórico, em autores como Rafael Cardoso (2005; 2008), Isabel Campi (2007) e Adrian Forty (2007). É a partir destes e de outros já mencionados que localizo a premiação e o MCB com relação a História do Design. A partir de Cardoso (2005), por exemplo, compreendo que quem determina o sentido que se dá ao termo design é a própria construção da história. Para ele:

Como toda palavra cuja aplicação envolve qualquer questão concreta de poder ou prestígio, “design” é um sítio discursivo cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais. O valor comercial de expressões como “design moderno”, “design de interiores” ou “design italiano” e seu uso na publicidade, bem como a proliferação de títulos fantasiosos como *web designer* e *hair designer*, dão um indicio do grau de animosidade que essa disputa é capaz de gerar, sobretudo entre os que se consideram detentores morais dos valores da profissão, como é o caso de algumas faculdades, associações de classe e outras agremiações institucionais (CARDOSO, 2005, p.9-10).

Acredito que estas instituições mencionadas pelo autor, além de atuarem no sentido de “detentores morais”, acabam também por reforçar um viés na História do Design, sendo que os museus e as premiações parecem ser lugares que contribuem neste processo. Como argumento no capítulo 1, instituições como o Museu de Arte Moderna, de Nova York – MoMA –, atuam na divulgação e permanência de certas

ideias, como o Estilo Internacional e o conceito de “bom design”. Esta atuação se deu entre os anos de 1932 e 1939 com a realização de exposições de mesmo nome – Estilo Internacional – e que tinham como objetivo a promoção deste, sendo utilizadas pela primeira vez em uma exposição de arquitetura promovida pelo museu (CARDOSO, 2008). Além disto, o MoMA atuou ainda da divulgação da noção de “bom design”, por meio da realização de exposições intituladas “*Good Design*”, entre 1950 e 1955, nas quais produtos internacionais eram exibidos e destacadas suas qualidades estéticas e funcionais.

Além do MoMA, outras instituições também desempenharam um papel importante na noção de design pautada pelos ideais modernistas de progresso e na crença de que o design poderia transformar a sociedade por meio de uma reforma nos padrões de gosto e consumo (CARDOSO, 2008). A Bauhaus, por exemplo, embora seus idealizadores enxergassem no design e arquitetura um caminho para tornar a sociedade mais justa, acabou contribuindo posteriormente “para a cristalização de uma estética e de um estilo específicos no design: o chamado ‘alto Modernismo’ que teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a ideia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função” (CARDOSO, 2008, p.135), sempre dentro de uma série de padrões estético rígidos<sup>7</sup>. Além disto, a escola teria também ido contra as suas raízes nos movimentos de artes e ofícios e a prática de produção manual e artesanal, sendo que sua experiência contribui para consolidar ainda um antagonismo dos designers em relação à arte e ao artesanato (CARDOSO, 2008). Para Cardoso (2008), apesar de ser uma escola formada em grande parte por artistas e artesãos, o pensamento que acabou prevalecendo foi o de afastar o design da criatividade individual e aproximá-lo de “uma pretensa objetividade técnica e científica”, assim, mesmo dentro de um espaço repleto de opiniões divergentes, como afirma o autor, virou tendência entre muitos de seus seguidores “prescrever normas e regras para o design”.

---

<sup>7</sup> Um exemplo dos padrões estéticos mencionados pode ser percebido nos 10 princípios para um bom design proposto por Dieter Rams. Segundo ele: 1- Bom design deve ser inovador; 2- Bom design faz um produto útil; 3- Bom design é estético; 4- Bom design ajuda a entender um produto; 5- Bom design é discreto; 6- Bom design é honesto; 7- Bom design é honesto; 8- Bom design se preocupa com os mínimos detalhes; 9- Bom design se preocupa com o meio ambiente; 10- Bom design é menos design possível. Estes princípios mostram traduzem bem os padrões e valores estéticos que pautavam o funcionalismo.

Esta aproximação de um pensamento mais tecnicista e científico também pode ser observado na Escola de Ulm, que ao longo de sua trajetória adotou cada vez mais a racionalização e o racionalismo como fatores determinantes para se pensar design (CARDOSO, 2008). Assim, as características que marcaram a atividade de Ulm foram a “abstração formal, uma ênfase em pesquisa ergonômica, métodos analíticos quantitativos, modelos matemáticos de projeto e uma abertura por princípio para o avanço científico e tecnológico”, que na década de 1960 coincidiam com a empolgação tecnicista que influenciava a sociedade, por exemplo, por meio da corrida espacial e da miniaturização eletrônica (CARDOSO, 2008, p.188). A partir deste posicionamento adotado e consequente autonomia com relação às artes plásticas levaram a Escola de Ulm a buscar informações em outras áreas afim de orientar a prática projetual, abrindo-se para palestrantes de diversas áreas desde a cibernética a sociologia (CARDOSO, 2008).

A influência de Ulm pode ser observada mesmo após o seu fechamento, em 1968, pelo menos em dois casos onde se implantou o ensino formal do design com base no modelo ulminiano<sup>8</sup>: a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, no Brasil, e o *National Institute of Design*, em Ahmedabad, Índia. Segundo Rafael Cardoso (2008), na instituição brasileira essa influência se deu através do envolvimento direto com docentes e ex-alunos da Escola de Ulm – Alexandre Wollner<sup>9</sup>, Paul Edgard Decurtins<sup>10</sup> e Karl Heinz Bergmiller<sup>11</sup> – tanto na criação quanto no comando da ESDI<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Pelo menos há uma década de sua criação já se buscava a implementação do ensino sistemático de design no Brasil, com as primeiras tentativas em São Paulo, no Instituto de Arte Contemporânea do MASP – Museu de Arte de São Paulo, que chegou a ser aberto em 1951, mas que fechou as portas três anos depois. Outra tentativa se deu a parti da Escola Técnica de Criação do MAM – Museu de Arte Moderna -, ambas com uma colaboração de Max Bill – ex-professor e diretor da Escola de Ulm. Embora não tenha vingado de fato a sua experiência levou influenciou na organização da ESDI pouco tempo depois. Já a terceira tentativa e a primeira a se consolidar teria ocorrido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – Universidade de São Paulo, na qual foi criada uma sequência de Desenho Industrial como parte da graduação em Arquitetura. Assim, e com base nas ideias do arquiteto Vilanova Artigas, a FAU deu início ao ensino de design em nível superior no país (CARDOSO, 2008, p.190).

<sup>9</sup> Alexandre Wollner (1928-2018) foi um artista e designer gráfico. Como artista estudou no Instituto de Arte Contemporânea – IAC – do MASP (1951-52). Estudou na HfG Ulm no período de 1954-58. Integrou o grupo fundador da ESDI, onde lecionou até 1980, e também fundou o curso de Design da Universidade Mackenzie, em São Paulo, onde lecionou de 1972-78 (ESDI, 2022).

<sup>10</sup> Arquiteto suíço formado em Construção Industrializada, pela Escola da Forma de Ulm, em 1960. Entrou para o corpo docente da ESDI em 1964, sendo responsável pela disciplina de Metodologia Visual, por dois anos, período que atuou no Brasil antes de voltar para a Europa (MEMÓRIAS DO DESIGN, 2022).

Além das questões apontadas anteriormente e as suas influências na criação de cursos de ensino superior em design no Brasil, estas ideias também impactaram na criação de premiações de design. Por exemplo, em meados do século 20, foram criadas premiações que tinham como referência os conceitos de “boa forma” e “bom design”. Elas foram influenciadas a partir de critérios estabelecidos na área, como os 12 preceitos de “bom design”, formulados por Edgar Kaufmann, curador da área de design do MoMA, de Nova York, que se assemelhavam aos conceitos de origem alemã, tais como simplicidade, funcionalidade, a autenticidade dos materiais e dos processos de produção, e honestidade na elaboração da forma (BRAGA, 2016).

De acordo com o professor e pesquisador Marcos da Costa Braga<sup>13</sup> (2016), este cenário influenciou o surgimento de prêmios de design no Brasil na década de 1960, seguindo a ideia de premiar e incentivar a adoção do design através de objetos considerados exemplares para a produção industrial, como aquelas premiações e selos promovidos pelo *Council of Industrial Design*, na Grã-Bretanha. O primeiro deles, segundo o autor, parece ter sido promovido pela Ambiente Indústria e Comércio de Móveis<sup>14</sup>, em 1961. Já em 1963, foi criada a Premiação Anual do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB – na presidência do arquiteto Maurício Roberto<sup>15</sup>, e tinha o Desenho Industrial como uma das categorias da

---

<sup>11</sup> Karl Heinz Bergmiller (1928) é um designer de produtos formado pela Escola de Ulm, na Alemanha, e professor fundador da ESDI. Além desta, atuou também no Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – IDI/MAN, do qual foi um dos fundadores (ESDI, 2022).

<sup>12</sup> Diversos fatores contribuíram para a criação da ESDI, entre eles cabe destacar que o país vivia um momento em que a sociedade brasileira adotava de vez o projeto de modernidade e desenvolvimento industrial, que na época foi simbolizado pela construção de Brasília. Partidos políticos como a UDN (hostil ao legado getulista e de orientação conservadora) procuravam transmitir uma imagem “progressista e inovadora ao mesmo tempo em que se posicionavam como defensores da moral e do bom costume” (CARDOSO, 2008, p. 191). Segundo o autor, esta política de se aproximar de avanços tecnológicos e industriais para forjar um ar progressista em governos reacionários em todos os outros sentidos, o que se tornaria algo recorrente no país ao longo das próximas décadas (CARDOSO, 2008). E é dentro deste contexto, com a aliança do grupo do MAM com o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, ligado à UDN e com pretensão de ascensão política nacional e a oportunidade de caracterizar seu governo e o estado como moderno, que foram geradas as condições institucionais para a criação da ESDI (CARDOSO, 2008).

<sup>13</sup> Marcos da Costa Braga é professor doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, e membro do corpo editorial do periódico científico Estudos em Design e membro do Conselho Editorial da Revista Arcos da ESDI.

<sup>14</sup> De âmbito nacional o concurso destacava em seu edital que tinha como objetivo promover maior contato entre arquitetos e industriais do setor moveleiro (BRAGA, 2016).

<sup>15</sup> Maurício Roberto Doria Baptista, conhecido como Maurício Roberto (1921-1996) fez parte do estúdio de arquitetura MMM Roberto, formado pelos seus irmãos mais velhos Marcelo (1908-1964) e Milton (1914-1953). Formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, em 1944, se juntou aos irmãos ainda estudante, em 1941. Entre os seus principais projetos encontram-se prédios como o edifício da Associação Brasileira de Imprensa e o terminal do

premiação, além da Arquitetura, Planejamento Urbano e Regional, Arquitetura de Interiores e Paisagismo. Em 1962, foram criados outros dois prêmios, o “Lúcio Meira<sup>16</sup>”, para veículos automotores, e o “Roberto Simonsen<sup>17</sup>”, para projetos de utilidades domésticas, ambos criados por iniciativa da agência de publicidade Alcântara Machado Comércio e Empreendimento Ltda<sup>18</sup>. O primeiro era voltado para o desenho de veículos<sup>19</sup>, e tinha como um de seus objetivos incentivar novos projetos para área industrial mais representativa do plano de desenvolvimento de Juscelino Kubitschek. A premiação existiu de 1962 a 1974 e ocorria em edições bianuais do Salão do Automóvel.

Já o prêmio “Roberto Simonsen” se iniciou em 1963, e ocorreu até 1970, sempre vinculado à Feira de Utilidades Domésticas – UD. Segundo Braga (2016), foi a primeira premiação periódica de design a contemplar diversos tipos de objetos e projetos<sup>20</sup>. A premiação condecorava o primeiro lugar e atribuía aos demais um

---

Aeroporto Santos Dumont, ambos no Rio de Janeiro. O arquiteto também foi o primeiro diretor da ESDI (BRAGA, 2016, p.54).

<sup>16</sup> Não constam maiores informações fornecidas pelo autor sobre o nome da premiação, mas esta parece ter sido em homenagem a Lúcio Martins Meira (1907-1991), que, além de formado em Engenharia Civil pela Escola Naval do Rio de Janeiro, chegou a atuar como representante da Marinha na Comissão de Desenvolvimento Industrial – CDI – da Presidência da República. Atuou de modo dedicado pela implementação da indústria automobilística no país, fazendo parte do “Grupo de Estudos da Indústria Automobilística” e do “Grupo Executivo da Indústria Automobilística – GEIA (FGV, 2001).

<sup>17</sup> Roberto Simonsen foi (1889-1948) formou-se como engenheiro civil pela Escola Politécnica de São Paulo, em 1909, e pouco tempo depois fundou a Companhia Construtora de Santos. Anos depois, em 1916, fundou e se tornou presidente do Centro dos Construtores e Industriais de Santos. Segundo a Academia Brasileira de Letras (2022) ele desempenhou um importante papel nos manifestos que resultaram na fundação da primeira Escola de Sociologia e Política no Brasil, e atuou nesta como docente de História da Economia Nacional. Quando morreu, Roberto Simonsen era senador, presidente da Companhia Construtora de São Paulo; presidente da Cerâmica São Caetano S.A; presidente da Companhia Paulista de Mineração; presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo; vice-presidente da Confederação Nacional de Indústrias e vice-presidente do Conselho Superior da Escola Livre de Sociologia e Política, da Universidade de São Paulo (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2022). De acordo com a Fundação Getúlio Vargas – FGV (2022), Roberto Simonsen não teria se oposto a instalação da ditadura, pelo contrário, foi ativo colaborador do governo, “destacando-se nos trabalhos de órgãos técnicos governamentais voltados ao fomento das atividades econômicas”.

<sup>18</sup> Antes da criação dos prêmios a agência teria se inspirado nos exemplos de França e Estados Unidos na promoção de feiras industriais e comerciais. Em 1958 realizou a Feira Nacional da Indústria Têxtil – Fenit – e, em 1959, a Feira Nacional de Máquinas e Equipamentos. A partir de 1960, inspirada no crescimento do consumo de bens duráveis, criou a Feira de Utilidades Domésticas – UD, e o Salão do Automóvel.

<sup>19</sup> Os veículos inscritos no prêmio eram de natureza variada, e como exemplo disso, segundo Braga (2016), o vencedor em 1974 foi um veículo destinado ao salvamento aquático e terrestre para o corpo de bombeiros.

<sup>20</sup> Na trajetória da premiação 24 projetos receberam o certificado de “boa forma” e outros sete ficaram com o primeiro lugar. Entre estes 31 projetos metade era de mobiliário, e entre os outros encontravam-se luminárias, conjuntos sanitários, brinquedos, copos e eletrodomésticos (BRAGA, 2016 p.58).

certificado de “boa forma”, que parece ter sido inspirado nas premiações internacionais da época, incluindo aquelas que seguiam os princípios do “bom design”. Após passar por modificações a partir de 1964, com sua organização liderada pela Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI, a premiação passou para “Concurso de Projetos e Produtos de Utilidades Domésticas”, que agora tinha como objetivo

[...] incentivar a prática do desenho industrial, a pesquisa de soluções técnicas próprias desse [sic] ramo de atividade, de tal modo que seja possível no país a formação e o desenvolvimento de desenhistas especializados e a evolução do bom desenho de produtos, dentro de princípios estéticos e culturais internacionalmente válidos, mas intimamente vinculados às necessidades e possibilidades da indústria nacional e do nosso mercado consumidor (PRODUTO E LINGUAGEM, 1965, p.11 apud BRAGA, 2016, p.60).

Além disto, os trabalhos selecionados passaram a ser expostos em um estande da Feira UD, denominado “Pavilhão da Boa Forma”. Nos objetivos estabelecidos a partir da mudança mencionada é possível perceber que o prêmio Roberto Simonsen se aproximava das noções de “boa forma” e “bom design” e estava alinhado, portanto, aos “princípios estéticos e culturais internacionalmente válidos”.

Após o seu encerramento, em 1970, outro prêmio acabou sendo criado no Rio de Janeiro, o Concurso da Bienal de 1970, que nasceu a partir da mostra denominada “I Bienal Internacional de Desenho Industrial do Rio de Janeiro”. A princípio tinha como objetivo mostrar ao público brasileiro a produção do desenho industrial e da comunicação visual “enquanto atividades técnico-científicas”, que podiam proporcionar um desenvolvimento industrial no país e também no estrangeiro (BRAGA, 2016, p.68). Porém, com o patrocínio da Confederação Nacional da Indústria – CNI, presente como patrocinadora na Bienal desde 1968, foi promovido um concurso de desenho industrial e comunicação visual a partir de 1970. O concurso era aberto para profissionais das duas atividades e podiam participar brasileiros e estrangeiros morando há mais de dois anos no país, e os trabalhos escritos deveriam atender aos seguintes requisitos: “funcionalidade, acebilidade (sic) e estética na sua relação com o consumidor, usuário ou operador; e racionalidade, produtividade e marketing na relação com o produtor ou emissor”

(MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1970, apud BRAGA, 2016, p.68). O prêmio não foi reeditado em 1972 e nos anos seguintes.

Após o período da década de 1970 poucas premiações<sup>21</sup> surgiram na área do design, pelo menos até a década seguinte, e as que ocorreram foram em poucas edições e com temas específicos, sem uma abrangência maior e com objetos diversificados, característica que marcou tanto o prêmio “Roberto Simonsen” ou o “Concurso da Bienal de 1970”. Aquele que se destaca entre estes é a premiação promovida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – em parceria com o Núcleo de Desenho Industrial – NDI – da Federação da Indústria do Estado de São Paulo – FIESP – em 1980 (BRAGA, 2016). Nomeado “Concurso Nacional de Desenho Industrial – Prêmio Aloísio Magalhães” não teve uma sequência de edições constantes e contou com vários temas ao longo de sua trajetória, chegando em 1987 a sua 5ª edição (BRAGA, 2016, p.72)<sup>22</sup>.

Acredito que a contextualização das premiações e dos estilos estéticos e culturais internacionais mencionados é importante para o presente trabalho, pois, é a partir da inspiração em premiações como a Roberto Simonsen, o Concurso da Bienal do Rio de Janeiro, e também na aproximação com estes princípios estéticos culturais, que o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira vai ser criado, em 1986<sup>23</sup>. Inclusive, as primeiras categorias que o PDMCB abrangia eram as mesmas estabelecidas pelo prêmio Roberto Simonsen nos anos 1960 – setor de móveis, equipamentos domésticos e objetos do lar.

Porém, ao longo de suas 34 edições, a premiação foi se adaptando. Por exemplo, na terceira edição passou a aceitar a inscrição de estudantes, quando as

---

<sup>21</sup> No momento da pesquisa não foi possível encontrar maiores informações sobre estas outras premiações.

<sup>22</sup> No momento de escrita deste texto não foram encontradas mais informações acerca de outras edições deste concurso ou ainda outras premiações no período de 1970 a 1980.

<sup>23</sup> Com relação ao contexto político e econômico do período, em 1985 tinha-se o início do processo de redemocratização do país, com o fim dos 21 anos de ditadura militar. Porém, nos anos anteriores entre 1979 e 1983, o país passava por um momento desanimador resultado do endividamento público relacionado às políticas fiscais e externas adotadas no período anterior. Com a implementação do Plano Cruzado – para tentar controlar a inflação que de 1983 à 85 chegou a 235% - houve um breve momento de otimismo que possibilitou a redução desta e estimulou o crescimento da produção e consumo no país, e segundo Braga (2016), favoreceu a criação do Prêmio Design MCB. Porém, como as medidas adotadas pelo governo não buscavam resolver o problema a longo prazo, mas eram medidas de caráter preliminar, apenas foram eliminados temporariamente os fatores que levavam ao aumento dos preços e causavam a inflação. Como os problemas não foram resolvidos, logo os preços voltaram a subir (AVERBUG, 2005).

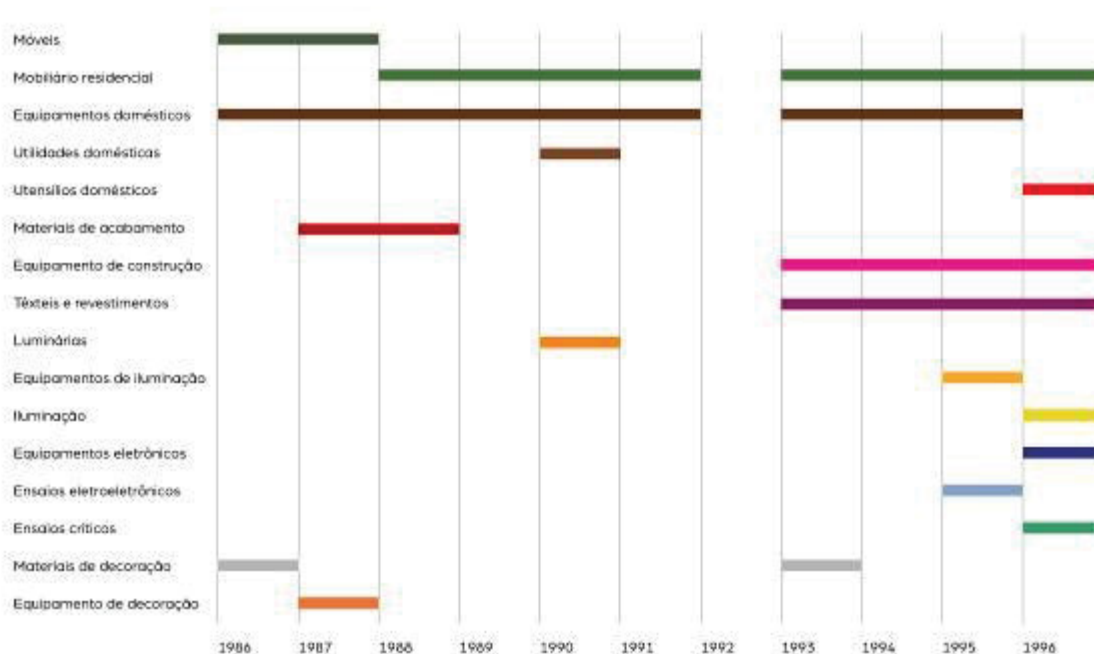
três categorias mencionadas foram divididas em “objetos” e “projetos”. A criação da nova modalidade aumentou significativamente o número de inscritos, além de proporcionar a participação de novos designers e pequenos produtores, embora tenha criado divergências com relação ao rumo que a premiação estava tomando, e assim foi excluída na sexta edição em 1991 (BRAGA, 2016).

Com isso, houve uma tentativa de distribuir os prêmios, considerando-se tanto o design industrial quanto aquele de caráter mais conceitual/experimental. Porém, esta medida resultou na queda de participação de indústrias, considerado o foco inicial da premiação. Deste modo, na 12ª edição, em 1998, foi criada uma nova categoria denominada “protótipo”, na qual poderiam se inscrever projetos de diversas categorias que não tivessem sido produzidas em série ou que ainda estivessem em fase de desenvolvimento. Em 2000, a categoria se transformou em uma modalidade, funcionando em paralelo a de Produtos, valendo para todas as categorias.

Contudo, em 2004 – 18ª edição – a diretoria voltou atrás e reintroduziu apenas uma categoria para estes projetos, intitulada “novas ideias/conceitos”, que durou por três edições. Em 2008, na 22ª edição, esta deixou de existir. Porém, em seu lugar, a modalidade de protótipos voltou a valer para todas as categorias (BRAGA, 2016).

Mas estas não foram as únicas modificações com relação as categorias do prêmio. Por exemplo, em 1993, além das três categorias iniciais – móveis, equipamentos domésticos e materiais de decoração – o prêmio passou a contar com mais duas: Têxteis e Revestimentos e Equipamentos Complementares de Construção. Já em 1995, na 9ª edição, “Equipamentos Complementares de Construção” foi anexada à “Materiais de Acabamentos de Moradias”, e hoje é uma das mais antigas, junto a de Têxteis – que recebeu esse nome na 22ª edição – e Mobiliário. As outras categorias que surgiram depois foram as de Iluminação e a de Equipamentos Eletrônicos, ambas na 9ª edição – 1995.

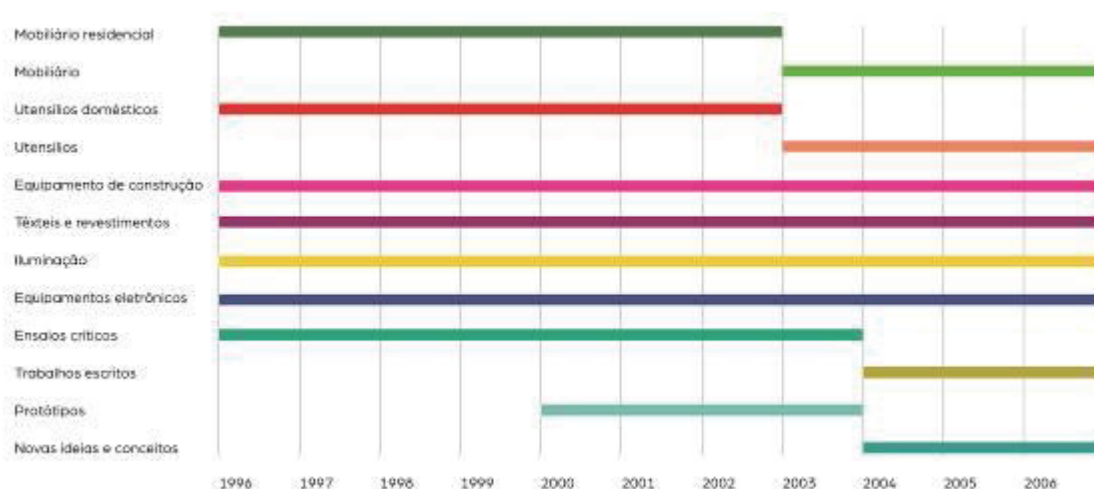
Gráfico 1 – Mudanças das categorias de 1986 a 1996.



Fonte: Adaptado de KOLLER E RICETTI (2019).

No gráfico 2 é possível visualizar ainda algumas mudanças de nomes e adaptações sofridas, como por exemplo, na categoria de “Mobiliário Residencial”, que em 1986 tinha o nome de “Móveis”, até 1988, quando teve seu nome reformulado. Este durou até 2003, quando o nome passou por uma simplificação, eliminando-se o residencial e mantendo-se apenas “Mobiliário. A mesma simplificação ocorreu com a de “Utensílios Domésticos”, que no mesmo ano também foi alterada, e sua nova versão ficou como “Utensílios”.

Gráfico 2 – Mudanças das categorias de 1996 a 2006.



Fonte: Adaptado de KOLLER E RICETTI (2019).

Já a categoria de Equipamentos de Transporte foi criada em 2008, na 22ª edição, quando foi encerrada a de Novas Ideias/Conceitos. A de “Trabalhos Escritos” – que recebeu este nome em 2004 – foi criada em 1996, com o nome de “Ensaio Críticos”, três anos após a criação da primeira revista científica do campo, a “Estudos em Design”<sup>24</sup> (BRAGA, 2016, p. 82-84). No gráfico 3 estas mudanças se mostram perceptíveis, assim como o encerramento da categoria de protótipos na edição de 2018, e o a mudança de “Equipamentos eletrônicos” para “Equipamentos Eletroeletrônicos” e a alteração de “Têxteis e Revestimentos” para somente “Têxteis”.

---

<sup>24</sup> Neste primeiro momento eram aceitos artigos para revistas comerciais, trabalhos teóricos de graduação e dissertações de mestrado. Entre os mais premiados nas primeiras edições figuravam os livros resultados de pesquisas de docentes, reflexo do crescimento destas publicações a partir da década de 1990 e dos programas de pós-graduação nos anos 2000 (BRAGA, 2016, p.82).

Gráfico 3 – Mudanças das categorias de 2006 a 2019.



Fonte: Adaptado de Koller e Ricetti (2009).

Assim, o PDMCB foi se transformando durante a sua trajetória, até chegar a sua configuração atual, que conta com sete categorias: Mobiliário, Utensílios, Iluminação, Têxteis, Equipamentos Eletroeletrônicos, Construção, Transporte e Trabalhos Escritos. Percebo que muitas delas surgiram e se estabeleceram de acordo com o avanço ou consolidação de diversos setores produtivos, sendo o do mobiliário, por exemplo, um dos mais tradicionais e longevos na premiação, assim como a de Utensílios. Outras foram surgindo conforme novas demandas, no caso a de Transportes e de Trabalhos Escritos.

Uma questão curiosa é de cancelar, reformular e reintroduzir a categoria referente aos protótipos e projetos experimentais mencionada, que pode ser percebida nas edições analisadas de 2015 a 2019. Da 32ª para a 33ª edição foi eliminada a categoria de protótipos, e, assim como visto anteriormente, o resultado disto pode ser percebido na diminuição do número de participantes, que em 2018 foi de 663 inscrições para 512 no ano seguinte, embora nos textos dos catálogos tenha sido dada ênfase para a participação de um maior número de estudantes, e que se desejava mantê-la para as próximas edições.

Após a contextualização, destaco que me chamou a atenção a importância que outras instituições mencionadas parecem ter desempenhado na divulgação e manutenção de estilos e conceitos. Em alguns casos serviram até de referência/incentivo ao desenvolvimento do campo no Brasil, como a influência de instituições como o MoMA e os preceitos do “bom design, dos legados da Escola de

Ulm, e o caso dos primeiros prêmios criados no país, como o Roberto Simonsen e a Bienal do Rio de Janeiro. Estes eventos e espaços de circulação não só de objetos, mas de discursos e noções sobre design que se constituem como importantes fontes de informações para a reflexão sobre as influências que moldaram o entendimento de design no Brasil ao longo de suas trajetórias. Eles atuam também na manutenção e no modo de como a História é estabelecida.

A partir deste cenário estabeleci como objetivo geral desta pesquisa analisar como são articuladas as narrativas sobre design nos catálogos do Prêmio Design MCB, e articular isto com outros fragmentos referentes a história da premiação e da instituição. Pois, acredito que, a partir destes, é possível compreender como parte da história do design nacional vem sendo construída. A partir deste objetivo pretendo compreender os argumentos e definições sobre design articulados nos catálogos do PDMCB. Para isso, foram estabelecidos como objetivos específicos: I – compreender o contexto de criação do Prêmio Design MCB; II – catalogar e comparar os catálogos do Prêmio Design MCB; III – analisar as noções de design presentes nos catálogos do Prêmio Design MCB.

A partir destes objetivos específicos procurei compreender como se deu a criação do Museu da Casa Brasileira e do Prêmio Design MCB. Este momento foi importante para a pesquisa para identificar características e momentos importantes que moldaram e influenciaram a premiação ao longo de sua trajetória até os dias atuais. Num segundo momento procurei descrever cada edição e catálogo de 2015 a 2019 para poder compará-los e encontrar potenciais repetições e desvios nas noções de design articuladas nos documentos. E por fim procurei confrontar os dados obtidos com literatura para embasar a discussão acerca das noções de design identificadas.

Assim, o primeiro objetivo específico da pesquisa corresponde ao primeiro capítulo – “Que lugar é esse? A cidade, a Casa e o Prêmio” –, no qual procuro aprofundar a contextualização do MCB, bem como do Prêmio Design, sua relação com o entorno da cidade. São abordadas algumas questões relevantes com relação ao design e a questões econômicas e políticas das últimas décadas e que refletiram diretamente na instituição e na premiação. Utilizo como estratégia partir de um cenário mais amplo, para compreender as questões que influenciaram sobre este, para então aprofundar em recortes mais pontuais.

No capítulo 2 – “As edições do Prêmio Design MCB e os catálogos de 2015 a 2019” – me aproximo mais dos catálogos e procuro contextualizar e analisar cada edição e seu respectivo catálogo, como estas aconteceram, compreender suas particularidades e características em comum, o que se destaca em cada uma. Na sequência de cada edição os seus respectivos documentos. Para isso foram criados protocolos que foram detalhados ao longo do capítulo, assim como no momento anterior. Assim, busco identificar, entre outras coisas, os principais temas/assuntos e noções sobre design articulados nos catálogos de 2015 a 2019.

Por fim, no capítulo 3, é onde aprofundo a análise com base nas informações levantadas nos capítulos anteriores e as articulo com o referencial teórico baseado em autores como Adrian Forty, Rafael Cardoso e Isabel Campi. Exploro as principais noções de design e como elas são articuladas ao longo dos catálogos, apontando suas contradições, possíveis disputas que ocorrem a partir delas, bem como as ideias e conceitos, como o de “bom design”, o funcionalismo, racionalismo, entre outros, que influenciaram a premiação na sua criação e parecem se fazer presentes nas edições mais recentes do Prêmio Design MCB. Ainda são articuladas também questões relacionadas ao contexto político, econômico e cultural do país a partir do Concurso do Cartaz da 33ª edição da premiação. Concluo o documento com as considerações finais e apontamentos de possíveis futuras pesquisas que acredito que possam ser disparadas/iniciadas a partir desta.

Acredito que além das justificativas já mencionadas anteriormente, estudar sobre a premiação, e a própria instituição MCB, é relevante dentro do complexo contexto político, econômico, social e cultural no qual vivemos. Onde por falta de investimentos, manutenção e descaso de governos, a história corre risco de ser queimada, literalmente, como foi possível observar em noticiários os casos de incêndios em museus e outras instituições públicas que preservam a história, não só do design, mas de toda a cultura de nosso país. Recentemente, o Museu Nacional<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> O Museu Nacional é uma instituição autônoma e integra o Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vinculada ao Ministério da Educação. Em 2018, ano que sofre o incêndio, completou 200 anos – foi criada por D. João VI, em 06 de junho de 1818. “Suas exposições resultam da história da instituição e da excelência de suas atividades de pesquisa e ensino, cumprindo a finalidade precípua de produção e disseminação do conhecimento nas áreas

(2018), no Rio de Janeiro, a Cinemateca Brasileira<sup>26</sup> (2021), o Museu da Língua Portuguesa<sup>27</sup> (2015) e o Liceu de Artes e Ofícios<sup>28</sup> (2014), em São Paulo, foram vítimas de incêndios que destruíram boa parte de seus acervos, um reflexo dos cortes frequentes em investimentos nas áreas da cultura e da educação no país.

Além disso, o MCB, que anteriormente era administrado pela Organização Social de Cultura A CASA – Museu de Artes e Artefatos Brasileiros – instituição da Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo – passou a ser administrado por convênio, em 2022, pela Fundação Padre Anchieta – FPA<sup>29</sup>. O Solar Fábio Prado foi doado para a FPA em 1968, e, em 1971, cedeu a propriedade em comodato de 50 anos para Secretaria de Cultura e Economia Criativa, que expirou em março de 2021 (SISEMSP, 2021). Segundo matéria do jornal Folha de São Paulo, no dia 14 de junho de 2021, a FPA solicitou a devolução da sede que hoje abriga o MCB, e no final do ano, por meio de um aviso de pauta por *e-mail*, no dia 16 de dezembro de 2021, foi divulgado pelo próprio museu o encerramento da gestão anterior e a sua substituição.

Perante o futuro incerto que se estabelece a partir de uma nova gestão, em um momento complexo pelo qual vivemos, acredito que esta pesquisa pode contribuir, por meio da reconstrução dos fragmentos recentes da história do Prêmio Design e também do MCB, e outros dados da premiação e da instituição, para preservar parte da história do design nacional que vem sendo construída. E também, a

---

de ciências naturais e antropológicas” (MUSEU NACIONAL, 2022). Atualmente suas exposições se encontram fechadas em virtude do incêndio.

<sup>26</sup> A Cinemateca Brasileira é uma instituição responsável pela preservação e divulgação da produção audiovisual brasileira. Possui o maior acervo da América do Sul, com aproximadamente 250 mil rolos de filmes e mais de um milhão de documentos relacionados ao cinema, como fotos, roteiros, cartazes e livros. O incêndio de 2021 foi o quinto na história da instituição – outros ocorreram em 2016, 1982, 1969, 1957. Segundo o site da própria Cinemateca este último – 1957 – teria sido causado pela autocombustão sofrida pelos filmes em suporte de nitrato de celulose (CINEMATECA, 2022).

<sup>27</sup> O Museu da Língua Portuguesa é uma iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Estado da Cultura, concebido e realizado em parceria com a Fundação Roberto Marinho. O Museu trabalha a valorização da língua portuguesa como “uma manifestação cultural viva”, e trabalha o patrimônio imaterial através da tecnologia e suportes interativos para expor o seu acervo (MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2022).

<sup>28</sup> O Liceu de Artes e Ofícios é mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes e é uma instituição de ensino que ministra cursos de educação infantil, ensino fundamental, ensino médio (formação geral), educação de jovens e adultos, educação profissional (LICEU DE ARTES E OFÍCIOS, 2022).

<sup>29</sup> A Fundação Padre Anchieta desenvolve atividades de radiodifusão pública e educativa, proprietária e gestora da TV Cultura e TV Rá-Tim-Bum e das rádios Cultura AM e Cultura FM. É custeada por “dotações orçamentárias legalmente estabelecidas e recursos próprios obtidos junto à iniciativa privada”.

compreensão e análise destes documentos se mostram relevantes para entender se as ideias e influências que formaram o museu há mais de 50 anos ainda se fazem presentes, e se sim, de que modo atuam.

Deste modo, ao longo do trabalho desenvolvido, procurei articular os diversos fragmentos – e estou considerando estes como os dados referentes às partes da história levantadas nesta pesquisa – para formar um possível fragmento maior, que conta uma parte específica da história da premiação, da instituição e do design. Estes muitas vezes se mostraram espaços de contradições e disputas, e são estas questões que procuro explorar ao longo desta dissertação.

Os caminhos metodológicos e as ferramentas utilizadas são apresentados no decorrer da dissertação, conforme se mostraram necessárias suas explicações. Portanto, nas próximas linhas comento de modo breve os procedimentos que utilizei na pesquisa e que possibilitaram o seu desenvolvimento. Como realizei uma pesquisa documental, considerei os catálogos como documentos, mas não só estes, também foram utilizados os Relatórios de Atividades anuais do MCB – que fazem parte do Programa de Gestão Executiva, Transparência e Governança, do Estado de São Paulo. Nestes documentos são apresentadas informações referentes a todo o trabalho desenvolvido pelo Museu em cada ano, quais foram as atividades realizadas, as exposições, ações educativas, captação de recursos, entre outros. Estes foram consultados de modo auxiliar aos catálogos, quando as informações destes não eram o suficiente ou não respondiam a questões relevantes para a compreensão de determinada situação, como por exemplo, o número de tiragem dos catálogos e sobre como ocorreu a sua circulação.

Do mesmo modo foram utilizados releases de imprensa divulgados pelo próprio MCB, onde foram consultadas informações referentes a datas de inscrição, de exposições, de divulgação de resultados, os custos de inscrição para o prêmio, etc. Outra fonte importante foi o site da instituição, que além destas informações mencionadas, disponibiliza dados sobre os jurados de cada edição, imagens dos objetos e cartazes premiados além de uma breve descrição destes. No site também são disponibilizados outros documentos e textos com informações importantes, como os catálogos “Museu da Casa Brasileira – Solar Fábio Prado” e “Renata e

Fábio Prado - A casa e a cidade”, que foram importantes para a compressão de parte da criação do prédio sede do MCB e do seu entorno.

Para melhor complementar ou melhor compreender alguns aspectos sobre o contexto em que foram criados o Museu, o Solar Fábio Prado, e até mesmo o Prêmio, também realizei várias pesquisas no acervo digital da Hemeroteca, para comparar as notícias veiculadas nas mídias a época com aquelas encontradas nos outros documentos disponibilizados pelo MCB. No início pesquisei primeiro pelo nome dado à instituição na época – Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro – selecionando a categoria de Período, com a delimitação de 1970 a 1979, primeira década de vida do museu<sup>30</sup>. Foram selecionadas todas as localidades, e o mesmo procedimento se repetiu para os periódicos, com o intuito de encontrar o maior número de informações possíveis. A partir desta pesquisa foram levantadas informações a respeito da elaboração do Museu, a data de sua criação, que se deu por meio de um decreto-lei, bem como os objetivos traçados no início da instituição, da criação do Solar, entre outras.

Também foram pesquisados o nome “Museu da Casa Brasileira, no mesmo período e periódicos supracitados. Foram encontradas 64 ocorrências<sup>31</sup>. A partir desta busca apareceram materiais sobre a criação do museu, o comodato do Solar pela TC Cultura ao Estado de São Paulo, a mudança de prédio, mudanças de nomes e objetivos do museu, programação de palestras, informações referentes a doações de peças para acervo e texto falando sobre outros museus e sua contextualização. Na sequência foi realizada nova pesquisa, com os mesmos termos de busca anterior, porém no período de 1980 a 1989. Como resultado foram obtidas

---

<sup>30</sup> Como resultados da pesquisa apareceram cinco ocorrências em quatro periódicos: duas em “A Tribuna (SP) – 1970 a 1979”; e uma em “O Cruzeiro: Revista (RJ) – 1928 a 1985”; uma em “Jornal do Brasil (RJ) – 1970 a 1979”; e por fim uma em “Diário da Noite: Edição Matutina (SP) – 1970 a 1973.

<sup>31</sup> Destas 24 foram em “A Tribuna (SP) – 1970 a 1979”, sendo três deles repetidos em versões A e B; outras nove em “Diário da Noite: Edição Matutina (SP) – 1970 a 1973”; oito no Jornal do Brasil (RJ) – 1970 a 1979”; outras três no “Diário de Pernambuco (PE) – 1970 a 1979; três no “Diário do Paraná: Orgão dos Diários Associados (PR) – 1955 a 1983”; duas em “O Cruzeiro: Revista (RJ) – 1928 a 1985”; duas no “Correio Braziliense (DF) – 1970 a 1979”; duas no “Diário da Noite (SP) – 1927 a 1980”; duas no “Diário de Notícias (RJ) – 1970 a 1976”; outras duas no “Mensário do Arquivo (RJ) – 1974 a 1979”; uma na “Ciência e Cultura (SP) – 1949 a 2017”; uma na “Manchete (RJ) – 1952 a 2007”; uma em “A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar (RJ) – 1954 a 1987”; uma na “Suplemento Literário (SP) – 1956 a 1985”; uma no “Jornal do Commercio (AM) – 1905 a 1979”; uma no “Correio de Notícias (PR) – 1977 a 1979”; uma no “Jornal do Commercio (RJ) – 1970 a 1979”.

4 ocorrências<sup>32</sup>. Esta revelou informações como as mudanças ocorridas na cidade de São Paulo em seus 424 anos na época, matéria sobre os museus de São Paulo desde a criação do Museu Paulista até a criação do MCB e o contexto em que estas ocorreram.

Por fim realizei uma pesquisa com os termos “Prêmio Design Museu da Casa Brasileira”, no período de 1980 a 1989, década em que este foi criado, e depois nas décadas seguintes, de 1990 a 1999, e 2000 a 2009. O objetivo desta etapa foi compreender o contexto em que se deu a criação da premiação e encontrar notícias veiculadas na mídia da época para reconstrução deste marco, e na sequência, compreender quais tipos de informações referentes à premiação circulavam na mídia no período seguinte. Estas pesquisas revelaram anúncios de projetos premiados que se utilizavam do título de premiado no PDMCB, além disto também circularam informações sobre a divulgação das inscrições, anúncio de ganhadores, entre outros. Os dados levantados com estas pesquisas foram articulados ao longo da pesquisa.

Os dados que foram coletados a partir de todas as fontes mencionadas foram organizados em quadros e tabelas que permitiram comparar e analisar as informações. Por exemplo, os catálogos foram organizados a partir do “Protocolo de registro”, um quadro onde procurei coletar informações referentes ao número total de páginas, as sessões do documento, número de tiragens, membros da comissão julgadora, e os temas que apareceram em cada edição. Na sequência foi criado um quadro comparativo, para confrontar os dados e identificar possíveis proximidades e distanciamentos entre os catálogos analisados. Já as informações obtidas por meio do acervo digital da Hemeroteca foram disponibilizadas em um quadro no apêndice 1. Como mencionado anteriormente, todas estas ferramentas e procedimentos foram descritos conforme sua ocorrência ao longo da pesquisa.

Ao longo do texto utilizo de modo recorrente o termo “articulação”, estou considerando este no sentido de um elemento de ligação flexível, que vai conectar vários contextos, um elemento a outro. Essa articulação entre os vários fragmentos levantados na pesquisa foi realizada para dar coesão ao documento, tendo em vista

---

<sup>32</sup> Foram duas delas no “Jornal do Brasil (RJ) – 1980 a 1989”, sendo uma repetição da outra, uma no “Módulo Brasil Arquitetura (RJ) – 1955 a 1986”, e uma no “Correio de Notícias (PR) – 1980 a 1989”.

que são contextos diferentes, mas que quando unidos representam uma amostra maior sobre a história da premiação, do MCB, e do Design brasileiro.

# CAPÍTULO 1

## **1.0 - QUE LUGAR É ESSE? A CIDADE, A CASA E O PRÊMIO.**

É importante pensar os catálogos do Prêmio Design MCB como materialidades que resultam da premiação, e que por sua vez é organizada por uma instituição que articula intencionalidades e materialidades (SILVA, 2021). Assim, acredito que para compreender estas é necessário primeiro olhar para o circuito onde estes documentos estão inseridos, contextualizando primeiramente o a cidade e o Museu, para depois me aprofundar no recorte dos catálogos selecionados como objeto de estudo da pesquisa.

Acredito que é importante relacionar o PDMCB com o contexto em que foi criado e também com estruturas maiores, como a cidade de São Paulo, para compreender o papel e o lugar que este desempenha, suas materialidades, e assim conseguir enxergar sua relação com o design e como ele está presente na premiação ao longo de sua trajetória. Portanto, primeiramente apresento o Solar Fábio Prado, atual prédio sede do MCB e o contextualizo na sua localização na cidade de São Paulo, SP.

No segundo momento, foco na breve apresentação do Museu da Casa Brasileira. Para isso, abordo a sua criação, as mudanças de nome, endereço, de objetivos, onde estas moldaram a sua atuação nos seus primeiros anos de atividades e até os dias de hoje. Argumento que, além destes, outros fatores externos também influenciaram na sua criação, como a tentativa de sistematização para a criação e a organização de uma rede de museus, o que resultou na criação de algumas instituições como: o Museu de Arte Sacra, o Museu de Imagem e Som – MIS – e o MCB. Portanto, sua criação não se deu de modo isolado, mas como parte de um planejamento que envolveu os interesses de indivíduos e os setores político, econômico e cultural.

Por fim, apresento o Prêmio Design MCB, as intenções que levaram a sua criação, assim como as influências e questões referentes ao design que serviram como inspiração para o seu desenvolvimento, e que ainda hoje podem ser percebidas nos argumentos e ideias articuladas em seus catálogos, como apresento ao longo do desenvolvimento da dissertação. Dentre estas ideais, por exemplo, está o conceito de “bom design”, utilizado e difundido no modernismo, e que parece ter

influenciado a premiação<sup>33</sup> desde o seu início, e ainda hoje se mostra relevante em seus catálogos. Esta noção de “bom design” inspirou diversas outras instituições e premiações, inclusive no Brasil, com a criação do Prêmio Roberto Simonsen, em 1960, e o Concurso da Bienal, em 1970. Neste último tópico apresento ainda um panorama sobre design e o PDMCB ao longo dos seus mais de 30 anos de atuação.

Assim, toda a articulação realizada neste capítulo teve como objetivo contextualizar e compreender os fragmentos importantes ao longo da criação não só do PDMCB, mas também do próprio Museu, explorando, ainda que de modo breve, sua relação com o espaço onde está inserido e os fatores que influenciaram na sua criação e desenvolvimento no decorrer de sua trajetória. Acredito que este capítulo auxilia a alcançar o objetivo principal proposto no início deste documento, oferecendo subsídios que permitem melhor analisar os catálogos, uma vez que estes estão sendo considerados como documentos que registram parte da história da premiação, e conseqüentemente, do próprio MCB.

## **1.1 A CASA E A CIDADE.**

O Solar Fábio Prado, com suas obras iniciadas por volta de 1940, e concluídas em 1945, foi encomendado pelo casal Renata Crespi da Silva Prado e Fábio Prado como sua residência. O projeto arquitetônico ficou a cargo do arquiteto Wladimir Alves de Souza<sup>34</sup>, que em seu trabalho seguia o estilo internacional do modernismo. Porém, a referência neoclássica parece ter sido um desejo do casal, que, embora de famílias ilustres e com trânsito no meio artístico e muitas vezes voltados ao patrocínio de movimentos a favor da modernidade, optaram por uma

---

<sup>33</sup> Além do Prêmio Design MCB a noção de bom design parece estar presente em um circuito de premiações, como o *IF Design Award* e o *Good Design Award*, onde estes, além de considerarem o bom design a partir de princípios de racionalidade, funcionalidade, forma e função, carregam muitas vezes estes ideais inclusive em seus nomes.

<sup>34</sup> Wladimir Alves de Souza era aliado às correntes internacionais do Modernismo e seguia a linha de pensamento do arquiteto francês Le Corbusier. Ele teve sua figura associada ao movimento modernista no Brasil com destaque para duas de suas obras que ilustram bem o estilo adotado por ele: a sede do Banco Lar Brasileiro e a casa construída para abrigar a coleção moderna do empresário Raimundo Castro Maia, hoje Museu da Chácara do Céu (RICARDO, 2009).

solução ligada ao passado, mais especificamente nas linhas do Palácio Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro (LEMOS E SAMPAIO, 2006; MCB, 2021).

De acordo com o pesquisador e professor de Teoria, História e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo da Universidade de Brasília, Pedro Paulo Palazzo (2014, p.87) “uma opção estética não se dá no vácuo, mas é influenciada pelos fatores materiais e culturais da época e do lugar onde ela se desenvolve”. Em seu artigo sobre o ecletismo na arquitetura da cidade de São Paulo ele argumenta que a arquitetura eclética paulistana pertence “aos ciclos de *revival* dos estilos históricos”, baseados naqueles que ocorriam na Europa. Segundo o autor, esta arquitetura marcou o início do século XX, e tinha como referência os modelos europeus, mais especificamente o francês, tanto como um padrão de estética a ser seguido como de “paradigmas de qualidade de vida” dos países europeus.

Portanto, a escolha por este estilo parece se conectar, segundo Lemos e Sampaio, ao luxo que o casal estava acostumado e que estava atrelado “à vida de dantes, ao ecletismo, ao academismo, às porcelanas e aos cristais; ao champanhe, que todos os ricos, quatrocentões cafezistas e imigrantes enricados na indústria, sorriam risonhos no Guarujá” (LEMOS E SAMPAIO, 2006).

Junto a estas influências soma-se um outro ponto de vista. Segundo o historiador de arte e design Rafael Cardoso (2008), a preocupação em se diferenciar e tornar a casa em algo especial é um fenômeno que data do século 19. Tal característica ocorria a partir de referências em reis e nobres, que construíam e ornavam seus palácios, usando a arquitetura e a arte como modos de ostentar o seu poder. Com a burguesia enriquecendo pelo comércio e pela indústria, a ideia de luxo e ostentação foi aos poucos se difundindo para novos grupos, inspirando os burgueses a construírem seus palacetes e mansões, numa tentativa de se igualar à antiga nobreza.

O desejo de ostentação às vezes exagerado da nova elite e os conflitos gerados como consequência deram início a uma vigilância redobrada sobre as distinções sociais através de conceitos como o de *nouveau riche*, termo cunhado para descrever o novo rico que possuía dinheiro, mas não necessariamente bom gosto (CARDOSO, 2008, p.64).

Assim, acredito que a soma destas ideias acabou por influenciar a criação do Solar Fábio Prado, tanto as influências internacionais e a sua respectiva “qualidade de vida”, como a tentativa de manter um estilo de vida ao qual ambas as famílias já

estavam acostumadas, não ignorando-se o fato de que o casal estava atento as questões de estilo da época, porém, como exposto acima, a ostentação e o luxo também tiveram influência direta nos gostos e decisões daquelas classes mais privilegiadas.

As influências mencionadas podem ser percebidas ao se comparar as fotografias das fachadas do Palácio Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro, RJ, e do Solar Fábio Prado, São Paulo, SP (figura 2). Diversos elementos utilizados na arquitetura deste podem ser observadas naquele, como o uso dos arcos nos locais de acesso, a estrutura superior em forma de triângulo com suas laterais decoradas com ornamentos, além do uso de colunas que se espalham por toda a fachada emoldurando portas e janelas, entre outras características que forçam a referência neoclássica.



Figura 2. Fachada do Palácio Imperial de Petrópolis, hoje Museu Imperial de Petrópolis, e fachada frontal do Solar Fábio Prado, atual sede do Museu da Casa Brasileira. Fonte: Revista Veja Rio (2013) e MCB (2021).

Embora sua fachada frontal seja mais discreta e conte com pilastras mais modestas, o projeto do Solar reservou a riqueza das sombras e a profundidade das colunas para a fachada do jardim (PALAZZO, 2014), como pode ser observado em fotografia do Acervo Crespi Prado (figura 3).



Figura 3. Fachada do Solar Fábio Prado em foto tirada do Jardim, na década de 1950. Fonte: Archdaily (2021).

Além disto, na então Rua Iguatemi já se tinha uma desigualdade possível de ser contrastada por meio dos ricos palacetes em grandes terrenos e as modestas construções que datavam do começo do século<sup>35</sup>; hoje, dentre todas estas somente o Solar ainda está de pé. Para o historiador de arquitetura, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, e a professora e pesquisadora Maria Ruth Amaral de Sampaio (2006), talvez tenha sido a inauguração da Avenida Rebouças, por volta de 1939, a responsável pelo aumento da procura por grandes áreas no local – que agora eram de fácil acesso – para a instalação de residências dos mais abastados.

Porém, não foi somente este fator que parece ter contribuído para que este deslocamento acontecesse. Em matéria intitulada “São Paulo: um desastre do Bexiga à Vila Fortunata”, no jornal Suplemento Literário, do dia 15 de outubro de

---

<sup>35</sup> De acordo com Lemos e Sampaio (2006) na antiga Rua Iguatemi havia as famílias ricas que viviam com ostentação e conforto perante o desejo de afirmação na elite paulistana. E também havia moradores humildes, da época em que a rua era a estrada da boiada rumo ao matadouro, a sua maioria portugueses chacareiros, que teriam construídos suas pequenas residências com as próprias mãos.

1972 – edição 00794 –, escrita por Benedito Lima de Toledo<sup>36</sup>, são abordados os problemas que a metrópole enfrentava naquela época. Além de questões como tráfego intenso de veículos, a poluição crescente do ar e dos rios, o texto menciona também a densidade demográfica e o crescimento vertical da cidade, com o deslocamento de grupos de classe média e alta para fugir das áreas de “deterioração e de adensamento” para as margens das rodovias. Tal fato é comparado na matéria com “algumas famílias do século XIX, em ‘chácaras’ de cerca de 5 mil metros quadrados”, que viviam a 30 ou 50 quilômetros do centro. Igualmente, nos bairros periféricos, começavam também a surgir conjuntos residenciais destinados a receber a classe média “que, fugindo das áreas de deterioração social, vão encontrar espaço e vegetação” (LEMOS E SAMPAIO, 2006).

Ou seja, é perceptível que, por volta de 1939, inauguração da Avenida Rebouças, assim como da década de 1970, mencionada pela matéria, os grupos mais abastados se sentiam desconfortáveis com a presença daquelas menos favorecidos economicamente, que passavam a ocupar as regiões centrais da cidade, o que os levou a procurar um local mais afastado para habitar e então desfrutar de seus privilégios. É neste contexto que o Solar Fábio Prado é construído na Avenida Rebouças.

Atualmente, o Solar está localizado no bairro Jardim Paulistano, que é parte da região denominada Jardins. Considerado um bairro onde predomina parte da elite paulistana, é delimitado por algumas das principais ruas da cidade. Entre elas destacam-se a Marginal Pinheiros, Avenida Rebouças, Avenida Brigadeiro Faria Lima e a Alameda Gabriel Monteiro da Silva. A última conta com aproximadamente 3km de extensão e é onde estão localizadas diversas lojas e grifes internacionais voltadas à arquitetura, design e decoração<sup>37</sup>. Além disto, nas proximidades da região também foi percebido, através da ferramenta Google Maps, um circuito de museus – trajeto criado de modo online – (figura 4) que se encontram dentro de um perímetro de aproximadamente 8 km<sup>2</sup> e que inclui o MCB, o Museu da Imagem e do Som de

---

<sup>36</sup> Benedito Lima de Toledo foi arquiteto, professor titular de História da Arquitetura da graduação e pós-graduação da mesma escola, membro da Academia Paulista de Letras (KÜHL E D'AGOSTINO, 2019).

<sup>37</sup> Encontram-se localizadas na Alameda Gabriel Monteiro da Silva lojas de empresas como Kartell, Lumini, Dpot, Missoni, Saccaro, A Lot Of, Bali Express, Breton Actual, By Kamy e diversas outras.

São Paulo – MIS, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, o Centro Cultural de São Paulo, O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP, e o Museu Afro Brasil.

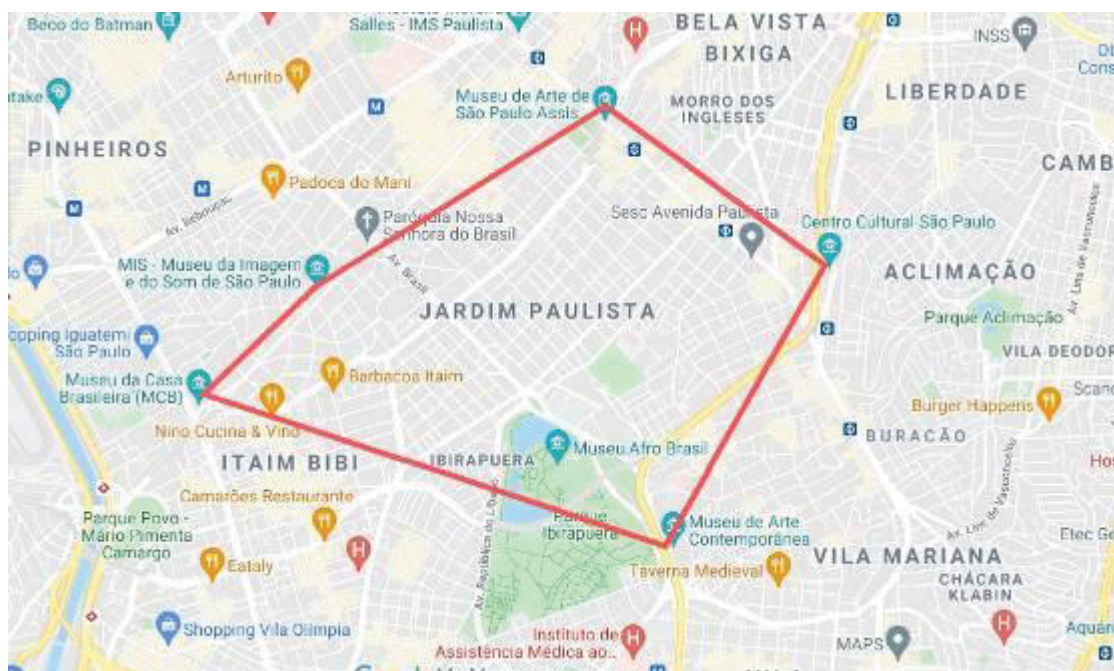


Figura 4. Circuito de museus na região de Jardins, São Paulo, SP. Fonte: o autor (2021).

Portanto, localizado em uma região nobre da cidade de São Paulo, o Solar Fábio Prado parece estar situado em uma localidade privilegiada desde o momento de sua criação até o presente momento. Embora não tenha sido construído com o intuito de abrigar este museu, ao se tornar a sua sede o Solar acaba por transferir estas questões ligadas ao luxo, status e a ostentação para o Museu da Casa Brasileira, e não só com relação ao bairro, mas também a própria arquitetura do prédio e o que ela transmite.

## 1.2 A CASA PAULISTA X A CASA BRASILEIRA.

Por meio de uma revisão nos periódicos da década de 1970 a 1979 – A Tribuna (SP), Diário da Noite Edição Matutina (SP), Jornal do Brasil (RJ), O Cruzeiro Revista (RJ) –, em pesquisa realizada no acervo da Hemeroteca Digital (apêndice 1), compreendo que o Museu da Casa Brasileira foi criado pelo Decreto-Lei nº 246, de 29 de maio de 1970, com o nome de Museu do Mobiliário Artístico e Histórico do

Brasil, idealizado por Luís Arrobas Martins, então secretário da Fazenda do Governo do Estado. Apesar de sua criação ter ocorrido no início da década de 1970, foi somente em setembro de 1972 que o museu começou a ser transferido para a sua nova sede: o Solar Fábio Prado. Porém, a transferência só se concretizou de fato após 1977, época em que o edifício passou por obras que lhe trouxeram condições satisfatórias e de segurança para conseguir, enfim, abrigar o museu.

Segundo matéria do periódico “Diário da Noite Edição Matutina (SP)”, do dia 12 de agosto de 1971 – edição 14017 –, um dos fatores que podem ter orientado a mudança de endereço é que as três residências da alameda Nothmann 471/485 em que eram mantidas as salas de exposição e seus serviços administrativo e técnico contavam com um espaço reduzido e que impediam que o museu abrigasse um público mais amplo. Assim, fez-se necessária a ampliação de suas instalações, sendo a mudança para o Solar Fábio Prado um passo importante para a consolidação do Museu nos próximos anos<sup>38</sup>.

Além da mudança de endereço, desde sua criação a instituição passou por algumas mudanças de nomenclatura, o que era reflexo de alterações que ocorriam também em seus objetivos. Primeiramente eram: coletar, classificar, expor, conservar e restaurar móveis, alfaias, objetos de arte de decoração de residências, considerados de valor histórico ou artístico para o país, especialmente os do Estado de São Paulo. Além dos artefatos, o museu também era responsável<sup>39</sup> por organizar exposições temáticas, comemorativas ou especiais, bem como realizar pesquisas sobre o mobiliário histórico e artístico brasileiro, objetos de arte, alfaias e outros artefatos relacionados as residências nacionais, mas sempre com ênfase as de São Paulo. Assim, apesar de apresentar uma temática voltada para o mobiliário

---

<sup>38</sup> Porém, mesmo após a sua inauguração e antes de ser de fato fixado no Solar Fábio Prado, o museu passou a funcionar de modo provisório na Avenida Rio Branco, 1278 e 1294 (DIÁRIO DA NOITE EDIÇÃO MATUTINA, 1971 – ed. 13885).

<sup>39</sup> O museu tinha por objetivos ainda promover e estimular a realização de estudos monográficos, bibliográficos e de campo; a promover cursos de divulgação, extensão e treinamentos nas áreas de sua especialidade e cursos de técnicas museológicas. Deveria manter uma biblioteca especializada e manter intercâmbio cultural com outros museus (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 1978).

brasileiro, percebe-se que o foco principal de seus objetivos estava ligado ao Estado de São Paulo.

Os objetivos passaram por uma fase de ampliação, por meio do decreto nº 52.558, de dezembro de 1970, que resultaram também em nova mudança de nome, passando este a se chamar Museu da Cultura Paulista – Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro. Passaram a ser a aquisição por compra, doação ou empréstimo, a catalogação e exposição de objetos de “valor sociológico, histórico ou artístico, ligados à cultura brasileira, particularmente à paulista, em especial móveis, alfaias, trajes, joias, elementos iconográficos, demológicos e etnológicos, de torêutica<sup>40</sup>, de artesanato, documentos, livros e papéis de qualquer natureza”, que fossem referentes aos costumes do Brasil, mas sempre com interesse particular naqueles de São Paulo (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 1978).

Posteriormente, por opção do Conselho Diretor do Museu, houve uma nova alteração em sua denominação<sup>41</sup>, passando enfim a se chamar Museu da Casa Brasileira. Agora com o novo objetivo de “reconstituição das casas brasileiras, das origens até o presente”, proposta que foi aceita e oficializada por meio de novo decreto do Governo do Estado de São Paulo (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 1978, p.5).

Para que os objetivos definidos para o MCB sejam cumpridos são necessários recursos financeiros, disponibilizados pelo órgão administrativo. Deste modo, o Código de Ética do ICOM – Conselho Internacional dos Museus – propõe que o “órgão administrativo deve assegurar que haja recursos financeiros suficientes para realizar e desenvolver as atividades do museu” e que deve também estabelecer

---

<sup>40</sup> Ato de trabalhar o metal, especialmente por modelagem.

<sup>41</sup> De acordo com notícia veiculada no Diário da Noite Edição Matutina (SP) do dia 9 de março de 1971 o Conselho Diretor optou pela nova alteração tendo em vista que o termo cultura (no sentido antropológico ou sociológico) sugeria uma área de atuação muito ampla, o que tornaria indefinida a instituição. O termo, segundo a matéria, envolveria não apenas os interiores de residência (com seus móveis e utensílios) como “todas as demais manifestações e expressões materiais e espirituais da existência do povo brasileiro, isto é, a economia e a tecnologia, as instituições sociais, as estruturas políticas, a educação, os sistemas de crença, a linguagem, o folclore, a música, o teatro e as artes plásticas”, enfim, questões que não poderiam ser abrangidas por um único museu.

diretrizes para definição das fontes de receitas possíveis de serem geradas pelas atividades do museu ou de origem de fontes externas<sup>42</sup> (GUERRA, 2015, p.6). Tal questão se mostra relevante, pois, a falta de orçamento ao longo da trajetória do MCB levou a problemas financeiros de “contratação de pessoal, manutenção predial, mas sobretudo para aquisição de acervo, prejudicando sensivelmente a formação de uma coleção que representasse a materialidade da casa brasileira” (GUERRA, 2015, p.8).

É importante destacar que a criação do MCB não se deu de modo isolado. A sua fundação fez parte de um momento marcado pela proliferação de museus, tanto na capital, São Paulo, quanto no interior do Estado. No jornal “Suplemento Literário (SP)”, de 1980, foi veiculada a matéria “Museus de São Paulo” escrita pela museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri<sup>43</sup>. O texto apresenta um panorama sobre a criação e o desenvolvimento dos museus em São Paulo, desde a fundação do Museu Paulista<sup>44</sup> – considerado o primeiro grande organismo de caráter museológico a surgir no Estado de São Paulo – até o início da década de 1980, e mostrava os acertos e falhas políticas que impactaram sobre estes.

Após a criação do Museu Paulista, com sua inauguração nos primeiros anos da República, é somente em 1906 que vai ser fundada a Pinacoteca do Estado. Entre 1906 e 1930, apenas uma instituição museológica foi criada, em 1918, o Museu de Arte Sacra, um organismo não oficial e aberto a um público restrito de pesquisadores e estudiosos. Entre os anos de 1930 e 1945, vão surgir uma série de museus especializados, como o Instituto Biológico (1930), Florestal Orlando Vecchi (1931), Instituto Oscar Freire (1931), Caça e Pesca (1934), entre outros.

É na década de 1940, a partir de 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, que se nota um cenário favorável e de crescimento na cultura – no cinema,

---

<sup>42</sup> Para maiores detalhes sobre as questões de receita do MCB na época ver “A materialidade da Casa Brasileira” de Wilton Guerra, 2015.

<sup>43</sup> Waldisa Rússio Camargo Guarnieri foi museóloga e professora, graduada pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, com especialização em mestrado e doutorado na área de Museologia. Auxiliou a estruturação do Museu de Arte Sacra e do Museu da Casa Brasileira, entre outros (IEB, 2019).

<sup>44</sup> No texto fala-se que o Museu Paulista em sua origem não tinha uma preocupação nítida e prioritariamente histórica, mas apresentava um ecletismo característicos dos primeiros museus brasileiros, que seria uma cópia, de certa dos museus de fora, o que Waldisa Rússio como “numa preocupação algo melancólica de Louvre-Caboclo.

na música, e ainda que de modo mais tímido, nos museus. Dentro deste contexto vai se dar a criação de instituições fruto da iniciativa privada, como o Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947) –, o Museu de Arte Moderna (1948), o Museu de Artes e Técnicas Populares (1974), entre outros. Até 1954, o Estado de São Paulo possuía uma dezena de museus, grande parte vinculados à Universidade e a institutos de pesquisa, meia dúzia de museus particulares na capital, onde se esboçava o movimento dos museus municipais, em contrapartida, no interior, já começavam a surgir os primeiros museus municipais.

De 1967 a 1970, foram criados mais de trinta museus no interior do Estado, sem que houvesse um exame prévio do organismo incumbido de planejar e executar a reforma administrativa do Estado – o GERA<sup>45</sup> (Grupo Executivo da Reforma Administrativa, criado em 1967). A reforma tinha como objetivo reorganizar e modernizar a administração estadual, e ficou sob a coordenação de Luíz Gonzaga Bandeira de Mello Arrobias Martins<sup>46</sup>, então secretário da Fazenda (GUERRA, 2015).

É a partir deste cenário, por meio dos esforços do GERA e do coordenador da Reforma Administrativa, o secretário da Fazenda Luiz Arrobias Martins, que a Administração Pública Estadual parece ter implementado projetos museológicos com a preocupação e a infraestrutura de auto sustentação, e, assim, teriam surgidas as instituições como o Museu de Arte Sacra (1970), o Museu da Imagem e do Som (1970), e o Museu da Casa Brasileira (1970). Neste período, Waldisa Rússio argumenta que com o surgimento do curso de pós-graduação de Museologia, em São Paulo, houve uma discussão sobre a regulamentação da carreira de museólogo, e que, em paralelo a isto, discutia-se também a “dessacralização dos museus, a ampliação dos públicos, o serviço educativo e a ação cultural”. Ao

---

<sup>45</sup> O GERA era uma comissão para estudos e criação de novos museus, que foi criada como uma tentativa de sistematização de uma “rede de museus”, que teve sua primeira tentativa em 1958. Nesta época foram criados 14 novos museus, aonde a maioria nem chegou à vida devido a inaugurações oficiais e fechamentos seguidos de novas reaberturas e fechamentos (GUERRA, 2015).

<sup>46</sup> Luíz Gonzaga Bandeira de Mello Arrobias Martins exerceu grande influência na cultura paulista, e na gestão do governador Abreu Sodré se dedicou a estruturar a cultura no Estado, organizando museus como: Museu de Arte Sacra, Museu da Imagem e do Som, e idealizou o Museu da Casa Brasileira (GUERRA, 2015).

contrário do interior do Estado, onde se tinha a criação de dezenas de museus sem a provisão de estrutura mínima, na capital foram criados os três museus já citados, os únicos gestados dentro da Reforma Administrativa do Estado.

O argumento apresentado pela museóloga pode ser contextualizado também a partir da tese “A mão do povo brasileiro – Cultura Material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)”, da pesquisadora Yasmin Fabris (2021). Em sua pesquisa, demonstra que desde sua fundação (1947), e nos anos seguintes de atuação, por meio de sua arquitetura monumental, de sua proposta inicial e de suas exposições, o MASP já demonstrava um “caráter político e emancipatório” que buscava fugir da ideia de museu tradicional, com uma nova interação do público com a arte e com a missão de integrar o museu com a cidade, anseio de um de seus idealizadores. Deste modo, é perceptível que antes do período mencionado já havia uma discussão, e mais do que isso, a implementação de ideias e projetos no sentido de desconstruir a ideia de instituição tradicional que se tinha a partir dos museus.

Tabela 1. Ano de criação dos museus em São Paulo.

<b>Instituição</b>	<b>Ano de criação</b>
Museu Paulista	1895
Pinacoteca	1906
Museu de Arte Sacra	1918
Instituto Biológico	1930
Florestal Orlando Vecchi	1931
Instituto Oscar Freire	1931
Caça e Pesca	1934
Museu de Arte de São Paulo – MASP	1947
Museu de Arte Moderna	1948
Museu de Artes e Técnicas Populares	1974
Museu de Arte Sacra	1970
Museu da Imagem e do Som - MIS	1970
Museu da Casa Brasileira - MCB	1970

Fonte: O autor (2022).

Deste contexto de interesses políticos, econômicos e cultural, atravessando diversas alterações em seus objetivos, que o Museu da Casa Brasileira foi tomando sua forma.

### **1.3 O PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA.**

Ao longo de sua trajetória o MCB foi aos poucos mudando seu foco, até chegar ao design e arquitetura, sobretudo a partir de 1986, quando o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – PDMCB – foi criado. Porém, esta mudança não ocorreu por acaso, e esta “construção tipológica envolveu a diversificação das atividades institucionais, com o objetivo de angariar fundos oriundos da iniciativa privada” (SILVA, 2021, p.28). O projeto teria sido proposto pelo então diretor do Museu na época, Roberto Dualibi, sócio proprietário de importante agência de publicidade da época, a DPZ. Assim, Silva (2021) ressalta que o PDMCB surgiu dentro de uma perspectiva e intenção neoliberal e publicitária que ia de encontro com interesses de mercado.

Porém, com o tempo este perfil voltado para a arquitetura e o design foi enfraquecendo, com a realização de diversas mostras ligadas ao campo das artes visuais. De acordo com a pesquisadora e crítica Adélia Borges (2007), o foco para estas áreas foi retomado não somente como espaço de exposição, mas também de reflexão sobre arquitetura, design e urbanismo, paisagismo e artes aplicadas. Para ela, isto ocorreu considerando que estas áreas deveriam focar no “morar e nos espaços domésticos de uma maneira abrangente, agregando também – e sempre – um olhar antropológico” (BORGES, 2007, p.1).

Outras questões importantes que influenciaram na criação do Prêmio e que ainda parecem o influenciar são os conceitos de “*gute form*” – boa forma – e de “*good design*” – bom design. No texto “O lugar e o papel do Prêmio Design MCB”, 2016, Marcos da Costa Braga traz um panorama da criação da premiação e suas influências. Segundo ele, o conceito de boa forma foi desenvolvido nos anos de 1940, sob a influência das leis da Gestalt, e vinculava a forma à qualidade e à funcionalidade do artefato em oposição ao conceito de *styling*, relacionado aos interesses imediatos do mercado. Assim, a ideia por trás da boa forma era a de propor projetos de produto com “eficiência, simplicidade, durabilidade, qualidade

formal e linguagem universal a custos acessíveis para atingir finalidades sociais” (BRAGA, 2016, p.52). Porém, estas finalidades sociais mencionadas por Braga não foram alcançadas, pelo contrário, além de não ter sido um estilo de massa ou de contestação da ordem capitalista, ele parece ter sido adotado “como o estilo comunicacional e arquitetônico preferido de nove entre dez grandes corporações internacionais” (CARDOSO, 2008, p.170).

Já o conceito de bom design foi cunhado no início dos anos 1950, influenciado pelo conceito de boa forma e pelo contexto estadunidense de mercado, no qual “uma elite social apropriou-se do design produzido pela Bauhaus na época em que Walter Gropius era seu diretor, com a finalidade de diferenciar seu gosto estético das demais camadas sociais no país” (BRAGA, 2016, p.52). Este conceito, segundo o autor, defendia a ideia de que certos artefatos produzidos pela indústria, por sua qualidade formal, deveriam ser considerados como exemplares. Para ele, a diferença entre estes dois conceitos seria a de que enquanto o bom design defendia uma espécie de coleção de produtos considerados exemplares, o de boa forma pensava na instituição de alguns critérios exemplares para os projetos de produto – como mencionado anteriormente, inspirados pela Gestalt. Esta visão apresentada pelo autor deixa de lado algumas questões importantes, como apontadas por Isabel Campi (2007) e Rafael Cardoso (2008).

A partir destes autores é possível afirmar que estes conceitos vão surgir dentro de um contexto socioeconômico no qual grandes empresas promoviam uma expansão para o plano multinacional sob o patrocínio dos estados nacionais. Junto a isso havia também a tensão entre ideologias nacionalistas e internacionalistas, e que já eram anunciadas desde o começo do século 20 (CARDOSO, 2008). Estas tensões repercutiram em termos políticos, sociais e culturais, inclusive por meio da promoção de um “Estilo Internacional”, com exposições de mesmo nome entre os anos de 1932 e 1939 – o termo teria sido utilizado pela primeira vez em uma exposição de arquitetura promovida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA (CARDOSO, 2008).

Segundo Isabel Campi (2007), a partir da década de 1930, o MoMA se tornou uma das instituições canonizadoras do funcionalismo como estilo. Com a realização da sua primeira exposição de arquitetura mencionada anteriormente – “Estilo Internacional”, com curadoria de H.R. Hitchcock e Philip Johnson, em 1932, o estilo

passou a ser colocado ao lado de outros históricos, como o grego, bizantino ou gótico. Na sequência, foram definidas as suas características<sup>47</sup>, como por exemplo, a ausência de ornamentos. Porém, segundo Campi (2007), nenhuma ênfase maior foi dada aos ideais sociais que deram origem ao movimento Moderno na Europa, ao contrário, o que parece ter sido reforçado foi um novo repertório de formas a ser escolhido pelos arquitetos americanos<sup>48</sup>.

Além da exposição supracitada, outra ação de grande impacto na divulgação do “bom design” nos Estados Unidos foram as exposições “Good Design”, organizadas entre 1950 e 1955, pelo MoMA e pelas lojas Merchandise Mart, em Chicago. Promovidas por Edgard Kaufmann Jr., mostraram uma seleção internacional de produtos que reuniram “apelo estético, funcionalidade, boa construção e bom preço” (CAMPI, 2007, p.29). Esses eventos ocorreram alternadamente a cada seis meses, em Chicago e Nova York e, de acordo com os números, foram extraordinariamente bem-sucedidos (CAMPI, 2007).

É possível perceber, neste momento, o papel desempenhado pelos museus na institucionalização e disseminação de ideais a serem seguidos na História do Design, da Arte e da Arquitetura.

Inspiradas nestes conceitos diversas premiações começaram a surgir e a utiliza-los como padrões, como o “*Good Design Award*”, na Grã Bretanha, o “*Compasso d’Oro*”, na Itália e o prêmio “*Beauté France*”, na França (BRAGA, 2016). Assim, as premiações e “selos de qualidade” outorgados pelo “*Council of Industrial Design*”, da Grã Bretanha, passaram “a estimular a melhoria da qualidade e a competitividade dos produtos e de incentivar a adoção do design bem como

---

<sup>47</sup> Entre as principais características apontadas por Isabel Campi (2007) estão a ênfase ao volume e não na massa, onde buscou-se substituir a caixa de tijolos pela caixa aberta, com a ideia de que o volume deveria parecer imaterial, sem peso, com o espaço delimitado pela geometria. Também era tomado um cuidado com os materiais de revestimento, atenção à regularidade e estrutura do edifício, assim como sua ordem. E como já mencionado, a ausência de ornamentos.

<sup>48</sup> Tal colocação da autora se deve ao fato de que, enquanto o *Streamline* oferecia benefícios imediatos à custa da funcionalidade, a partir do neofuncionalismo ou setores do “bom design” se propunham à honestidade. Esta ideia de honestidade estava presente em relação ao usuário e a sociedade (invocando conceitos como funcionalidade, segurança, durabilidade, qualidade), honestidade estética (com formas simples e atemporais, ausência de ornamentação, restrição de cores e materiais autênticos) (CAMPI, 2007).

demarcavam os produtos considerados exemplares para a produção industrial” (BRAGA, 2016, p.52).

Nota-se, portanto, a participação de instituições que nasceram de um contexto supostamente neutro, mas que defendiam interesses industriais, portanto, aliados às práticas capitalistas. Com o tempo essas premiações foram se expandindo e influenciando outros países, como no caso do Brasil, no início dos anos 1960, com o Prêmio Roberto Simonsen e o Concurso da Bienal de 1970. É interessante notar que já nestas primeiras premiações havia uma aproximação com princípios estéticos e culturais internacionais e que estes influenciaram também a criação do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.

Além das questões conceituais que influenciaram na criação e desenvolvimento do Prêmio, as mudanças que ocorreram na sociedade brasileira ao longo dos anos, até os dias atuais, também são pontos a serem destacados. No texto “Design no Brasil: 1986-2016”, a autora Maria Cecilia Loschiavo (2016) reflete sobre o contexto do design brasileiro com relação a sociedade em 30 anos do Prêmio. De seu início, em 1986, até meados de 2016, o país passou por diversas transformações, onde a “participação de minorias e as lutas populares passam a desempenhar sensível protagonismo na sociedade brasileira, culminando com as recentes revoltas que tomaram as ruas em junho de 2013” (LOSCHIAVO, 2016). Tal discussão será retomada em breve, sendo apresentadas primeiro as outras modificações mencionadas pela autora.

De acordo com a pesquisadora, no âmbito econômico, até 2016, houve uma abertura comercial interessante para investimentos e empresas estrangeiras, o que gerou uma articulação maior entre o design e a população. O período se caracterizou também por um perceptível crescimento demográfico populacional, que resultou em:

[...] crescimento populacional, alterações na estrutura familiar, novos padrões de relacionamento, domicílios unipessoais, entre outros. Todos esses aspectos apresentam rebatimento direto na configuração e na natureza da casa brasileira, do espaço privado e da vida doméstica, o que implicou em padrões espaciais mais compactos e em uma ambientação adequada, com redução de componentes e mobiliário mais leve (LOSCHIAVO, 2016, p.98).

Com relação aos espaços de trabalho e novos sistemas produtivos, a possibilidade do trabalho em casa alterou a esfera e vida doméstica, transformando

assim os espaços da casa e o mobiliário, assim como “novos arranjos internos para o desempenho das funções produtivas” (LOSCHIAVO, 2016). Junto a essas transformações tem-se a presença das tecnologias de comunicação, da conectividade, das redes digitais, que assim como as questões mencionadas anteriormente, proporcionaram um novo tipo de experiência no interior da casa brasileira. As novas tecnologias marcaram presença também nas práticas de projetos, com o avanço e a difusão das ferramentas digitais, que resultam na aceleração dos processos projetual e produtivo (LOSCHIAVO, 2016). Mas tal avanço também tem suas consequências, que não são apontadas por Loschiavo, por exemplo, estes últimos avanços levaram a um predomínio do digital em relação ao analógico, o que acaba por restringir e homogeneizar, em partes, a linguagem e as possibilidades do design gráfico. Em contrapartida, estas mudanças criam novas possibilidades – estas questões serão melhor contextualizadas e discutidas no capítulo 3 da pesquisa, quando abordo os cartazes vencedores das últimas edições.

Porém, é importante ressaltar que questões preocupantes ainda se fazem presentes e precisam ser trabalhadas no (e para além do) campo do Design: como por exemplo os problemas sociais e ambientais. Embora Loschiavo (2016) trace um panorama positivo a partir do comprometimento de profissionais e estudiosos que se empenham em apresentar soluções com “uma consciência ecológica e com a racionalização do uso dos recursos naturais (...) e tecnologias eco compatíveis”, ainda estamos longe de um cenário ideal. Embora o design sustentável tenha realizado suas conquistas e passado pelo processo que a autora chama de “maturação e compreensão das complexas relações entre meio ambiente e design durante as três décadas de desenvolvimento do Prêmio, em um contexto marcado por graves crises ambientais com as mudanças climáticas que se intensificam”, muitas mudanças ainda precisam acontecer para que seja possível, de fato, afirmar que estamos maduros na relação entre design e meio ambiente.

Aqui aproveito para retomar o momento em que Loschiavo (2016) menciona as manifestações populares ocorridas em 2013. Os protestos, que supostamente se iniciaram contra o aumento das tarifas do transporte público, logo tomaram outras proporções, e com o apoio da mídia e das redes sociais, assim como grupos de *Whats App*, transformaram-se em uma pauta confusa, que parece ter utilizado como base a crítica generalizada ao governo e aos serviços públicos como motivação para

tais eventos. Assim, os atos, aliados a um discurso anticorrupção articulado por alguns movimentos políticos, resultaram no impeachment (golpe) da então presidente, Dilma Rousseff, em 2016. De lá pra cá, assistimos a um agravamento da crise econômica e política brasileira, uma série de medidas contra a educação e a cultura no país, resultantes das políticas neoliberais que se intensificaram, como a privatização de empresas públicas e as alterações de regimes de trabalho.

Uma matéria divulgada no Correio Braziliense, no dia 02 de abril de 2019, com o título “Orçamento da cultura caiu pela metade nos últimos anos” deixa bem explícitos tais cortes no Governo do Estado de São Paulo. Em 2010, o orçamento da pasta da cultura equivalia a 0,71% do orçamento total; em 2014, caiu para 0,57%; em 2016, para 0,40%, e em 2019, foi de 0,35%, que com o contingenciamento anunciado pelo governo, correspondeu ao valor de R\$498,7 milhões. Os cortes impactaram diretamente em instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu da Casa Brasileira, o Museu da Imagem e do Som, entre vários outros. Cabe a estas instituições a realização de parcerias e captação de verbas de patrocínios privados. E é por meio deste recurso que diversas instituições têm conseguindo pagar suas contas.

O MCB é um exemplo disto. Na comparação entre o orçamento total de verbas públicas X captação de recursos, em 2008, a primeira correspondia a 82% do orçamento do MCB, contra 18% da segunda. Já em 2019, o orçamento de verbas públicas caiu para 61%, contra um aumento para 39% da captação de recursos. Além disso, o museu precisou se articular para conseguir estes números, aumentando o seu público presencial, que em 2008, era de 99.163 pessoas, para 155.959 em 2019. Também ampliou sua atuação online, com um salto de 0 pessoas em 2008, para 268.180 no período de 2019. Houve ainda um aumento na quantidade de eventos da agenda cultural do museu, que antes era de 75, e passou para 179 em 2019 (MCB, 2021).

Estes dados reforçam o que parece ser recorrente quando são necessários cortes orçamentários por parte dos governos, tirar da cultura e da educação. Ainda podem ser apontados também os diversos incêndios ocorridos em instituições

públicas voltadas à cultura, como por exemplo, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018, e outros já mencionados na introdução do documento<sup>49</sup>.

Retomando a argumentação sobre as mudanças no campo do Design ocorridas nos últimos anos. Outro aspecto que se destaca é o design de mobiliário, que marcou presença no cenário internacional com a participação em eventos e exposições em instituições culturais, museus a própria abertura do mercado internacional para o móvel brasileiro (LOSCHIAVO, 2016). Destaca-se também a customização, a modificação e a reapropriação de materiais no que seria uma resposta ao racionalismo no design de mobiliário, característica bastante presente nesta categoria e que como visto influenciou diretamente a noção de design no Brasil (LOSCHIAVO, 2016). Porém, ainda há um predomínio de argumentos que privilegiam os ideais de racionalismo e funcionalismo, como mostrarei no capítulo 3. A autora ainda destaca as técnicas tradicionais de marcenaria e as tradições artesanais que também se mostraram presentes ao longo dos últimos anos, ajudando a fortalecer o desenvolvimento socioeconômico em diversas áreas de produção e atendendo a um mercado diversificado.

Já a produção teórica no país é outro aspecto a se destacar no contexto dos mais de trinta anos do PDMCB e sua categoria de Trabalhos Escritos. Tendo em vista que os cursos de pós-graduação no país têm pouco mais de duas décadas, estes são responsáveis por fomentar e consolidar a pesquisa na área (LOSCHIAVO, 2016). Os temas que estas pesquisas abordam são os mais variados, desde a “acessibilidade, sustentabilidade, responsabilidade social, saúde, inovação e gestão em design, passando por questões da história e da educação em design” (LOSCHIAVO, 2016, p.122). Ainda antes do surgimento das primeiras escolas de ensino superior em design, os museus também desempenharam um papel importante na difusão do design no país. Como exemplo, tem-se o Museu de Arte de São Paulo – MASP – onde foi criado o Instituto de Arte Contemporânea – IAC –, em 1950. Este foi uma escola de Design dirigida por Lina Bo Bardi e reuniu vários professores experientes, e visava proporcionar ao público “as competências para a formação profissional de designers” (LOSCHIAVO, 2016, p.122).

---

<sup>49</sup> Outras questões relevantes dentro do contexto político e econômico serão retomadas no capítulo 3, no tópico “3.2 As vozes dos cartazes”.

Em 1956, foi criado, no Rio de Janeiro, a Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna – MAM –, que foi a precursora da primeira escola de nível superior, a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI – criada em 1963. De acordo com a autora, “ambas são instituições paradigmáticas, que abriram caminho para um contexto de relações historicamente compartilhadas entre o mundo da arte e o mundo do design” (LOSCHIAVO, 2016, p.124). Tanto o IAC quanto a ESDI tiveram um papel importante na quebra de paradigmas da época, porém, vale ressaltar que o design no Brasil não surgiu ou começou a ser ensinado nesta época. Antes deste período já se tinham atividades projetuais relacionadas à produção e consumo em escala industrial<sup>50</sup>; o que se tem naquele momento, a partir do contexto citado, é a “consciência do design como conceito, profissão e ideologia” (CARDOSO, 2005, p.7).

Já o Museu da Casa Brasileira, da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, criado em 1970, é hoje uma “referência nacional e internacional nas áreas do design, do mobiliário e da casa brasileira” (LOSCHIAVO, 2016). Segundo a autora, a criação do Prêmio Design MCB ajudou a expandir o campo, valorizando as capacidades do design e despertando o interesse de empresários, além de contribuir para novas questões tanto na produção de artefatos quanto na produção teórica. Além disto, o prêmio também trouxe benefícios para o mercado:

Empresas regionais ingressam em mercados centrais, como o de São Paulo, após a premiação de seus produtos no MCB, designers ganham maior reconhecimento de seu trabalho, e o mercado é beneficiado com a consolidação de uma cultura do design (LOSCHIAVO, 2016).

Portanto, como apresentado no início e ao longo deste capítulo, procurei contextualizar e compreender como se deu a criação e o desenvolvimento do Museu da Casa Brasileira ao longo de sua trajetória. Este movimento foi importante para conseguir visualizar os catálogos como memórias, fragmentos de um evento maior, que por sua vez também é um fragmento de uma instituição, que depende de inúmeros fatores, como do orçamento do governo do Estado, de captação própria

---

<sup>50</sup> Segundo Rafael Cardoso (2005) o termo “desenho industrial” está corrente no Brasil pelo menos desde 1850, “quando a disciplina com este nome foi ministrada num curso noturno

por meio de parcerias, e que em 2022 passará a ter sua gestão exercida pela Fundação Padre Anchieta. Estas questões, junto com aquelas influências mencionadas que a premiação seguiu desde a sua criação e continuou seguindo posteriormente (como será visto no capítulo 3), acabam dando forma ao PDMCB.

Além do mais, compreender a história do lugar, das suas materialidades, me auxilia a estabelecer um diálogo com outras questões identificadas ao longo dos catálogos. A ideia de privilégios que se estabelece a partir da arquitetura do Solar, da sua localização, aproximam-se de outras estratégias utilizadas pelo MCB, como serão exploradas no capítulo 3.

# CAPÍTULO 2

## **2 – AS EDIÇÕES DO PRÊMIO DESIGN MCB E OS CATÁLOGOS DE 2015 A 2019.**

No decorrer deste capítulo procurei afunilar mais o universo da pesquisa, com o recorte da premiação e das edições selecionadas – de 2015 a 2019. Para isso, apresento primeiramente uma descrição geral de cada edição, para compreender como estas aconteceram e suas principais características. Já no segundo momento abordo os seus respectivos catálogos, suas particularidades e semelhanças, suas configurações, etc.

Para realizar esta etapa foram desenvolvidos protocolos de análise e quadros temáticos e comparativos que auxiliaram na coleta de informações. Assim, a primeira ferramenta utilizada para organizar os dados foi o que chamei de “Protocolo de registro dos catálogos” (quadro 1). Foram estabelecidos alguns critérios, por exemplo, o ano, o número de páginas, a quantidade e a organização das sessões (Introdução, Concurso do Cartaz, Trabalhos Escritos publicados e não publicados, Produtos, Ficha Técnica), número de tiragens, o formato do documento, os membros das comissões julgadoras, entre outros.

Quadro 1. Modelo do Protocolo de Registro dos Catálogos

Protocolo de registro dos catálogos – edição		
Descrição	Ano	
	Número total de páginas	
	Sessões (tamanho, como está dividido)	
	Número de tiragens (se disponível)	
	Organização das Categorias (na sequência apresentada)	
	Formato do documento	
	Resumo	
	Comissão julgadora	Concurso Cartaz
Produtos		
Trabalhos escritos		
Análise/Contexto	Temas (abordados no catálogo)	
	Contexto (o que estava acontecendo no momento, fatores externos relevantes que podem influenciar). Link para outros documentos	
	Imagens (capas e contra capas, outras são necessárias?)	
Quem produziu os catálogos?		
Observações		
Autor		
Data		

Fonte: o autor (2021).

No protocolo procurei identificar os principais temas que surgiram em cada edição. As informações que analisei foram as que se encontram na introdução de cada catálogo, nas introduções de cada categoria e também nos textos descritivos de cada objeto premiado. Procurei identificar tanto aqueles que apareciam de modo explícito quanto implícito. Os temas foram organizados primeiramente de modo individual, e depois procurei confrontá-los a partir de um quadro comparativo (quadro 2). Além dos temas, o quadro permitiu confrontar os dados levantados em cada

documento e evidenciar as proximidades e diferenças entre cada catálogo do prêmio. Por exemplo, foram levados em consideração o número de páginas, a tiragem, os coordenadores de cada categoria, e os temas.

Quadro 2. Quadro comparativo dos catálogos.

	Catálogo 29 <sup>1</sup>	Catálogo 30 <sup>1</sup>	Catálogo 31 <sup>1</sup>	Catálogo 32 <sup>1</sup>	Catálogo 33 <sup>1</sup>
<b>Ano</b>	2015	2016	2017	2018	2019
<b>Nº de páginas</b>	71p.	91p.	142p.	147p.	55p.
<b>Sessões (divisão)</b>	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Trabalhos Escritos; 4. Categoria de Produtos; 5. Ficha Técnica	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Categoria de produtos; 4. Trabalhos escritos; 5. Ficha técnica	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Categoria de produtos; 4. Trabalhos escritos; 5. Abertura da exposição, oficinas e feiras de publicações; Itinerâncias – Linha do tempo do Prêmio Design MCB; 6. Ficha Técnica.	1. Introdução; 2. Concurso do cartaz; 3. Categoria de produto; 4. Trabalhos escritos; 5. Ficha técnica	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Categoria de Produtos; 4. Trabalhos Escritos; 5. Ficha técnica
<b>Tiragem (quando impresso)</b>	- 2500 exemplares (distribuídos na cerimônia de abertura e encaminhados às instituições de ensino de design e arquitetura no começo do ano, livro de 2016).	- 1500 exemplares (distribuídos na cerimônia de premiação e durante todo o período de exposição).	- 2000 exemplares (distribuídos no dia de abertura da exposição e disponibilizados aos visitantes ao longo do período de exposição).	- 2000 exemplares (distribuídos no dia de abertura e disponibilizados aos visitantes ao longo do período da exposição). - 2 versões digitais (uma versão em PDF e outra PNG).	- 5000 exemplares (com 31 páginas na Revista AnqSP, das quais 900 foram doadas ao MCB); - 2 versões digitais (uma versão em PDF e outra PNG).
<b>Formato</b>	Quadrado	Quadrado	Retangular	Quadrado	Retangular
<b>Coordenadores das comissões julgadoras</b>	Concurso Cartaz: Gustavo Piqueira	Rico Lima	Priscila Lena Farias	Gal Ospido	Gustavo Piqueira
	Produtos: Artur Grisanti Mausbach	Marcelo Oliveira	Marcelo Oliveira	Levi Girard	Levi Girard
	Trabalhos Escritos: Priscila Lena Farias	Priscila Lena Farias	Cibele Haidda Taraff Mylene Soares Cara	Cibele Haidda Taraff	Teresa Ricetti
<b>Temas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sustentabilidade (processos inovadores menos agressivos);</li> <li>- Simplicidade da forma;</li> <li>- Funcionalidade;</li> <li>- Eficiência;</li> <li>- Resultado estético agradável</li> <li>- Preocupação com questões sociais do design (afastamento de arquitetos/arquitetura de grandes orçamentos e de renomados profissionais das questões sociais do design).</li> <li>- Cânones do design – ao se premiar trabalhos escritos estão se estabelecendo cânones e participando da construção da memória e da história de um campo, uma cultura do design;</li> <li>- Universalidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recuo da produção industrial;</li> <li>- Deslocamento da produção de eletroeletrônicas para a China;</li> <li>- Universalização do pensamento em design e a democratização da estética (ligada a preocupação formal com uma tendência funcional);</li> <li>- Racionalidade;</li> <li>- Estético contemporâneo do mínimo;</li> <li>- Coparticipação da tecnologia na autoria dos projetos;</li> <li>- Identidade de marca;</li> <li>- Definição de design a partir de instituições como International Council of Design (Ico-D) e World Design Organization (antigo ICSD).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Originalidade;</li> <li>- Produtos classe internacional;</li> <li>- Simplicidade da forma;</li> <li>- Retomada econômica;</li> <li>- Linhas mais puras;</li> <li>- Crise econômica;</li> <li>- Design amador e individual (sem processos e desvinculado de mercado);</li> <li>- Forma escultural (associada a um produto de "alto padrão");</li> <li>- Identidade brasileira;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Uso do termo elegante;</li> <li>- Limpeza visual;</li> <li>- Valor estético como modo de distinção;</li> <li>- Crescimento na participação de estudantes na categoria de iluminação;</li> <li>- Privilégio do industrial ao artesanal;</li> <li>- Equilíbrio entre produção industrial e pequenas séries no Brasil;</li> <li>- Elegância escultórica;</li> <li>- Peça original com caráter decorativo como alternativa ao purismo modernista;</li> <li>- Design autoral (mencionado também como autorialidade) que se aproxima das práticas de fazer manual;</li> <li>- Simplicidade criativa;</li> <li>- Produto como obra de arte;</li> <li>- Identidade do fabricante.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Questões sociais e o cenário político (visíveis, sobretudo nos cartazes do Concurso do Cartaz);</li> <li>- Design ligado ao sucesso dos negócios;</li> <li>- Design clássico = forma e função;</li> <li>- Distinção de portfólio de empresas e designers;</li> <li>- Definição de design que separa o industrial das peças únicas (estas ligadas à ideia de peças únicas concebidas como objetos de arte ou produtos artesanais);</li> <li>- Design de produto apoiado nos vértices inovação, produção industrial, domínio das técnicas produtivas e design autoral;</li> <li>- Identidade nacional.</li> </ul>

Fonte: o autor (2021).

Foi a partir desta coleta de informações, organização dos dados utilizando os protocolos de registro e o quadro comparativo que identifiquei os temas recorrentes e relevantes em cada catálogo e que são discutidos no capítulo 3.

Assim, na sequência da pesquisa apresento todas as edições analisadas bem como os seus catálogos, afunilando ainda mais em direção ao objetivo deste

trabalho de analisar como são articuladas as noções de design nos catálogos do Prêmio Design MCB. Tendo em vista que no momento anterior foi apresentada uma breve contextualização do período de criação do Museu, bem como da premiação, a partir de agora abordo o recorte da pesquisa, com o objetivo de contextualizar como ocorreu cada edição da premiação e como foram estruturados os seus respectivos documentos. Ao final aponto os temas que foram selecionados para o desenvolvimento do próximo capítulo.

Os catálogos reúnem os premiados de cada edição, apresentando todos os trabalhos premiados, desde o Concurso do Cartaz, a peça vencedora e os selecionados para exposição, até os vencedores de todas as categorias de Produto e de Trabalhos Escritos. Para compreender como estes catálogos estão organizados e quais informações apresentam foi necessário primeiro olhar para cada um dos documentos de modo individual.



Figura 5. Os cinco catálogos analisados na pesquisa 29º - 33º edição. Fonte: O autor (2021)

Assim, para uma primeira análise foram levadas em consideração algumas questões como: qual o número de páginas? Em quantas e quais sessões o documento está dividido e como elas estão dispostas? Qual foi a tiragem impressa? (para entender parte da circulação destes catálogos); que informações são apresentadas nos textos descritivos, ou seja, o que é destacado sobre os trabalhos premiados – autoria, processos, materiais, produção? E nas legendas? Quais foram os principais temas abordados que identifiquei nos textos apresentados sobre as categorias e sobre os premiados e selecionados?

Esse primeiro momento de análise dos documentos me permitiu organizar as informações obtidas de cada documento para, na sequência, comparar os catálogos

utilizando um quadro comparativo, e assim explicitar as diferenças e aproximações percebidas entre eles.

## **2.1 DESCRITIVO DAS EDIÇÕES E DOS CATÁLOGOS DO PRÊMIO DESIGN MCB (2015-2019).**

Neste tópico serão apresentadas as edições do Prêmio design MCB e os respectivos catálogos, de 2015 a 2019. Optei por reunir o descritivo de cada edição e de seu catálogo na sequência, para facilitar a reconstrução da premiação como um todo a cada ano. Ao final do percurso serão apontadas as principais repetições e desvios encontrados em toda a análise para posterior discussão no capítulo 3 da dissertação. Procurei identificar as principais ideias articuladas em cada catálogo, o que vou chamar nas páginas seguintes de “temas”. Portanto, os temas são as principais noções articuladas ao longo de cada documento, sendo que os principais serão discutidos no próximo capítulo.

### **2.1.1 Descrição da 29ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.**

O Concurso do Cartaz é o ponto de partida para o desenvolvimento da identidade de cada edição do Prêmio Design MCB, e não tem um tema definido, tendo como critérios de avaliação o impacto visual e a criatividade. O cartaz foi adotado como peça central de comunicação e divulgação do Prêmio em 1989, porém sua escolha por meio do concurso teve início apenas em 1995 (MCB, 2021).

A 29ª edição do Prêmio Design MCB ocorreu em 2015. Teve seu lançamento no dia 02 de abril, com o anúncio do Concurso do Cartaz e ficou aberto para inscrições até o dia 30 do mesmo mês. Mas, de acordo com as informações encontradas no site do museu, as inscrições foram prorrogadas, até o dia 3 de maio (para pagamentos via débito ou crédito), e a entrega do cartaz podia ser realizada até o dia 07 de maio (MCB, 2015).

A taxa de inscrição foi de R\$40,00, e podia ser feita via débito, crédito ou via boleto. Foi ofertado desconto para grupos de 10 ou mais estudantes, sendo necessário que o professor responsável entrasse em contato com o MCB pelo e-mail

divulgado no site. O prêmio para o cartaz vencedor foi de R\$3 mil (três mil reais) com um contrato posterior no valor de R\$5 mil (cinco mil reais) para a criação das outras peças gráficas da edição de 2015 (MCB, 2015).

É interessante notar que o concurso não se restringe a designers neste momento do Prêmio, pois, este “desafia profissionais e alunos de diversas formações como design gráfico, desenho industrial, arquitetura, fotografia, artes plásticas, publicidade e os demais interessados a criar a principal peça de divulgação da premiação” (MCB, 2021).

A 29ª ed. recebeu um total de 567 inscrições. No site do MCB foi destacado o “considerável crescimento na participação de instituições que foram beneficiadas com desconto de 50% na taxa de participação para grupos de estudantes. Elas foram responsáveis por 147 inscrições de alunos de 9 universidades” (MCB, 2021).

Os cartazes inscritos foram avaliados pelo júri composto por Gustavo Piqueira<sup>51</sup>(coordenador), Catarina Bessel<sup>52</sup>, Daniel Trench<sup>53</sup>, Kiko Farkas<sup>54</sup>, Vicente Gil<sup>55</sup>, Claudia Warrak<sup>56</sup> e Daniel Bueno<sup>57</sup>. O cartaz vencedor do Concurso foi de Ana Costa, de Volta Redonda – RJ, e segundo o texto informado no site não houve uma unanimidade nos votos por parte do júri.

Após a divulgação da peça gráfica vencedora, foi anunciada a abertura das inscrições para o Prêmio, que ocorreu do dia 10 de julho a 12 de agosto, sendo aberta para o design de produto e à produção teórica em design. A inscrição para participar da 29ª edição do Prêmio foi de R\$70,00. Para associados da

---

<sup>51</sup> É designer gráfico à frente da Casa Rex e um dos mais premiados do Brasil, com quase 500 prêmios internacionais de design (MCB, 2022).

<sup>52</sup> Catarina Bessel é artista e ilustradora e trabalha com foco em colagem e criação de imagens.

<sup>53</sup> Daniel Trench é bacharel em artes plásticas pela Faap e mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes – USP – e sócio do estudo de design gráfico “celso longo + daniel trench” (MCB, 2022).

<sup>54</sup> Kiko Farkas é designer e ilustrador formado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. É fundador da “Máquina Estúdio”, em 1987, atuando principalmente nas áreas cultural e institucional (MCB, 2022).

<sup>55</sup> Professor do Departamento de Projeto da FAUUSP, no grupo de disciplinas de Programação Visual, desde 1983. Professor Titular desde 2017, Livre-Docente desde 2016. Formado pela FAUUSP (1976) onde também obteve os títulos de Mestre (1990) e Doutor (1999) (MCB, 2022).

<sup>56</sup> Claudia Warrak é graduada em Comunicação Visual na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi/UERJ), no Rio, e mestre em desenho gráfico na Rhode Island School of Design (1993) (MCB, 2022).

<sup>57</sup> Daniel Bueno é ilustrador, artista gráfico, quadrinista e professor da EBAC (Escola Britânica de Artes Criativas, São Paulo) (MCB, 2022).

ABEDESIGN<sup>58</sup> e expositores da “Paralela Gift”<sup>59</sup> foi concedido desconto de 10% na taxa de inscrição. Além destas, o Prêmio teve apoio também da Associação Nacional dos Designers de Produto – ADP<sup>60</sup>, Arc Design<sup>61</sup>, Bamboo<sup>62</sup> e Senac SP<sup>63</sup>. Porém, é interessante notar que além desta taxa, os produtos selecionados para a segunda fase eram enviados para uma avaliação presencial, e os inscritos deveriam providenciar o seu envio até a sede do MCB, o que gerava outros custos para os participantes.

Na categoria de Produtos foram aceitos trabalhos (protótipos ou em produção) nas áreas de construção, transporte, eletroeletrônicos, iluminação, mobiliário, têxteis e utensílios. Sob a coordenação de Artur Grisanti Mausbach<sup>64</sup>, os produtos foram avaliados em duas etapas: sendo a primeira o resultado da 1ª fase, divulgado em 26 de agosto, e o parecer final do júri, com os premiados e finalistas no dia 26 de novembro. Os jurados desta categoria foram: Alexandre Ferreira Santilli<sup>65</sup>, Ari Antônio da Rocha<sup>66</sup>, Carlos Fortes<sup>67</sup>, Claudia Facca<sup>68</sup>, Cristiane Aun<sup>69</sup>,

---

<sup>58</sup> A ABEDESIGN é a Associação Brasileira de Empresas de Design, fundada no dia 28 de fevereiro de 2005, em São Paulo, SP. Tem como objetivo “ampliar o mercado de serviços de design, comunicando para o mercado, instituições e governo, a importância e os resultados que o Design proporciona para a sociedade brasileira e para o desenvolvimento do país” (ABEDESIGN, 2022).

<sup>59</sup> A Paralela Gift é Feira de design, decoração e artesanato que reúne expositores de diversas regiões do país. É aberta para lojistas, arquitetos, decoradores, designers e outros profissionais do setor, sendo seu acesso gratuito, porém exclusivo ao seu público alvo.

<sup>60</sup> A ADP é a entidade sem fins lucrativos que representa os profissionais da área junto à sociedade e às instituições (ADP, 2022).

<sup>61</sup> A Arc Design é uma revista com pauta sobre design, arquitetura, interiores, cultura material, que procura abordar este em seus mais diversos segmentos, fazendo a divulgação e a crítica do design nacional e internacional. É uma publicação da Roma Editora (ARC DESIGN, 2022).

<sup>62</sup> A Revista Bamboo é uma plataforma de Arquitetura, Design e Arte, com curadoria de Clarissa Schneider.

<sup>63</sup> O Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial é uma instituição destinada à educação em atividades ligadas ao comércio, bens, serviços e turismo. Além de cursos oferece também soluções para empresas (SENAC-SP, 2022).

<sup>64</sup> Artur Grisanti Mausbach, PhD (RCA) é arquiteto graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil (FAU) e interessado em design e arquitetura, educação e pesquisa. É doutor em Design de Veículos pelo *Royal College of Art*, Londres, com fomento da CAPES (MCB, 2022).

<sup>65</sup> Alexandre Santilli é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1989) e mestre em Administração pela Universidade do Vale do Itajaí (2006), tem especialização em Comunicação e Artes pelo Mackenzie e em design para mobiliário pelo SENAC SP (MCB, 2022).

<sup>66</sup> Ari Antônio da Rocha é arquiteto e designer, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1964), com mestrado em Arquitetura - área concentração Desenho Industrial pela Universidade de São Paulo (1972) e doutorado em Arquitetura - área concentração Desenho Industrial pela Universidade de São Paulo (1973) (MCB, 2022).

<sup>67</sup> Carlos Fortes é arquiteto pela FAU UFRJ (1986), e desenvolve projetos de iluminação e design de luminárias há mais de 20 anos. É fundador do estúdio Carlos Fortes Luz+Design (MCB, 2022).

Cristina Dotta Ortega<sup>70</sup>, Débora Carammaschi<sup>71</sup>, Fernando Molinari Reda<sup>72</sup>, Giorgio Giorgi Junior<sup>73</sup>, João Bezerra de Menezes<sup>74</sup>, Jorge Lopes dos Santos<sup>75</sup>, Kleber Roberto Puchaski<sup>76</sup>, Luis Emiliano Avendaño<sup>77</sup>, Marcelo Oliveira, Miriam

---

<sup>68</sup> Claudia Facca é mestre e doutoranda em Design e também atua como professora e pesquisadora em design, como especialista em Comunicação e Artes e Didática do Ensino Superior pelo Mackenzie (MCB, 2022).

<sup>69</sup> Cristiane Aun é professora do Departamento de Projetos e vice coordenadora do curso de Design da FAU USP, onde fez doutorado em Arquitetura e Urbanismo na área de Design e Arquitetura (2005), mestrado em Arquitetura e Urbanismo na área de Estruturas Ambientais Urbanas (2000), e licenciatura em Artes Plásticas (1991) (MCB, 2022).

<sup>70</sup> Cristina Ortega é graduada em Biblioteconomia e mestre e doutora em Ciência da Informação na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo – ECA/USP, e pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense – UFF (MCB, 2022).

<sup>71</sup> Débora Carammaschi é mestre em Educação, Arte e História da Cultura e especialista em História da Indumentária e da Moda, é delegada de cultura no Conselho de Políticas de Cultura no Ministério da Cultura – Setorial de Design (MCB, 2022).

<sup>72</sup> Fernando Molinari Reda é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Mogi das Cruzes(1978). Atualmente é Designer da Empresa Brasileira de Aeronáutica S.A. e Arquiteto da Reda arquitetura (MCB, 2022).

<sup>73</sup> Giorgio Giorgi Junior é designer doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde leciona desde 1989, coordenou a comissão julgadora do Prêmio Design MCB em 2009 e 2011 (MCB, 2022).

<sup>74</sup> João Bezerra de Menezes é graduado em Desenho Industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1969), mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976) e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP (1989) (MCB, 2022).

<sup>75</sup> Jorge Lopes dos Santos é graduado em Desenho Industrial (1992) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Engenharia de Produção (1999) e doutor em Design de Produtos pelo *Royal College of Art*, Londres, Inglaterra (MCB, 2022).

<sup>76</sup> Kleber Puchaski é graduado em Desenho Industrial - Produto pela PUC-PR (1997), mestre em *Design and Brand Strategy* pela *Brunel University* – Reino Unido (2004). É PhD em *Vehicle Design* no Departamento de Design de Veículos no *Royal College of Art*, em Londres (MCB, 2022).

<sup>77</sup> Luis Emiliano Avendaño é graduado em Desenho Industrial - *Universidad Católica de Valparaíso* (1977), mestre em Estruturas Ambientais Urbanas / Desenho Industrial pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (2003) e doutor em Estruturas Ambientais Urbanas pela USP (2017) (MCB, 2022).

Levinbook<sup>78</sup>, Myriam Tschiptschin<sup>79</sup>, Nelson Urssi<sup>80</sup>, Paulo de Tarso Oliva Barreto<sup>81</sup>, Robinson Salata<sup>82</sup>.

Já na de trabalhos escritos foram aceitos apenas aqueles ligados ao campo do design, e foram avaliados em fase única pela comissão julgadora, que teve como coordenadora Priscila Lena Farias<sup>83</sup>. Tal decisão foi tomada, pois, de 2008 a 2014, praticamente todos os primeiros lugares foram dados para trabalhos com foco em Arquitetura e Urbanismo. E foram aceitos nesta modalidade apenas livros já publicados, seja por editoras ou imprensa brasileira. Já a de trabalhos escritos não publicados foi reservada a trabalhos de pós-graduação - monografias, dissertações e teses – ainda não publicados.

O júri desta edição foi composto por: Ágata Tinoco<sup>84</sup>, Alécio Rossi<sup>85</sup>, Alexandre Penedo<sup>86</sup>, Andréa Almeida<sup>87</sup>, Anna Paula Silva Gouveia<sup>88</sup>, Auresnede

---

<sup>78</sup> Miriam Levinbook é mestre em Design e especialista em Moda e Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, graduou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (MCB, 2022).

<sup>79</sup> Miriam Tschiptschin é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (2007) e mestre em Planejamento Urbano e Regional pela FAU-USP (2016). Especialista em Novas Tecnologias Aplicadas à Arquitetura pela Universidad de Alcalá, Madrid, com bolsa de estudos da Fundación Carolina (2009) (MCB, 2022).

<sup>80</sup> Nelso Urssi é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela PUC Campinas (1986), mestre em Comunicação e Artes pela ECAUSP (2006) e Doutor em Design e Arquitetura pela FAUUSP (2017), Nelson é professor de graduação e pós-graduação e também atua como coordenador de Design Gráfico, no Centro Universitário Senac Santo Amaro (MCB, 2022).

<sup>81</sup> Paulo de Tarso Oliva Barreto é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1989), mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (1999) e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professor IV do Centro Universitário Senac SP (MCB, 2022).

<sup>82</sup> Robinson Salata é graduado em Desenho Industrial pelo Mackenzie (1976), possui mestrado (1988) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2008). Desde 1982 é professor da FAU USP atuando junto aos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design (MCB, 2022).

<sup>83</sup> Priscila Lena Farias é designer gráfica formada pela FAAP, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e professora associada na FAU-USP, onde coordena o curso de Design e o LabVisual – Laboratório de Pesquisa em Design Visual (MCB, 2022).

<sup>84</sup> Ágata Tinoco é graduada em Desenho Industrial na FAAP e doutora em Estruturas Ambientais Urbanas na FAU USP. Já foi jurada do Prêmio Design MCB em 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017 (MCB, 2022).

<sup>85</sup> Alécio Rossi estudou Artes Plásticas (entre 1986 e 1989) pela ECA-USP, graduado em Letras (1985) e mestre Comunicação Midiática pela UNESP (2005) e doutor em Arquitetura e Design pela FAU-USP. É professor pesquisador de Comunicação, Artes e Design na PUC-SP (MCB, 2022).

<sup>86</sup> Alexandre Penedo é graduado pela Universidade do Vale do Paraíba (1995), mestrado na ESSC/USP e doutorado pela FAU/USP (2008) (MCB, 2022).

<sup>87</sup> Andréa Almeida é graduada em Desenho Industrial na Sociedade Universitária de Santos (1986), mestre em Comunicação e Artes pelo Mackenzie (1998) e doutora em Ciências da Comunicação pela USP (2005), e possui experiência na área de Comunicação Visual (MCB, 2022).

Pires Stephan<sup>89</sup>, Bianca Antunes<sup>90</sup>, Cecilia Consolo<sup>91</sup>, Charles Bezerra<sup>92</sup>, Cibele Haddad Taralli, Clíce Mazzilli<sup>93</sup>, Cyntia Malaguti<sup>94</sup>, Denise Dantas<sup>95</sup>, Gisela Belluzzo de Campos<sup>96</sup>, Giselle Beiguelman<sup>97</sup>, Kathia Castilho<sup>98</sup>, Leila Reinert<sup>99</sup>, Mara Gama<sup>100</sup>, Maria Helena Werneck Bomeny<sup>101</sup>, Mariana Rachel Roncoletta<sup>102</sup>, Marili

---

<sup>88</sup> Anna Paula Silva Gouveia é graduada e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU–USP (1986 e 1998, respectivamente), e atualmente é professora e pesquisadora pela UNICAMP nos cursos de graduação em Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo (MCB, 2022).

<sup>89</sup> Auresnede Pires Stephan é graduado em Desenho Industrial pela FAAP (1970), Bacharel em Propaganda pela ESPM (1970), mestre em Arte, Educação e Cultura pelo Mackenzie (2007) e doutorando em Design pela FAU USP(2015-2019), atualmente é professor no curso de Moda da Faculdade Santa Marcelina, ESPM e IED-SP (MCB, 2022).

<sup>90</sup> Bianca Antunes é graduada em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2000) e mestre pela mesma universidade, em Teoria e Pesquisa em Comunicação (2008). Atualmente é editora assistente da revista AU - Arquitetura & Urbanismo (Editora PINI) (MCB, 2022).

<sup>91</sup> Cecilia Consolo é designer e doutora em Ciência da Comunicação pela ECA/USP, tem 30 anos de experiência em desenvolvimento de projetos de comunicação e consultoria de identidade de marcas. É sócia-diretora da Consolo & Cardinali Design desde 1986. Atua também como professora de projeto para o curso de Design da Faap e da Facamp (MCB, 2022).

<sup>92</sup> Charles Bezerra é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina e PhD pelo *Illinois Institute of Technology*, onde pesquisou inteligência artificial, teoria da complexidade e algoritmos genéticos (MCB, 2022).

<sup>93</sup> Clíce Mazzilli é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (1984), onde também fez mestrado (1993), doutorado (2003) e livre-docência (2015) na área de Programação Visual (MCB, 2022).

<sup>94</sup> Cyntia Malaguti é formada em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ (1980) e doutora em arquitetura e urbanismo pela FAU–USP (2000), e atua como professora-pesquisadora do curso de design e do programa de pós-graduação em design da FAU–USP (MCB, 2022).

<sup>95</sup> Denise Dantas é arquiteta formada pela FAU USP (1986), com especialização em Industrial Design pela *Scuola Politecnica di Design di Milano* (1990). Concluiu o mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela USP(1998) e doutorado na mesma instituição (2005), no campo do Design de Produtos. Atualmente é professora de Projeto de Produto no curso de Design da FAU USP e também na pós-graduação, na área de Design e Arquitetura (MCB, 2022).

<sup>96</sup> Gisela de Campos é formada em Artes Plásticas (1980) pela FAAP, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica (1993 e 1998) pela PUC-SP, com formação complementar na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Paris, França (MCB, 2022).

<sup>97</sup> Giselle Beiguelman é professora Livre-docente da FAUUSP e artista, suas pesquisas abordam arte digital e sua preservação, arte e ativismo na cidade em rede e suas relações com a arte contemporânea. É graduada em História na USP e doutora em História da Cultura (1991) pela mesma universidade (MCB, 2022).

<sup>98</sup> Kathia Castilho é doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Dirige o Ateliê Moda e Cidade no Centro de Pesquisa Sociosemióticas – CPS (MCB, 2022).

<sup>99</sup> Leila Reinert é artista plástica e designer. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP com Pós-doutorado no PPGDesign da Escola de Artes, Arquitetura, Design e Moda da Universidade Anhembi Morumbi (MCB, 2022).

<sup>100</sup> Mara Gama é jornalista formada pela PUC-SP/1985, com pós-graduação em Design Gráfico (Senac/2004). Desde 2014, assina coluna sobre meio ambiente e economia circular no site da Folha de S. Paulo (MCB, 2022).

<sup>101</sup> Maria Bomeny é graduada em licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (1978), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2004) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição (2009). Atualmente é designer gráfico, consultora de empresas do mercado e professora do Centro Universitário SENAC (MCB, 2022).

<sup>102</sup> Mariana Rachel Roncoletta é doutora pela FAU-USP. Mestre em Design, Arte e Moda pela Universidade Anhembi Morumbi-SP, pós-graduada em Jornalismo de Moda e especialista em Comunicação e Marketing de Moda pela mesma instituição (MCB, 2022).

Brandão<sup>103</sup>, Milene Soares Cara, Mônica Moura<sup>104</sup>, Patricia Amorim<sup>105</sup>, Priscila Lena Farias<sup>106</sup>, Regina Cunha Wilke<sup>107</sup>, Rodrigo Naumann Bouffleur<sup>108</sup>, Suzana Avelar<sup>109</sup>, Tatiana Sakurai<sup>110</sup>, Teresa Maria Riccetti<sup>111</sup> e Zuleica Schincariol<sup>112</sup>.

De acordo com o site do MCB, esta foi a segunda edição consecutiva em parceria com o SENAC-SP para avaliação e um parecer de sua equipe técnica sobre a possibilidade da publicação dos trabalhos premiados e selecionados da categoria. Foi exigida a entrega de três exemplares dos trabalhos escritos na sede do MCB, que pode ser feita até o dia 18 de agosto em horário de funcionamento do Museu, das 10h às 18h.

Ao todo, a edição contou com 33 premiados e 41 finalistas, eleitos entre os 532 projetos inscritos. A exposição dos projetos vencedores teve abertura no dia 26

---

<sup>103</sup> Marili Brandão é formada em desenho industrial pela FAAP. Fez curso de especialização no Instituto Europeo di Design Milão (IED) e mestrado na FAU-USP. Lecionou História do Design e Projeto na Faculdade de Belas Artes de São Paulo e Ecodesign e Sustentabilidade no curso de pós-graduação da Faesa (ES) (MCB, 2022).

<sup>104</sup> Mônica Moura é professora doutora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação no Departamento e na Pós-graduação em Design e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP; possui pós-doutorado em Design pela PUC-Rio (MCB, 2022).

<sup>105</sup> Patricia Amorim é professora de História do Design da ESPM-SP e integrante do comitê institucional do Programa de Iniciação Científica PIC/ESPM. Possui graduação em Jornalismo e em Design Gráfico e é doutora em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) (MCB, 2022).

<sup>106</sup> Priscila Lena Farias é designer gráfica formada pela FAAP, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e professora associada na FAU-USP, onde coordena o curso de Design e o LabVisual – Laboratório de Pesquisa em Design Visual (MCB, 2022).

<sup>107</sup> Possui graduação em Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1975), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1998) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2004) (MCB, 2022).

<sup>108</sup> Rodrigo Naumann Bouffleur é designer e professor adjunto vinculado ao departamento de artes da UFRN. Doutor em história e fundamentos sociais da arquitetura e urbanismo pela FAU-USP (2013), mestre em design e arquitetura, também pela FAU-USP (2006), bacharel em desenho industrial pela Fundação A. A. Penteadó - SP (2000) (MCB, 2022).

<sup>109</sup> Possui graduação em Bacharelado em Desenho de Moda pela Faculdade Santa Marcelina (1995), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005) (MCB, 2022).

<sup>110</sup> Tatiana Sakurai é graduada, mestre e doutora (2008) em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP e é professora do Departamento de Projeto da FAU USP desde 2014 (MCB, 2022).

<sup>111</sup> Maria Ricetti é graduada em Desenho Industrial pela Fundação Armando Alvares Penteadó (1989), é mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999) e doutora em Ciências pela Unifesp (2009) (MCB, 2022).

<sup>112</sup> Zuleica Schincariol é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela USP, com especialização em Estudos de Museus de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição. É professora e pesquisadora do Curso de Design da FAU Mackenzie, integrante do grupo de pesquisa Design, Arte, Linguagens e Processos (MCB, 2022).

de novembro<sup>113</sup>, sendo no dia 27 seguinte o encontro com o júri, e no dia 28, o encontro com os premiados. Os produtos e trabalhos ficaram expostos até o dia 31 de janeiro de 2016.

Sobre os temas apresentados na categoria de trabalhos escritos, que ficou restrita a trabalhos sobre design – o destaque foi o design de mobiliário. Foram contemplados também trabalhos que abordaram “o design visual, moda, cultura material e design participativo” (MCB, 2021). Interessante notar que, assim como na categoria de produtos, em que existe um domínio de mobiliário em relação a outras categorias, os trabalhos escritos também seguem essa tendência e reforçam o tema.

### **2.1.2 Descritivo do catálogo da 29ª edição do PDMCB – 2015.**

O catálogo da 29ª edição do PDMCB, com 71 páginas, se inicia pela uma introdução, seguida das três categorias principais, que foram apresentadas na sequência: Concurso do Cartaz, Trabalhos Escritos e Produtos. De acordo com o Relatório Anual de Atividades, de 2015, o documento foi impresso em uma tiragem de 2.500 exemplares, e a sua circulação se deu de modo que foram distribuídos na cerimônia de abertura da premiação e também às instituições de ensino de design e arquitetura no começo do ano letivo de 2016 (RELATÓRIO DE ATIVIDADES MCB, 2015, p.58).

---

<sup>113</sup> Mesma data da premiação,

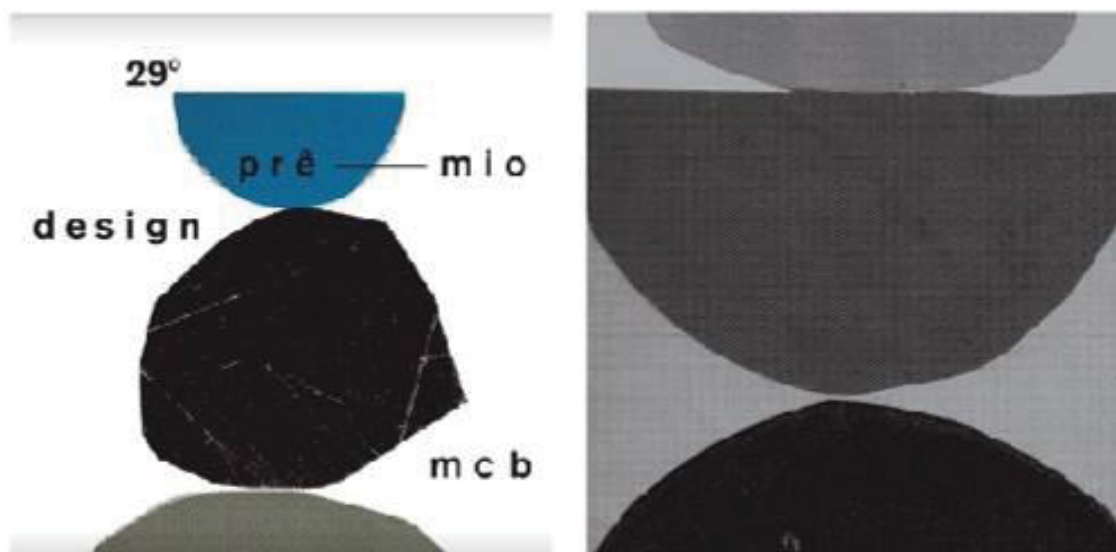


Figura 6. Capa e contracapa do catálogo da 29ª edição do PDMCB. Fonte: MCB (2021).

A primeira sessão se iniciou com a apresentação dos membros do júri, por meio de imagens dos jurados reunidos no processo de avaliação, acompanhado de um texto que anunciava a autoria do cartaz vencedor (figura 7), de Ana Costa, de Volta Redonda – RJ. Na sequência, foram apresentados os motivos que levaram o júri a escolha da peça vencedora, com texto de autoria do coordenador Gustavo Piqueira, designer gráfico à frente do estúdio Casa Rex. Ele explica o posicionamento do júri no processo de avaliação, inclusive, falando sobre outros cartazes. Para o coordenador, além de atrair o olhar, o cartaz “dá margem a diversas leituras, de metáforas literais a poéticas subversivas, sem nos obrigar, contudo, a optarmos por qualquer uma delas” (PIQUEIRA, 2015, p.6). Além disso, é apontado ainda que suas formas irregulares não deixam de refletir “um sutil pessimismo”.

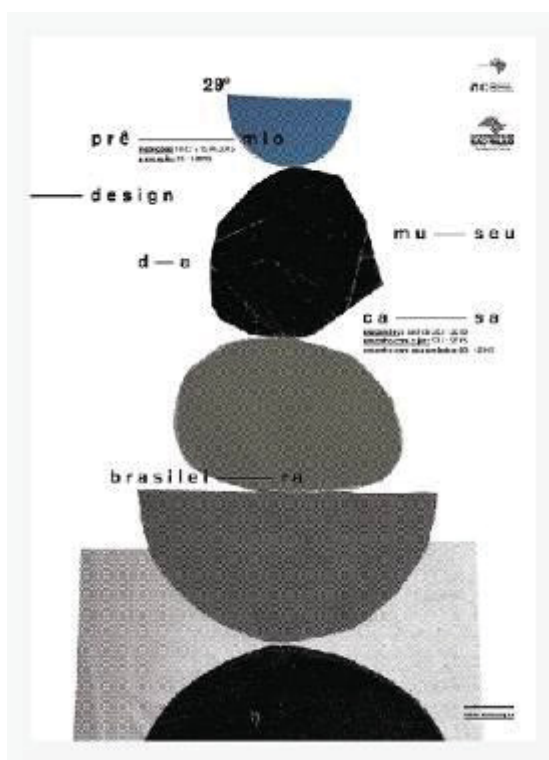


Figura 7. Cartaz vencedor do Concurso do Cartaz da 29ª edição. Fonte: MCB (2021).

Além da peça premiada com o primeiro lugar foram selecionados outros sete trabalhos<sup>114</sup> como finalistas que foram apresentados nas páginas que se seguiam no catálogo.

A partir da escolha do cartaz vencedor foi desenvolvida toda a identidade visual da edição deste ano e que guiou a linguagem adotada no catálogo. Os elementos do cartaz foram utilizados na capa e contracapa e também replicados no restante do documento para criar a unidade entre o todo e remeter à peça premiada. Em suas páginas foi perceptível a replicação dos elementos e formas que compõem a capa, utilizados nos cantos e partes com menos informações, como nas figuras 8 e 9.

---

<sup>114</sup> Os cartazes selecionados para exposição foram de: Fernando Vieira Paravela; Daniel Kondo; Anderson Koyama Vieira; Amanda Oliveira Arantes; Luana Espíndola; Ralph Mayer, Felipe Sabatini, Henrique Smith e Karen Suehiro; e Cristiano Morsch.



Figura 8. Segunda capa e primeira página do catálogo da 29ª edição do PDMCB. Fonte: MCB (2015).



Figura 9. Replicação de formas e elementos presentes na capa e no cartaz. Fonte: MCB (2015).

A sessão seguinte apresentada no documento foi a dos Trabalhos Escritos, que se iniciou com o texto da coordenadora da categoria, Priscila Lena Farias, professora do Departamento de Projeto na FAU-USP. No texto, ela alertou para o fato de que, ao se premiar um trabalho escrito, está se estabelecendo um cânone, a construção de uma memória e história de um campo. Por isso, em 2015, a categoria foi repensada para receber somente projetos em que o tema principal tivesse relação com o Design, pois, nas edições anteriores, de 2008 a 2014, praticamente todos os vencedores de primeiro lugar tinham o foco em arquitetura e urbanismo (FARIAS, 2015). Embora essa medida tenha diminuído o número de projetos recebidos, de 54 inscritos no ano anterior, para 35 em 2015, dos quais 14 publicados e 21 não publicados. Contudo, a qualidade das obras se manteve (FARIAS, 2015).

Os temas que apareceram nesta edição, segundo o texto apresentado, foram sobre o design de produtos, com ênfase em mobiliário, e obras que abordaram o design visual, de moda, cultura material e design participativo. Considerando-se os trabalhos finalistas foram abordados temas como tipografia, design audiovisual, design de identidade corporativa, aspectos artísticos e ensino do design. Com relação as abordagens foram privilegiadas as de “cunho histórico, e a eles se somam obras baseadas em pesquisa empírica, em reflexões sobre a prática ou sobre a pesquisa em design, além dos tradicionais portfólios” (FARIAS, 2015).

Como estratégia de apresentação destes trabalhos foram utilizadas fotos das capas dos trabalhos, acompanhadas, em alguns momentos, de imagens do interior da publicação, como pode ser observado na figura 10. As legendas consideraram o título, a autoria a localização e a editora ou instituição de ensino.



Figura 10. Estratégia utilizada para apresentação dos trabalhos publicados e não publicados. Fonte: Catálogo da 29ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2015).

Na sequência foi apresentada a categoria de Produtos, introduzida com um texto que fazia uma reflexão sobre o panorama geral da categoria naquele ano, de autoria de Artur Grisanti Mausbach. O arquiteto e professor fez uma reflexão acerca das mudanças pelas quais o Prêmio passou durante as suas 29 edições, e apontou para algumas questões problemáticas no seu ponto de vista: o afastamento dos designers das questões sociais, ainda que tenha sido percebida uma maior preocupação no que tange à sustentabilidade.

Cada projeto foi apresentado no catálogo por meio de uma ou mais imagens que exploraram o artefato em perspectiva e com detalhes relevantes para a sua compreensão ou para ressaltar possíveis diferenciais, como pode ser observado na figura 11. As legendas destacaram a autoria, a localidade e a produção. Já no texto descritivo, de um modo geral, não foram exploradas informações além da descrição da forma e, em alguns casos, dos materiais utilizados.



Figura 11. Apresentação dos objetos na categoria de Produtos. Fonte: Catálogo da 29ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2015).

Como o catálogo de 2015 não apresentava textos específicos de cada categoria, analisei aqueles de introdução do Concurso do Cartaz, de Produtos e de Trabalhos Escritos e o de panorama geral da edição. Notei que entre os temas identificados estavam a falta de inserção social do design, que ainda falha ao atender as camadas menos privilegiadas da população; a simplicidade e elegância das formas que aparecem de modo recorrente para descrever diversos objetos premiados. Como exemplo, o purificador “b.blend”, da Whirlpool, da luminária “Isis”, de Ricardo Heder, da Lux Projetos, com produção da Luminárias Reka, o banco/mesa lateral “Frida”, de Caroline Starke e Andrea Zannochi, entre outros. Também associado a ideia de simplicidade foram utilizados termos que reforçam a ideia de forma e função, com produtos como o purificador de água “Sensia”, de Daniel Kroker, Valkiria Pedri Fialkowski e Luciano Moraes, descrito como um objeto

“compacto, bem resolvido formalmente, simples e fácil de usar” (CATÁLOGO DA 29ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2015, p.41).

Também foi abordada a sustentabilidade. No projeto Rebarbas, de Fernanda Yamamoto, destacou-se a reutilização de materiais e um processo menos agressivo ao meio ambiente. Já em “Taua: Memórias entrelaçadas”, de Nayron Aguiar da Silva, Ana Claudia da Silva Pereira, Bruno da Silva Ferreira, Hugo Balb Reale Junior, Nayara Camila Miranda Favacho e Rosaria das Neves da Cruz Vasconcelos, a sustentabilidade apareceu associada à experiência artesanal.

### **2.1.2 Descrição da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.**

A edição comemorativa de 30 anos do PDMCB, realizada em 2016, teve início com a divulgação da inscrição do Concurso do Cartaz, que começou no dia 03 de março, até o dia 10 de abril. Ela foi realizada exclusivamente pelo site do MCB, com uma taxa de inscrição de R\$45,00 (quarenta e cinco reais), sendo oferecido desconto<sup>115</sup> de 50% para estudantes, 20% para assinantes da revista Zupi<sup>116</sup> e 10% para associados da ADP, ABEDESIGN e assinantes da Revista L+D<sup>117</sup>. A entrega do cartaz deveria ser realizada por impresso até o dia 15 de abril, às 16h com a finalização da inscrição no site até a mesma data.

Foi recebido um total de 453 cartazes e, diferente da edição anterior, parece ter havido um consenso por parte do júri na escolha do cartaz vencedor (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016). Os jurados foram: Carla Caffé<sup>118</sup>, Carla Castilho<sup>119</sup>, Chico

---

<sup>115</sup> Assim como na edição passada, foi necessário entrar em contato com a organização do prêmio por correio eletrônico informando o número de inscrição e o nome da associação para efetivar o desconto.

<sup>116</sup> A Zupi é a revista oficial do Pixel Show – Festival da América Latina de Criatividade, uma revista independente, sem fins lucrativos com foco no incentivo e incentivo da arte, design, ilustração, animação, escultura, propaganda, arquitetura e demais áreas criativas (ZUPI, 2022).

<sup>117</sup> A Revista L+D Luz | Design | Arquitetura é uma publicação brasileira, criada em 2005, que tem foco em conteúdo de iluminação arquitetural, com uma versão impressa trimestralmente pela Editora Lumière. Apresenta uma visão baseada no ponto de vista acadêmico e profissional e é escrita por arquitetos e *lighting designers* (L+D, 2022).

<sup>118</sup> Carla Caffé é formada em Arquitetura pela FAU USP e trabalha com design gráfico, arte, teatro e cinema (MCB, 2022).

Homem de Melo, Eliane Stephan<sup>120</sup>, Mariana Bernd<sup>121</sup>, e Monique Schenkels<sup>122</sup>, com a coordenação de Rico Lins<sup>123</sup>.

O primeiro lugar foi de autoria do artista visual Caio Matheus de Sá Telles Martins, único projeto inscrito da Bahia, que apresentou uma serigrafia em preto sobre um saco de tecido alvejado. Além deste, foram selecionados também outros 10 participantes, que tiveram seus trabalhos exibidos na exposição do Prêmio, que ocorreu no dia 24 de novembro com a cerimônia de premiação e abertura da mostra.

O valor do prêmio se manteve o mesmo da edição anterior, no valor bruto de R\$3 mil (três mil reais) seguido de um contrato, de R\$5 mil (cinco mil reais), para a criação do restante da identidade visual, no decorrer do ano de 2016. O premiado recebeu também a assinatura de um ano da revista Zupi, que foi uma parceria feita pelo MCB para a abertura da Mostra do Concurso do Cartaz.

A edição foi marcada também como sendo a primeira vez que todos os cartazes recebidos foram expostos, e a exposição inédita foi realizada entre os dias 7 e 22 de maio. Durante a mostra os visitantes puderam selecionar, pela primeira vez, o seu cartaz favorito em uma votação popular, realizada presencialmente durante o período de exposição. O cartaz eleito pelo voto popular foi da estudante Vitória Pichinin Ferrari<sup>124</sup>, com 57 votos, num total de 2.109<sup>125</sup> (MCB, 2021). A peça premiada foi exposta junto aos selecionados durante a exposição do 30° Prêmio, no dia 24 de novembro.

---

<sup>119</sup> Carla Castilho é formada em jornalismo pela PUC-SP e sócia-fundadora do “janelaestudio”, estúdio que desenvolve projetos editoriais, de identidade visual e de sinalização, e também mantém atividades voltadas para a cultura (MCB, 2022).

<sup>120</sup> Eliane Stephan é formada em Comunicação Visual e Desenho Industrial pela PUC-RJ, iniciou a carreira de designer no escritório PVDI (Programação Visual e Desenho Industrial), de Aloísio Magalhães. Atualmente, desenvolve projeto e consultoria em design e edição para clientes no Rio de Janeiro e São Paulo (MCB, 2022).

<sup>121</sup> Mestra na área de Design e Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU | USP), Mariana Bernd é formada em Desenho Industrial – Programação Visual, pela Universidade Mackenzie (MCB, 2022).

<sup>122</sup> Monique Schenkels é formada em Desenho Industrial e iniciou sua carreira trabalhando em agência de publicidade. Hoje em estúdio próprio, atende clientes como o Senac São Paulo e a Unilever América Latina, criando revistas, livros, convites, relatórios e outros materiais impressos (MCB, 2022).

<sup>123</sup> Ricardo Lins é designer, diretor de arte, ilustrador, educador e curador, atuou nas últimas três décadas entre Paris, Londres, Nova Iorque, Rio de Janeiro e São Paulo para CBS Records, NY Times, Newsweek, Time, MTV, TV Globo, Grupo Abril, Natura, SESC, Museu da Língua Portuguesa, além de inúmeras editoras (MCB, 2022).

<sup>124</sup> Estudante do curso de Design e Comunicação Visual da ESPM-Sul, com orientação de Rogério Abreu.

<sup>125</sup> Os números da votação popular chamam a atenção, pois, o cartaz vencedor foi eleito com apenas 2,7% do total de votos. Deste modo, o premiado não pareceu se destacar dos demais, a ponto de reforçar que não há uma fórmula a ser seguida para se fazer um “bom design”.

De acordo com *release* de imprensa, divulgado pelo MCB, em 2016, tanto a primeira Mostra do Concurso do Cartaz, quanto a criação da votação popular, “visam estimular a participação do público no debate sobre a produção atual em design gráfico, assim como sobre a revalorização do cartaz enquanto peça gráfica central em campanhas de divulgação” (CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016). No catálogo se afirmou também que:

[...] além de estimular participantes de todo o Brasil a criar sua principal peça de divulgação, o Prêmio Design reforça seu caráter pioneiro de poio à construção da identidade do design nacional, ampliando sua interação com o público e aproximando os visitantes dos temas vocacionais da instituição (CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016).

Já no Prêmio, considerando as categorias de Produto e Trabalhos escritos, foram recebidas 640 inscrições, com 50 produtos e trabalhos escritos divididos em 1°, 2°, 3° lugares e menções honrosas. A taxa de inscrição foi de R\$80,00 (oitenta reais), com 10% de desconto para associados da ADP, da Abedesign e assinantes da revista L+D. O prêmio para os primeiros lugares na categoria de Produtos e de Trabalhos Escritos foi de R\$6 mil (seis mil reais), e das categorias de protótipo e de trabalhos não-publicados foi de R\$2 mil (dois mil reais).

Os projetos foram avaliados por duas comissões independentes, a de Produtos, coordenada por Marcelo Oliveira, doutor em Arquitetura e Urbanismo, e a de Trabalhos Escritos, coordenada por Priscila Lena Farias.

A comissão julgadora de Produtos foi composta por: Artur Grisanti Mausbach, Carlos Fortes, Carlos Marcelo Teixeira<sup>126</sup>; Claudia Facca, Cristiane Aun, Daniel Candia Alcântara de Oliveira<sup>127</sup>, Débora Carammaschi, Edison Barone<sup>128</sup>; Fernanda Yamamoto<sup>129</sup>; Giorgio Giorgi Junior; João Bezerra de Menezes<sup>130</sup>, Julio Cesar de

---

<sup>126</sup> Carlos Marcelo Teixeira é professor da pós graduação em Design de Interiores da FAAP SJC e Projeto de arquitetura e Design da FAU Mackenzie, além de ser o diretor criativo do estúdio que leva o seu nome (MCB, 2022).

<sup>127</sup> Daniel Candia é professor de Projeto e Expressão e Representação da FAU-Mackenzie, onde fez graduação (2002) e mestrado (2004), lecionou, entre 2005 e 2012 (MCB, 2022).

<sup>128</sup> Edison Barone é mestre em Ciências pelo Programa de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) em 2019. Especialista em História da Arte pela Fundação Armando Alvares Penteado (2012) (MCB, 2022).

<sup>129</sup> Fernanda Yamamoto é estilista e nos seus trabalhos combina processos artesanais, materiais nobres, cores e texturas, dobraduras que remetem a origamis (MCB, 2022).

Freitas<sup>131</sup>, Luis Alexandre Ogasawara<sup>132</sup>, Marcos Batista<sup>133</sup>; Mauro Claro <sup>134</sup>, Miriam Levinbook, Milton Francisco Junior<sup>135</sup>, Renato Kinker <sup>136</sup>, Ricardo Schwab Schirmer<sup>137</sup>, Robinson Salata, Olavo E. de Souza Aranha<sup>138</sup>.

Já os Trabalhos Escritos contaram com comissão julgadora formada por: Ágata Tinoco, Alécio Rossi, Andréa Almeida, Anna Paula Silva Gouveia, Auresnede Pires Stephan, Charles Vincent<sup>139</sup>, Cibele Taralli, Clíce Mazzilli<sup>140</sup>, Cyntia S. Malaguti de Sousa<sup>141</sup>, Denise Dantas, Edson do Prado Pfützenreuter<sup>142</sup>, Eleida Pereira de Camargo<sup>143</sup>, Fernanda Sarmiento<sup>144</sup>, Gil Barros<sup>145</sup>, Giselle Beiguelman, Kathia

---

<sup>130</sup> Possui graduação em desenho industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1969), mestrado em engenharia de produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976) e doutorado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo (1989) (MCB, 2022).

<sup>131</sup> Formado em Design pela FAAP, é especialista em Engenharia de Produto pela Universidade São Judas Tadeu e mestre em Comunicação pela USP (MCB, 2022).

<sup>132</sup> Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, especialista em Psicologia Analítica Junguiana pelo IJEP, possui graduação em Desenho Industrial e especialização em Marketing pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (MCB, 2022).

<sup>133</sup> Bacharel em Desenho Industrial com pós-graduação em Economia Criativa e Cidades Criativas (FGV) e Engenharia do Produto (USJT) (MCB, 2022).

<sup>134</sup> Mauro Claro é doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP, e é professor-pesquisador na FAU-Mackenzie. Pesquisa teoria e história do design, modernidade e pós-modernidade, métodos de projeto em arquitetura, urbanismo e design e gestão compartilhada (MCB, 2022).

<sup>135</sup> Milton Francisco Junior é formado em Engenharia de Produção (1989) pela Fundação Armando Alvares Penteado, mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Paulista (2004) e atua como professor dos cursos de Design, Engenharia de Produção e Moda na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP (MCB, 2022).

<sup>136</sup> Graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (1991) e mestre pelo IPT – Instituto de Pesquisa Tecnológicas de São Paulo (2009), atua como docente nas disciplinas de projeto da Universidade Presbiteriana Mackenzie e do *Istituto Europeo Di Design*.

<sup>137</sup> Ricardo Schirmer é sócio-fundador do estúdio de design Primata Criativo, com foco em estratégia, identidade, produto e serviços (MCB, 2022).

<sup>138</sup> Graduado em Desenho Industrial pela Fundação Armando Alvares Penteado (1987) e mestre em Industrial Design pelo Central Saint Martins College of Art and Design (Reino Unido, 1993), leciona no curso de Design da FAU-Mackenzie (MCB, 2022).

<sup>139</sup> Charles Vincent é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela USP (1992) e doutorado (D.Sc) em Arquitetura e Urbanismo - Estruturas Ambientais Urbanas, pela USP (2003). É professor adjunto na Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde participa como vice-líder no grupo de pesquisas "Teoria e Projeto na Era Digital" (MCB, 2022).

<sup>140</sup> Clíce Mazzilli é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (1984), onde também realizou mestrado (1993), doutorado (2003) e livre-docência (2015) na área de Programação Visual. Atualmente é professora do Departamento de Projeto da FAU-USP, onde leciona desde 2001 (MCB, 2022).

<sup>141</sup> Cyntia Malaguti é graduada em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ (1980) e doutora em arquitetura e urbanismo pela FAU-USP (2000), é professora-pesquisadora do curso de design e do programa de pós-graduação em design da FAU-USP (MCB, 2022).

<sup>142</sup> Edson do Prado é formado em artes plásticas pela USP com mestrado e doutorado pelo programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC São Paulo. Professor do Instituto de Artes da Unicamp, atua nos cursos de Artes Visuais e Arquitetura, assim como no programa de Pós-graduação em Artes Visuais I.A – Unicamp (MCB, 2022).

<sup>143</sup> Eleida Pereira de Camargo é graduada em design pela FAAP, mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, doutorado pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Concluiu pesquisa de pós-doutoramento sobre Neurestética aplicada ao Design da Informação (FAU USP) e é membro do corpo editorial da Revista Neurociências (MCB, 2022).

Castilho, Luz Neira García<sup>146</sup>, Mara Gama, Mariana Rachel Roncoletta, Marili Brandão, Marizilda dos Santos Menezes<sup>147</sup>, Milene Soares Cara, Norberto Gaudêncio Junior<sup>148</sup>, Patricia Amorim, Polise Moreira De Marchi<sup>149</sup>, Rodrigo Naumann Bouffleur, Sara Goldchmit<sup>150</sup>, Tatiana Sakurai<sup>151</sup>, Teresa Maria Riccetti, Zuleica Schincariol.

Pelo terceiro ano seguido, houve a parceria com o Senac-SP, para a avaliação dos trabalhos escritos não publicados, onde a instituição emitiu um parecer elaborado por sua equipe técnica sobre a capacidade de publicação dos trabalhos, com apontamentos como sugestão e orientação. Assim como na edição anterior, os trabalhos escritos precisaram ser entregues no MCB – 3 exemplares – até o dia 10 de agosto.

A abertura da exposição foi realizada no dia 24 de novembro<sup>152</sup>, e ficou aberta ao público até o dia 29 de janeiro de 2017. No dia 26 de novembro, foi realizado o encontro entre os integrantes da comissão julgadora e os autores das peças premiadas, evento aberto ao público.

É interessante notar o texto que fala sobre os “Últimos dias da mostra 30º Prêmio Design MCB”, divulgado no SISEMSP – Sistema Estadual de Museus de São Paulo, onde destaca-se que o prêmio é “celeiro de talentos e pódio para a

---

<sup>144</sup> Fernanda Sarmento é formada em Comunicação Visual, e atua como pesquisadora, professora e curadora das exposições na área do design. É mestre e doutora pela FAU USP (MCB, 2022).

<sup>145</sup> É professor assistente em tempo integral da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), com foco nas relações de design e impacto social (MCB, 2022).

<sup>146</sup> Designer têxtil, doutora em Arquitetura (FAU USP) com tese sobre estamparia têxtil que recebeu o 1º prêmio da categoria Trabalhos Escritos não Publicados do Prêmio Design MCB em 2012. Pesquisa as práticas de projeto em design têxtil aplicado à moda e nos interiores domésticos, enfatizando as relações entre a formação em design, a indústria e a sociedade (MCB, 2022).

<sup>147</sup> Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1998); Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído pela Escola de Engenharia de São Carlos Universidade de São Paulo (1989). Atualmente é docente dos Cursos de Graduação e Pós-graduação em Design da UNESP e Editora da Revista Educação Gráfica (Bauru) (MCB, 2022).

<sup>148</sup> Designer gráfico e professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Assina a coluna “Cultura Gráfica”, publicada regularmente na revista Tecnologia Gráfica. É autor dos livros “A Herança Escultórica da Tipografia” (2004) e “Cultura Gráfica” (2010), publicados pela Edições Rosari (MCB, 2022).

<sup>149</sup> Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1995), mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas (2002) e doutorado em Projeto, Espaço e Cultura (2008) ambos pela FAU USP. Professora e Bolsista Produtividade CNPq em Desenvolvimento Tecnológico e Extensão Inovadora (MCB, 2022).

<sup>150</sup> Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, com mestrado e doutorado em Design e Arquitetura pela FAU USP.

<sup>151</sup> É graduada e mestre e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Atua como professora do Departamento de Projeto da FAU USP desde 2014 (MCB, 2022).

<sup>152</sup> A cerimônia de premiação ocorreu no mesmo dia da mostra.

consagração de profissionais”. Afirma-se ainda que “já foram revelados e/ou consagrados pela iniciativa grandes nomes do setor, como o ícone da arquitetura e do urbanismo nacional Paulo Mendes da Rocha, que venceu a primeira edição do prêmio, em 1986, com sua poltrona Paulistana” (SISEMSP, 2017).

### 2.1.3 Descritivo do catálogo da 30ª edição do PDMCB – 2016.

O catálogo da 30ª edição do PDMCB, de 2016, com 91 páginas, foi organizado a partir da introdução, seguida das três categorias principais: Concurso do Cartaz, Produtos e Trabalhos Escritos. Diferente da edição anterior, aqui foi trocada a ordem das categorias do Prêmio, a de Produtos passou a ser apresentada antes, sendo, portanto, a de Trabalhos Escritos deslocada para a parte final do documento. No catálogo todas as categorias foram apresentadas primeiro com os nomes dos (das) jurados (as) e do (a) coordenador (a), seguidas dos textos de autoria dos (das) coordenadores (as).



Figura 12. Capa e contracapa do catálogo da 30ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

Segundo o Relatório Anual de Atividades de 2016, foi impressa uma tiragem de 1500 exemplares, e a sua circulação ocorreu pela distribuição dos exemplares na cerimônia de abertura da premiação e durante todo o período de exposição (RELATÓRIO DE ATIVIDADES MCB, 2016). No relatório deste ano não consta informação de circulação externa a premiação como na edição anterior.

Após a introdução que traz o panorama da edição com o número de projetos recebidos, a primeira sessão apresentada foi a do Concurso do Cartaz. Na sequência o texto do coordenador, que destacou as escolhas do júri na seleção do cartaz premiado, de autoria de Caio Matheus de Sá Telles Martins, artista visual baiano (figura 13). Também foram destacadas inscritos que trabalharam outras técnicas, como uma matriz de estêncil e o uso da fotografia.



Figura 13. Cartaz vencedor do Concurso do Cartaz da 30ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

Além do primeiro lugar, foram selecionados outros 10 trabalhos como finalistas que foram apresentados na sequência. Naquela edição foi realizada pela primeira vez a Votação Popular, durante a Mostra do Concurso do Cartaz, entre os dias 7 e 22 de maio. Todos os cartazes enviados, 453 de um total de 564 inscritos puderam participar, e o público pode escolher o seu favorito por meio de votação durante a exposição. A peça vencedora foi de Vitória Pichinin Ferrari (figura 14), que recebeu 57 votos, de um total de 2.109.



Figura 14. Cartaz vencedor do voto popular durante a mostra da premiação. Fonte: MCB (2021).

A partir da definição do cartaz vencedor mencionado anteriormente, foi desenvolvida toda a identidade visual da edição e que guiou a linguagem adotada no catálogo. Porém, diferente da edição anterior onde o cartaz premiado apresentava elementos gráficos possíveis de serem replicados ao longo do documento, nesta edição, por se tratar de um cartaz onde o elemento principal era o seu suporte, no caso um pano de prato alvejado, a linguagem adotada ao longo das sessões foi realizada sem intervenções gráficas de outros elementos para além da tipografia selecionada e da disposição dos elementos nas páginas (figura 15 e 16) – seguindo o rigor formal proposto a partir do grid utilizado no cartaz.



Figura 15. Identidade visual das categorias, Concurso do Cartaz. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).



Figura 16. Apresentação e disposição dos projetos e das informações. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

Na sequência foi apresentada a categoria de Produtos, introduzida pelos jurados. Em seguida foi apresentado o texto da categoria, que trouxe uma reflexão sobre o panorama geral da edição, de autoria de Marcelo Oliveira. Relatou-se o recuo na produção industrial de alguns setores, principalmente nas categorias de utensílios, transporte e eletroeletrônicos, afirmando-se que o “o design nessas áreas é muito tímido e alguns projetos sem a necessária contribuição e discussão para a quebra de paradigmas” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016). Ele afirma ainda que:

No caso do setor de eletroeletrônicos, a mudança no eixo de produção desses equipamentos para a China, em sua grande maioria, contribuiu para a diminuição da inovação por aqui. Esse fenômeno ilustra um desafio para o país neste e em demais setores: deixar de ser um país produtor de commodities para produtor de patentes, e fomentar nossa riqueza intelectual (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.16).

Abordou-se ainda a questão das mudanças sociais que estavam ocorrendo, mais especificamente do uso de transportes coletivos e alternativo, como bicicletas e carros de comboio, onde afirmou-se que:

Parece que enfim estamos acordando para a realidade do transporte e mobilidade, sobretudo nas capitais do nosso país. [...] Muito embora essa tendência social, a preocupação com a mobilidade, tenha aparecido de maneira clara nesta 30ª edição, não pudemos nos furtar de também premiar veículos automotores de linha com evidentes preocupações de design e refinados e sutis trabalhos de projeto (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.16).

As questões apontadas aqui mostram uma tentativa de descolar o design das questões sociais. Mesmo a questão do transporte e mobilidade sendo tratada como uma tendência social, o prêmio não deixou de focar em veículos automotores, com preocupações que parecem ser mais relevantes que questões sociais, dando-se foco em “preocupações de design e refinados e sutis trabalhos de projeto”. Deste modo, privilegia-se a lógica capitalista, pautada no individualismo.

Após o texto foram inseridas fotografias dos membros da comissão reunidos no processo de avaliação e testagem dos produtos recebidos. Na sequência foram apresentadas as categorias, com início pela de Construção, com um breve texto descritivo do que foi visto.

De um modo geral, a apresentação dos premiados e finalistas foi feita por meio de imagens de uma ou mais vistas do produto (figura 17), acompanhadas de legendas que privilegiaram o nome do projeto, a autoria e a produção, deixando de fora a localidade, que era abordada na edição anterior. Já nos textos que acompanhavam os produtos foram mencionadas questões de forma, funcionalidade, em alguns casos, dos materiais, mas sem fugir muito do caráter descritivo.

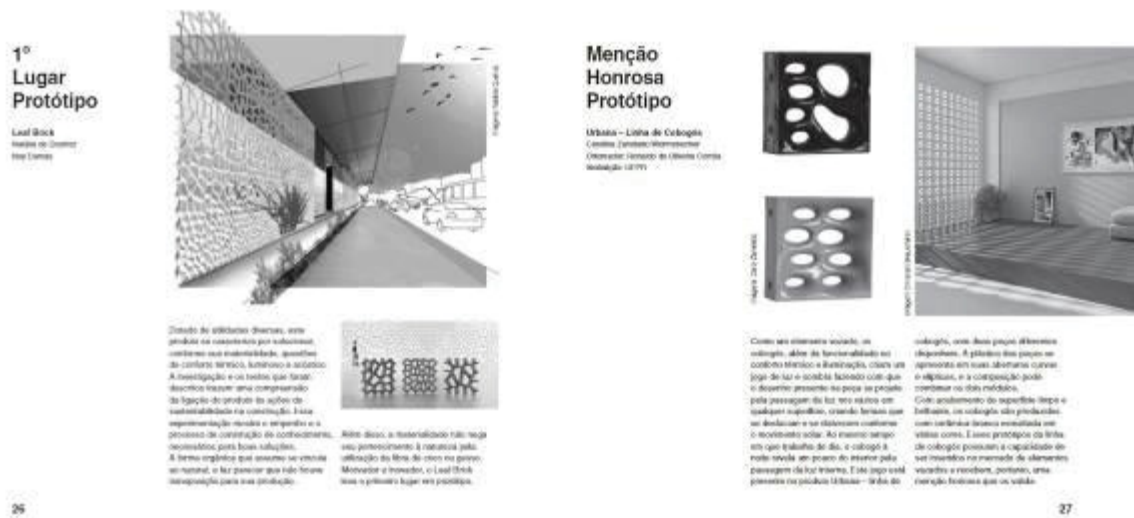


Figura 17. Disposição e apresentação dos elementos e informações na categoria de Construção.  
Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

Por fim, a última sessão apresentada no documento foi a dos Trabalhos Escritos, que se iniciou com a apresentação do júri, coordenado por Priscila Lena Farias. Na sequência o texto da categoria, escrito pela coordenadora, é onde foram explicitados os critérios de avaliação. Cada trabalho passou, primeiramente, pela análise de pelo menos três membros da comissão, e estes avaliaram “a adequação dos trabalhos ao escopo do prêmio, sua originalidade, objetividade, qualidade de apresentação e grau de contribuição para a prática, para a pesquisa e para a difusão do design” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.74). Após esta primeira análise, os trabalhos foram debatidos para definição dos premiados e finalistas selecionados para participarem da mostra.

Ainda de acordo com o texto nesta edição os trabalhos premiados se destacaram dos demais, pois foram apontados como “premiáveis” por todos os membros da comissão e obtiveram as maiores notas, e os primeiros de ambas as categorias foram julgados como excelentes em todos os quesitos, com nota máxima. Por essa razão foram premiados dois primeiros lugares, tanto para os publicados quanto para os não publicados.

Outra questão que chamou a atenção é que, de acordo com Priscila, os trabalhos submetidos:

[...] apresentam visões integradas do campo do design, nos incitando a pensar quão pouco precisas, e mesmo limitadoras, podem ser as costumeiras divisões entre design 'gráfico', 'de produto', 'visual' ou 'industrial', e as tentativas de encaixar algumas práticas nestas categorias (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.74).

Para ela esta visão está alinhada a uma tendência mundial de pensar o design como uma grande área, não separada por especialidades, “como pode ser observado nas recentes alterações da denominação de duas das mais tradicionais instituições internacionais da área – o *Internacional Council of Design* (ou ico-D, antigo Icoagrada) e *World Design Organization* (antigo ICSID)” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.74).

Como estratégia de apresentação destes trabalhos foram utilizadas imagens das capas, e, diferente da edição anterior, não foram exibidas mais imagens da parte interna das publicações, como é possível perceber na figura 18. As legendas consideraram o título, a autoria a localização e editora ou instituição de ensino. Por fim, o texto descritivo dos trabalhos abordava os temas principais de cada trabalho.



Figura 18. Apresentação dos trabalhos escritos. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

Ao analisar os textos descritivos das categorias e dos premiados um tema apontado pelo júri foi o predomínio de ferramentas digitais no Concurso do Cartaz, que parece ser uma das principais características do design gráfico brasileiro no período analisado. Ao falar sobre o panorama geral do concurso:

Também predominaram amplamente as soluções produzidas a partir dos recursos da linguagem digital. Foi pequena a participação de ilustrações feitas à mão ou por meio de recursos artesanais. No entender dos membros do júri, um predomínio tão grande do digital acaba limitando a variedade de expressões gráficas (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.12).

Assim, a seleção feita pelo júri buscou selecionar uma maior diversidade, assim de um número de 453 cartazes que foram enviados para a avaliação (num total de 564 inscritos) foram selecionados apenas onze cartazes.

Alguns temas identificados ao longo do catálogo da 30ª edição coincidem com os da anterior, como, por exemplo, o uso do termo “limpo” como um modo de definir o vencedor do Concurso do Cartaz. No texto descritivo da peça argumenta-se que: “Polissêmico, sua semântica propõe múltiplas tensões: o erudito e o popular, a arte e o design, o cartaz é também um produto barato, cotidiano, descartável. Ambíguo em sua forma e função, é uma solução inusitada e criativa, limpa, concisa e poética” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.6).

Também identifiquei o uso de termos como racionalidade, busca racional, racionalidade projetual para definir os objetos e/ou processos. Um exemplo é o descritivo do “misturador de mesa para lavatório LK”, de Luiz Moquiuti Morales, com produção da Deca, onde afirma-se que: este produto se traduz na finalidade de unir forma e função com uma nuance, quase imperceptível, da busca racional apresentada na qualidade formal” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.25). Outro exemplo é a descrição do aparador “Harmonia”, de Claudio Corrêa Abreu, com produção da Marcenaria Baraúna, onde afirma-se que tudo no objeto foi “concebido dentro de um conceito de racionalidade, denotam, entre outras coisas, a preocupação com a realidade ambiental em perfeita sintonia com o que gostamos de chamar de estética contemporânea do mínimo” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.44).

A racionalidade aparece também para descrever a mesa “Aranha”, de Thiago Natal Duarte, João Paulo Daolio e Bruno Chiarioni Thomé, com produção MOBLE: “Produto que agrada por sua concepção de racionalidade projetual, estruturalmente sólida e estável apesar da leveza aparente, resultado do equilíbrio formal existente entre os pés e o tampo” (CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.47).

Outro tema que pude identificar refere-se à coparticipação da tecnologia na produção e desenvolvimento de objetos. Na categoria de Utensílios, no “*Love Project*”, de Guto Requena, com produção do próprio estúdio “em colaboração com 3D”, tem-se:

O vaso *Love Project* promove um agradável convite à reflexão sobre a coparticipação da tecnologia na autoria dos projetos de design. Irreversíveis, os processos e produção mediados por tecnologia computacional estão cada vez mais presentes no universo do design. Este vaso é um valioso exemplar dessa mudança de conceitos nos processos criativos e meios de fabricação (CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.65).

Na categoria de Transporte, foi a autoria individual x nome de empresa, na descrição do primeiro lugar, a *Toro Volcano*, da FCA Design Center Latam, produzido pela FIAT, onde argumenta-se que:

Este foi um desafio interessante para os designers que precisaram transferir a identidade da marca para uma tipologia nova. A *Toro* também consegue, dentro do portfólio da Fiat, articular as diversas linguagens dos demais produtos e adicionar características próprias ao seu vocabulário (CATÁLOGO DA 30° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.69).

#### **2.1.4 Descrição da 31° edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.**

A 31° edição do Prêmio ocorreu em 2017, e teve início com a divulgação da inscrição para o Concurso do Cartaz, no dia 6 de março. Ela foi prorrogada, até o dia 7 de abril, sendo esta data também o limite para o pagamento da taxa de inscrição, que teve um valor de R\$48,00 (quarenta e oito reais). Foram concedidos descontos para estudantes, de 50%, e para assinantes da revista Zupi, de 20%. A entrega do cartaz impresso na sede do MCB foi realizada até o dia 8 de abril.

Segundo release para a imprensa (MCB, 2017), foram recebidos cartazes de 14 estados do país, num total de 362 inscrições, sendo que a participação se dividiu

entre as seguintes profissões: 136 designers; 45 arquitetos (as); 22 publicitários (as) e diretores (as) de arte; 7 artistas; 4 fotógrafos (as); 115 estudantes (de mais de 40 instituições de ensino do país). O Concurso contou ainda com outras 33 inscrições de profissionais de outras áreas não mencionadas.

O resultado foi divulgado no dia 6 de maio. A comissão julgadora do Concurso foi composta por: Baixo Ribeiro<sup>153</sup>; Luiz Félix<sup>154</sup>; Ronald Kapaz<sup>155</sup> e Tadeu Costa<sup>156</sup>. O cartaz premiado foi do designer gráfico Diego Rodrigues Belo, da AMO Design de Belo Horizonte – MG. O júri conferiu menção honrosa a outros dois participantes e selecionou outros cinco como destaques para a exposição do 31º Prêmio Design MCB<sup>157</sup>. A peça vencedora do Voto Popular foi de Kathleen Aparecida Repasche e Gabrielle Pinhata, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo, sob orientação de Tomas Guner Sniker.

Ao todo foram expostos 160 trabalhos selecionados pelo júri na mostra. O valor da premiação para o cartaz eleito pelo júri se manteve no valor de R\$3 mil (três mil reais). Porém, houve uma queda no valor do contrato para o desenvolvimento da criação de outras peças gráficas, para o valor bruto também de R\$3 mil (três mil reais)<sup>158</sup>.

Além do valor em dinheiro, cada premiado recebeu também um “selo de Excelência Prêmio Design<sup>159</sup>” (figura 19). E na categoria de iluminação os primeiros

---

<sup>153</sup> Baixo Ribeiro é formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP e um dos fundadores da galeria Choque Cultural (MCB, 2022).

<sup>154</sup> Luiz Félix é designer formado pela Universidade Federal do Paraná, e é sócio, diretor criativo e editor da revista Zupi, onde atua desde 2011 e já dirigiu as áreas de Marketing e Eventos (MCB, 2022).

<sup>155</sup> Ronald Kapaz é graduado em arquitetura pela Universidade de São Paulo em 1979, quando fundou, com dois colegas, a Oz Estratégia+Design. É um dos responsáveis pela criação da ADG (Associação dos Designers Gráficos) (MCB, 2022).

<sup>156</sup> Tadeu Costa é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Estadual de Minas Gerais - UEMG, pós-graduado e mestre em Comunicação e Marketing pela Faculdade Cásper Líbero, é professor de Tipografia, Design de Identidade Visual e Ilustração nas Universidades Anhembi e Senac (MCB, 2022).

<sup>157</sup> O cartaz premiado e os selecionados foram expostos na 2ª Mostra do Concurso do Cartaz, do dia 06 de maio a 11 de junho, e contou também com a votação popular.

<sup>158</sup> Nas duas versões anteriores era equivalente a R\$ 5 mil (cinco mil reais).

<sup>159</sup> De acordo com o site do MCB “o objetivo do selo Prêmio Design Museu da Casa Brasileira é promover o fácil reconhecimento dos trabalhos que receberam o 1º lugar, 2º lugar e menção honrosa, de qualquer uma das edições do concurso. O selo pode ser utilizado em embalagens, peças gráficas impressas e digitais que fazem referência aos trabalhos premiados, em pontos de venda dos mesmos, assim como na própria peça” (2021). Inclusive o MCB disponibiliza um “Termo de uso” com as especificações e recomendações com relação a utilização do selo. Neste documento é afirmado que “Sinal gráfico disponibilizado aos 1º (primeiro), 2º (segundo), 3º (terceiros) lugares e menções honrosas do PRÊMIO, que possibilita ao público a fácil identificação

colocados (modalidade de produtos e protótipos) receberam ainda uma assinatura de um ano da revista “L+D”, especializada em iluminação e design.



Figura 19. Variações dos selos da 31ª edição do Prêmio Design MCB. Fonte: MCB (2017).

Já o 31º Prêmio Design MCB teve suas inscrições abertas do dia 20 de junho até o dia 06 de agosto, realizada de modo online pelo site do MCB. A taxa de inscrição foi no valor de R\$85,00 (oitenta e cinco reais), com desconto de 50% para estudantes e de 20% para associados da ADP, ABEDESIGN, Abimo<sup>160</sup> e assinantes da Revista L+D. O valor bruto do prêmio foi de R\$6 mil (seis mil reais), e nas categorias de protótipos e trabalhos escritos não publicados, de R\$2 mil (dois mil reais).

O resultado da premiação foi divulgado no dia 20 de outubro. Na categoria de produtos o processo de avaliação se deu em dois dias, onde os candidatos enviaram, pelo sistema online, informações como as imagens dos projetos, o memorial descritivo e o detalhamento técnico. Aqueles que passaram para a segunda fase precisaram enviar o produto físico para avaliação. Os trabalhos escritos foram julgados em apenas uma fase.

Foram recebidos 587 trabalhos, analisados por duas comissões julgadoras, sendo a categoria de produtos coordenada por Marcelo Oliveira, e a de trabalhos escritos por Milene Soares Cara<sup>161</sup> e Cibele Taralli<sup>162</sup>.

---

do bom design e reforça a finalidade fundamental do PRÊMIO: o reconhecimento, a validação e o incentivo às empresas e profissionais do design nacional. O SELO indica que os produtos passaram pela avaliação criteriosa das comissões julgadoras do PRÊMIO, formadas por renomados profissionais e acadêmicos da área” (MCB, 2022).

<sup>160</sup> A Associação Brasileira da Indústria de Dispositivos Médicos é a entidade representante da indústria brasileira de produtos para a saúde que promove o crescimento sustentável do setor no mercado nacional e internacional (ABIMO, 2022).

<sup>161</sup> Milene Soares Cara é formada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP, e mestre e doutora pela mesma instituição, em Teoria e História do Design e é docente nos programas de pós-

A comissão julgadora de Produtos foi composta por: Alfredo Farné<sup>163</sup>; Carlos Marcelo Teixeira, Cristiane Aun, Daniel Candia Alcântara de Oliveira, Daniel Nishiwaki<sup>164</sup>; Débora Carammaschi, Fabio Falanghe<sup>165</sup>; Giorgio Giorgi Junior, Indaiá Militão<sup>166</sup>; Júlia Baruque Ramos<sup>167</sup>; Levi Girard; Lucas Fehr<sup>168</sup>; Luis Alexandre Ogasawara, Mauro Claro, Olavo E. de Souza Aranha, Renato Kinker, Ricardo Rangel<sup>169</sup>; Vania Chene<sup>170</sup>; e como coordenador Marcelo Oliveira.

Já a de Trabalhos Escritos contou com a participação de: Ágata Tinoco, Alécio Rossi, Andréa Almeida, Anna Paula Silva Gouveia, Auresnede Pires Stephan, Charles Vincent, Cibele Taralli, Clíce Mazzilli, Cyntia S. Malaguti de Sousa, Denise Dantas, Edson do Prado Pfützenreuter, Eleida Pereira de Camargo, Fernanda Sarmiento, Gil Barros, Giselle Beiguelman, Kathia Castilho, Luz García Neira, Mara Gama, Mariana Rachel Roncoletta, Marili Brandão, Marizilda dos Santos Menezes, Milene Soares Cara, Norberto Gaudêncio Junior, Patricia Amorim, Polise Moreira De Marchi, Rodrigo Naumann Bouffleur, Sara Goldchmit, Tatiana Sakurai, Teresa Maria Riccetti, Zuleica Schincariol.

---

graduação e extensão do Instituto Europeo di Design de São Paulo (IED-SP), e do programa de Pós-graduação do Centro Universitário Senac (MCB, 2022).

<sup>162</sup> Cibele Taralli é graduada e mestre e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP (1974, 1984 e 1993, respectivamente). Atualmente é professora doutora da USP, ministrando disciplinas e orientando alunos nos cursos de graduação em Arquitetura e em Design e no curso de Pós-graduação em Design (MCB, 2022).

<sup>163</sup> Alfredo Farné é formado em Projeto Mecânico no Instituto Técnico Industrial ITIS (Bologna –Itália) e em Design e Comunicação da Universidade de Bologna (Itália) (MCB, 2022).

<sup>164</sup> Formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, é sócio-diretor do escritório Waki Design. Premiado no IdeaBrasil, em 2009, participou das exposições Fresh form Brasil, em Nova Iorque (EUA); exposição IDEA/Brasil 2009, em São Paulo (SP); exposição Premiados IDEA/Brasil 2009, em Curitiba (PR); Design Korea 2010, em Seul (Coreia do Sul); e no Museu da Casa Brasileira em 2011 (MCB, 2022).

<sup>165</sup> Fabio Falanghe é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e pelo *Istituto Europeo di Design*, em Milão. Atualmente dirige o estúdio Luz ao Cubo, atuando em projetos de iluminação e design de produtos (MCB, 2022).

<sup>166</sup> Indaiá Militão é graduada em Desenho Industrial Programação Visual pela FAAP, atualmente é designer com atendimento ao cliente para configuração de aeronaves executivas, e recentemente fundou a l'M, escritório focado em design (MCB, 2022).

<sup>167</sup> Júlia Baruque Ramos é graduada, mestre e doutora em Engenharia Química, e atua como professora associada no curso de graduação e no programa de pós-graduação em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo (MCB, 2022).

<sup>168</sup> Lucas Fehr é graduado (1987), mestre (1999) e doutor (2010) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, atualmente é professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie (MCB, 2022).

<sup>169</sup> Ricardo Rangel é designer industrial graduado pela FAAP-SP e engenheiro mecânico pela Escola de Engenharia de Mauá, se especializou no desenvolvimento de produtos e serviços para o mercado de arquitetura e construção. Em 2007, concluiu o mestrado de Design Estratégico no *Istituto Europeo di Design* (MCB, 2022).

<sup>170</sup> Vania Chene cursou Design de Interiores no Instituto Nobel de Tecnologia e frequentou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Farias Brito. Atua como autônoma em vários segmentos da área, trabalhando com residências, lojas, escritórios, além de consultorias (MCB, 2022).

Pelo quarto ano consecutivo, os premiados e menções honrosas na categoria de trabalhos escritos não publicados tiveram seus projetos avaliados pela Editora Senac SP. É uma parceria realizada desde a 28ª edição do Prêmio, e, segundo o release de imprensa divulgado pelo MCB, a parceria começou a mostrar seus resultados, pois “a dissertação de Sanda Ribeiro Cameira foi bem considerada pelo comitê editorial, levando à publicação do livro ‘Branding+Design’ em abril deste ano, em lançamento realizado pelo MCB e a Editora” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017).

### **2.1.5 Descritivo do catálogo da 31ª edição do PDMCB – 2017.**

O catálogo da 31ª edição do PDMCB, de 2017, com 142 páginas, tem início a partir da introdução, seguida das categorias que apareceram na seguinte ordem: Concurso do Cartaz, texto da Mostra do Concurso do Cartaz, Categoria de Produtos, Trabalhos escritos publicados e não publicados, um texto sobre a Abertura da exposição, oficinas e feiras de publicações, seguido de um texto intitulado “Itinerâncias – Linha do tempo do Prêmio Design MCB” <sup>171</sup>(que mostra os projetos premiados no Prêmio desde a primeira edição, em 1986, até 2016). E, por fim, é apresentada a ficha técnica do MCB.

---

<sup>171</sup> A linha do tempo foi criada a partir da publicação lançada em celebração das 30 edições do Prêmio, realizado em parceria com a Editora Olhares, e percorreu diversas instituições de ensino superior em São Paulo – SP. Ocorreu de 24 de novembro de 2016 a 15 de novembro de 2017. As instituições que fizeram parte desta ação em parceria com o MCB foram: Universidade Anhembi Morumbi (1º trimestre), Centro Universitário Senac – Santo Amaro (2º trimestre), FAUUSP e FAU Mackenzie (3º trimestre) e PUC Campinas (4º trimestre).



Figura 20. Capa e contracapa do catálogo da 31ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 31ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

Segundo o Relatório Anual de Atividades de 2017, foi impressa uma tiragem de 2000 exemplares, e a sua circulação ocorreu, assim como na edição anterior, pela distribuição dos exemplares na cerimônia de abertura da premiação e durante todo o período de exposição<sup>172</sup> (RELATÓRIO DE ATIVIDADES MCB, 2017). A introdução trazia o panorama da edição com o número de projetos recebidos, informações sobre as categorias, jurados e algumas novidades da abertura da exposição, como a realização de uma feira de livros especializada em arquitetura e design, oficinas e *foodtruck* e o tradicional encontro com o júri e os vencedores.

A primeira sessão apresentada foi a do Concurso do Cartaz, com fotos individuais e os nomes dos (das) jurados (as), ao lado do texto de autoria da coordenadora Priscila Lena Farias.

No texto, da coordenadora Priscila Lena Farias, foram destacados os aspectos que levaram a escolha do cartaz, de autoria do designer gráfico Diego Rodrigues Belo, da AMO Design, Belo Horizonte a ser o primeiro colocado (figura 21). A peça feita em poliestireno amarelo, com letras recortadas – uma matriz de estêncil – traz uma ideia atual e provocativa e proporciona diversas possibilidades de desdobramentos e a exploração de diversos suportes como fundo.

---

<sup>172</sup> No relatório deste ano não consta informação de circulação externa a premiação como na edição de 2015.



Figura 21. Cartaz vencedor do Concurso do Cartaz da 31ª edição do PDMCB, do designer gráfico Diego Rodrigues Belo. Fonte: MCB (2021).

Além do primeiro lugar, foram conferidas duas menções honrosas e a seleção de outros 152 finalistas que foram selecionados para a exposição na mostra desta edição. Foi dada continuidade a Votação Popular durante a Mostra do Concurso do Cartaz, realizada de 6 de maio a 11 de junho, que reuniu ao todo 160 cartazes, das 362 inscrições recebidas. A peça vencedora foi de Kathleen Aparecida Repasche e Gabrielle Pinhata (figura 22), da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo, sob orientação de Tomas Gunker Sniker, que recebeu 106 votos de um total de 2.407<sup>173</sup> (figura 22).

---

<sup>173</sup> As autoras receberam um ano de assinatura da revista Zupo, que foi umas das parcerias estabelecidas pelo prêmio nesta edição.



Figura 22. Cartaz vencedor do Voto Popular, de autoria de Kathleen Aparecida Repasche e Gabrielle Pinhata. Fonte: Catálogo da 31ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

Assim como nas edições anteriores, a partir da definição do cartaz vencedor, foi desenvolvida toda a identidade visual do Prêmio e que guiou a linguagem adotada no catálogo. Para fazer uma referência as letras de um estêncil, foi adotada uma tipografia que remete ao estilo das fontes usadas neste tipo de técnica, que foi explorada na capa e ao longo do documento em alguns títulos (figura 23).



Figura 23. Linguagem adotada no catálogo da 31ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 31ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

Na sequência, o texto sobre a Mostra do Concurso do Cartaz apresentava os números gerais da edição, assim como da votação popular, com maiores detalhes, com imagens da mostra, que foi realizada do dia 06 de maio a 11 de junho.

As categorias de Produto foram apresentadas, assim como na anterior, com fotos individuais de cada jurado com os seus nomes listados. Em seguida foi apresentado o texto da categoria, que trouxe uma reflexão sobre o panorama geral da edição, de autoria de Marcelo Oliveira. Relatou-se um momento de enfrentamento da crise com o uso da criatividade e ferramentas digitais que se mostraram presentes nesta edição. No texto Marcelo Oliveira apontou:

Sinto um Brasil diferente, que acorda banhado em uma realidade sufocante; não mais sonha com a utopia do país do futuro, mas transforma seus anseios e problemas em soluções competitivas no hoje, de imediato. Não há mais tempo para sonho, tem um mundo inteiro lá e aqui, que precisa de soluções que de fato resolvam. Fui surpreendido pela qualidade na 31ª edição, desenhos bem feitos, bem resolvidos, produtos classe internacional feitos bem aqui em nossa terra, com a identidade 'Brazuca' (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.18).

É interessante notar na citação acima que por mais que se tente destacar que o design brasileiro está cada vez mais competitivo com aquele realizado fora do país, ainda existe uma tendência em pensar que o que é feito aqui tem que alcançar um certo padrão internacional de qualidade para ser valorizado. Além disso, o que vem a ser a tal "identidade brazuca" mencionada por Marcelo Oliveira?

Em seu texto, ainda foram destacadas as categorias de iluminação e mobiliário, que "se mantêm estáveis, demonstrando indústrias e produtos que já atingiram um patamar sustentável de qualidade e desempenho" (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p. 18).

Assim como na edição anterior, após o texto foram inseridas fotografias dos membros da comissão julgadora reunidos, no processo de avaliação e testagem dos produtos recebidos. E a sequência trouxe as categorias, com início pela de Construção, com um breve texto descritivo do que foi visto, alguns critérios de avaliação e o nome dos jurados responsáveis: Lucas Fehr, Renato Kinker e Vania Chene.

De um modo geral, a apresentação dos premiados e finalistas foi feita por meio de imagens de uma ou mais vistas do produto. As legendas privilegiaram o nome do projeto, a autoria e a produção, deixando de fora a localidade, que era abordada na edição de 2015, como pode ser visto na figura 24. Já nos textos que acompanham os produtos, foram mencionadas questões de forma, funcionalidade,

em alguns casos dos materiais, mas sem fugir muito do caráter descritivo, assim como nas edições passadas.



Figura 24. Linguagem e disposição dos elementos adotados na categoria de Produtos. Fonte catálogo da 31ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

A última categoria do Prêmio a ser apresentada no documento foi a dos Trabalhos Escritos. Esta seguiu a lógica de introdução das anteriores, e se iniciou com a apresentação do júri, com a listagem dos nomes acompanhados de fotos individuais de cada um (a). As coordenadoras foram: Cibele Haddad Taralli e Milene Soares.

Na sequência se tem o texto da categoria, escrito por Cibele Haddad Taralli, onde se apontou que:

Os títulos expõem resultados, ensaios críticos e comunicação de experiências, incluindo a produção material e de serviços, trazendo referências para o ensino e oferecendo subsídios para a atuação em design e, quem sabe, gerar novas pesquisas e percursos. Manifesta-se aí também uma recorrência em relação as edições passadas, na expressão de uma visão integrada do campo, sem divisão ou limites, em ou intra-áreas tradicionais, especializadas e estanques como design de produto ou visual (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.112).

De acordo com o texto, a avaliação dos trabalhos submetidos se deu pela leitura criteriosa de todos os títulos inscritos, considerando-os aptos ou não a serem premiados, de acordo com a sua contribuição para o campo, a prática e a pesquisa

em design. Também abordou no texto os temas de cada trabalho premiado e sua relevância, desde o mobiliário de autor e as referências socioculturais e econômicas na obra Marcenaria Baraúna, os processos criativos na Lattoog, design e sustentabilidade em Ecovisões Projetuais, Design e Sinalização.

Já na categoria dos não publicados, destacou-se como tema central, que uniu os projetos premiados, o design relacionado à sociedade, como no primeiro lugar “Corpo, casa e cidade: três escalas de higiene na consolidação do banheiro nas moradias paulistanas (1893-1929), e no segundo, “Lugar de mulher: Arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade”, que coloca a mulher como protagonista na mudança de hábitos e costumes e como representante de mudança no design e arquitetura.

Como estratégia de apresentação dos trabalhos foram utilizadas imagens das capas dos documentos, sem fotos internas das publicações (figura 25). Estas foram acompanhadas de uma legenda que considerava o título, a autoria a localização, editora ou instituição de ensino e ano, e também um texto descritivo que apontava para os temas abordados e a descrição dos trabalhos.



Figura 25. Disposição dos elementos na apresentação dos trabalhos vencedores da categoria de Trabalhos Escritos - edição 31 do PDMCB. Fonte: Catálogo da 31ª edição Do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

Diferente das edições anteriores, que terminaram nos Trabalhos Escritos, em 2017, apresentou-se uma sessão intitulada “Abertura de exposição, Oficinas e Feira

de publicações”, que trazia informações relativas a mostra da 31ª edição Prêmio Design MCB. Foram realizadas algumas ações especiais, como uma feira de livros especializados em arquitetura e design, organizada pelas editoras parceiras do MCB – Blucher, Sesc Edições, Estação das Letras e Cores, GGBrasil, Monolito, Olhares, Romano Guerra Editora, Senac, Ubu, L+D Luz|Design|Arquitetura. Também foram realizadas oficinas de *papercut* e encadernação, com oferecimento da Fedrigoni<sup>174</sup>, e também oficinas ofertadas pelo Educativo MCB, que foram inspiradas no poema de Manoel de Barros: O Fazedor de Amanhecer.

O catálogo contou ainda com uma sessão intitulada “Itinerâncias - Linha do Tempo do Prêmio Design MCB”, que abordou os premiados, desde a sua primeira edição, em 1986, até a trigésima, de 2016. Esta exposição ocorreu de modo itinerante, em diversas instituições de ensino, com o objetivo de “levar ao conhecimento dos estudantes um pouco da história do design brasileiro, contada a partir do recorte do Prêmio Design MCB. Nesta sessão foram apresentadas ainda diversas imagens da exposição circulando pelas instituições de ensino selecionadas – Universidade Anhembi Morumbi, Centro Universitário Senac, FAU-USP, FAU-Mackenzie, PUC Campinas.

Ao analisar os temas da edição, percebo que, assim como nas duas edições anteriores, foi recorrente o uso de termos como “simplicidade do design”, “elegância na simplicidade”, “linhas puras”, “forma escultural”, “elegante”, para descrever os premiados e selecionados. Por exemplo, na categoria de Construção – Protótipos, a descrição do sifão “De Ville”, projeto de Wilhelm Rosa e Rudi Pivetta, do escritório WROSA Design, afirma-se que: “A forma simples, com possibilidade de diferentes pontos de entrada na caixa do sifão, expõe a máxima simplicidade do design, que traz soluções de forma direta e objetiva” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.30). Já no texto do terceiro lugar da mesma categoria, sobre o protótipo “Papeleria\_001”, de Jader Almeida, com produção da Deca, tem-se que: “com apelo estético, o objeto apresentado traz elegância na simplicidade da forma de uma peça esbelta” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.33).

---

<sup>174</sup> Fedrigoni é uma empresa que fabrica papéis especiais e de segurança.

Na categoria de Eletroeletrônicos, ao descrever o ventilador “IC/AIR2”, de Luiz Augusto de Siqueira e Índio da Costa, do escritório Índio da Costa A.U.D.T, com produção de *The Modern Fan Company*, ao falar dos aspectos formais do objeto se tem que “sua nova configuração o dotou de proporções mais elegantes e linhas mais puras, que evidenciam sua qualidade construtiva” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.39). Identifiquei também o uso da expressão “linhas puras” na descrição do micro-ondas “Sensia”, de Valkiria Fialkowski e Daniel Kroker, do escritório *ARBO Design+Innovation*, onde o texto traz que “as linhas puras e minimalistas criaram um produto contemporâneo com forte apelo estético” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.44).

Outro ponto que chama a atenção é o texto de introdução da categoria de mobiliário, que apresenta o momento turbulento vivido pelo país, fazendo referência à crise política e econômica que se instaurou no país após 2016. No texto menciona-se que;

[...] os comportamentos culturais, como o famoso ‘jeitinho brasileiro’, não estão dando conta de resolver os complexos problemas contemporâneos. Além de uma ampla reforma política, do ponto de vista prático precisamos encontrar uma saída para a profunda crise econômica que nos encontramos: altas taxas de juros, desemprego, indústrias sucateadas, alto custo de produção conhecido como ‘custo Brasil’ e baixo nível produtividade são alguns dos desafios a enfrentar (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.61).

Em outra parte, destaca-se:

[...] precisamos do design que gera empregos, do design que gera resultado (aliado à engenharia, à tecnologia e à qualidade), do design pragmático, do design estratégico, do design comercial e competitivo, para o mercado interno e para exportação. Nesse sentido, mesmo que todas as formas de design sejam importantes, não é relevante para o momento o design amador, individual, sem processos e desvinculado do mercado (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.61).

Por fim, outro tema identificado no catálogo foi a identidade brasileira, associada ao uso de materiais alternativos ou que caracterizam o “design brasileiro”. Como exemplo, na introdução da categoria de Têxteis argumenta-se que:

Os resultados da cadeia têxtil apresentam relação direta com questões relacionadas à redescoberta e reinvenção da identidade brasileira, criação de novos materiais, processos têxteis e a questão da sustentabilidade. A identidade brasileira emerge das representações simbólicas para criar uma nação que os próprios brasileiros se reconheçam, mas que, ao mesmo tempo, se reinvente. A seleção final fundamentou-se em projetos que trouxeram elementos dessa identidade nacional no design de superfície, incorporaram soluções de sustentabilidade ou novas tecnologias aplicadas no desenvolvimento de seus materiais, os quais após serem ressignificados pelo design foram utilizados em produtos (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.73).

Já na categoria de Trabalhos Escritos, na descrição do primeiro lugar, o livro “Marcenaria Baraúna – Móvel como arquitetura”, de Mina Warchavchik Hugerth, Ethel Leon, Frederico Duarte e Mariana Wilderon, pela Editora Olhares, 2017, tem-se que: “O legado desta publicação é relevante para as gerações de designers (e arquitetos) intencionados em colocar móveis de madeira no mercado, construindo identidades próprias e brasileiras”. Estes dois exemplos mostram o que parece ser uma aproximação de uma identidade brasileira caracterizada pelo uso de alguns tipos de materiais.

#### **2.1.6 Descrição da 32ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.**

Esta edição do Prêmio ocorreu em 2018, e se iniciou com a divulgação do Concurso do Cartaz no dia 05 de março. As inscrições ficaram abertas até o dia 10 de abril. Os cartazes impressos podiam ser entregues até o dia 14 do mesmo mês. A taxa de inscrição para participar do concurso foi de R\$50,00 (cinquenta reais), sendo concedido desconto de 50% para estudantes. Este ano houve duas mudanças no Concurso, sendo a primeira delas referente aos critérios de avaliação, onde foram considerados dois novos requisitos: a facilidade de produção e a distribuição. E a segunda alteração se refere a não exigência do envio do cartaz em prancha rígida, como nos anos anteriores.

Foi disponibilizado pelo MCB uma relação de gráficas parceiras para impressão dos cartazes com possibilidades de descontos e facilidades de entrega. Assim, “quem mora em outro estado ou cidade, distante de São Paulo, poderá enviar o arquivo para impressão a uma dessas gráficas parceiras e essas se encarregarão da entrega das peças diretamente ao Museu” (MCB, 2018).

Foi recebido um total de 424 inscrições, com participantes de 15 estados diferentes. Os cartazes foram avaliados pela comissão julgadora composta pelo coordenador Gal Oppido<sup>175</sup>, Flávia Nalon<sup>176</sup>, Chico Homem de Melo<sup>177</sup>, Luís Bueno<sup>178</sup> e Gabriel Ribeiro<sup>179</sup>. O resultado foi anunciado no dia 07 de maio, sendo o cartaz vencedor de autoria do designer Celso Hartkopf Lopes Filho, de Recife (PE). Já o cartaz eleito pelo voto popular foi de Isis Reis Amendola de Souza, que recebeu 47 votos de um total de 905 registrados.

O valor da premiação desta edição foi igual ao da edição passada, no valor bruto de R\$3.000,00 (três mil reais), com o contrato posterior para desenvolvimento de outras peças gráficas também no valor de R\$3.000,00 (três mil reais).

Já o Prêmio Design MCB teve suas inscrições abertas no dia 20 de junho até o dia 08 de agosto. A taxa de inscrição foi no valor de R\$87,00 (oitenta e sete reais), com desconto de 50% para estudantes e 20% para associados da ADP, ABD<sup>180</sup>, ABEDESIGN, assinantes da revista L+D e leitores da revista abcDesign<sup>181</sup>.

Foi recebido um total de 663 trabalhos, que foram avaliados por duas comissões julgadoras independentes “que analisaram o conceito de cada projeto, a originalidade, pesquisa, as soluções construtivas e tecnológicas, sem perder de vista as preocupações ambientais e de economia” (CATÁLOGO DA 32º EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018).

Foi concedido ao primeiro lugar de cada categoria o prêmio em dinheiro no valor bruto de R\$6 mil (seis mil reais), e nas categorias de protótipos e trabalhos

---

<sup>175</sup> Gal Oppido é graduado em arquitetura e urbanismo pela FAU–USP e docente na disciplina de Projeto Gráfico no IADÉ e Linguagem Visual na PUCCAMP. Desde 2001, ministra curso de Linguagem Fotográfica no MAM SP (MCB, 2022).

<sup>176</sup> Flávia Nalon é arquiteta formada pela FAU–USP e mestre em Design da Comunicação pela FH Mainz, na Alemanha. Em 2003 fundou com Fábio Prata a ps.2 arquitetura + design, estúdio em São Paulo, onde se dedicam a projetos gráficos para mídia impressa e digital (MCB, 2022).

<sup>177</sup> Chico Homem de Melo é designer gráfico e professor do grupo de Disciplinas de Programação Visual do Departamento de Projeto da FAU–USP (MCB, 2022).

<sup>178</sup> Luís Bueno é graduado em Desenho Industrial pela UNESP e mestre em Artes Visuais pela USP, é professor nas áreas de Design e Linguagem Visual, e atua também como artista urbano (MCB, 2022).

<sup>179</sup> Gabriel Ribeiro é formado em Direção de Arte na Academia Internacional de Cinema de São Paulo – AIC –, Design Digital na Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente atua como designer, fotógrafo e artista urbano (MCB, 2022).

<sup>180</sup> A ABD – Associação Brasileira de Designers de Interiores – é uma instituição que visa valorizar o Design de Interiores por meio da regulamentação da profissão, da realização de congressos, simpósios, seminários, conferências e um amplo conteúdo técnico e científico divulgado no site da entidade, bem como nas publicações periódicas e outras iniciativas (ABD, 2022).

<sup>181</sup> A Revista abcDesign teve sua primeira edição impressa em 2001. Foi idealizada pelo designer Ericson Straub com a proposta de ser um canal de informação para o meio do design.

escritos não publicados foi de R\$2 mil (dois mil reais). A comissão da categoria de produtos teve como coordenador Levi Girard<sup>182</sup>, e a de Trabalhos Escritos foi coordenada, pelo segundo ano consecutivo, por Cibele Haddad Taralli.

O júri de Produtos foi composto por: Ana Lúcia de Lima Pontes Orlovitz<sup>183</sup>, Barão Di Sarno<sup>184</sup>, Cristiane Aun, Débora Carammaschi, Gustavo Chelles<sup>185</sup>, Gustavo Gatti Casagrande<sup>186</sup>, Indaiá Militão, Luís Alexandre Ogasawara, Marcelo Oliveira, Marieta Ferber<sup>187</sup>, Olavo Aranha, Renata Meirelles<sup>188</sup>, Robinson Salata, Sérgio Fahrer, Tatiana Sakurai e Teresa Ricetti.

Já a comissão julgadora de Trabalhos Escritos contou com a participação de 31 jurados: Ágata Tinoco, Alécio Rossi, Alexandre Salles, Anamaria Amaral Rezende Galeotti (31°, 33°), Andréa de Souza Almeida, Anna Paula Silva Gouveia, Auresnede Pires Stephan, Cláudia Alquezar Facca, Clice de Toledo Sanjar Mazzilli, Cyntia Malaguti, Débora Gigli Buonano, Eleida Pereira de Camargo, Fabio Ferrero, Gustavo Curcio<sup>189</sup>, Iana Garófalo Chaves<sup>190</sup>, Julio Cesar de Freitas, José Carlos Plácido da Silva<sup>191</sup>, Luis Antônio Jorge, Mara Martha Roberto<sup>192</sup>, Marcos da Costa

---

<sup>182</sup> Levi Girard é designer formado pela FAAP-SP e sócio fundador do estúdio de design e inovação Questto|Nó (MCB, 2022).

<sup>183</sup> Ana Lúcia Orlovitz é graduada em design pelo Mackenzie e pós-graduada em Marketing pela ESPM e iniciou suas atividades no Grupo Associado de Pesquisa e Planejamento (GAAP) desenvolvendo projetos para o Metrô, Fepasa e Cosipa (MCB, 2022).

<sup>184</sup> Barão Di Sarno é graduado em Design e pós-graduado em Design Estratégico pelo Instituto Europeu de Design, e é sócio fundador da Questto|Nó, consultoria de design e inovação (MCB, 2022).

<sup>185</sup> Gustavo Chelles é graduado em Engenharia Eletrônica e em Design Industrial, ambas pela UFRJ, e pós-graduado em Gestão pela EAESP-FGV, e é especialista em Cenários Futuros pela Universidade de Oxford (MCB, 2022).

<sup>186</sup> Gustavo Gatti Casagrande é graduado em Arquitetura pela FAAP e atualmente está à frente da Cativa Iluminação (MCB, 2022).

<sup>187</sup> Marieta Ferber é graduada em Desenho Industrial pela FAAP-SP, e atualmente realiza trabalhos de design, expografia e arquitetura para clientes particulares e comerciais, além de direção de arte, cenografia e instalações para audiovisuais e eventos (MCB, 2022).

<sup>188</sup> Renata Meirelles é graduada em Artes Plásticas pela FAAP e hoje integra os Grupos Broca e Tenet, com os quais realiza pesquisas e exposições (MCB, 2022).

<sup>189</sup> Gustavo Crucio é formado em Arquitetura, mestre, doutor e pós-doutorado em Design em Arquitetura pela FAU USP. Atualmente é professor no Departamento de Projeto na FAU USP (MCB, 2022).

<sup>190</sup> Iana Garófalo Chaves é graduada em Desenho Industrial pela Universidade Federal de Campina Grande-UFCG (2007), especialista em Gestão de projetos pela Universidade de Salvador – UNIFACS (2011), mestre (2014) e doutora em Design e Arquitetura pela FAU-USP, sendo que parte de sua pesquisa foi desenvolvida no *Human Centred Design Institute* – HCDI – na Brunel University (MCB, 2022).

<sup>191</sup> José Carlos Plácido da Silva é graduado em Desenho Industrial (1980), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (1985) e doutor em Ciências na área de Geografia (Geografia Humana) pela USP (1991) (MCB, 2022).

Braga<sup>193</sup>, Maria Angélica Santi, Myrna Nascimento, Nara Martins, Nelson José Urssi, Norberto Gaudêncio Junior, Patrícia Amorim Costa Silva, Patrícia Helena Soares Fonseca<sup>194</sup>, Rosana Vasques<sup>195</sup>, Sara Goldchmit, Tatiana Gentil Machado<sup>196</sup>, Zuleica Schincariol.

Ao todo foram 27 projetos premiados, mais 70 selecionados para a exposição da 32ª edição do Prêmio Design MCB, realizada do dia 10 de novembro a 27 de janeiro de 2019, junto à mostra do Concurso do Cartaz. Além da exposição e do encontro com o júri e os premiados, realizados no dia 10 de novembro, também foi realizada uma feira de publicações especializadas em design e arquitetura, além do lançamento de livros, oficinas e *foodtrucks*.

### **2.1.7 Descritivo do catálogo da 32ª edição do PDMCB – 2018.**

O catálogo da 32ª edição do PDMCB, de 2018, tem 147 páginas, sendo o maior entre todos os analisados. O documento foi organizado como aquele da 30ª edição: Introdução, Concurso do Cartaz, Categoria de Produtos, Trabalhos escritos publicados e não publicados e por último uma ficha técnica do MCB.

---

<sup>192</sup> Mara Martha Roberto é graduada em Design pela FAAP (1982) e mestre em Comunicação e Mercado pela Cásper Líbero (2004). Há mais de 20 anos na ESPM SP hoje é supervisora das áreas de Tecnologia e Estágio, além de ministrar as disciplinas de Representação Digital e Produção Gráfica do curso de Design (MCB, 2022).

<sup>193</sup> Marcos da Costa Braga é graduado em Design (1985) pela UFRJ e doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2005). Atualmente é professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP e é membro do grupo de pesquisa História, Teoria e Linguagens do Design do LabVisual da FAU-USP (MCB, 2022).

<sup>194</sup> Patrícia Helena Soares Fonseca é graduada em Bacharelado em Comunicação Visual pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (1986), mestre em *Textiles Design for Fashion – Central Saint Martin's School of Art and Design*, Londres (1990) e doutora em Educação, Arte e História da Cultura pelo Mackenzie (2014). Atualmente é professora assistente na FAAP e professora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (MCB, 2022).

<sup>195</sup> Rosana Vasques é graduada em Design pela UFPR (2006), mestre pela mesma instituição (2011), e doutora em Design e Arquitetura pela FAU USP (2015), com sanduíche no *International Design Business Management (IDBM) da Aalto University, School of Business – Finlândia* (2013) (MCB, 2022).

<sup>196</sup> Tatiana Gentil Machado é graduada, mestre e doutora pela FAU-USP, possui experiência em Arquitetura, Comunicação e Design. Suas pesquisas tem foco nas relações entre design, educação e interação, especialmente, em museus, espaços culturais e educativos (MCB, 2022).



Figura 26. Capa e contracapa do catálogo da 32ª edição do PDMCB. Fonte: MB (2018).

Segundo o Relatório Anual de Atividades de 2018, assim como na edição passada, foi impressa uma tiragem de 2.000 exemplares, e a sua circulação ocorreu pela distribuição dos exemplares na cerimônia de abertura da premiação e durante todo o período de exposição (RELATÓRIO DE ATIVIDADES MCB, 2018)<sup>197</sup>. Foram desenvolvidas duas versões digitais para o catálogo, uma em português e a outra em inglês.

Como nas edições anteriores, o catálogo se iniciou pelo texto de introdução, com o panorama da edição e o número de projetos recebidos, 663 no total, informações sobre as categorias, jurados (as), abertura da exposição, que contou com 120 projetos premiados e selecionados, além dos 101 cartazes do Concurso. Após o texto de introdução a primeira sessão apresentada é a do Concurso do Cartaz, com uma lista dos nomes dos (das) jurados (as) do Concurso, ao lado do texto de autoria do coordenador Gal Oppido.

No texto do Concurso, o coordenador abordou o número de inscrições recebidas, e já no início anunciou o cartaz vencedor, de autoria do designer Celso Hartkopf Lopes Filho, de Recife, PE (figura 27). De acordo com o texto, o cartaz vencedor:

[..] apresenta a gestualidade enquanto identidade cultural e é composto por uma ilustração, feita digitalmente, mesclada a técnicas de pontilhismo e pintura com as cores primárias distribuídas em grãos, que imitam um pop pós-impressionismo num vigor cromático que lembra a bandeira

---

<sup>197</sup> No relatório de atividades da 32ª ed. não consta informação de circulação externa a premiação, como na edição de 2015.

pernambucana (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.3).



Figura 27. Cartaz vencedor do Concurso do Cartaz da 32ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu Da Casa Brasileira (2018).

No restante do texto foram destacadas características de outros trabalhos que chamaram a atenção, como, por exemplo, o cartaz de Ronaldo Arthur Vidal, Lais Ikoma e Marcelo Siqueira, de São Paulo, SP, que utilizou como diferencial a impressão no suporte de plástico bolha. O texto foi encerrado com o anúncio de que, pela primeira vez, a mostra do Concurso foi realizada em novembro, junto com a premiação do 32º PDMCB. Todos os visitantes puderam eleger o cartaz do voto popular. A peça vencedora não estava entre os 10 destaques apontados pelo júri, e foi de autoria de Isis Reis Amendola de Souza, e recebeu 47 votos, de um total de 905.

A partir da definição do cartaz vencedor, foi desenvolvida toda a identidade visual do Prêmio e que guiou a linguagem adotada no catálogo. O recurso utilizado ao longo do documento para remeter ao cartaz vencedor foi utilizar um recorte da peça gráfica para a capa e contra capa. Ao longo do catálogo, foram exploradas as cores primárias para dividir as categorias, usando-se também alguns elementos geométricos como plano de fundo, em composição com algumas imagens de premiados, como possível observar na figura 28.



Figura 28. Linguagem adotada ao longo do catálogo da 32ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu Da Casa Brasileira (2018).

Na sequência tinha-se a sessão de Produtos, com a apresentação dos (as) jurados (as), com a coordenação de Levi Girardi. Ao lado dos nomes dos jurados foram utilizadas fotos de todos (as) os (as) jurados (as) no formato quadrado.

Na página seguinte foi apresentado o texto da categoria de Produtos, de autoria de Levi Girard. Apontou-se, inicialmente, que o Prêmio reflete o momento

vivido na economia e na cultura, e que se tornou um espaço para o debate sobre a produção que irá impactar a vida das pessoas. De acordo com o texto, foi alcançado um equilíbrio de gêneros no PDMCB, com o mesmo número de jurados e juradas.

Diferente das outras edições, que contavam com as já tradicionais etapas de avaliação – a primeira digital e a segunda com as peças físicas à disposição dos jurados – em 2018 foi proposta uma nova fase, chamada de etapa de intervenção. De acordo com o texto:

[...] todos os jurados puderam questionar as decisões tomadas anteriormente pelos membros de cada categoria, inclusive em projetos já premiados. Em um exercício de humildade e abertura para a visão dos colegas, essa novidade no processo do júri permitiu uma análise ainda mais transversal e abrangente, resultado de uma visão mais sistêmica e rica do design que considera diversas outras perspectivas além da especialidade de cada um (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.16).

Já com relação aos projetos apresentados, percebeu-se uma “evolução” na quantidade e na qualidade das categorias de Eletroeletrônicos e de Utensílios, nas quais, nas outras edições, mencionava-se um certo recuo. No texto se afirmou como “resultado provável de uma retomada nesses setores tão importantes da nossa economia. Vimos produtos com relevância internacional, soluções resultantes de uma observação criteriosa de hábitos e comportamentos do consumidor brasileiro”.

Nas categorias de Mobiliário e Iluminação, que possuem a maior representatividade no número de inscrições, manteve-se a qualidade, porém, foi indicado no texto que a de Mobiliário, embora corresponda por “mais de 50% das inscrições, teve um número reduzido de produtos aptos a participarem da exposição, na visão dos jurados” (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.17). Na categoria de Construção foram destacadas “soluções contemporâneas e funcionais, bem como a categoria ‘Transportes’, que cada vez mais coloca a já reconhecida capacidade produtiva industrial do Brasil em um patamar ainda mais elevado” (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.17).

Após o texto foram utilizadas fotografias dos membros da comissão julgadora reunidos e no processo de avaliação e testagem dos produtos recebidos.

Como nas edições anteriores, de um modo geral, a apresentação dos premiados e finalistas foi feita por meio de imagens, de uma ou mais vistas do

produto. As legendas também privilegiaram o nome do projeto, a autoria e a produção e voltou a trazer a localidade (figura 29), como na edição de 2015. Já nos textos que acompanhavam os produtos, assim como nas edições passadas, foram mencionadas questões de forma, funcionalidade, em alguns casos dos materiais, mas sem fugir muito do caráter descritivo.



Figura 29. Apresentação e disposição dos elementos na categoria de produtos – construção. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018).

A última categoria do Prêmio a ser apresentada no documento foi dos Trabalhos Escritos. Esta seguiu a lógica de introdução das anteriores, e se iniciou com os nomes do júri acompanhados de suas fotos. A comissão de avaliação teve como coordenadora, pelo segundo ano consecutivo, Cibele Haddad Taralli

O texto da categoria apresentou informações relativas ao que se viu entre os projetos premiados. A categoria de trabalhos não publicados apresentou um número maior de inscritos. Os temas foram: identidade visual em suportes gráficos, a história da técnica de impressão colorida, e um estudo crítico sobre a formação de competências em design. Outros temas que receberam menção honrosa foram: o design autoral como contribuição para o desenvolvimento da indústria e estudos sobre tipografia. Já nos Trabalhos Publicados, houve uma participação menor, e apresentou como temas: o legado do arquiteto Jayme C. Fonseca Rodrigues para o design e a arquitetura no contexto Art Déco brasileiro, um estudo sobre textos autorais de Sérgio Rodrigues e críticas sobre a sua produção, e também ensaios

críticos das relações pessoais de moradores com seus espaços domésticos e artefatos (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018).

Como estratégia de apresentação destes trabalhos foram utilizadas imagens das capas dos documentos (figura 30). A legenda que considerava o título, a autoria a localização, editora ou instituição de ensino e ano, e também um texto descritivo que aponta para os temas abordados e resumo dos trabalhos.



Figura 30. Apresentação dos Trabalhos Escritos. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018).

Ao analisar os textos de introdução das categorias e os descritivos dos premiados e selecionados, percebi o uso recorrente de termos já vistos nas edições anteriores. Apareceram com frequência as expressões “elegante”, “limpeza visual”, “elegância escultórica”, “simplicidade criativa”. Por exemplo, na descrição do refrigerador “Inverse 3”, de autoria de Luiz Carlos Bittencourt Junior, Eduardo C. Sanches, Francesca M. Rech, Giseli C. Costa, Marina B. Cabral e Bruno S. Leite, da Whirlpool, afirma-se que:

Seguindo a tendência de limpeza visual e linhas retas do mobiliário de cozinha, o projeto provoca o olhar não apenas pelo visual de inspiração tecnológica e industrial, mas também pelo uso da cor escura para as paredes internas, enfatizando os alimentos de uma forma diferenciada, com o auxílio de uma elegante iluminação (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.39).

Na categoria de Construção, no texto descritivo do sistema deslizando “Evo”, de Rodrigo Cesar Leme Silva, Thiago Silva Viana, Lucas A. de Souza Couto, Renata Guedes, Juliano Gheno, Anderson Antonioli, Marcos Rigo, do escritório Grupo Criativo, com produção da Romental, tem-se: “De aparência leve e formas elegantes, disponível em diferentes cores, possui fácil instalação que consiste em fixar peças de alumínio na parede e posteriormente, apenas por encaixe, colocar o trilho e o sistema” (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, P.23). Já na categoria de Iluminação, o descritivo do projetor “Petra”, de Lucas Bittar, com produção da Vira Iluminação, afirma que: “Uma peça bem desenhada, simples e que oferece muitas alternativas de iluminação apoiando-se em diferentes faces. Uma forma cuja origem pode ser facilmente compreendida, o que se traduz em elegância escultórica” (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.51).

Segundo o júri, na mesma categoria foi perceptível um aumento no número de inscrições de estudantes e protótipos. Este fato foi considerado pelos jurados como sendo uma “validação da premiação como instrumento de promoção de novos talentos. Para estes que começam suas carreiras, apresentar-se à indústria e ao público é de suma importância. Desejamos aumentar o número de trabalhos de estudantes” (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p. 43). Porém, na edição seguinte esta categoria vai ser retirada da premiação.

Outro tema importante que identifiquei foi a valorização da produção industrial, que pode ser percebida, por exemplo, no texto de introdução da categoria de Iluminação. Destacou-se que:

Os três premiados são complementares: o trabalho de um designer brasileiro atuando no exterior, um trabalho da melhor qualidade industrial nacional e um que valoriza nossa memória artesanal, nossas madeiras e poesias. Esses três devem representar o que de melhor produzimos. O júri debateu longamente sobre essa ordem: privilegiar o industrial, o belo, o mágico, o arrojado versus o elegante; e chegar à decisão envolveu todo o grupo. É a síntese dessa seleção. Acreditamos que a produção atual apresenta maturidade e originalidade. Desejamos que a premiação promova o bom design, a boa indústria. Esperamos que o Museu da Casa Brasileira promova a aproximação entre designers e indústria, os que distribuem e os que consomem. Receber tal premiação é um estímulo, é reconhecimento, é competitividade (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.43).

### **2.1.8 descrição da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.**

A edição de 2019 teve início com a divulgação do Concurso do Cartaz no dia 07 de maio e ficou aberta até o dia 03 de julho, sendo realizada toda pelo site do MCB. A taxa de inscrição foi de R\$52,00 (cinquenta e dois reais) com desconto de 50% para estudantes e Amigos do MCB.

O resultado do Concurso foi divulgado no dia 17 de abril, e foram recebidas 428 inscrições, com a participação de cartazes de 18 estados. O trabalho vencedor foi de autoria de Stephanie Mathias de Souza, de São Paulo. Já o cartaz vencedor do voto popular foi de autoria de Diogo Mella Santiago e Naime Pavan Ajjar, da PUC – Campinas, São Paulo, que recebeu 180 votos de um total de 1686.

A comissão avaliadora teve como coordenador Gustavo Piqueira, e foi composta também por Tereza Bettinardi<sup>198</sup>, Vanessa Queiroz<sup>199</sup>, Gil Tokio<sup>200</sup> e Celso Hartkopf<sup>201</sup> (vencedor do Concurso na edição anterior).

A premiação em dinheiro seguiu o mesmo padrão das edições anteriores, com o valor bruto de R\$3.000,00 (três mil reais), seguido de contrato com a soma de igual valor para o desenvolvimento da identidade visual do restante da premiação.

A 33ª edição do Prêmio Design MCB teve suas inscrições abertas no dia 07 de maio e foi até o dia 03 de julho. A taxa de inscrição foi de R\$91,00 (noventa e um reais) com desconto de 50% para estudantes e Amigos do MCB, e 20% para anunciantes e leitores da Revista L+D e associados da Abedesign. O processo de inscrição, assim como nas edições anteriores, se deu de modo online pelo site.

Foram recebidas 559 inscrições, analisadas por duas comissões independentes de jurados, sendo que a de produtos foi coordenada, pelo segundo ano consecutivo, por Levi Girard. De acordo com MCB, a avaliação se deu em duas fases, sendo que a segunda exigiu quatro dias de júri presencial:

---

<sup>198</sup> Tereza Bettinardi é designer gráfica co-fundadora d'A Escola Livre, projeto educacional em design gráfico e coordenadora do curso de Design Gráfico da Escola Britânica de Artes Criativas [EBAC] (MCB, 2022).

<sup>199</sup> Vanessa Queiroz é designer, diretora da ADGBrasil - Associação de Design Gráfico e sócia co-fundadora do Estúdio Colletivo (MCB, 2022).

<sup>200</sup> Gil Tokio é ilustrador, professor, designer, cartunista, sócio do estúdio Pingado e professor do Instituto Europeo di Design e da Quanta Academia de Artes (MCB, 2022).

<sup>201</sup> Celso Hartkopf é designer, ilustrador, quadrista e idealizador do colaborativo de arte e intervenção urbana Mutirão. Foi ganhador do concurso do cartaz do 32º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018) (MCB, 2022).

[...] na primeira, os concorrentes devem enviar pelo sistema de inscrição as imagens dos projetos, memorial descritivo e detalhamento técnico; aqueles selecionados pela comissão julgadora deverão entregar para a segunda fase um exemplar físico para análise, sendo que este ano só poderão ser inscritos projetos desenvolvidos nos últimos 5 anos (MCB, 2019).

A comissão julgadora de Produtos foi composta por: André Poppovic<sup>202</sup>, Barão Di Sarno, Carlos Fortes, Clarisse Romeiro<sup>203</sup>, Débora Carammaschi, Gerson Lessa<sup>204</sup>, Indaiá Militão, José Renato Bicalho Kehl<sup>205</sup>, Luciana Martins<sup>206</sup>, Lyssandra Macedo<sup>207</sup>, Mara Gama, Olavo Aranha, Orlando Marques<sup>208</sup>, Sergio Fahrer, Sidney Rufca<sup>209</sup>, Tatiana Sakurai.

Já a categoria de Trabalhos Escritos teve a coordenação de Teresa Ricetti, e os trabalhos foram avaliados em uma única fase: “após a leitura criteriosa de cada um, os jurados se reunirão para discutir e avaliação final” (MCB, 2019). O júri foi composto por: Agda Carvalho<sup>210</sup>, Alexandre Salles, Ana Claudia Maynardes<sup>211</sup>, Ana Paula Coelho<sup>212</sup>, Anamaria Amaral Rezende, Andréa de Souza Almeida, Clice de

---

<sup>202</sup> André Poppovic é graduado em Arquitetura pela FAU USP, foi fundador da ADG Brasil, diretor das Bienais de 2000 e 2002, e é diretor da ABEDESIGN, e sócio fundador do estúdio Taba Hub (MCB, 2022).

<sup>203</sup> Clarisse Romeiro é graduada em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e fundadora do Veredas Atelier (2011) (MCB, 2022).

<sup>204</sup> Gerson Lessa é graduado em Desenho Industrial pela ESDI (1985), mestre em design pela mesma instituição e doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ (2014) (MCB, 2022).

<sup>205</sup> José Renato Bicalho Kehl é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP (1981), mestre em Estruturas Ambientais pela mesma instituição (MCB, 2022).

<sup>206</sup> Luciana Martins é sócia fundadora do estúdio de design OVO, em São Paulo (MCB, 2022).

<sup>207</sup> Lysasandra Macedo é graduada em Design de Produto pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), com pós-graduação em Gestão de Design e Inovação pela Faculdade Cenecista de Joinville (FCJ). Atualmente atua com Gestão de Design e Inovação (MCB, 2022).

<sup>208</sup> Orlando Marques é graduado pela FAU Santos (1997), com pós-graduação em *Architectural Lighting Design* pela universidade sueca *KTH-Royal Institute of Technology* (2007), onde também trabalhou como professor e orientador de trabalhos de mestrado. É Editor-chefe da revista de iluminação brasileira L+D e curador e organizador do congresso internacional de iluminação, LEDforum (MCB, 2022).

<sup>209</sup> Sidney Rufca é graduado em Design de Produto pelo Centro Universitário Belas Artes de SP, com pós-graduação em Marketing e também em Design, e mestre pela Universidade Anhembi Morumbi. É sócio fundador da Vanguard Design e professor no Núcleo de Design na Belas Artes (MCB, 2022).

<sup>210</sup> Agda Carvalho é artista visual, mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP (1995), doutora em Comunicação pela ECA-USP (2002) e pós-doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2015-2017) (MCB, 2022).

<sup>211</sup> Ana Claudia Maynardes é graduada em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Paraná (1989), mestre (2002) e doutora (2015) em Artes pela Universidade de Brasília. Atualmente é professora Adjunta do departamento de Design da Universidade de Brasília, e atua nos cursos de graduação e no Programa de Pós-Graduação em Design (MCB, 2022).

<sup>212</sup> Ana Paula Coelho é graduada e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP. É especialista em Design de Interiores pelo Centro Universitário SENAC/SP, onde é docente dos cursos de pós-graduação em Arquitetura Comercial e Design de Interiores (MCB, 2022).

Toledo Sanjar Mazzilli, Cyntia Malaguti, Daniele Cristine de Carvalho Joukhadar<sup>213</sup>, Débora Gigli Buonano, Eleida Pereira de Camargo, Gabriela Botelho Mager<sup>214</sup>, Gabriel Patrocínio<sup>215</sup>, Giorgio Giorgi Júnior, Grace Kishimoto<sup>216</sup>, Gustavo Curcio, José Carlos Plácido da Silva, Marcelo Farias<sup>217</sup>, Maria Stella Tedesco Bertaso<sup>218</sup>, Mirtes Marins de Oliveira<sup>219</sup>, Myrna Nascimento, Nara Sílvia Marcondes Martins, Nelson José Urssi, Patrícia Amorim, Rachel Zuanon Dias<sup>220</sup>, Regina Lara<sup>221</sup>, Tatiana Gentil Machado, Zuleica Schincariol.

Os trabalhos vencedores receberam prêmio em dinheiro, no valor bruto de R\$6.000,00 (seis mil reais), para o primeiro lugar de cada categoria, e de R\$2.000,00 (dois mil reais), para a de Trabalhos Escritos não publicados. A mostra com os premiados e selecionados aconteceu do dia 23 de novembro até 02 de fevereiro de 2020.

### **2.1.9 Descritivo do catálogo da 33ª edição do Prêmio Design MCB – 2019.**

---

<sup>213</sup> Daniele Cristine de Carvalho Joukhadar é graduada em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual (1999), mestre em Educação, Arte e História da Cultura (2004) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, na qual é professora e pesquisadora nos cursos de graduação em Design, Publicidade e Propaganda (MCB, 2022).

<sup>214</sup> Gabriela Botelho Mager é graduada em Design Gráfico pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1992), especialista em Design de Móveis pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2001), mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2004) e doutora em Design, pela PUC Rio (2011) (MCB, 2022).

<sup>215</sup> Gabriel Patrocínio é graduado em Desenho Industrial pela ESDI/UERJ (1982) e Phd em Políticas de Design pela *Cranfield University*, Reino Unido (2013) (MCB, 2022).

<sup>216</sup> Grace Kishimoto é graduada em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, e atua como professora pesquisadora membro do grupo de pesquisa “Design, Teoria e Projeto”, no curso de Design da FAU Mackenzie.

<sup>217</sup> Marcelo Farias é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, é mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com pós graduação em Design Management pela *Università degli Studi di Roma “La Sapienza”*, Itália (MCB, 2022).

<sup>218</sup> Maia Stella Tedesco Bertaso é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1991), com Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2001) e especialização em *Exhibition Design* pela Domus, Milão, Itália.

<sup>219</sup> Mirtes Marins de Oliveira é graduada em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e mestre e doutora em Educação: História, Política e Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica (SP) (MCB, 2022).

<sup>220</sup> Rachel Zuanon Dias é bacharel em Artes Visuais pela UNESP-SP, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e certificada em *Neuroscience for Architecture* pela *New School of Architecture & Design*, nos Estados Unidos (MCB, 2022).

<sup>221</sup> Regina Lara é graduada em Design pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1980), mestre em artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (1996) e doutora em Psicologia como Profissão e Ciência pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2008) (MCB, 2022).

O catálogo da 33ª edição do PDMCB, de 2019, com 55 páginas, foi o menor catálogo entre os analisados. Foi organizado como o da edição anterior: Introdução, Concurso do Cartaz, Categoria de Produtos, Trabalhos escritos publicados e não publicados e por último uma ficha técnica do MCB.



Figura 31. Capa e contracapa do catálogo da 33ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

Segundo o Relatório Anual de Atividades (2019), foi impressa a maior tiragem dos catálogos analisados, com um total de 5.000 exemplares. Porém, eles foram organizados em 31 páginas e fizeram parte da revista ArqXP, e 900 exemplares foram doados ao MCB. Assim como na edição passada, foram desenvolvidas duas versões digitais para o catálogo, em português e em inglês, e contaram com um número maior de páginas do que a versão impressa para a revista.

Como nas edições anteriores o catálogo se iniciou pelo texto de introdução, que trouxe o panorama da edição, com o número de projetos recebidos, 559 no total, informações sobre as categorias, jurados(as), abertura da exposição. Após o texto de introdução, a primeira sessão apresentada foi a do Concurso do Cartaz, com a comissão julgadora e os nomes dos (das) jurados (as) do Concurso.

No texto do Concurso, o coordenador Gustavo Piqueira, comentou como ocorreu o processo de avaliação:

[...] é a partir do teor exalado pela amostragem a ser analisada, das vertentes para onde ela aponta, que o processo começa. Ao júri, cabe acolher e respeitar essa orientação inicial – não importando o quanto ela esteja ou não alinhada a expectativas e conceitos prévios – para, então, executar o seu trabalho (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p2).

A partir deste posicionamento, também argumentou que:

A mensagem emitida pelo grupo de cartazes participantes do 33º Concurso do Cartaz não poderia ter sido mais clara: reverberando a voz corrente que brota das mais diversas fontes – de instituições culturais a grupos de *Whatsapp* –, foi extremamente significativa a quantidade de peças nas quais predominavam as referências a questões sociais e ao cenário político. Temas que, salvo pontualíssimas exceções, não costumavam comparecer ao concurso em edições anteriores. Como tem ocorrido na maior parte dos casos – de instituições culturais a grupos de *Whatsapp* –, o tópico foi muitas vezes acessado de forma pouco elaborada. Para que propor reflexões se é mais fácil impor ‘verdades’? Algumas execuções, de tão empolgadas com a bandeira em suas mãos, chegavam até a se esquecer de que o objeto sobre o qual se debruçavam deveria funcionar como cartaz para o 33º Prêmio Design MCB. Contudo, se parte das mensagens individuais havia sido veiculada no canal errado, isso não invalida a mensagem coletiva. Negá-la [...] seria negar a função primordial do concurso em si (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p2).

Assim, com base nos argumentos apresentados pelo coordenador da categoria, pelo cartaz se propor a discutir o cenário sócio-político do Brasil de hoje, usando da imagem em detrimento do texto e a metáfora visual, a peça vencedora foi de Stephanie Mathias de Souza (figura 32), com orientação de Marise de Chirico e Lara Vollmer, da ESPM SP, São Paulo, SP.



Figura 32. Cartaz vencedor do Concurso do Cartaz da 33ª edição do PDMCB, de Stephanie Mathias de Souza. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

Outros dois cartazes que trabalharam a mesma temática ficaram empatados em segundo lugar, os cartazes de Guilherme Vieira Dorneles e Carolina Isabel Gehlen, São Paulo, SP, e o de Luan Piani, de São Paulo, SP. A mesma temática foi percebida também em diversos outros cartazes selecionados para a exposição. O cartaz vencedor do voto popular (figura 33) foi de autoria de Diogo Mella Santiago e Naime Pavan Ajar, da PUC - Campinas, São Paulo, eleito com 180 votos de um total de 1.686.



Figura 33. Cartaz vencedor do voto popular, de autoria de Diogo Mella Santiago e Naime Pavan Ajjar. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

Diferente das outras edições, de modo intencional ou não, no catálogo não ficou explícita nenhuma referência ao cartaz, sendo adotado apenas um fundo branco para as páginas no decorrer do documento. Assim como na edição em que o pano de prato foi o vencedor, e foi utilizada a estrutura do grid como principal referência para a diagramação do catálogo, em 2019, a cor parece ter sido o elemento principal.



Figura 34. Identidade visual da Categoria de Eletrônicos elaborada para o catálogo da 33ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

Na sequência foi iniciada a sessão de Produtos, com a apresentação dos (as) jurados (as) listados ao lado do texto da categoria, onde a coordenação desta foi de Levi Girardi, pelo segundo ano consecutivo. E ao lado direito do texto há fotos de todos (as) os (as) jurados (as) reunidos e uma foto individual do coordenador.

No texto de Produtos, o coordenador Levi Girard argumentou sobre o papel do design no Brasil. Para ele

[...] o Brasil se utiliza do design em vários casos da forma mais estratégica, como ferramenta fundamental para inovação e não apenas como processo ou estilo. Claro que estas duas últimas categorias são importantes, mas quando o design tem um papel diretamente ligado ao sucesso dos negócios, as ações dos designers têm uma responsabilidade muito maior (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.8).

Outro ponto que se destacou em seu texto é sobre os tipos de projetos recebidos ao longo do prêmio, que

[...] vem ao longo das suas edições recentes recebendo ao mesmo tempo projetos de design que podemos chamar de clássicos, em que apenas forma e função devem estar integrados adequadamente, até projetos de uma nova dimensão do design, que podem unir físico e digital, serviços

como parte da experiência, novas formas do modelo de negócio aliado ao produto em si, e daí por diante. Isto é, o mundo está se transformando e o Prêmio, dentro de alguns limites, está se expondo a tudo isso (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.8).

Ao abordar os projetos em si que foram recebidos, destacou-se, pelo segundo ano, a categoria de Eletroeletrônicos, onde “grandes marcas continuam apostando na relevância do prêmio para colaborar na criação de reputação de seus portfólios, num novo momento em que apenas comunicação em massa já não é o suficiente para falar das qualidades dos seus lançamentos” (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.8).

Ainda de acordo com o texto, as categorias de Iluminação e Mobiliário continuam sendo aquelas com o maior número de inscrições, e também de maior qualidade construtiva. Porém, continuam com o foco nos produtos em si, sem abertura para novos modelos de negócio.

Uma mudança percebida desta edição para as outras é que os produtos foram apresentados num primeiro momento sem os textos descritivos, sendo que estes foram deslocados para o final da sessão.

Assim como nas edições anteriores, de um modo geral, nessa sessão a apresentação dos premiados e finalistas foi feita por meio de imagens de uma ou mais vistas do objeto e suas variações ou particularidades (figura 35), acompanhadas apenas das legendas, que privilegiaram o nome do projeto, a autoria, a produção e também a localidade, como na edição passada.



Figura 35. Apresentação dos objetos na categoria de Produtos - Construção. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

A última categoria do Prêmio a ser apresentada no documento foi a dos Trabalhos Escritos. Seguiu a mesma lógica de apresentação das anteriores, com a lista da comissão julgadora ao lado esquerdo do texto da categoria, e com uma fotografia da comissão reunida e uma individual da coordenadora, Teresa Ricetti.

O texto da categoria, escrito por Teresa Ricetti, trazia informações relativas aos projetos premiados, descrevendo-os brevemente. Os temas tratados nos trabalhos foram “resgates históricos, práticas e experiências projetuais, provocações, questionamentos, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade” (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.40).

Como na edição anterior, na estratégia de apresentação dos Trabalhos Escritos foram utilizadas imagens das capas dos documentos (figura 36). As legendas das capas consideravam o título, a autoria a localização, editora ou instituição de ensino e ano. Os textos descritivos seguiram o mesmo padrão adotado ao longo do documento e foram apresentados ao final de cada sessão.



Outro tema que percebi como relevante foi a premiação como uma forma de validação para designer e empresas. No texto da categoria de produtos afirma-se que:

Grandes marcas continuam apostando na relevância do prêmio para colaborar na criação de reputação de seus portfólios, num novo momento o qual apenas a comunicação em massa já não é o suficiente para falar das qualidades dos seus lançamentos (CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.8).

Assim como na edição anterior percebi uma tentativa de estabelecer uma ideia de identidade nacional na categoria de Têxteis, associada a produção artesanal. No texto de introdução da categoria afirma-se que:

A categoria Têxtil recebeu na 33° edição do prêmio expressivo conjunto de projetos, com variações e soluções aproximadas ao contexto do que vem sendo trilhado pelo design contemporâneo brasileiro, consolidando propósitos para a identidade nacional". "Na seleção final dos produtos configuraram elementos conectados a realidade atual e com contribuições ao design de superfície, soluções de sustentabilidade e emprego da tecnologia para descarte gerado pela indústria. Com destaque, a presença e ressignificação pelo design de processos menos agressivos e com intensa interação na produção artesanal (CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.22).

Também foram identificados, assim como nas edições anteriores, o uso recorrente de termos como "desenho limpo", "desenho elegante", "enxuto", "design minimalista", "simplicidade da forma geométrica", entre outros. Por exemplo, na categoria de Construção, a descrição do purificador de água "Acqua Due mesa/parede<sup>222</sup>" enfatiza que o objeto se destaca de outros semelhantes pelo seu "desenho elegante e enxuto" (CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.28). Já a torneira para lavatório "Loren Neo<sup>223</sup>" é destacada pelo júri por seu "desenho limpo e minimalista" e por apresentar uma manipulação "intuitiva" e "suave, compatível com a simplicidade das formas" (CATÁLOGO DA 33° EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.28). Na categoria de Iluminação, no descritivo das luminárias

---

<sup>222</sup> Autoria de Fabrício Maurício Faria Mello e Cristiane Grecco Dias Rodrigues, para Lorenzetti S/A.

<sup>223</sup> Autoria de Fabio Maurício Faria Melo e Cristiane Grecco Dias Rodrigues, com produção da Lorenzetti S/A, São Paulo, SP.

“MQa-HS-P” e “QA-HS-M”<sup>224</sup>, argumenta-se que “as peças possuem desenho simples e limpo que permitem a variação de escala das tipologias de maneira harmônica, além de acabamento minucioso” (CATÁLOGO DA 33ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2019, p.32).

## **2.2 COMPARATIVO DOS CATÁLOGOS**

Por meio do “Quadro comparativo dos catálogos” (quadro 2) foi possível visualizar as mudanças e constâncias nos documentos analisados.

---

<sup>224</sup> De autoria de Gustavo Gatti Casagrande, Maneco Quinderé, Vitor Ferrari, do escritório Maneco Quinderé, com produção da Cativa Iluminação, São Paulo, SP,

Quadro 2. Comparativo dos catálogos.

	Catálogo 29*	Catálogo 30*	Catálogo 31*	Catálogo 32*	Catálogo 33*
Ano	2015	2016	2017	2018	2019
Nº de páginas	71p.	91p.	142p.	147p.	55p.
Sessões (divisão)	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Trabalhos Escritos; 4. Categoria de Produtos; 5. Ficha Técnica	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Categoria de produtos; 4. Trabalhos escritos; 5. Ficha técnica	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Categoria de produtos; 4. Trabalhos escritos; 5. Abertura da exposição, oficinas e feiras de publicações; Itinerâncias – Linha do tempo do Prêmio Design MCB; 6. Ficha Técnica	1. Introdução; 2. Concurso do cartaz; 3. Categoria de produto; 4. Trabalhos escritos; 5. Ficha técnica	1. Introdução; 2. Concurso do Cartaz; 3. Categoria de Produtos; 4. Trabalhos Escritos; 5. Ficha técnica
Tiragem (quando impresso)	- 2500 exemplares (distribuídos na cerimônia de abertura e encaminhados às instituições de ensino de design e arquitetura no começo do ano letivo de 2016).	- 1500 exemplares (distribuídos na cerimônia de premiação e durante todo o período de exposição).	- 2000 exemplares (distribuídos no dia da abertura da exposição e disponibilizados aos visitantes ao longo do período de exposição).	- 2000 exemplares (distribuídos no dia da abertura e disponibilizados aos visitantes ao longo do período da exposição). - 2 versões digitais (uma versão em PT e outra ING).	- 5000 exemplares (com 51 páginas na Revista ArqXP, das quais 900 foram doadas ao MCB); - 2 versões digitais (uma versão em PT e outra ING).
Formato	Quadrado	Quadrado	Retangular	Quadrado	Retangular
Coordenadores das comissões julgadoras	Concurso Cartaz: Gustavo Piqueira	Rico Lins	Priscila Lena Farias	Gal Oppido	Gustavo Piqueira
	Produtos: Artur Grisanti Mausbach	Marcelo Oliveira	Marcelo Oliveira	Levi Girard	Levi Girard
	Trabalhos Escritos: Priscila Lena Farias	Priscila Lena Farias	Cibele Haddad Taraili Milene Soares: Cara	Cibele Haddad Taraili	Teresa Ricetti
Temas	- Sustentabilidade (processos inovadores menos agressivos); - Simplicidade da forma; - Funcionalidade; - Eficiência; - Resultado estético agradável - Preocupação com questões sociais do design (afastamento de arquitetos/arquitetura de grandes orçamentos e de renomados profissionais das questões sociais do design). - Cânones do design – ao se premiar trabalhos escritos estão se estabelecendo cânones e participando da construção da memória e da história de um campo, uma cultura do design; - Universalidade	- Recuo da produção industrial; - Deslocamento da produção de eletroeletrônicos para a China; - Universalização do pensamento em design e a democratização da estética (ligada a preocupação formal com uma tendência funcional); - Racionalidade; - Estética contemporânea do mínimo; - Coparticipação da tecnologia na autoria dos projetos; - Identidade de marca; - Definição de design a partir de instituições como <i>International Council of Design (Ico-D)</i> e <i>World Design Organization</i> (antigo ICSID).	- Originalidade; - Produtos classe internacional; - Simplicidade da forma; - Retomada econômica; - Linhas mais puras; - Crise econômica; - Design amador e individual (sem processos e desvinculado de mercado); - Forma escultural (associada a um produto de “alto padrão”); - Identidade brasileira;	- Uso do termo elegante; - Limpeza visual; - Valor estético como modo de distinção; - Crescimento na participação de estudantes na categoria de iluminação; - Privilégio do industrial ao artesanal; - Equilíbrio entre produção industrial e pequenas séries no Brasil; - Elegância escultórica; - Peça original com caráter decorativo como alternativa ao purismo modernista; - Design autoral (mencionado também como autorialidade) que se aproxima das práticas de fazer manual; - Simplicidade criativa; - Produto como obra de arte; - Identidade do fabricante.	- Questões sociais e o cenário político (visíveis, sobretudo nos cartazes do Concurso do Cartaz); - Design ligado ao sucesso dos negócios; - Design clássico = forma e função; - Distinção de portfólio de empresas e designers; - Definição de design que separa o industrial das peças únicas (estas ligadas a ideia de peças únicas concebidas como objetos de arte ou produtos artesanais); - Design de produto apoiado nos vértices inovação, produção industrial, domínio das técnicas produtivas e design autoral; - Identidade nacional.

Fonte: o autor (2021).

Ao longo das cinco edições analisadas o número de páginas foi aumentando da edição de 2015 até 2018, e voltou a reduzir na edição de 2019, quando o catálogo passou a ser impresso e distribuído junto a uma revista parceira – a ArqXP<sup>225</sup>. Porém, a tiragem do documento aumentou na última edição, o que mostra a relevância da parceria realizada pelo MCB com a revista de design, arquitetura e

<sup>225</sup> A versão disponibilizada pelo Museu da Casa Brasileira on-line apresenta 55 páginas, enquanto a versão que circulou na revista

engenharia. Percebeu-se também uma certa internacionalização dos catálogos ao longo das duas últimas edições, com a divulgação de uma versão dos documentos em inglês. A categoria de protótipos foi constante até 2018, e no ano seguinte acabou sendo descontinuada da premiação.

Houve também uma alteração anual nos valores das taxas de inscrição do Concurso do Cartaz e do Prêmio Design MCB, que na 29ª edição, em 2015, era de R\$40,00 (quarenta reais) e R\$70,00 (setenta reais), respectivamente, e foi para R\$52,00 (cinquenta e dois reais) e R\$91,00 (noventa e um reais).

Além disso foi possível perceber que o número de inscritos variou a cada edição. No Concurso do Cartaz, a edição com o menor número de projetos inscritos foi em 2017, com 362 cartazes, e a mais alta foi em 2015, com 567. Já no Prêmio Design MCB, o menor número de inscritos foi em 2015, com 497 cartazes, enquanto o maior número de inscrições foi em 2018, com 663 projetos inscritos.

Quadro 3. Comparativo dados de inscrição e participação

	<b>29° ed. - 2015</b>	<b>30° ed. - 2016</b>	<b>31° ed. - 2017</b>	<b>32° ed - 2018</b>	<b>33° ed. - 2019</b>
<b>Taxa inscrição do Conc. Cartaz</b>	R\$40,00	R\$45,00	R\$48,00	R\$50,00	R\$52,00
<b>Taxa inscrição do Prêmio Design MCB</b>	R\$70,00	R\$80,00	R\$85,00	R\$87,00	R\$91,00
<b>Número de inscritos no Conc. Cartaz</b>	567	564	362	424	428
<b>Número de inscritos no Prêmio Design</b>	497	640	587	663	512

Tabela 2. Fonte: O autor (2022).

Os dados mostram que embora o valor das inscrições tenha subido ao longo das últimas edições, o número de inscrições, de um modo geral, se manteve estável, mesmo com as variações de um ano para outro. Em todas as edições foram ofertados descontos, de 10% a 50%, de acordo com alguns requisitos já especificados anteriormente em cada descritivo do tópico anterior. Porém, além da taxa de inscrição em cada edição, foi requisitado aos selecionados para a segunda fase de avaliação que enviassem os cartazes e produtos para a sede do MCB, em

São Paulo. Para a impressão e entrega dos cartazes o MCB indicou alguns parceiros que realizavam o serviço para aqueles candidatos de fora da cidade ou que não teriam como cumprir com o exigido de modo presencial. Já na categoria de produtos isso não acontece, sendo o envio e entrega no local de inteira responsabilidade dos inscritos. De um certo modo o Prêmio Design MCB acaba por restringir o acesso de produtos de outras cidades e estados para participarem do processo de seleção presencial. Além disso, uma questão curiosa e que desperta o questionamento com relação ao acesso ao prêmio é o da eliminação da categoria de protótipos na 33ª ed. – 2019. A quem interessa restringir esse acesso? O porquê de se eliminar essa categoria? Qual é o perfil de inscritos mais atingidos com essa decisão?

Enfim, em meio a constâncias e desvios foram identificados também os temas articulados nos catálogos de cada edição. No quadro 4 procurei apresentar aquilo que foi identificado na análise de cada documento. Na sequência apresento os principais temas, para no capítulo seguinte realizar a discussão sobre as ideias que mais se repetiram e/ou desviaram nos catálogos.

Quadro 4. Recorte do quadro comparativo dos catálogos.

	29ªed. - 2015	30ªed. - 2016	31ªed. - 2017	32ªed. - 2018	33ªed. - 2019
Temas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sustentabilidade (processos inovadores menos agressivos);</li> <li>- Simplicidade da forma;</li> <li>- Funcionalidade;</li> <li>- Eficiência;</li> <li>- Resultado estético agradável</li> <li>- Preocupação com questões sociais do design (afastamento de arquitetos/arquitetura de grandes orçamentos e de renomados profissionais das questões sociais do design);</li> <li>- Cânones do design – ao se premiar trabalhos escritos estão se estabelecendo cânones e participando da construção da memória e da história de um campo, uma cultura do design;</li> <li>- Universalidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recuo da produção industrial;</li> <li>- Deslocamento da produção de eletroeletrônicos para a China;</li> <li>- Universalização do pensamento em design e a democratização da estética (ligada a preocupação formal com uma tendência funcional);</li> <li>- Racionalidade;</li> <li>- Estética contemporânea do mínimo;</li> <li>- Coparticipação da tecnologia na autoria dos projetos;</li> <li>- Identidade de marca;</li> <li>- Definição de design a partir de instituições como <i>International Council of Design</i> (Ico-D) e <i>World Design Organization</i> (antigo ICSID).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Originalidade;</li> <li>- Produtos classe internacional;</li> <li>- Simplicidade da forma;</li> <li>- Retomada econômica;</li> <li>- Linhas mais puras;</li> <li>- Crise econômica;</li> <li>- Design amador e individual (sem processos e desvinculado de mercado);</li> <li>- Forma escultural (associada a um produto de "alto padrão");</li> <li>- Identidade brasileira;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Uso do termo elegante;</li> <li>- Limpeza visual;</li> <li>- Valor estético como modo de distinção;</li> <li>- Crescimento na participação de estudantes na categoria de iluminação;</li> <li>- Privilégio do industrial ao artesanal;</li> <li>- Equilíbrio entre produção industrial e pequenas séries no Brasil;</li> <li>- Elegância escultórica;</li> <li>- Peça original com caráter decorativo como alternativa ao purismo modernista;</li> <li>- Design autoral (mencionado também como autorialidade) que se aproxima das práticas de fazer manual;</li> <li>- Simplicidade criativa;</li> <li>- Produto como obra de arte;</li> <li>- Identidade do fabricante.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Questões sociais e o cenário político (visíveis, sobretudo nos cartazes do Concurso do Cartaz);</li> <li>- Design ligado ao sucesso dos negócios;</li> <li>- Design clássico = forma e função;</li> <li>- Distinção de portfólio de empresas e designers;</li> <li>- Definição de design que separa o industrial das peças únicas (estas ligadas a ideia de peças únicas concebidas como objetos de arte ou produtos artesanais);</li> <li>- Design de produto apoiado nos vértices inovação, produção industrial, domínio das técnicas produtivas e design autoral;</li> <li>- Identidade nacional.</li> </ul>

Fonte: o autor (2021).

Um dos temas identificados foi o de “forma e função”, onde ao longo dos documentos foi bastante perceptível o uso de termos como “simplicidade da forma”, “racionalidade” e suas derivações como “racionalidade criativa”, estas associadas

também ao uso da expressão “design tradicional”, “limpeza visual, elegância escultórica”, “linhas puras” e “estética contemporânea do mínimo”. Uma frase que chamou bastante a atenção foi a “universalização do pensamento em design e a democratização da estética”. Estas ideias parecem se aproximar do debate sobre o conceito de “bom design” ligado ao Estilo Internacional, e que inclusive foi uma das referências ainda em voga na época, e que parece ter sido utilizada como base para a criação do prêmio. Por se tratar de um tema relativamente antigo, por ter surgido a mais de 100 anos, mas que se mostrou tão presente nos argumentos e posicionamentos das comissões julgadoras ainda nas edições mais atuais do Prêmio, foi ponto um interessante a ser explorado e que pode ser conferido no capítulo 3.

Outro tema que teve destaque e foi selecionado para análise foi identificado a partir do Concurso do Cartaz, mais especificamente das questões políticas e econômicas que surgiram ao longo das últimas edições, em especial na 33ª ed. (2019). Reflexo das instabilidades e mudanças que ocorreram no cenário político nos últimos anos, e que foram brevemente comentadas no tópico anterior, tais questões denunciam que o design não é uma atividade neutra, e ao mesmo tempo em que é afetado por elas tem a capacidade de confrontá-las. Assim, a reflexão sobre este ponto se mostrou importante para pensar em como o contexto econômico e político afeta o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira e o design brasileiro. Além dos cartazes percebo também, nos argumentos ao longo dos textos das categorias, que a quantidade de projetos participantes e premiados ao longo das edições analisadas parece refletir o momento vivido na economia e política daquele período.

Portanto, no capítulo seguinte será apresentada a discussão a partir dos temas identificados anteriormente.

# CAPÍTULO 3

### **3 – AS VOZES DOS CATÁLOGOS – DO BOM DESIGN AOS CARTAZES DO PRÊMIO DESIGN MCB.**

Nos capítulos anteriores procurei abordar algumas partes do circuito em que os catálogos analisados estão inseridos, como o panorama das últimas edições do prêmio e os catálogos, como se deu a criação do Prêmio e do MCB, assim como uma breve contextualização sobre o momento vivido na cidade de São Paulo no momento de sua inauguração. Este percurso me possibilitou compreender melhor o contexto em que se deu o funcionamento do MCB, da premiação e também dos seus catálogos, e me permitiu prosseguir até o objetivo de analisar como são **articuladas as narrativas sobre design nos catálogos do Prêmio Design Museu Da Casa Brasileira nesta parte da pesquisa**. Assim, a partir do meu objetivo e dos temas identificados ao longo da fase de levantamento de dados apresentarei nos próximos tópicos uma discussão sobre a noção de bom design encontrada nos documentos analisados. Também será abordada uma discussão a partir dos cartazes premiados e selecionados ao longo das edições de 2015 a 2019 do PDMCB.

#### **3.1 A NOÇÃO DE BOM DESIGN NO PRÊMIO DESIGN MCB.**

O uso da expressão “bom design”, assim como de termos relacionados, aparecem de modo frequente nos catálogos da premiação. Na categoria de Iluminação, do catálogo da 29ª edição, no texto de descrição da luminária Wing, de Fernando Prado, destaca-se a questão do rigor da proposta e do racionalismo empregados no objeto. Enfatiza-se também a engenhosidade construtiva que permite uma fácil montagem e desmontagem para manutenção e regulagem do aparelho. No final do texto menciona-se a funcionalidade da luminária que, por meio de um *dimmer* no próprio corpo do objeto, possibilita a regulagem da intensidade da luz. As características apresentadas no texto remetem àquelas difundidas pelo Estilo Internacional, em especial as do “Alto Modernismo”, onde valorizava-se o racionalismo, o funcionalismo, a abstração formal, além de conceitos como universalidade e atemporalidade (CARDOSO (2008)).

Estas características corroboram com aquelas apontadas pela historiadora Isabel Campi (2007), que, a partir das ideias do autor George H. Marcus em “*Functionalist Design*”, 1995, afirma que a ideologia moderno-funcionalista implicava que o design dos objetos fosse honesto e direto, sua estrutura e materiais não fossem ocultados ou imitações, que sua forma se adaptasse ao uso, sem decoração e ornamentos e que com produção mecanizada e padronizada<sup>226</sup>. Além disto, outra característica marcante, que deriva da eliminação dos ornamentos, é a composição abstrata apoiada na geometrização e simplicidade das formas.

Antes de continuar a discussão acredito que é importante deixar clara a compreensão de que o funcionalismo não nasceu no modernismo ou foi uma consequência deste. As teorias funcionalistas já eram praticadas com maior ou menor intensidade no século 19, na produção de artefatos e objetos industriais. Há indícios, apontados de que ainda no século 19 já se tinha uma produção funcionalista que seguia ideais muito próximos ao do Modernismo, como no estilo Biedermeier e nas Comunidades Shakers (CAMPI, 2007). Além disto, em 1970, Herwin Shaefer procurou mostrar que havia uma tradição funcionalista na indústria do século 19. Mas, foi no século 20 que foram especificadas num estilo, tornando-se um movimento que desenvolveu um repertório de formas tão preciso que acabou se identificando com o modernismo (CAMPI 2007).

Retomando a discussão, não é à toa que a luminária Wing desperta a sensação de familiaridade e de fácil compreensão ao ser analisada formalmente. As suas características materiais e formais seguem um padrão que parece ser recorrente na história do design. Por exemplo, ao se olhar para o design do “T3 Pocket Radio”, projetado por Dieter Rams<sup>227</sup> para a Braun, em 1958, e desenhado em parceria com a Escola de Ulm (MAAS, 2021), fica perceptível uma certa

---

<sup>226</sup> Segundo a pesquisadora Isabel Campi (2007) a padronização e serialização levaram a experimentações insistentes com o tubo, uma alternativa que levou a experimentação com produtos modernos derivados da madeira.

<sup>227</sup> Dieter Rams (1932), Wiesbaden, Alemanha, é um designer industrial alemão, responsável por diversos projetos da empresa de produtos eletrônicos alemã Braun, e atualmente da Vitsø. Por meio de seus projetos e suas ideias chegou a elaborar o que chamou de “Dez princípios para um bom design”, auxiliando no processo de disseminação do conceito de “bom design” ao redor do mundo. A criação destes princípios se deu, segundo o próprio designer, por sua preocupação com as condições e problemas do mundo e a sua “confusão impenetrável de formas, cores e ruídos” (VITSØ, 2021).

semelhança no pensamento utilizado para o desenvolvimento de ambos os projetos (figura 38).

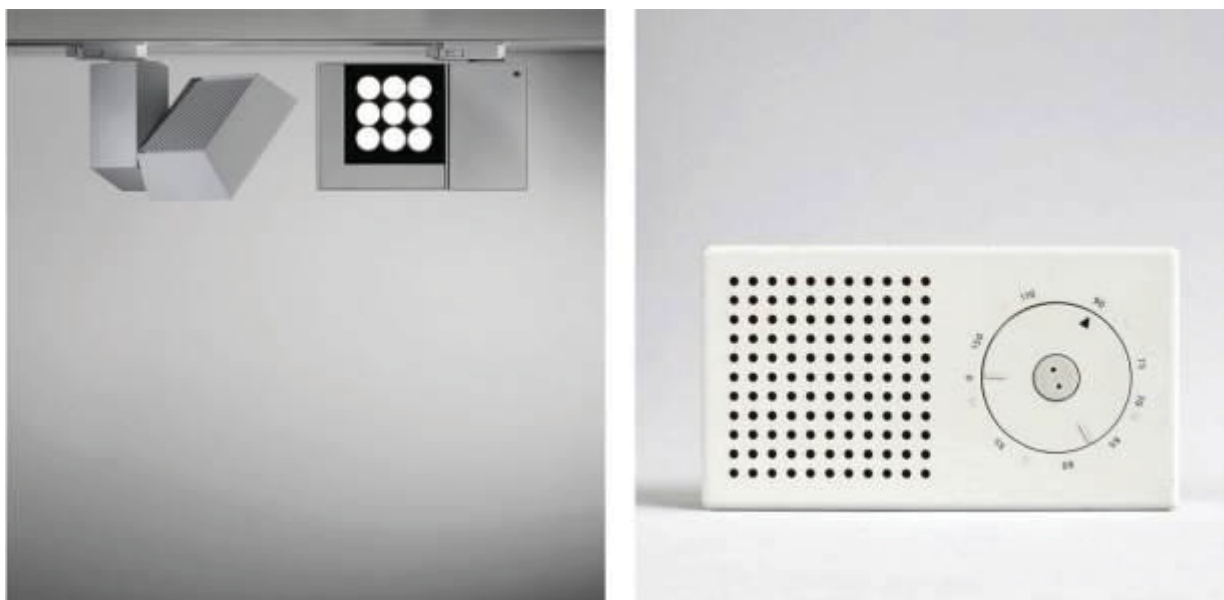


Figura 37. Luminária Wing, de Fernando Prado com produção da Lumini; T3 *Pocket Radio*, Dieter Rams com produção da Braun, respectivamente. Fontes: Catálogo da 29ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2015) e MINIMALÍSSIMO (2021).

Tal proximidade reside no fato de que ambos parecem seguir o conceito de “bom design”. Assim como afirma o júri, a luminária de Fernando Prado se caracteriza pelo “rigor” e “clareza” ao atender seus objetivos, assim como a sua “engenhosidade construtiva” e sua funcionalidade. Todos os aspectos que são destacados pelo júri remetem ao mesmo “rigor metodológico” que era uma característica marcante dos projetos desenvolvidos pela Braun, além das questões de abstração geométrica, de atemporalidade e universalidade, possíveis de serem observadas também nos designs de Dieter Rams para a empresa (CARDOSO, 2008). É interessante notar a proximidade dos princípios utilizados para o desenvolvimento de ambos os projetos, separados por mais de 60 anos, e perceber que as ideias de um “bom design” ainda estão presentes e parecem ser relevantes dentro do desenvolvimento de objetos. E além disso, dos próprios ideais que o Prêmio Design MCB ajuda a perpetuar ao longo de suas edições, ano após ano.

E isto pareceu ser recorrente ao longo das edições analisadas de 2015 a 2019. Nos outros catálogos nota-se o uso de termos que reforçam este posicionamento de premiar o “bom design”. Por exemplo, na descrição do

“Misturador de Mesa para Lavatório LK (figura 39), de Luiz Moquiuti Morales, produzido pela Deca, afirma-se que:

Estão presentes neste produto o design elegante e seu partido formal que advém da simplicidade do elemento geométrico elíptico. A superfície que se origina da torção das faces para criar o encontro das elipses de base e topo colaboram na ergonomia ao toque da mão. O corpo central da torneira também se lança a partir do mesmo elemento geométrico, mas finaliza com um topo de face plana com bordas arredondadas, mantendo a elegância desejada. Este produto se traduz na finalidade de unir forma e função com uma nuance, quase imperceptível, da busca racional apresentada na qualidade formal (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.25).



Figura 38. Misturador de mesa para lavatório LK, de Luiz Moquiuti Morale, com produção da Deca. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

Já no catálogo da 31ª edição do PDMCB, na categoria de Construção – Protótipos – tem-se o produto “Papeleria\_001” (figura 40), do designer Jader Almeida com produção da Deca, onde o texto destaca que:

Com apelo estético, objeto apresentado traz elegância na simplicidade da forma de uma peça esbelta. Feito em cerâmica, traz uma nova lógica em relação às antigas papelerias de cerâmicas embutidas com eixo retrátil. [...] A novidade funcional está na adição do apoio para objetos na pequena prateleira, uma superfície que se fixa à parede e que, ao se prolongar longitudinalmente, cria o eixo para encaixe do role de papel. Em fase de finalização projetual quanto à questão de fixação, mas que aparentemente não haverá grandes empecilhos, o protótipo tem boa qualidade de acabamento” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.33).



Figura 39. Papeleira\_001, de Jader Almeida com produção da Deca. Fonte: Catálogo da 31ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

No mesmo catálogo, só que na categoria de Eletroeletrônicos, no texto de descrição do ventilador de teto IC/AIR 2 (figura 41), de Luiz Augusto Siqueira e Índio da Costa, do escritório Índio da Costa A.U.D.T, com produção da empresa internacional *The Modern Fan Company*, afirma-se que “o produto passou por adaptações para ser exportado. Sua nova configuração o dotou de proporções mais elegantes e linhas mais puras, que evidenciam sua qualidade construtiva” (CATÁLOGO DA 31 EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p. 39).



Figura 40. Ventilador de teto IC/AIR 2, de Luiz Augusto Siqueira e Índio da Costa, do escritório Índio da Costa A.U.D.T, com produção da empresa internacional The Modern Fan Company. Fonte: Catálogo da 31ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2017).

Já na 32ª edição, pode-se citar como exemplo a descrição do Buffet Aero (figura 42), na categoria de Mobiliário, de autoria de Amelia Tarozzo, Camila Fiz, Rejane Carvalho Leite e Flávia Pagotti Silva, do escritório Plataforma4, de Barueri, SP, com produção da Lider Interiores. Em sua descrição é enfatizado que:

O Buffet Aero é uma homenagem ao grupo Branco&Preto, que marcou a história do mobiliário brasileiro na década de 1960. Seu desenho contemporâneo, sóbrio e elegante remete às linhas arquitetônicas modernistas. O projeto faz uso de materiais que estão relacionados à época retratada, como a madeira maciça e a palinha natural. Sua forma se expressa por uma caixa suspensa, descolada dos pés nas laterais, presa pelo tampo e apoiada em uma viga central, o que lhe confere um visual leve, atemporal e com elementos marcantes (CATÁLOGO DA 32ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.71).



Figura 41. Buffet Aero, de Amelia Tarozzo, Camila Fiz, Rejane Carvalho Leite e Flávia Pagotti Silva, do escritório Plataforma4, de Barueri, SP, com produção da Lider Interiores. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018).

Na categoria de Iluminação, no mesmo catálogo, tem-se a luminária Bis (figura 43), de Jader Almeida, com produção da Sollos. Ao contrário das peças anteriores, destaca-se o fato de ser “uma peça original com caráter decorativo e que mostra uma alternativa ao purismo modernista” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018). A luminária em questão é descrita no site da fabricante Sollos como “um produto que pode vir a ser interpretado como obra de arte, uma instalação ou um utilitário” (SOLLOS, 2021).



Figura 42. Luminária Bis, de Jader Almeida com produção da SOLLLOS. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018).

No último catálogo – da 33ª edição do PDMCB – os termos que chamam a atenção se espalham por várias sessões do catálogo, e assim como nas edições anteriores, destacam-se “elegante”, “minimalismo”, “desenho limpo”, “simplicidade da forma”. Na categoria de Construção, por exemplo, ao descrever o vencedor da categoria – o purificador de água “Acqua Due mesa/parede”, de Fábio Mauricio Faria Melo e Cristiane Grecco Dias Rodrigues, com produção da Lorenzetti S/A, São Paulo, SP – é destacado o “desenho elegante e enxuto”. Já a torneira para lavatório “Loren Neo”, dos mesmos designers e produtor, “destaca-se por seu desenho limpo

e minimalista, ao mesmo tempo que se diferencia de outros produtos existentes pela secção retangular de sua bica. A manipulação é intuitiva e ocorre de modo suave, compatível com a simplicidade das formas”.



Figura 43. Purificador "Acqua Due" mesa/parede e Torneira para lavatório "Loren Neo", de Fábio Mauricio Faria Melo e Cristiane Grecco Dias Rodrigues, com produção da Lorenzetti S/A. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

Na categoria de iluminação, os dois projetos premiados com o primeiro lugar – a luminária “u.f.o”, de Fernando Prado, e “duna”, de Domingos Pascali e Sarkis Semerdjian, ambas com produção da Lumini – são descritos a partir dos termos “simplicidade e elegância” e “simplicidade da forma geométrica”, respectivamente.



Figura 44. Luminária u.f.o, de Fernando Prado com produção da Lumini; Luminária Duna, de Domingos Pascali e Sarkis Semerdjian, também com produção da Lumini. Fonte: Catálogo da 33ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2019).

Assim, por meio de termos e expressões como “elegante”, “simplicidade da forma”, “desenho limpo”, “busca racional”, “novidade funcional”, “forma e função”, “desenho sóbrio e elegante”, “qualidade formal”, são apresentados os projetos vencedores ao longo dos catálogos. Portanto, parece que boa parte dos argumentos apresentados nos documentos analisados faz alusão, de modo direto ou indireto, aos ideais do modernismo internacional de racionalidade e ao funcionalismo. Ao analisar os argumentos articulados nos catálogos do Prêmio Design MCB, percebe-se que corroboram com as ideias de que as tendências funcionalistas colocam grande ênfase na função prática, deixando as simbólicas em segundo plano (CAMPI, 2007).

É importante também ressaltar que dentro do conceito de função há várias classes de funções, que podem ser categorizadas em quatro grupos: as necessidades práticas ou materiais; os requisitos construtivos ou estruturais; as necessidades simbólicas e psicológicas individuais; as relações sociais decorrentes do uso (CAMPI, 2007). Deste modo, o funcionalismo é associado geralmente às duas primeiras, consideradas como necessidades objetivas; já as outras duas, que aparentam ser deixadas em segundo plano por arquitetos e designers, são denominadas necessidades subjetivas (CAMPI, 2007). A análise dos textos introdutórios das categorias e descritivos dos premiados e selecionados dos catálogos do PDMCB mostrou que este privilégio ocorre de fato.

Também é possível notar o uso recorrente do termo “elegante”, utilizado inúmeras vezes ao longo dos catálogos para descrever os artefatos premiados. Segundo Rafael Cardoso (2012), o uso deste adjetivo é irrelevante em termos de fabricação, pois está mais associado a uma resposta emocional, que pouco ou nada tem a ver com a análise de materiais, técnicas e construção de um artefato. Ao invés de descrever características relevantes dentro do processo de design, questões de materiais, processos produtivos, o público ao que se destina, é dada ênfase à “elegância escultórica” dos artefatos, reforçando-se ainda mais a questão da forma como elemento principal nos designs premiados.

Ao insistir nestes argumentos e enfatizar o minimalismo, o funcionalismo e a simplicidade, corre-se o risco de se cair em um reducionismo moralista em que o mais coerente é a eliminação daquilo considerado supérfluo, para se alcançar a máxima expressividade com o mínimo de elementos. Porém, diversas

transformações e avanços ocorridos nas tecnologias nas últimas décadas contribuíram para tornar a noção de bom design pautada nestes ideais modernofuncionalistas uma visão obsoleta e já superada. Segundo Isabel Campi (2007), pelo menos nas últimas duas décadas, ocorreu uma revolução pós-industrial, caracterizada pela substituição do analógico pelo digital. Neste contexto a mecanização vem perdendo espaço para a eletrônica com o desenvolvimento de transistores, microprocessadores e microchips, que auxiliam no processo de tornar as funções dos dispositivos imateriais – e também pode ser mencionada uma ampla adoção de ferramentas e softwares digitais no trabalho do designer e que se relacionam com estas transformações tecnológicas.

Outra questão importante que influenciou na decadência dos ideais modernistas apontada por Campi (2007) se refere a sinceridade estrutural, um dos princípios do modernismo que já não pode ser tomado como uma verdade absoluta. Isto se deve ao fato de que já não há mais (se é que um dia houve<sup>228</sup>) uma forma estrutural sincera que possa ser utilizada nos dispositivos cujas funções se tornaram invisíveis. Outro ponto importante se refere a honestidade dos materiais, que na tradição modernista não deveriam ser disfarçados ou falsificados. Porém, ainda no século 20, surgiram novos materiais, como os plásticos, que ao serem criados em laboratório apresentam as características e as particularidade de imitar inúmeros materiais autênticos, desafiando a noção de autenticidade (CAMPI, 2007).

Por último, outro argumento relevante para a discussão é o ornamento, abominado e até “criminalizado<sup>229</sup>” ao longo da História do Design por representar uma força de trabalho desperdiçada, assim como o desperdício de material para produzi-los<sup>230</sup> (CAMPI, 2007). Porém, atualmente, pode ser aplicado a qualquer

---

<sup>228</sup> A partir de Forty (2007) é possível compreender que os objetos de design ao longo da história foram (e são) pensados de modo a disfarçar, esconder e transformar a forma como supomos ser a sua realidade. Em “Objetos de Desejo” o autor utiliza como exemplo os eletrodomésticos que tiveram suas formas adaptadas ao longo do tempo para atender não só a questões de funcionamento, mas de percepção e identificação com o público que os consumia.

<sup>229</sup> O arquiteto austríaco Adolf Loos em “*Ornament and Crime*” considerava o ornamento como um desperdício de trabalho e material que resultavam em desperdício de capital, além de não se relacionarem e se identificarem com a sociedade moderna (CAMPI, 2007).

<sup>230</sup> Além das ideias de Loos e outros arquitetos funcionalistas norte-americanos, as mudanças sociais influenciaram na decadência do ornamento, como o surgimento das sociedades industriais e burguesas, em que a posição social já não era um privilégio exclusivo de berço para expressar a posição de um indivíduo, pois esta poderia ser conquistada através do trabalho, tornando os excessos ornamentais obsoletos. Além disto, os arquitetos do movimento moderno e da Bauhaus refletiram esta opinião (CAMPI, 2007).

padrão de superfície, sem tornar o produto mais caro ou com desperdícios (de tempo, material, força de trabalho), além de proporcionarem a criação de uma linguagem ou ainda de uma identidade cultural (CAMPI, 2007). Como a estrutura interna dos artefatos não pode ser vista o que fica perceptível é o acabamento de sua superfície. Portanto, pensar em como estas devem ser, suas texturas, padrões e relevos, embora não aprimorem a sua funcionalidade prática (privilegiada no design moderno-funcionalista), enriquecem o seu potencial simbólico (CAMPI, 2007). Deste modo, continuar disseminando estes ideais como requisitos para um “bom design”, pautado em características difundidas pelo modernismo e funcionalismo – como a forma seguir a função, simplicidade formal, atemporalidade, entre outros já mencionados – apenas contribui para a manutenção de uma visão restrita da História do Design.

Ao insistir em apresentar argumentos que destacam características modernistas e com ênfase na produção industrial, seguindo-se uma metodologia pragmática como as diretrizes para um “bom design”, a tendência é continuar limitando o campo do design, ao contrário do que se tenta afirmar nos argumentos apresentados pelo júri e vistos anteriormente. Como afirma Rafael Cardoso (2012, p.234), “nesse sentido, o designer pode sim ser artista, ou artesão, arquiteto, engenheiro, estilista, marqueteiro, publicitário ou uma infinidade de outras coisas”. Segundo o autor, um fator relevante para o design é justamente a sua capacidade de “construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e fragmentação dos saberes” (CARDOSO, 2012, p.234).

Então não me parece pertinente continuar atribuindo uma ideia de “bom design”, ou “design profissional” somente àqueles que se submetem a seguir determinados padrões forjados culturalmente, em determinadas épocas e seguidos à risca. Pois deste modo, uma instituição como o MCB parece continuar a perpetuar estes discursos. É importante deixar claro que não se está criticando a aproximação do design com a indústria, ou com metodologias projetuais, mas sim os discursos hegemônicos utilizados para justificar aquilo que deve ser considerado “bom design”.

### 3.2 AS VOZES DOS CARTAZES

É perceptível, na última década, uma dependência excessiva do uso do computador na produção dos cartazes no PDMCB (HOMEM DE MELO, 2016), e segundo a comissão julgadora, isto acaba por limitar a variedade de expressões, apontadas pelo júri na 29ª edição como um “cacoete contemporâneo”. Porém, como pode ser visto em algumas peças gráficas vencedoras entre as últimas edições, houve uma aposta na subversão do suporte do cartaz, tradicionalmente o papel, com a aplicação de novos materiais e superfícies que exploram novos modos de fazer, ainda que estes se apropriem das tecnologias digitais em parte do processo. Aliás, pela amostra dos últimos cartazes, a combinação de recursos digitais e a subversão de materiais e técnicas parece ter sido um dos caminhos para se escapar das repetições e monotonias ofertadas pelo uso excessivo das ferramentas digitais dos softwares gráficos (HOMEM DE MELO, 2016).

Esta fuga é perceptível em alguns cartazes em edições anteriores, como nos cartazes da 25ª – 2011 – e o da 26ª ed. – 2012 (figura 46). O primeiro se aproxima da ideia de embalagem para objetos, utilizando-se da folha de papelão como suporte do cartaz; o segundo faz uso da impressão em verniz brilhante sobre o papel fosco, onde somente a palavra “USE” é impressa em preto”. Ambos combinam o uso de recursos digitais com diferentes materiais para o suporte ou técnica de impressão.



Figura 45. Cartazes vencedores da 25ª e 26ª edição do PDMCB, respectivamente. Fonte: BDXPERT (2011) e CASA VOGUE (2013).

Estes recursos foram utilizados também nas edições analisadas ao longo da pesquisa, como na 30ª e 31ª edições. De acordo com o texto do júri, no catálogo de 2016, a peça gráfica de Caio Matheus de Sá Telles (figura 47) recebeu o primeiro lugar por propor várias tensões, como o “erudito e o popular, a arte e o design”, pelo fato do cartaz ser apresentado por meio de um produto de uso cotidiano e relativamente barato e por utilizar a técnica de serigrafia aplicada num saco de tecido alvejado. É interessante notar que para o júri o cartaz “pano de prato tipográfico” se destacou por ser uma “solução inusitada e criativa, limpa, concisa e poética”. Ao mesmo tempo, para a comissão julgadora, o cartaz é “um espaço onde o texto segue uma composição baseada na tipografia modernista clássica, sendo os logos aplicados em uma etiqueta como nos produtos de consumo” (CATÁLOGO DA 30ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.6).



Figura 46. Peça vencedora do Concurso do Cartaz da 30ª edição do Prêmio Design MCB, de autoria de Caio Matheus de Sá Telles, 2016. Fonte: MCB (2022).

Outro detalhe curioso é que a foto de divulgação do cartaz no site mostra o pano de prato em cima de um gramado como fundo para foto (imagem acima), enquanto no catálogo, são dispostos vários panos de prato pendurados no que parece ser um varal (figura 48). Assim, o cartaz desta edição procurou não só fazer uma referência à premiação de produtos, mas ao utilizar um artefato de uso cotidiano ultrapassou a proposta do cartaz de ser apenas uma peça de divulgação do PDMCB.



Figura 47. Foto do cartaz vencedor divulgada no catálogo da 30ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2016).

O recurso de modificar o suporte do cartaz e utilizar outros materiais esteve presente também na edição seguinte. No Concurso do Cartaz, no 31º Prêmio, o vencedor foi o cartaz de Diego Rodrigues Belo, da AMO Design, Belo Horizonte, BH. Feito em poliestireno amarelo e com letras recortadas, a peça foi escolhida como vencedora porque “levou em conta não apenas a peça, mas a possibilidade de ela ser usada como matriz para reprodução por meio do estêncil, em diferentes suportes, desde uma camiseta até em muros” (CATÁLOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MCB, 2017). Além disso, é destacado também a possibilidade de desdobramentos que o cartaz oferece.

Embora na edição anterior o cartaz de Adriano Ribeiro Cerullo e Mariana Quaresma Guillaumon já tenha apresentado uma matriz de stencil em seu cartaz (figura 49) e tenha sido selecionado para exposição, pelo parecer do júri da 31ª edição, o autor Diego Rodrigues soube escolher “uma fonte robusta, apropriada para a exploração desse recurso, e a aplicou de forma coerente”, alcançando um resultado “bastante sóbrio, ao mesmo tempo que evoca a visualidade fora de

controle das ruas das grandes cidades” (CATALOGO DA 31ª EDIÇÃO DO PRÊMIO DESIGN MCB, 2017, p. 03). Tendo em vista que os cartazes são separados apenas por uma edição a comparação entre ambos acaba por se tornar inevitável.



Figura 48. Cartaz vencedor da 31ª edição do Prêmio Design MCB, de autoria de Diego Rodrigues, e o cartaz da edição anterior, de Adriano Cerullo e Mariana Quaresma Guillaumon. Fonte: MCB (2016, 2017).

O que percebo, ao confrontá-los, é que o cartaz premiado no 31º Prêmio parece ser reflexo de questões já apontadas nas discussões anteriores, como “desenho limpo”, “desenho sóbrio e elegante”, que são privilegiados ao longo das edições analisadas. O cartaz da 30ª edição se aproxima mais da linguagem que encontramos em intervenções pelas ruas, apresenta manchas na superfície que remetem a tinta aplicada no stencil para fixar a mensagem/desenho no suporte. Já o premiado em 2017 apresenta-se limpo, em apenas uma cor, ainda que com ela consiga remeter à ideia de brasilidade explorada no outro por meio das três cores da bandeira. Além disto, foi estabelecida uma hierarquia que privilegia o número da edição correspondente, com o uso de uma fonte que torna mais agradável a leitura, enquanto o outro desperta uma sensação de improvisado, característica deste tipo de intervenções, talvez devido a urgência de se fixar uma mensagem, que pode ser observada na frase “Design que é brasileiro vai pra rua”.

Embora os dois cartazes se aproximem na busca por uma alternativa em relação ao suporte tradicional do cartaz em papel, encontrando uma solução comum numa matriz de stencil, as mensagens que cada um transmite são diversas, sendo premiado aquele que melhor se adapta à linguagem de uma instituição como o Museu da Casa Brasileira.

Outro cartaz que chamou a atenção foi o vencedor da categoria do Voto Popular da 32ª ed., de autoria de Isis Reis Amendola de Souza (figura 50). Apesar de não estar entre os destaques apontados pelo júri, a peça recebeu 47 votos de um total de 905.



Figura 49. Cartaz vencedor do Voto Popular, de autoria de Isis Reis Amendola de Souza. Fonte: Catálogo da 32ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018).

O cartaz traz uma cena de improviso, onde uma mão tenta conectar um plugue de três pinos em uma tomada antiga, com apenas duas entradas. Para

conseguir conectá-los são usados vários adaptadores, também com apenas dois furos, o que caracteriza uma cena de improviso, característica que muitas vezes é associada à expressão popular “jeitinho brasileiro”. A planta Espada-de-São-Jorge – ou Espada-de-Santa-Bárbara –, de origem africana, no canto inferior esquerdo, junto com a tipografia que remete a uma escrita manual empregada no canto superior direito e no endereço do site do museu reforçam a ideia de uma certa “brasilidade” e de gambiarra.

Aliás, a questão dessa “identidade brasileira” articulada nos catálogos vai aparecer ainda no cartaz vencedor da 32ª ed. (2018). De autoria de Celso Hartkopf Lopes Filho, de Recife – PE, a peça (figura 51) traz uma senhora sentada em uma cadeira de plástico típica de áreas externas, mas também bastante utilizada em bares. Descalça e apoiada com um dos pés sobre um chinelo de dedos, a mulher repousa os braços na estrutura da cadeira, numa posição descontraída. Segundo o júri as cores utilizadas na ilustração digital remetem a bandeira pernambucana, estado de origem do designer autor do cartaz.

**32º  
prêmio  
design  
museu  
da  
casa  
brasileira**

organizado por  
MUSEU DA CASA  
BRASILEIRA  
curadoria  
de arte  
de design  
de arquitetura  
de paisagem  
de interiores  
de objetos  
de artes e ofícios  
de artesanato  
de artesanato  
de artesanato  
de artesanato  
de artesanato  
www.museu.org.br

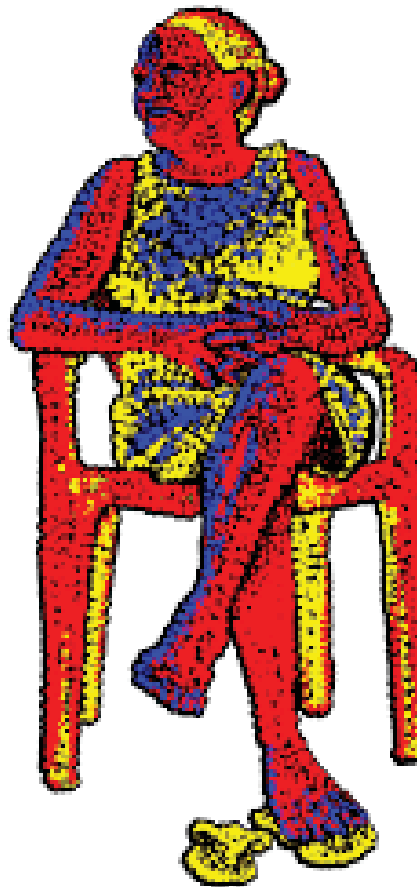


Figura 50. Cartaz vencedor do Concurso do Cartaz da 32ª edição do PDMCB. Fonte: Catálogo da 32ª ed. do Prêmio Design MCB (2018).

Percebe-se aqui uma tentativa de aproximar a ideia de identidade brasileira associada a costumes de uma região, tanto pelo tema representado quanto pelas cores utilizadas. A técnica de pontilhismo remete ainda aos confetes, pedaços de papel picotados em formato circular, bastante utilizados em festas populares.

A utilização de elementos da cultura popular brasileira esteve presente também na 30ª edição (2017) do PDMCB. O cartaz vencedor do Voto Popular teve 57 votos de um total de 2.109 e trouxe como tema o número da edição do prêmio formado por grãos de arroz e feijão em um fundo de madeira. Percebe-se uma aproximação com a ideia de brasilidade a partir de elementos presentes no cotidiano do brasileiro, no caso os grãos de arroz e de feijão.



Figura 51. Cartaz vencedor do voto popular durante a mostra da premiação, de autoria de Vitória Pichinin Ferrari. Fonte: MCB (2021).

A partir destes cartazes com temas que despertam noções de design brasileiro, fica evidente que não existe apenas uma característica capaz de representar um design nacional. Como afirma Rafael Cardoso (2005), no design se está longe de qualquer consenso sobre o que constitui uma identidade nacional. Portanto, como afirma a pesquisadora Ana Paula França Carneiro da Silva (2021), as abordagens acadêmicas que se referem ao design gráfico, que dão ênfase ao estudo da influência europeia e estadunidense, “convergem para a afirmação do design vernacular e sua dimensão popular como importante manifestação de brasilidade” (SILVA, 2021, p.48). Para a autora, a estética do precário “é uma evidência de autossuficiência e identidade local” (SILVA, 2021, p.48).

De acordo com a Priscila Lena Farias (2011, p.168) o design vernacular é tratado como sinônimo de popular e folclórico, e se contrapõem, portanto, ao definido como alta cultura, como antônimo de erudito ou clássico. Para a autora, é comum a atribuição de um status mais elevado para produtos especializados ou

“profissionais”, enquanto o design gráfico vinculado com modelos irregulares, de criadores anônimos é visto como inferior. Mesmo assim, segundo a autora, o design gráfico mais rústico está em evidência, e pode se relacionar com a crescente metropolização das grandes cidades latino-americanas, o que leva a manifestações específicas desse contexto, como o grafite. Para a autora, a inspiração em manifestações populares dos ambientes metropolitanos modernos, como pichações e lambe-lambes é uma tendência do design vernacular (FARIAS, 2011).

Assim, as manifestações expressas nos cartazes mencionados mostram a dificuldade citada por Rafael Cardoso em se definir o que é um design brasileiro, bem como a aproximação de uma ideia de design nacional com a noção de design vernacula. Como aponta Marilda Lopes Pinheiro Queluz (2008), um ponto que é importante problematizar se refere a associação de uma noção de brasilidade vinculada ao “*made in brazil*”, tal como o “bom humor; a alegria e o otimismo; a espontaneidade, especialmente a popular, a criatividade; e a abertura à inovação” (QUELUZ, 2008, p. 14). Esses estereótipos podem ser identificados em alguns dos cartazes, como os da 32ª edição, que transmitem a ideia de improviso, de jeitinho brasileiro, e passam, portanto, a afastar a produção brasileira da racionalidade e do método. Para Queluz

Discutir o design brasileiro em sua constituição histórico-cultural pode evidenciar como a questão do que é “bem brasileiro” num produto ou numa comunicação visual, num cartaz ou no móvel, está emaranhada na compreensão do contexto no qual foi projetado, dos usos das negociações de sentido. (QUELUZ, 2008, p. 30).

Portanto, percebe-se que as noções de design brasileiro acionadas a partir dos cartazes comentados se enquadram nas questões de uma nacionalidade pautada no vernacular, ao improviso. E em concordância com a afirmação de que o design vernacular está em evidência, com destaque para manifestações como o lambe-lambe e o grafite, os cartazes da 30ª e da 31ª ed. do PDMCB reforçam esta tendência. Assim como afirma o pesquisador Kando Fukushima (2018) em sua investigação sobre cartazes de rua como uma forma de manifestação contra-hegemônica, ainda que os cartazes mencionados estavam inseridos em um contexto diferente da rua, eles foram utilizados e deram visibilidade a uma produção material

e simbólica que pode ser compreendida como uma prática de resistência, assim como os cartazes da 33ª edição que serão abordados na sequência.

Na 33ª edição, foi explorada a fotografia, recurso que já foi utilizado ao longo de outras edições do prêmio (figura 53), como, por exemplo, nos cartazes da 13ª<sup>231</sup>, 15ª<sup>232</sup> – curiosamente este é o único cartaz entre os 33 premiados que traz a imagem do que aparenta ser um designer trabalhando – e da 23ª edição<sup>233</sup> (HOMEM DE MELO, 2016).



Figura 52. Cartazes vencedores da 13ª, 15ª e 23ª edição, respectivamente. Fonte: Portal ArqSC (2022).

Porém, a peça vencedora da 33ª ed. se diferencia dos anos anteriores, pois aborda um tema pouco recorrente no Concurso do Cartaz, e é utilizada para transmitir uma mensagem que escapa dos domínios do PDMCB e parece ecoar as vozes de milhares de pessoas. Além de cumprir o objetivo de anunciar o Prêmio naquele ano, o Concurso do Cartaz superou a sua “função” de divulgação.

De acordo com o coordenador do Concurso do Cartaz do 33º Prêmio, Gustavo Piqueira, tanto os vencedores quanto os selecionados e finalistas apresentaram mais características em comum que em qualquer uma das edições anteriores, sendo

<sup>231</sup> O cartaz desta edição é de autoria de Luciane Vieira Barbosa.

<sup>232</sup> A autoria deste cartaz é de Eliana Yuri Tachibana.

<sup>233</sup> O cartaz da 33ª edição é de Ronaldo Alves dos Santos Filho, com fotografia de Line Kirk.

que trouxeram a discussão do cenário sócio-político do Brasil, além de atenderem aos requisitos habituais de seleção. Segundo o texto, os cartazes utilizaram “premissas conceituais semelhantes, terminando por se estruturar sobre princípios formais muito similares: a imagem em detrimento do texto, a metáfora visual como elemento central” (PIQUEIRA, 2019, p.2). Assim, afirma-se que:

Diferentemente do que muitas vezes se acredita, não cabe a um corpo de jurados impor de maneira arbitrária seus valores e preferências na avaliação de um conjunto de trabalhos. Pelo contrário, o movimento deve ocorrer em sentido inverso: é a partir do teor exalado pela amostragem a ser analisada, das vertentes para onde ela aponta, que o processo começa. Ao júri, cabe escolher e respeitar essa orientação inicial – não importando o quanto ela esteja ou não alinhada a expectativas e conceitos prévios – para, então, executar seu trabalho. Nesse sentido, a mensagem emitida pelo grupo de cartazes participantes do 33º Concurso do Cartaz do Prêmio Design MCB não poderia ter sido mais clara: reverberando a voz corrente que brota das mais diversas fontes – de instituições culturais a grupos de *Whatsapp* –, foi extremamente significativa a quantidade de peças nas quais predominavam as referências a questões sociais e ao cenário político. Temas que, salvo pontualíssimas exceções, não costumavam comparecer ao concurso em edições anteriores (PIQUEIRA, 2019, p.2).

Considerando-se o fato de que muitas das peças gráficas enviadas abordaram temas muito próximos, de questões sociais e políticas, ao que parece, o júri optou por premiar aquelas que não foram tão óbvias/literais, pois, segundo o coordenador, “algumas execuções, de tão empolgadas com a bandeira em suas mãos, chegavam até a se esquecer de que o objeto sobre o qual se debruçavam deveria funcionar como cartaz para o 33º Prêmio Design MCB” (PIQUEIRA, 2019, p.2).

Seguindo esta lógica, o cartaz vencedor (figura 54) foi de Stephanie Mathias de Souza, com orientação de Marise de Chirico e Lara Vollmer, da ESPM – SP. Pelo argumento apresentado no catálogo a peça se destacou das demais por apresentar uma possibilidade maior de interpretações, a partir de um artefato que compõem o repertório da premiação, além da sua possibilidade de reconstrução e do fato de que “a fratura pode ter ocorrido não apenas no âmbito global (nacional, se preferir), mas também no próprio território sintático do cartaz, em seu branco imaculado. Ele também – e o que representa – pode ter se quebrado” (PIQUEIRA, 2019, p.2).



Figura 53. Cartaz vencedor da 33ª edição do Prêmio Design MCB, de Stephanie Mathias de Souza.  
Fonte: MCB (2022).

Com a fotografia de um prato branco quebrado em duas partes sobre um fundo também branco, o cartaz se abre para interpretações. Um objeto que se destina à alimentação, no momento que se quebra, parece representar a fragilidade econômica e social que o país enfrentou (e ainda enfrenta), como, por exemplo, uma taxa de desemprego que afetou, de acordo com levantamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2019), aproximadamente 11,9% da população no ano de 2019. Além disto, a Pesquisa de Orçamentos Familiares<sup>234</sup> – POF – realizada

---

<sup>234</sup> A pesquisa foi realizada a partir da coleta de dados entre junho de 2017 e julho de 2018, com aplicação de um questionário composto de 14 perguntas que tem como objetivo identificar a situação alimentar das famílias entrevistadas nos três meses anteriores à entrevista.

pelo IBGE, mostra que a insegurança alimentar grave, condição em que as pessoas relatam passar fome, aumentou 43,7% nos últimos cinco anos, atingindo mais de três milhões de lares (PESQUISA DE ORÇAMENTOS FAMILIARES, 2020). São apenas algumas das questões que podem ser acionadas a partir da leitura do cartaz, de um país que enfrenta sérios problemas políticos e sociais, mas que, na leitura do júri, ainda apresenta uma possibilidade de reconstrução.

Já os outros dois premiados (figura 55) ficaram empatados no segundo lugar: o cartaz de Luan Piani, onde há uma sombra projetada do que parece ser uma grade sobre um piso modular, que reforça ideia de uma sobreposição de grids; já o cartaz de Carolina Gehlen e Guilherme Dorneles traz uma série de linhas coloridas que se cruzam com um ralo, onde “escorrem os mais diversos matizes, os mais diversos projetos”. Segundo o texto é por conta da indefinição, do evitar leituras “exageradamente literais”, que os dois cartazes compartilham a segunda posição.



Figura 54. Os dois cartazes premiados com o segundo lugar, o primeiro de autoria de Luan Piani e o segundo de Carolina Gehlen e Guilherme Dorneles. Fonte: MCB (2022).

Não tendo terceiro lugar, tem-se o cartaz do voto popular (figura 56), de autoria de Diogo Mella Santiago e Naime Pavan Ajjar, PUC – Campinas - São Paulo, que

traz “A Justiça” – escultura localizada em frente ao prédio do Supremo Tribunal Federal, na Praça dos Três Poderes, em Brasília, DF – de costas para o povo, onde este parece estar numa situação precária e de vulnerabilidade, no que parece ser a região da “Cracolândia”, em São Paulo – SP. O cartaz recebeu 180 (cento e oitenta) votos num total de 1.686 (um mil seiscentos e oitenta e seis).



Figura 55. Cartaz vencedor do voto popular com 180 votos, de autoria de Diogo Mella Santiago e Naime Pavan Ajar, PUC – Campinas - São Paulo. Fonte: MCB (2022).

Ainda aparecem diversas outras menções ao cenário entre os cartazes selecionados para a mostra do prêmio, algumas com soluções mais literais, como um ralo de esgoto com as cores verde, azul e amarelo entrando ralo à baixo, de autoria de Maria Luisa Augustini Farinazzo; o número 33 sendo utilizado para transmitir a mensagem de que 33% dos brasileiros já compartilharam *fake news*, de

autoria de Abner Galeazzi e Henrique Chaparro; uma mão espremendo uma laranja numa jarra que contém diversas cédulas de R\$20 (vinte reais), R\$50 (cinquenta reais) e R\$100 (cem reais), de Camila Soares Carrera e Felipe Miranda Silva; a face de uma mulher negra que tem seus olhos e sua boca tapados por mãos nas cores verde e amarelo, de Marcelo Galhardi Franco; um punho cerrado que se ergue no centro do cartaz como um possível ato de resistência, de Fabrizio Baldrati.

Outras propostas ainda podem ser apontadas, como na peça em que é representado um pé de galinha onde são evidenciados três dedos sobrepostos ao número três, numa menção à trigésima terceira edição do prêmio, de autoria de Jaqueline da Silva Pimentel e Lucas Davi Soares Bom; outro traz a imagem de um museu em chamas, retratando o descaso das políticas públicas com os investimentos em cultura nos governos recentes, de José Grossi Netto. Enfim, foram muitas as propostas que se propuseram a provocar a reflexão sobre o contexto sócio-político vivido ao longo dos últimos anos no Brasil, principalmente de 2016 até 2019, e maiores ainda são as possibilidades de interpretação que cada peça desperta.



Figura 56. Painel com alguns dos cartazes selecionados para a mostra. Fonte: O autor (2022).

Mas o ponto que me chamou a atenção foi pensar em como este cenário exposto a partir dos cartazes impacta também o campo do design. Para isso, recorri a um breve levantamento de dados na tentativa de compreender melhor o cenário sócio-político do período referente à pesquisa.

De acordo com o relatório do Banco Nacional de Desenvolvimento – BNDES, de abril de 2018, nos últimos anos – 2014 a 2017 – a economia brasileira foi marcada por uma forte recessão, após um período de crescimento econômico considerável entre 2003-2008, em que o PIB do país teve uma média de crescimento de 4,2% ao ano. Já entre 2009 e 2014 o crescimento ainda foi positivo, mas com uma desaceleração, marcado pela crise econômica internacional em 2008, que refletiu no Brasil em 2009, mas que teve uma breve recuperação nos anos seguintes. Porém, a partir dos anos 2015 e 2016, o cenário político e econômico conturbado levou a uma grande recessão na economia brasileira. Além de uma queda de investimentos de 30%, do aumento da dívida pública, e da piora na economia global, impactaram neste momento alguns fatores institucionais, como o

avanço da operação Lava-Jato que afetou várias empresas nacionais em diversos setores, com destaque para os da construção civil, de óleo e gás.

A profunda retração econômica do período causou deterioração de todo o cenário macroeconômico, prejudicando empresas e famílias, com impacto em uma série de indicadores. No mercado de trabalho, por exemplo, a piora foi bastante intensa. A taxa de desemprego média, que ficou em 6% em 2014, subiu constantemente em 2015 e 2016, situando-se em 11,3% nesse último ano. Entre 2015 e 2016, foram destruídas mais de três milhões de vagas formais de emprego, a maioria na indústria (928 mil) e na construção civil (775 mil). Esse cenário, obviamente, contribuiu para reforçar a queda de consumo das famílias (BNDES, 2018, p.13).

Em 2016 também ocorreu o golpe que terminou no impeachment da então presidente Dilma Rousseff, e este levou o seu vice, Michel Temer, a assumir o seu cargo. Este período foi caracterizado por desaprovação popular devido a medidas polêmicas e pouco efetivas no âmbito da economia. Segundo relatório do BNDES (2018) muitos dos investimentos estrangeiros foram congelados no país, resultado da perda de confiança nas instituições públicas. Em 2017, os dados apontavam pra uma leve retomada com um aumento de 1% no PIB ao longo do ano. Porém, a taxa de desemprego continuou alta, na casa dos 13,2%; esta chegou a cair para 12,6% no ano seguinte, ainda se mantendo muito acima do período anterior (BNDES, 2018). Em 2018, ocorreu também a eleição presidencial, com a vitória da direita, que levou ao cargo da presidência a figura de Jair Bolsonaro.

A partir deste contexto, percebe-se que o momento de incertezas e instabilidade política dos últimos cinco anos impactou diretamente na produção industrial e no desemprego de uma porcentagem significativa da população. Ao se considerar as questões de projeto, produção, circulação e consumo, é possível compreender que esta retração da indústria e o aumento do desemprego afetaram diretamente este circuito, e, portanto, o design. Tal afirmação pode ser observada quando o coordenador da categoria de produtos aponta que foi perceptível, na 30ª edição – 2016 –, um recuo na produção industrial brasileira em alguns setores, o que refletiu nas categorias de utensílios, transporte e eletroeletrônicos. A sua justificativa no texto de introdução dos produtos foi:

No caso do setor de eletroeletrônicos, a mudança no eixo de produção desses equipamentos para a China, em sua grande maioria, contribuiu para a diminuição da inovação por aqui. Esse fenômeno ilustra um desafio para o país neste e em demais setores: deixar de ser um país produtor de

commodities para produtor de patentes, e fomentar nossa riqueza cultural (OLIVEIRA, 2016, p.16).

O coordenador ainda aponta que “ficou evidente que o design nessas áreas é muito tímido e alguns dos projetos sem a necessária contribuição e discussão para a quebra de paradigmas” (OLIVEIRA, 2016, p.16). Ao mesmo tempo, aponta que outras categorias surpreenderam de modo positivo os jurados, com o principal destaque para a categoria de iluminação. Porém, a afirmação de Marcelo Oliveira parece contraditória, tendo em vista que em outras edições, como naquela em que a Whirlpool foi predominante. O desenvolvimento de patentes e a produção dos objetos pela empresa é realizada em território nacional, como mostrado anteriormente. Assim, apenas o deslocamento da produção dos equipamentos para a China, como mencionado, não pode ser usado como única justificativa, tendo em vista todas as instabilidades e tensões que marcaram o contexto em que ocorreram as premiações.

A própria questão do consumo poderia ser analisada e usada pra justificar, em partes, tal retração. Segundo o historiador Rafael Cardoso (2008), não resta dúvida de que existem mais opções de consumo no Brasil de hoje do que trinta anos atrás, porém, tal fato não se traduz necessariamente em um aumento proporcional do número de consumidores. No Brasil, e em muitos outros países, o crescimento do consumo não tem correspondido historicamente a uma ampliação do poder de compra médio; ao contrário, quanto mais rico o país se torna, mais parece aumentar a desigualdade entre ricos e pobres (CARDOSO, 2008). Já não se pode dizer o mesmo sobre os países do chamado grupo dos mais industrializados do mundo – G7 – em que o poder aquisitivo médio aumentou consideravelmente durante o mesmo período. Esta desigualdade no país aponta para a necessidade de se pensar e projetar não só pensando no âmbito do design, mas de políticas públicas para estimular o consumo e contornar a falta de investimentos (CARDOSO, 2008).

Pensar nestas questões que envolvem o contexto sócio-político são complexas e exigem estudos aprofundados, então penso que futuras pesquisa que explorem este contexto conturbado com um distanciamento temporal maior possibilitem um resultado mais apurado. O ponto que cabe a presente pesquisa é de refletir e levantar problemas identificados ao longo da análise realizada nos catálogos. Portanto, diante da discussão levantada, cabe ressaltar a importância do

papel do design e dos designers em projetar levando em consideração o contexto econômico, político, social e cultural da sociedade em que está inserido, pensando também nas questões de produção, circulação e consumo, bem como nos fatores materiais, pensando para além de ideias de “forma e função” vistas no tópico anterior. Portanto, o papel do designer é crucial para pensar no tipo de sociedade em que queremos. Como afirma Rafael Cardoso (1998), se:

[...] só se deixar levar apenas pelas mãos do mercado o design se resume ao: estímulo de novos desejos de consumo, ou seja, de atribuir um valor de novidade ou de diferenciação estética a artefatos preexistentes – do que ao objetivo tradicional de suprir necessidades concretas através do aperfeiçoamento constante dos artefatos que compõem a nossa paisagem fabricada. Assumindo que o design não é uma atividade neutra, mas que também pretende gerar significados, os designers sentir-se-iam mais livres para discutir abertamente o problema urgente da natureza dos significados que podem e devem gerar como um grupo (CARDOSO, 1998, p.36).

De acordo com a pesquisadora Isabel Campi (2007), a prática do design não deve ser neutra nem deve ser aceita acriticamente. Tal afirmação considera que os artefatos são projetados pelos designers por razões econômicas, assim a sua atividade pode ser considerada como parte integrante do capitalismo. Dito isto, segundo a autora, ao invés de aceitar o design como um fato dado, é necessário questionar os interesses e os significados políticos desta atividade. Portanto, acredito que a 33ª edição do Concurso do Cartaz do PDMCB, ao ir além da divulgação do Prêmio e trazer um questionamento sobre o contexto político e social da época acaba por contribuir para a reflexão do papel não só do design gráfico, como do design enquanto atividade e disciplina nos dias atuais, um momento marcado pela desinformação – como exemplo as *fake news* disseminadas pelas redes sociais – e o avanço e domínio de ferramentas digitais.

Neste sentido, o movimento perceptível na premiação em direção a subversão do suporte do cartaz em edições recentes, a procura por um afastamento ou uma mistura de técnicas que dão um novo ar para o digital, que o utilizam de modo crítico e questionador, contribuem para reforçar a ideia de que o design não é uma disciplina nem uma atividade neutra. Deste modo, é possível pensar que a fratura representada pelo cartaz vencedor da 33ª edição pode, de fato, ser reconstruída. E para auxiliar neste processo, pensar e investigar a História do

Design pode ser um passo importante, para questionar os ideais que regeram e/ou ainda regem o nosso campo e atividade.

E é a discussão, a partir de questões como estas apresentadas, de mudança de materiais e técnicas, ou ainda sobre o contexto político e social turbulento que o país enfrentou – e enfrenta – que levam a pensar na importância de investigar os argumentos e noções de design acionados nos catálogos do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. Segundo Rafael Cardoso em “O design gráfico e a sua história”, mesmo diante de novas tecnologias e ferramentas a essência da atividade do design gráfico parece estar na “ação de gerar informação visual com eficácia e elegância, na construção de um ambiente informacional, melhor e mais significativo”. Portanto, o desafio diante deste cenário está em como o design vai ser exercido, se como um instrumento de conhecimento e de libertação, ou se será transformado em desinformação, “o mais nefasto mecanismo de opressão” (CARDOSO, 2005, p.7).

# CONSIDERAÇÕES

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs, como objetivo geral, a analisar como são articuladas as noções de design a partir dos catálogos do prêmio design MCB no período de 2015 a 2019, por considerar que o museu enquanto instituição atua no processo de construção/manutenção de parte da história do design brasileiro. Portanto, busquei analisar os textos descritivos e de introdução das categorias da premiação, bem como outros documentos de modo complementar, como relatórios de atividade anual, site e outros releases divulgados pelo MCB. O intuito foi abordar de modo crítico o modo de trabalhar a atividade e o campo do Design afim de explicitar diferenças, contradições, disputas presentes nos documentos.

Entendendo os catálogos da premiação como parte de um evento maior, que não consegue captar o seu todo devido a sua natureza limitada perante a complexidade de vida do prêmio e do Museu. Porém, ainda assim, acredito que esses documentos se constituem como fragmentos importantes de parte da História, tanto do Prêmio Design, do MCB, quanto do design brasileiro. Sendo a mais longeva e tradicional premiação do país na área do design, o PDMBC reflete parte das mudanças e tendências que acontecem na área do Design, como foi possível constatar na análise dos cartazes.

Deste modo, procurei, primeiramente, compreender em um contexto mais amplo a criação do MCB e suas materialidades, como o Solar Fábio Prado – atual sede do museu – e as mudanças que moldaram a instituição em seus primeiros anos de vida. Considerei também, ainda que brevemente, a sua relação com o entorno na cidade de São Paulo. Por meio deste movimento, o MCB parece se constituir como um espaço privilegiado desde a sua localização – na Avenida Brigadeiro Faria de Lima –, em uma região considerada “nobre” da cidade. Além disto, o Solar Fábio Prado, criado décadas antes do Museu, também já fazia menção a um estilo neoclássico, que teve como referência o Palácio Imperial de Petrópolis. Como apontado ao longo do texto, as escolhas por determinado estilo não se dão no vácuo, e, portanto, representam o desejo do casal Prado que encomendou o projeto do Solar tendo como referência um estilo de vida de luxo ao qual já estavam habituados. Estas questões corroboram com aquelas apresentadas pela pesquisadora Ana Paula França Carneiro Silva (2021), que aponta que o MCB se

constitui como um lugar privilegiado, e onde o seu público frequentador é composto, em sua maioria, por casais brancos, jovens, com filhos pequenos e que também frequentam o restaurante do museu.

A criação do Prêmio Design se deu em um momento marcado pelo otimismo momentâneo, resultado de políticas públicas, como a criação do Plano Cruzado e o breve controle da inflação na época, aliado a atuação do Estado de São Paulo e do secretário da Fazenda, Luiz Arrobas Martins, em implementar uma série de museus – numa tentativa frustrada de se criar uma rede – na cidade de São Paulo. Influenciado por outras premiações que ocorreram anteriormente, como a “Roberto Simonsen” e o “Concurso da Bienal de 1970”, no Rio de Janeiro, e também por influências de estilo e ideologias – o modernismo, o conceito de boa forma, bom design, funcionalismo, etc. – foi criado o PDMCB. Assim como a relação da arquitetura do Solar neoclássico, os ideais por trás da criação do prêmio também já se davam com base em influências internacionais.

Estas influências se mostraram de modo recorrente nos catálogos atuais da premiação, reforçando o papel do PDMCB em atuar na manutenção de narrativas hegemônicas na História do Design. Ao acessar e analisar estes documentos, percebi que boa parte dos argumentos presentes nos textos das categorias e nos descritivos dos objetos premiados fazem menção a ideais modernistas, como o funcionalismo, a racionalidade, atemporalidade, entre outros. Aliado a isto, percebi uma aproximação da ideia de design atrelado ao industrial, a uma metodologia pragmática, e que, ao definir o “bom design” seguindo estas características, é possível defini-lo como um “design profissional”.

Além disto, ao olhar para as várias edições e seus documentos percebi que as legendas de apresentação dos objetos vencedores privilegiam os autores e produtores, e alguns casos a sua localidade. Questões referentes a inovação, ao que torna os produtos inovadores, as materialidades, escolha de material, os processos produtivos, o contexto de uso, econômico, o público a quem se destina, são deixados em segundo plano.

Outros documentos acessados ao longo da pesquisa, como os do acervo digital da Hemeroteca, junto com alguns releases de imprensa divulgados pelo museu, me permitiram identificar uma espécie de circuito de privilégios a partir do prêmio. Este pode ser visualizado, por exemplo, no fato de a premiação eleger

aqueles designers que são considerados pelo júri como “profissionais renomados”, e que, portanto, estão aptos a fazer parte da comissão avaliadora – como o caso de Celso Hartkopf Lopes Filho, ganhador do Concurso do Cartaz da 32° ed., que foi selecionado no ano seguinte para fazer parte do grupo de jurados. Outra característica dentro deste contexto é a atribuição de selos aos vencedores, que podem utiliza-los como uma distinção de seus objetos ou portfólio, recurso que aparece explorado tanto por designers quanto por empresas, e até mesmo antes da atribuição destes selos, como possível ver nos anúncios de jornal em que empresas veiculavam seus produtos junto a logo do MCB, configurando-se quase como um selo de legitimação ao afirmar ter sido premiado pela instituição.

Já os cartazes da premiação se mostraram elementos importantes em algumas edições. Seja por conta da mudança de material do tradicional suporte de papel para outros como tecido, até a ressignificação das peças para além do objetivo de anunciar/divulgar a premiação de produto. As vozes destes cartazes, principalmente os da 33° edição, propuseram uma reflexão para questões sócio-políticas do país, reflexo de inúmeras mudanças e insatisfações com o panorama apresentado ao longo da última década. A partir destas peças, percebo que há um movimento importante que se desenvolve a partir do Concurso do Cartaz, que procura estabelecer mudanças tanto no modo de se fazer/pensar o design, como é perceptível na subversão dos suportes dos cartazes, quanto no sentido do Concurso, de não servir apenas para divulgação da premiação de produtos, mas de um espaço de reflexão e crítica, que transforma esta etapa da premiação e demonstra na prática que o design não é neutro.

Com base nos argumentos presentes nos documentos analisados, o MCB parece se constituir como um espaço de contradições e disputas, onde a partir de uma compreensão específica do que é design e o “bom design” são selecionados aqueles que fazem parte e aqueles que são excluídos da História do Design. Acredito que este trabalho foi importante para apontar como ideais que foram criados no início do século 20, e até mesmo no século 19, ainda são utilizados para estabelecer o que é considerado apto ou não para entrar para a história da premiação, da instituição e da também do design brasileiro. Portanto, a partir dos fragmentos identificados e analisados neste trabalho, percebo que o MCB atua no processo de manutenção de uma História do Design baseada nos ideais

modernistas, por meio do Prêmio Design MCB, mais especificamente dos catálogos aqui analisados, no período de 2015 a 2019.

Concluo, portanto, que acessar os fragmentos que reuni e articulei nesta dissertação me permitiram atingir o objetivo proposto e também a reconstituir parte da história da premiação, do museu, e do design brasileiro, para construir uma das possíveis interpretações desta. E com isso, foi possível compreender parte do papel do prêmio na construção e/ou manutenção de narrativas sobre a atividade e o campo do Design, e em como a História, ou parte dela, é construída.

Uma contribuição importante da pesquisa foi o desenvolvimento de um protocolo que permitiu analisar e categorizar os catálogos de cada edição. E também a coleta e a sistematização dos dados levantados a partir da pesquisa realizada no acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Outro ponto importante foi a identificação dos membros da comissão de avaliação do prêmio e a posterior organização que permitiu visualizar a recorrência e alternância entre os participantes. O cruzamento desses dados levantados ao longo da pesquisa e que foram adicionados ao apêndice pode fornecer novas descobertas e possibilidades de pesquisa, por exemplo, cruzando-se os jurados, suas origens, pode-se procurar entender quem são e por que são escolhidos com uma certa repetição/frequência. Também o cruzamento dos jurados com as categorias nas quais atuam pode mostrar como elas vem a ser articuladas.

Enfim, estas são apenas algumas possibilidades que podem surgir a partir desta pesquisa, portanto, espero ter contribuído com a Linha de Teoria e História do Design, do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Seja com caminhos metodológicos utilizados ou ideias que possam surgir da leitura deste documento que se propôs a investigar as noções de design articuladas a partir dos catálogos do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira de 2015 a 2019.

## REFERÊNCIAS

ABD. **Institucional: sobre a Associação Brasileira de Designers de Interiores.** 2022. Disponível em: < <https://abd.org.br/sobre-a-abd> >. Acesso em: 09/02/2022.

ABEDESIGN. **Institucional: Quem somos.** 2022. Disponível em: <<http://abedesign.org.br/institucional/quem-somos/>>. Acesso em: 09/02/22.

ABIMO. **Nossa História e setores de atuação.** 2022. Disponível em: < <https://abimo.org.br/institucional/historico/> >. Acesso em: 09/02/22.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Roberto Simonsen – Biografia.** Disponível em: < <https://www.academia.org.br/academicos/roberto-simonsen/biografia>>. Acesso em: 25/01/22.

ADP – ASSOCIAÇÃO DOS DESIGNERS DE PRODUTO. **Institucional: Sobre a ADP,** 2022. Disponível em: < <http://adp.org.br/sobre/> >. Acesso em: 09/02/22.

ARC DESIGN. **Revista: Detalhes da Edição.** Disponível em: <<http://www.arcdesign.com.br/arc-design.php>>. Acesso em: 09/02/22.

ARQSC. **Concurso do Cartaz do 30º Prêmio Design MCB.** Fonte: <<https://arqsc.com.br/premio-design-mcb-comemora-aniversario-com-concurso>>. Acesso em: 04/01/22.

AVERBUG, Marcello. **Plano Cruzado: Crônica de uma experiência.** Revista do BNDES, Rio de Janeiro, V.12, N.24, p.211-240, dez., 2005.

BDXPRT. **MCB divulga vencedor do concurso Cartaz do Prêmio Design,** 2011. <<http://bdxpert.hospedagemdesites.ws/2011/05/18/mcb-divulga-vencedor-do-concurso-cartaz-do-25%C2%BA-premio-design>>. Acesso em: 19/12/21.

BORGES, A. **Prêmio Design: 1986-1996**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.

BORGES, Adélia. **Museu da Casa Brasileira – maio de 2003 a maio de 2007**. Relatório de Gestão do Museu da Casa Brasileira, 2007.

BRAGA, Marcos da Costa. **O lugar e papel do Prêmio Design MCB**. In: Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – Trinta edições (1986-2016) / Chico Homem de Melo, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Marcos da Costa Braga – São Paulo: Olhares, 2016.

CAMPI, Isabel. **Algunas reflexiones sobre la historia del diseño de productos**. In: *La idea y la materia. El diseño de producto en sus orígenes, 1750-1914*. Ed. GG, Barcelona, 2007.

CAMPI, Isabel. **Lo funcional y lo funcionalista**. In: *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*, La Roca, Ediciones de Belloch/Santa & Cole, 2007, págs.107-146.

CARDOSO, Rafael. **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Uma Introdução à História do Design**. Terceira Edição. São Paulo: Blucher, 2008.

CASA VOGUE. **Um cartaz para o Prêmio Design MCB**, 2013. Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/Design/noticia/2013/04/um-cartaz-para-o-premio-design-mcb.html>>. Acesso em: 19/12/21.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Institucional**. 2022. Disponível em: <<http://cinemateca.org.br/>>. Acesso em: 27/01/22.

ESDI. **Alexandre Wollner – Esdianos**. Disponível em: <<https://www.esdi.uerj.br/esdianos/442/alexandre-wollner>>. Acesso em: 29/02/22.

\_\_\_\_\_. **Karl Heinz Bergmiller – Esdianos.** Disponível em: <<https://www.esdi.uerj.br/esdianos/282/karl-heinz-bergmiller>>. Acesso em: 29/02/22.

FABRIS, Yasmin. **A Mão do Povo Brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016).** Tese (Doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, 2021.

FGV. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2001.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORTY, Adrian. **Objeto de desejo - design e sociedade desde 1750.** Título original: *Objects of Desire – design and society since 1750.* Tradução: Pedro Maia Soares, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FUKUSHIMA, Kando, QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Nas Margens das Ruas: cartazes como vozes de contestação.** *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 289-313, jan/jul, 2018.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Museu da Casa Brasileira – Solar Fábio Prado.** Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1978.

GUERRA, Wilton. **A materialidade da Casa Brasileira.** In: *Museu da Casa Brasileira: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo: Governo do Estado de São Paulo*, São Paulo, SP, 2015.

ICO-D. **About: Who we are.** 2022. Disponível em: <<https://www.theicod.org/en/council/about>>. Acesso em: 09/02/22.

IEB – INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Waldisa Russio**. 2019. Disponível em: < <http://www.ieb.usp.br/waldisa-russio-camargo-guarnieri/> >. Acesso em: 09/02/22.

KOLLER, Júlia Anselment; RICETTI, Teresa Maria. **A importância do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira no contexto do Design Contemporâneo**. XV Jornada de Iniciação Científica e IX Mostra de Iniciação Tecnológica - 2019 Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019.

KÜHL, Beatriz Mugayar; D'AGOSTINO, Mário. **Benedito Lima de Toledo (1934-2019). O historiador da arquitetura**. Drops, São Paulo, ano 20, n. 145.07, Vitruvius, out. 2019. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/20.145/7513>>.

L+D LUZ | DESIGN | ARQUITETURA. **Uma fonte de informação e inspiração para a comunidade da iluminação**. 2022. Disponível em: < <https://www.lmaisd.com.br/> >. Acesso em: 09/02/22.

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS. **Histórico: A instituição**. 2022. Disponível em: <<http://www.liceudearteseoficios.com.br/a-instituicao/>>. Acesso em: 27/01/22.

LE MOS, Carlos A. C. **Renata e Fábio Prado – A casa e a cidade**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

LOSCHIAVO, Maria Cecília. **Design no Brasil: 1986-2016**. In: Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – Trinta edições (1986-2016) / Chico Homem de Melo, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Marcos da Costa Braga – São Paulo: Olhares, 2016.

MEMÓRIAS DO DESIGN. **Verbetes – Paul Edgard Decurtins**. Disponível em: < <https://memoriasdodesign.espm.br/verbetes/> >. Acesso em: 08/03/22.

MINIMALISSIMO. **Shades of Dieter Rams**, 2021. Disponível em: <<https://minimalissimo.com/moods/shades-of-dieter-rams>>. Acesso em: 03/12/21.

MOURA, Mônica. **Design - objetos de fazer pensar: 23º Prêmio Design MCB.** Dobra[s], São Paulo, v. 4, n. 8, p.46-49, mar. 2010. Quadrimestral. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/228>>. Acesso em: 24/02/2021.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. 2022. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/>>. Acesso em: 15/01/22.

\_\_\_\_\_. **Cerimônia de premiação do 29º Prêmio Design MCB acontece na quinta-feira, 26 de novembro às 19h30.** 2015 Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2015>>. Acesso: 08/09/21.

\_\_\_\_\_. **Últimos dias para inscrição no Concurso do Cartaz do 29º Prêmio Design.** 2015. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2015>>. Acesso em: 08/09/21.

\_\_\_\_\_. **10 de abril encerram inscrições para Concurso do Cartaz da edição comemorativa de 30 anos do Prêmio Design MCB. 2016.** Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2016>>. Acesso em: 08/09/21.

\_\_\_\_\_. **30º Prêmio Design MCB divulga resultado final. 2016.** Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2016>>. Acesso em: 08/09/21.

\_\_\_\_\_. **31º Prêmio Design MCB divulga vencedor e selecionados do Concurso do Cartaz.** 2017 Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2017>>. Acesso em: 03/09/21.

\_\_\_\_\_. **Inscrições para o 31º Prêmio Design MCB abrem em 20 de junho.** 2017. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2017>>. Acesso em: 03/09/21.

\_\_\_\_\_. **Últimos dias de inscrição para o Concurso do Cartaz do 32º Prêmio Design MCB.** 2018. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2018>>. Acesso em: 03/09/21.

\_\_\_\_\_. **Museu da Casa Brasileira divulga resultado do 32º Prêmio Design.** Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2018>>. Acesso em: 03/09/21.

\_\_\_\_\_. **Prêmio Design Museu da Casa Brasileira abre inscrições para o Concurso do Cartaz.** 2019. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2019>>. Acesso em: 08/09/21.

\_\_\_\_\_. **Estão abertas as inscrições para o 33º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.** 2019. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/imprensa/releases/2019>>. Acesso em: 08/09/21.

MUSEU NACIONAL UFRJ. **Institucional: O Museu.** 2022. Disponível em: <[museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html](http://museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html)>. Acesso em: 27/01/22.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. **O novo Museu da Língua Portuguesa está de volta com novas experiências para um contato emocionante com o nosso idioma.** 2022. Disponível em: <<https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/mlp/o-museu/>>. Acesso em: 27/01/22.

PIQUEIRA, Gustavo. **Texto de apresentação do Concurso do Cartaz.** Catálogo da 29ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, 2015.

QUELUZ, Marilda. **Questões pontuais sobre design e identidade.** In: \_\_\_\_\_. Design e identidade. Curitiba: Editora Peregrina, 2008. p. 13-33.

SENAC-SP. Sobre o SENAC. 2022. Disponível em: <<https://www.sp.senac.br/sobre-o-senac/>>. Acesso em: 09/02/2022.

SILVA, Ana Paula França Carneiro. **Design à mostra: Uma abordagem crítica a partir da exposição do 32º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018-2019)**. Tese (Doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, 2021.

---

**Últimos dias da mostra 30º Prêmio Design MCB.** Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/ultimos-dias-da-mostra-30-premio-design-mcb/>>. Acesso em: 15/09/21.

SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SÃO PAULO – SISEMSP. **Museu da Casa Brasileira será gerido pela Fundação Padre Anchieta.** 2021. Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/museu-da-casa-brasileira-sera-gerido-pela-fundacao-padre-anchieta/>>. Acesso em: 27/01/22.

SOUZA, Cyntia Santos Malaguti de. **Estudos de futuro e premiações em design: observatório de mudanças na cultura material.** *Actas de Diseño*, Vol 28, *Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo*. p. 229-236, 2019.

ZUPI. **Revista de Arte e Criatividade Zupi.** 2022. Disponível em: <<https://pixelshow.co/>>. Acesso em: 09/02/22.

WDO. **About: Vision and mission.** 2022. Disponível em: <<https://wdo.org/about/vision-mission/>>. Acesso em: 09/02/22.

## APÊNDICE 1 – PESQUISA HEMEROTECA

Pesquisa: “Museu do Mobiliário Artístico”.

Periódico	Período	Tema
<b>A Tribuna (SP)</b>	1970 a 1979	<p>Ano 1970 – edição 00091</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Elaboração do Museu do Mobiliário Artístico e Histórico do Brasil por Arrobas Martins;</li></ul> <p>Ano 1971 Edição 00329 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Criação do MCB;</li><li>• Mudança do nome e objetivos;</li><li>• Acervo inicial;</li><li>• Primeiro Conselho Diretor</li></ul>
<b>Diário da Noite Edição Matutina (SP)</b>	1970 a 1973	<p>Ano 1971 - edição 13885 1</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Inauguração do MCB – 1971;</li><li>• Idealização e proposta do MCB;</li><li>• Mudança do nome</li><li>• Explicação do porquê da mudança do nome;</li><li>• Acervo</li><li>• Conselho diretor</li><li>• Um pouco sobre o Solar</li></ul>
<b>Jornal do Brasil (RJ)</b>	1970 a 1979	<p>Ano 1971 Edição 00301 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Fundação;</li><li>• Nomes;</li><li>• Objetivos;</li><li>• Acervo;</li><li>• Solar e um pouco da influência neoclássica, construção terminada em 1944.</li></ul>
<b>O Cruzeiro</b>	1928 a 1985	

<b>Revista (RJ)</b>		<p>Ano 1970 – Edição 0025 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Criação do Museu por decreto-lei;</li> <li>• Rotina do governador da época Abreu Sodré.</li> </ul>
---------------------	--	---

Pesquisa: “**Museu da Casa Brasileira de 1970 a 1979**”.

<b>A Tribuna (SP)</b>	1970 a 1979	<p>Ano 1971 - Edição 00045 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Diretor do Museu;</li> <li>• Objetivo;</li> <li>• Sobre o prédio ser cedido pela TV Cultura e possível instalação;</li> <li>• Ambientes domésticos;</li> <li>• Pesquisas do MCB;</li> <li>• Conselho de orientação do Museu;</li> </ul> <p>Ano 1971 - Edição 00223 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mudança de prédio;</li> <li>• Visita governador;</li> </ul> <p>Ano 1971 – Edição 00325 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração do Museu;</li> <li>• Mudança do nome e ampliação dos objetivos;</li> <li>• Proposta do Museu;</li> <li>• Acervo;</li> <li>• Conselho diretor;</li> <li>• Mudança de endereço</li> </ul> <p>Ano 1971 – Edição 00329</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração do Museu;</li> <li>• Mudanças do nome;</li> <li>• Objetivo;</li> <li>• Acervo inicial;</li> <li>• Primeiro Conselho Diretor;</li> </ul>
-----------------------	-------------	--

		<p style="text-align: center;">Ano 1971 – Edição 00330</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1971 – Edição 00333</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração;</li> <li>• Objetivo;</li> <li>• Mudança de endereço</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1972 – Edição 00271 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração;</li> <li>• Objetivo;</li> <li>• Decreto do governador Lauda Natel sobre o descarte de móveis e objetos imprestáveis;</li> <li>• Acervo inicial;</li> <li>• Mudança de endereço;</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1973 – Edição 00248</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Promoção de seminários sobre temas de história e museologia</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1973 – Edição 00308</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Museus em São Paulo;</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1974 – Edição 00272</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Falta de museólogos em SP.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1977 – Edição 00162 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Programação de palestras do MCB;</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1977 - Edição 00224 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acervo do MCB</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1978 - Edição 00161 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Agradecimento pelo</li> </ul>
--	--	--

		<p>recebimento de um catálogo do Museu;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Idealizador Luis Arroba Martins</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1978 - Edição 00191B 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição Archi-Fragmentos</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1978 – Edição 00228</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento de livro Mobiliário Brasileiro, de Maria Helena Ochi Flexor</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1979 - Edição 00025 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Palestra realizada no auditório do MCB, O Monopólio Conservador da Verdade – leitura de alguns aspectos da obra de Gilberto Freyre.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1979 - Edição 00147 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Curso sobre estilos de mobiliário e de pintura com programação de visitas no Museu da Casa Brasileira</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1979 - Edição 00152A 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Curso de Visitas a Galerias, incluindo o MCB no roteiro, além de outros museus, como MASP, MAM, MAC...</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1979 - Edição 00157B 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Visitas aos museus de São Paulo – viagem de estudantes universitários dos cursos de História, Geografia e Estudos Sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1979 - Edição 00348 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Palestra sobre a experiência do</li> </ul>
--	--	--

		Museu do Sol, parte do Seminário Permanente de Debates promovido pelo MCB.
<b>Ciência e Cultura (SP)</b>	1949 a 1979	<p>Ano 1978 - Edição 00011 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acervo do MCB, quantidade de fichas com informações sobre a civilização brasileira e seus temas;</li> </ul>
<b>Correio Braziliense (DF)</b>	1970 a 1979	<p>Ano 1972 - edição 03971 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anúncio de que o Solar foi doado ao Governo de SP, e que abrigaria o MCB.</li> <li>• Fala ainda que o Solar hospedou muitas personalidades que visitaram a capital. E no final diz-se que somente por meio desta doação para salvar o prédio da demolição</li> </ul> <p>Ano 1975 - edição 04658 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Doação de cama do Século XVIII ao acervo do MCB.</li> </ul>
<b>Correio de Notícias (PR)</b>	1977 a 1979	<p>Ano 1978 – Edição 00419</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acervo e fichas sobre a civilização brasileira;</li> </ul>
<b>Diário da Noite Edição Matutina (SP)</b>	1970 a 1973	<p>Ano 1971 - edição 13885 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração do MCB – 1971;</li> <li>• Idealização e proposta do MCB;</li> <li>• Mudança do nome</li> <li>• Explicação do porquê da mudança do nome;</li> <li>• Acervo;</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conselho diretor;</li> <li>• Um pouco sobre o Solar;</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1971 - edição 13894 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ernani Silva Bruno, diretor executivo;</li> <li>• Proposta do MCB;</li> <li>• Acervo – móveis artísticos e aquisição de novos artefatos a partir da mudança de nome e objetivos;</li> <li>• Motivo da escolha do Solar;</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1971 - edição 14017 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• MCB ainda não estava na sua sede;</li> <li>• Pouco conhecido;</li> <li>• Acervo relativamente pequeno;</li> <li>• Problemas referentes ao tamanho dos edifícios onde estava instalado impediam a frequência de um grande fluxo de pessoas</li> <li>• Exemplo de peças que poderiam ser vistas em visitas;</li> <li>• Pesquisas sobre interiores de residências brasileiras de todas as épocas e suas características gerais;</li> <li>• Propósitos do MCB – comunicação cultural com aulas de decoração de interiores e de estilos de móveis. Cursos sobre a História da Cultura Brasileira e sobre Evolução da Casa Brasileira por meio de palestras</li> <li>• Objetivos do museu;</li> <li>• Preocupação do governo em conservar e restaurar o patrimônio cultural brasileiro, por meio de pronunciamentos do ministro Jarbas Passarinho.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1971 - edição 14047 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Visitas de alunos</li> </ul>
--	--	--

		<p>Ano 1971 - edição 14074 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Novas peças pro acervo;</li> <li>• Mudança para o novo endereço;</li> <li>• Proposta do Museu;</li> </ul> <p>Ano 1971 - edição 14113 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Doação de móveis para o acervo</li> </ul> <p>Ano 1972 - edição 14267 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Criação de comissões para a programação de festividades dos 150 anos da Independência.</li> </ul> <p>Ano 1972 - edição A14265 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Convocação de candidatos inscritos no concurso de Monitores Artísticos para a realização da prova.</li> </ul> <p>Ano 1973 - edição A14464 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre os museus de São Paulo</li> </ul>
<b>Diário da Noite (SP)</b>	1927 a 1980	<p>Ano 1978 – Edição 16272</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Objetivo do museu;</li> <li>• Exposição permanente;</li> </ul>
<b>Diário de Notícias (RJ)</b>	1970 a 1976	<p>Ano 1971 – Edição 14869</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Criação do Museu e seu objetivo.</li> </ul>
<b>Diário do Paraná</b>	1955 a 1983	<p>Ano 1976 - edição 06453 1</p>

<p><b>Orgão dos Diários Associados (PR)</b></p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pesquisa de estudantes sobre a baixa procura da população por museus. Na época já havia 35 museus oficiais.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1977 - edição 06737 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento do livro “Mobiliário Nacional”, que exalta o CONDEPHAAT e o MCB.</li> </ul>
<p><b>Jornal do Brasil (RJ)</b></p>	<p>1970 a 1979</p>	<p style="text-align: center;">Ano 1971 - edição 00284 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração;</li> <li>• Objetivo;</li> <li>• Endereço</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1971 Edição 00301 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Objetivo;</li> <li>• Fundação do MCB;</li> <li>• Mudança de nome;</li> <li>• Acervo;</li> <li>• Prédios sede</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1972 Edição 00183 (2)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mudança para nova instalação;</li> <li>• Acervo;</li> <li>• Decreto de móveis imprestáveis;</li> <li>• Conferência sobre a função educacional dos museus.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1973 Edição 00246 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Divulgação de relatório de pesquisa;</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 1979 Edição 00025 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sobre revista de arte e arquitetura e cultura dirigida por Niemeyer e Maria Luiza do carvalho;</li> <li>• Abordagem da Pinacoteca e de museus como MCB em um</li> </ul>

		<p>folheto;</p> <p>Ano 1979 Edição 00350 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento de livro no MCB</li> </ul> <p>Ano 1979 Edição 00353 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento de livro no MCB: História da História do Brasil: Historiografia Colonial, de José Honório Rodrigues</li> </ul>
<b>Jornal do Comercio (AM)</b>	1905 a 1979	<p>Ano 1977 – edição 22578B 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição “Artistas e Artífices do Brasil Colonial”;</li> <li>• Parte das obras poderiam ser vistas no acervo do MCB;</li> </ul>
<b>Manchete (RJ)</b>	1952 a 2007	<p>Ano 1971 – edição 0988 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inauguração do MCB;</li> </ul>
<b>A Luta Democrática (RJ)</b>	1954 a 1987	<p>Ano 1979 - Edição 07755 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acervo</li> </ul>
<b>Diário de Pernambuco (PE)</b>	1970 a 1979	<p>Ano 1973 - Edição 00144 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Visita de museóloga do MCB ao Museu de Artes e Cultura Populares do Ceará;</li> </ul> <p>Ano 1979 - Edição 00081 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acervo a disposição de pesquisadores;</li> </ul> <p>Ano 1979 - Edição 00085</p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento do livro História da História do Brasil.</li> </ul>
<b>Jornal do Comercio (RJ)</b>	1970 a 1979	<p>Ano 1979 - Edição 00174 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Catálogo da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado De São Paulo sobre os vários departamentos de cultura: MCB, Museu de Arte Sacra, Pinacoteca, Museu de Presépio, Museu da Imagem e do Som, Paço das Artes, Casa de Guilherme de Almeida.</li> </ul>
<b>Mensário do Arquivo (RJ)</b>	1974 a 1979	<p>Ano 1979 - dição 0004 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lista com nome de pesquisadores e o que estavam pesquisando - O MCB aparece como sigla de uma das instituições</li> </ul> <p>Ano 1979 - dição 0011 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Assinatura da diretora técnica do Museu sobre a lista dos pesquisadores acima</li> </ul>
<b>Suplemento Literário (SP)</b>	1956 a 1985	<p>Ano 1972 - Edição 00794 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Matéria falando sobre o contexto da cidade de São Paulo na época;</li> <li>• Adensamento populacional;</li> <li>• Tráfego intenso;</li> <li>• Densidade demográfica e crescimento vertical ininterrupto;</li> <li>• Falta de planejamento;</li> <li>• Poluição do ar (ar irrespirável) e dos rios;</li> <li>• Problemas no trânsito;</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Planejamento da cidade da Philadelphia usado como exemplo de um crescimento organizado e planejado;</li> <li>• Deslocamentos de grupos para fugir das áreas de deterioração e de adensamento para as margens das rodovias, “como algumas famílias do século XIX, em ‘chácaras’ de cerca de 5 mil metros quadrados”. Mudança de famílias de classe média para bairros periféricos.</li> <li>• Descuidado com as áreas verdes.</li> </ul>
--	--	--

Pesquisa: “**Museu da Casa Brasileira de 1980 a 1989**”.

<b>Ciência e Cultura (SP)</b>	1949 a 2017	<p>Ano 1988 - Edição 00011 2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1º colóquio e pesquisadores do MCB, com tema “Escravidão e abolição”.</li> </ul> <p>Ano 1991 - Edição 00007 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• CEFAM: Uma proposta de integração Museu-Escola</li> <li>• Museus distantes da população</li> <li>• Objetivos do programa</li> </ul>
<b>O Cruzeiro Revista (RJ)</b>	1928 a 1985	<p>Ano 1987 - Edição 2430 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mudanças ocorridas em São Paulo em seus então 424 anos;</li> <li>• Múltiplos tipos étnicos;</li> <li>• Edifícios gigantescos, largas avenidas, viadutos e elevados;</li> <li>• Modernização de São Paulo sem ligar para o passado;</li> <li>• Ritmo de vida acelerado; intensa atividade de fábricas e usinas, bancos e escritórios;</li> <li>• Donas-de-casa com sacolas de mercado e executivos elegantes exigindo pastas e</li> </ul>

		<p>poses comparados aos filmes americanos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Estilo metropolitano até no lazer, na disputa por mesas nas pizzarias e churrascarias, e fuga das famílias para os clubes e sítios a beira de estradas ou para o litoral em busca de verde ou mar.</li> <li>• As coisas que permanecem igual a cinquenta, cem anos, como algumas fachadas de construções, e o vendedor de pipoca, assim como o amolador de facas e o funileiro.</li> </ul>
<p><b>Suplemento Literário (SP)</b></p>	<p>1956 a 1985</p>	<p>Ano 1980 - Edição 00167 1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Museus de São Paulo: Museu Paulista, Pinacoteca, longo tempo sem nada novo, no meio do caminho surge o Museu de Arte Sacra.</li> <li>• De 1930/19455 uma série de museus especializados: Instituto Biológico (1930), Florestal Orlando Vecchi (1931), Instituto Oscar Freire (1931), Caça e Pesca (1934).</li> <li>• Museu do Folclore da Discoteca Municipal (1937), Museu Municipal de Campinas (1938)</li> <li>• 40 e 50 com a criação dos museus Dr. João Barbosa Rodrigues, Instituto de Botânica, Instituto da Pesca;</li> <li>• Museu do Homem Americano.</li> <li>• Museu da Arte Moderna;</li> <li>• Museu Euclides da Cunha;</li> <li>• Anos 50, crescimento econômico força os serviços públicos a se modernizarem.</li> <li>• Na sequência surgem o museu Carlos Gomes, o Planetário e Museu da Ciência, Casa do Grito, Museu do Café, Museu Dr. Plínio Travassos dos</li> </ul>

		<p>Santos, Museu do Instituto Butantã.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Até 1954 o Estado possuía uma dezena de museus vinculados a universidades e a institutos de pesquisa, meia dúzia de museus particulares na capital, e esboçava-se a criação de museus municipais., como Casa do Bandeirante e Museu dos Presépios, enquanto no interior já começavam a surgir os primeiros museus municipais.</li><li>• Entre 1956 e 1958, através da Secretaria de Educação, o Estado criaria mais um museu na capital (militar) e doze no interior. Falava-se em uma “Rede de museus”, porém a primeira tentativa de sistematização ocorre em 1958, através do decreto nº33.980, de 19 de novembro daquele ano. Este criava 14 novos museus, que iriam somar aos 13 anteriormente institucionalizados e reúne todos em grupo históricos, por períodos: museus do período colonial, monárquico e republicano. Foi uma tentativa de agrupamento orgânico, sob o aspecto legislativo e formal.</li><li>• Em 1958 tem-se uma grande maioria que não chegou a vida, devido a inaugurações oficiais e fechamentos, reaberturas e novos fechamentos.</li><li>• Na sequência, seguindo o exemplo francês das casas de cultura, a então Secretaria do Governo cria estabelecimentos que abrigavam centros de atividades múltiplas, incluindo pequenas salas de exposições ou museus.</li><li>• Com a grande quantidade de museus surgindo é criado o</li></ul>
--	--	--

		<p>Serviço de Museus Históricos, vinculados à Diretoria Geral da Secretaria da Educação.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Em 1966 nova tentativa de sistematização, mas apenas com relação a alguns museus, com a criação de uma comissão para estudar a criação de novos museus, que propôs a criação dos museus da Imprensa, das Bandeiras, do Ferro e da Pesca.</li><li>• Porém, no mesmo período, continuavam a surgir novos museus como o de Pinhal, São João da Boa Vista, Caçapava e São Roque, criados entre 18 e 27 de janeiro de 1967.</li><li>• De 1967 a 1970 criaram-se mais de trinta museus no Interior do Estado, sem que houvesse exame prévio do organismo incumbido – Gera (Grupo Executivo da Reforma Administrativa criado em 1967) – de planejar e executar a reforma administrativa do Estado.</li><li>• Este grupo – Gera – transferiu para a nova Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo o Serviço de Museus Históricos.</li><li>• Com esforços do Gera e do Coordenador da Reforma Administrativa, o secretário da Fazenda Luiz Arrobas Martins, a Administração Pública Estadual procurou implantar projetos museológicos com a preocupação e infraestrutura e de autossustentação, e aí surgem o Museu de Arte Sacra, o Museu da Imagem e do Som e o MCB e a reorganização da Pinacoteca do Estado.</li><li>• Nos 70/74 houve retrocesso quanto às estruturas museológicas, ao menos na administração pública estadual,</li></ul>
--	--	---

		<p>que continuou criando museus no interior por decreto, e reduziu os da capital.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• No âmbito municipal foi criada a Fundação Museu de Ciência e Tecnologia, e o Museu de Presépios é doado ao Museu de Arte Sacra.</li><li>• Na área particular foi criado o Lasar Segall, sendo um dado importante pela preocupação de política cultural, de ação comunitária e por procurar assumir as características do museu-processo.</li><li>• Em 1976/77 o Estado faz a primeira análise dos museus da capital e do interior, pertencentes à Secretaria da Cultura. Porém essa investigação não chega a ser publicada. Algumas de suas propostas passam a ser executadas dentro de um plano que é mais sensível aos apelos da divulgação do que aos de um efetivo reforço das unidades museológicas e de sua sistematização.</li><li>• Abre-se oficialmente o Museu da Casa Brasileira, que tinha sido inaugurado simbolicamente em 197 e inaugurou-se também a Casa de Guilherme de Almeida.</li><li>• Na capital a grande inovação foi a criação do Museu de Rua, que dinamizou o arquivo iconográfico da cidade com um acervo de valorização da memória histórica, artística e urbanística da cidade, através de imagens fotográficas.</li><li>• Caráter mais profissionalizante das instituições em 1978 quando surge o curso de pós-graduação de Museologia em São Paulo que revive o problema da regulamentação</li></ul>
--	--	--

		<p>da carreira de museólogo, paralelo aos movimentos que aconteciam na Bahia e no Rio de Janeiro, onde os cursos eram em nível de licenciatura.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Porém, São Paulo passava por um renascimento na área dos museus com discussão (com a falta de uma ação mais dinâmica) a dessacralização dos museus, a ampliação do público., o serviço educativo e ação cultural.</li> <li>• Ainda havia a proliferação caótica, em vários níveis “a institucionalização demagógica e o ranço colonial lutando contra a especialização e profissionalização”. Enfim, têm-se <b>grandes antagonismos e contradições na paisagem museológica paulista.</b></li> <li>• Esperava-se uma direção dos museus com um esforço construtor, mais racional, por necessidade de sobrevivência em decorrência do movimento da industrialização sendo encarado como o grande propulsor do desenvolvimento.</li> </ul>
--	--	--

Pesquisa: “**Prêmio Design Museu da Casa Brasileira de 1980 a 1989**”.

<p><b>Correio de Notícias (PR)</b></p>	<p>1980 a 1989</p>	<p>Ano 1989 - Edição 00174 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento em Curitiba de um aparelho fac-simile pela Lapsen S.A. que recebia mais um prêmio, o “Top de Marketing” da ADVB – PR – Associação dos Dirigentes de Vendas do Brasil, Seção Paraná. Era seu primeiro produto inovador, o “Escriba 2021”, líder nacional</li> </ul>
--	--------------------	---

		<p>entre os aparelhos eletrônicos e telex.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• No anúncio se coloca que desde seu lançamento o telex recebeu várias premiações, como o “Top de marketing Nacional” e o prêmio de “design” do Museu da Casa Brasileira, entre outros.</li> <li>• Fala-se também na trajetória do Escriba 2021 que foi orientada desde o início pelos princípios do Marketing Industrial e da Administração Estratégica, afirmação de Samuel Schause, diretor-presidente, que explicou que o caso surgiu do Plano Operacional de Marketing para 1988, cuja meta era consolidar o posicionamento do produto como inovador, tecnologicamente avançado e capaz de atender a todas as necessidades de comunicação, via telex, de usuários de qualquer porte.</li> </ul>
<b>Jornal do Brasil (RJ)</b>	1980 a 1989	<p>Ano 1988 - Edição 00159 (2)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anúncio do <i>Solution 16</i> – computador pessoal.</li> <li>• Associado a uma ideia de mais tecnologia, com tamanho reduzido e com mais vantagens.</li> <li>• Carrega o selo de 1º lugar do Prêmio Design MCB. Foi premiado na primeira edição na categoria de equipamentos domésticos.</li> </ul>
<b>Módulo Brasil Arquitetura (RJ)</b>	1955 a 1986	<p>Ano 1986 - Edição 00092 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anúncio de lançamento de nova coleção da Forma intitulada “Os</li> </ul>

		<p>modernos brasileiros”, onde associa estes a alta qualidade do mobiliário brasileiro a estes modernos, Warchavchick, Flávio de Carvalho, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha, da semana de 22 a atualidade, onde estes se associaram “aos outros exemplos clássicos do design contemporâneo”.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Fala-se no anúncio que a coleção reúne as peças mais significativas do mobiliário moderno criadas a partir de 1928 pelos “Mestres Brasileiros”, Warchavchik, Lasar Segall, John Graz, Flávio de Carvalho, Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas.</li><li>• Gregori Warchavchik é considerado na matéria a primeira figura modernista no Brasil, tanto na arquitetura quanto no desenho das peças que viriam mobiliar suas primeiras casas projetadas de acordo com a linguagem arquitetônica introduzida por ele.</li><li>• John Graz, conhecido como “Graz, o Futurista”, após o Art Déco e Art Nouveau em sua arquitetura de interiores, absorveu as lições do modernismo projetando formas bem características dos anos 50, como o sofá da coleção.</li><li>• Flávio de Carvalho, colocado entre o modernismo e a modernidade, criou cadeiras que traduzem linguagem contemporânea e arrojada.</li><li>• Lina Bo Bardi é considerada figura fundamental no design brasileiro, criou o primeiro núcleo a propor formas racionais no mobiliário – o</li></ul>
--	--	--

		<p>Studio Palma, em 1946. Duas das cadeiras criadas por ela foram propostas na coleção, a Lina's Bowl e a Cadeira Lina.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Já o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, criou a cadeira Paulistano, que passou por um reduzidíssimo processo de fabricação nos anos seguintes. Que teria caído no esquecimento na sequência, "como todos os demais projetos de desenho brasileiro". Segundo o texto somente em 1984 quando a Nucleon-8 pensou em produzi-la industrialmente é que o arquiteto teria desenhado mais duas peças, uma das quais é a versão para escritório da cadeira Paulistano, que ganhou o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira neste ano. Outra cadeira que foi classificada no concurso de design do MCB foi a espreguiçadeira em lâmina de aço, pintada e que utilizava a tecnologia de mola, desenvolvida para a cadeira Paulistano.</li> <li>• Vilanova Artigas criou peça exclusiva, única para seu próprio uso, que foi considerada para a coleção brasileira da Forma.</li> </ul>
--	--	---

Pesquisa: "**Prêmio Design Museu da Casa Brasileira de 1990 a 1999**".

<b>A Tribuna (SP)</b>	1990 a 1999	<p>Ano 1998 - Edição 00249 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anúncio de um produto vencedor de segundo lugar com o projeto Painel Shaft na 12ª edição do Prêmio Design MCB. Projeto para facilitar a</li> </ul>
-----------------------	-------------	--

		manutenção de sistemas hidráulicos em edifícios residenciais.
<b>Jornal do Brasil (RJ)</b>	1990 a 1999	<p>Ano 1996 - Edição 00034 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Menção a uma luminária premiada na 9º edição do PDMCB, a luminária Uauá, de Fábio Falanghe e Giorgio Jr. como participante da Feira Metro Quadrado, no Riocentro.</li> </ul> <p>Ano 1998 - Edição 00214 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Divulgação do resultado</li> </ul> <p>Ano 1998 Edição 00016 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Propaganda para venda da luminária Viva, onde destaca-se o nome do designer, André Wagner, e o fato de ter sido premiado no PDMCB, disponível na La Lampe</li> </ul>
<b>Jornal do Commercio (RJ)</b>	1990 a 1999	<p>Ano 1996 - Edição 00360 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Design premiado – ventilador de teto Aliseu, criado pelo Estúdio Carioca de Design NCS, comercializado pela Tok &amp; Stok, que ganhou também o Industrie Forum Design, de Hanover, Alemanha, onde destaca-se que são as premiações mais importantes do país e do exterior, respectivamente.</li> </ul>

Pesquisa: “Prêmio Design Museu da Casa Brasileira de 2000 a 2009”.

<b>Folha do Sul (RS)</b>	2000 a 2001	<p>Ano 2000 - edição 00035 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Divulgação de inscrições da 14º</li> </ul>
--------------------------	-------------	--

		<p>edição do PDMCB.</p> <p>Ano 2000 - edição 00100 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inscrições abertas para a 6ª edição do Concurso do Pôster, com a participação de designers, arquitetos, diretores de arte e profissionais de artes gráficas.</li> </ul>
<p><b>Jornal do Brasil (RJ)</b></p>	<p>2000 a 2009</p>	<p>Ano 2004 - Edição 00241 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anúncio de ganhador do Prêmio, com Ivan Rezende no primeiro lugar na categoria de mobiliário com a linha Bandeirola.</li> <li>• Destaque para a participação de empresas grandes nesta edição por parte de Adélia Borges, empresas como Coza, Lumini, Electrolux, Airfree, Itautec Philco, Arno, Tigre, Mercur, Deca, Tramontina, Starret, Intermed e Polionda. Adélia ainda diz: “O design é resultado de um esforço integrado entre quem projeta e quem produz. O designer sozinho consegue muito pouco”.</li> <li>• Alcance nacional da premiação, com um domínio do eixo Rio-São Paulo, com 292 projetos de São Paulo, seguido de 62 do Rio de Janeiro, com 36 do Rio Grande do Sul, 21 de Santa Catarina, 14 de Minas Gerais e 13 do Paraná. Já o estado de Amazonas e Goiás tiveram 4 inscritos, Acre e Mato Grosso do Sul tiveram três, Alagoas, Bahia e Distrito Federal, dois, um do Ceará, da Paraíba, de Pernambuco e do Piauí. Entre os premiados, porém,</li> </ul>

		<p>predominaram de outros estados fora do Estado de São Paulo.</p> <p>Ano 2005 - Edição 00044 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Inscrição da 19° edição</li></ul> <p>Ano 2005 - Edição 00351 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Fernando Prado foi o primeiro brasileiro vencedor do IF Design Award, em 2005, com a linha de luminárias Luna, desenvolvida para a Lumini. No ano anterior a luminária Giro também de Prado ganhou o selo IF de bom design. Ambos os projetos foram contemplados com o primeiro lugar na categoria de iluminação do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, em 2003 e 2004, consecutivamente.</li></ul> <p>Ano 2006 - Edição 00117 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Inscrições abertas para a 20° edição.</li></ul> <p>Ano 2007 - Edição 00245 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Dica de decoração da Cadeira Gisele, de Aristeu Pires, vencedora da categoria de Mobiliário da 21° Edição do PDMCB.</li></ul> <p>Ano 2007 - Edição 00290 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Unanimidade para a poltrona Diz de Sérgio Rodrigues no 1° lugar de Mobiliário na 20° edição do PDMCB.</li></ul> <p>Ano 2008 - Edição 00180 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Divulgação da Airfree, purificador remiado na 18°</li></ul>
--	--	--

		<p>edição do PDMCB.</p> <p>Ano 2008 - Edição 00236 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nota sobre a Cadeira Aviador, de Fernando Mendes de Almeida e Roberto Hirth, premiada na 22ª edição do PDMCB.</li> </ul> <p>Ano 2009 - Edição 00011 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nota sobre a cadeira de balanço Mäder, de Roberto Hirth e Fernando Mendes de Almeida.</li> </ul>
<b>Jornal do Comercio (RJ)</b>	2000 a 2009	<p>Ano 2000 - Edição 00227 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Abertura de inscrições da 14ª edição</li> </ul> <p>Ano 2005 - Edição 00035 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Matéria Festa do design no Rio.</li> <li>• 1º Panorama Internacional de Design 2005 reuniu os “mais importantes nome do mundo na produção, ensino e curadoria de design”.</li> <li>• Trabalho de 13 dos 30 designers mais conceituados da atualidade, entre eles os brasileiros Sérgio Rodrigues (autor da Poltrona Mole, símbolo do design nacional e que faz parte do acervo do MoMA), e Jacqueline Teixeira (ganhadora do 6º PDMCB com a Mesa Voadora), o israelense Ezri Tarazi (clientes como Intel e a Microsoft, onde cuida do mobiliário e espaço); o argentino Alejandro Sarmiento (prêmios na Itália, no Brasil e Argentina, com trabalhos expostos em Milão, Nova Uork</li> </ul>

		<p>e Londres), a holandesa Hella Jongerius, da Droog Design.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Contou também com editores das principais publicações estrangeiras.</li><li>• Foco no ambiente residencial, morar de forma segura e com design, enquanto em Nova York ela explorou diversas áreas da atividade humana, com mais de 300 objetos e protótipos voltados para a proteção contra situações de perigo e de emergência.</li><li>• “O design é hoje uma das ferramentas escolhidas pelo governo brasileiro para estimular a produção e a exportação dos produtos nacionais. Portanto, foram convidados profissionais de países com os quais o Brasil mantém forte relação cultural e comercial”. Participaram Argentina, Canadá, Espanha, França, Holanda, Israel e Uruguai.</li><li>• De acordo com o arquiteto italiano Nicola Goretti, do Grupo AG, sediado em Brasília, curador e idealizador da mostra afirma que “a intenção de trazer este evento para o Brasil é porque aqui não se valoriza o design, não há esta cultura. Tudo que é feito aqui, é vendido no mercado externo por um preço 50 vezes superior ao daqui. Não se agrega valor. Aqui se faz um design barato, muito bem feito, porém vendido para o exterior e comprados a preços de mercado internacional”.</li><li>• Outro objetivo, de acordo com o texto, é colocar o Brasil como parte do roteiro internacional de design, para ele o design no Brasil é para poucos, ao</li></ul>
--	--	--

		<p>contrário do que acontece na Europa, que é democrático.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• “Quis fazer o evento aqui, apesar de encontrar algumas resistências, coisa que não aconteceria se eu fizesse em São Paulo. A ideia é expor o Brasil lá fora, por isso estou trazendo jornalistas estrangeiros de revistas especializadas, para que vejam o que é feito aqui. Temos que recuperar o espaço perdido para São Paulo”.</li><li>• Afinal foi no Rio de Janeiro que surgiu a 1° escola de design, a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, na década de 40. Argumenta ainda que, embora tenha esse passado tão ilustre, foi preciso sensibilizar os patrocinadores da cidade para que a programação acontecesse da forma mais viável possível, com entrada franca, para o grande público que não tem acesso ao que é feito em termos de design brasileiro e internacional.</li></ul> <p>Ano 2005 – Edição 00086 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Design brasileiro deslancha;</li><li>• Visibilidade e crescimento do design nas lojas de decoração, ao contrário de anos anteriores.</li><li>• De acordo com Adélia Borges (diretora do MCB nesta época): “o mercado está aquecido, os empresários acordaram e agora dão valor à produção nacional, que está até ganhando visibilidade na Europa e Estados Unidos”.</li><li>• Um dos parâmetros para medir o crescimento na matéria é o prêmio internacional IF, que teve 79 finalistas num dos mais importantes concursos do</li></ul>
--	--	---

		<p>           mundo de design, na Alemanha.         </p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O PDMC em 2004 recebeu um aumento de 38% nas inscrições com relação ao anterior.</li> <li>• Para Adélia, professora de Design na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), cinco anos atrás seus alunos enfrentavam dificuldades para conseguir emprego ou seguir na profissão, para agora “a produção brasileira está passando por um período nunca visto antes”.</li> <li>• Segundo Adélia esta mudança é impulsionada por vários fatores, como o acesso do consumidor a peças que antes eram destinadas apenas à elite. Embora longe do ideal, muitos designers despontam no cenário nacional.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 2007 - Edição 00044 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Peça vencedora da 21º edição, a poltrona Gisele.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 2007 - Edição 00090 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Abertura de inscrição da 21º edição</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 2007 - Edição 00144 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Matéria sobre peças de acervo da Coleção Azevedo Moura na exposição Desenho Anônimo, no Museu da Casa Brasileira, com projeto de Ana Luisa Cuervo Lo Pumo e Maria Cristina de Azevedo Moura, que venceram várias edições do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.</li> </ul> <p style="text-align: center;">Ano 2008 - Edição 00059A (1)</p>
--	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mostra do 21° PDMCB em cartaz.</li> <li>•</li> </ul>
<b>Jornal O Município (SC)</b>	2005 a 2019	<p>Ano 2008 - edição 03887 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vencedor da 21 edição do PDMCB, poltrona Gisele e sua inspiração.</li> </ul>
<b>O pioneiro (RS)</b>	1948 a 2002	<p>Ano 2002 - edição 08352 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Empresa Saccaro Móveis rendendo bons frutos com produto selecionado para a segunda etapa do 16° PDMCB.</li> </ul>
<b>Tribuna da Imprensa (RJ)</b>	2000 a 2009	<p>Ano 2006 - Edição 17147 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inscrições abertas para o CONCURSO DE IDENTIDADE VISUAL da 20° edição do PDMCB.</li> </ul> <p>Ano 2006 - Edição 17258 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inscrições para o 20° PDMCB.</li> </ul> <p>Ano 2006 - Edição 17284 (1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Últimos dias da 20° edição do PDMCB.</li> </ul>

## APÊNDICE 2 – PROTOCOLO DE REGISTRO DOS CATÁLOGOS

Protocolo de registro dos catálogos – edição				
<b>Descrição</b>	Ano			
	Número total de páginas			
	Sessões (tamanho, como está dividido)			
	Número de tiragens (se disponível)			
	Organização das Categorias (na sequência apresentada)			
	Formato do documento			
	Resumo			
	Comissão julgadora	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">Concurso Cartaz</td> </tr> <tr> <td>Produtos</td> </tr> <tr> <td>Trabalhos escritos</td> </tr> </table>	Concurso Cartaz	Produtos
Concurso Cartaz				
Produtos				
Trabalhos escritos				
<b>Análise/Contexto</b>	Temas (abordados no catálogo)			
	Contexto (o que estava acontecendo no momento, fatores externos relevantes que podem influenciar). Link para outros documentos			
	Imagens (capas e contra capas, outras são necessárias?)			
	Quem produziu os catálogos?			
Observações				
Autor				
Data				

### APÊNDICE 3 – QUADRO COMPARATIVO DOS CATÁLOGOS

	Catálogo 29°	Catálogo 30°	Catálogo 31°	Catálogo 32°	Catálogo 33°
<b>Ano</b>					
<b>N° de páginas</b>					
<b>Sessões</b>					
<b>Tiragem</b>					
<b>Formato</b>					
<b>Coordenadores júri</b>	Concurso cartaz:				
	Produtos:				
	Trabalhos escritos:				
<b>Vencedores</b>					
<b>Temas</b>					
<b>Contexto</b>					
<b>Observações</b>					

#### APÊNDICE 4 – TABELA DE JURADOS

	29° ed.	30° ed.	31° ed.	32° ed.	33° ed.
Ágata Tinoco	x	x	x	x	
Alécio Rossi	x	x		x	
Alexandre Santilli	x				
Alexandre Penedo	x				
Andréa Almeida	x	x	x	x	x
Anna Paula Silva Gouveia	x	x	x	x	
Ari Antônio da Rocha	x				
Artur Grisanti Mausbach	x	x			
Auresnede Pires Stephan	x	x	x	x	
Bianca Antunes	x				
Carla Caffé		x			
Carla Castolho		x			
Carlos Fortes	x	x			x
Catarina Bessel	x				
Cecilia Consolo	x				
Charles Bezerra	x				
Charles Vicent		x			
Chico Homem de Melo		x			
Cibele Haddad Taralli	x	x	x	x	
Claudia Facca	x	x	x		
Claudia Warrak	x				
Clíce Mazzili	x	x	x	x	x
Cristiane Aun	x				
Cristina Ortega	x				
Cyntia Malaguti	x	x	x	x	x
Daniel Candia Alcântara de Oliveira		x	x		
Daniel Bueno	x				
Daniel Trench	x				
Débora Carammaschi	x	x	x	x	x
Denise Dantas	x	x	x		
Edson Baroni		x			
Edson do Prado Pfützenreuter		x			
Eleida Pereira de Camargo		x	x	x	x
Eliane Stephan		x			
Fernanda Sarmento		x			
Fernanda Yamamoto		x			
Fernando Molinari Reda	x				
Gil Barros		x			
Giorgio Giorgi Junior	x	x	x		x
Gisela Beiguelman	x	x			
Gisela Belluzzo de Campos	x				

Gustavo Piqueira	x				x
João Bezerra Menezes	x	x			
Jorge Lopes dos Santos	x				
Julio Cesar de Freitas		x	x	x	
Kathia Castilho	x	x			
Kiko Farkas	x				
Kleber Roberto Puchaski	x				
Leila Reinert	x				
Luis Alexandre Ogasawara		x	x		
Luis Emiliano Avendaño	x				
Luz García Neira		x	x		
Mara Gama	x	x			x
Marcelo Oliveira	x	x	x	x	
Marcos Batista		x			
Maria Helena Werneck Bomeny	x				
Mariana Bernd		x			
Mariana Rachel Roncoleta	x	x			
Marili Brandão	x	x			
Marizilda dos Santos Menezes		x			
Mauro Claro		x	x		
Milene Soares Cara	x	x	x		
Milton Franscisco Junior		x			
Miriam Levinbook	x	x			
Mônica Moura	x				
Monique Schenkels		x			
Myriam Tschiptschin	x	x			
Nelson Urssi	x			x	x
Norberto Gaudêncio Junior		x	x	x	
Patricia Amorim	x	x	x	x	x
Paulo de Tarso Oliva Barreto	x				
Polise Moreira De Marchi		x	x		
Priscila Lena Farias	x	x	x		
Regina Cunha Wilke	x				
Renato Kinker		x	x		
Ricardo Schwab Schirmer		x			
Rico Lins		x			
Robinson Salata	x	x	x	x	
Rodrigo Naumann Boufleur	x	x			
Sara Goldchmit		x	x	x	
Suzana Avelar	x				
Tatiana Sakurai	x	x	x	x	x
Teresa Maria Riccetti	x	x	x	x	x
Vicente Gil	x				
Zuleica Schincariol	x	x	x	x	x

