



## BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE PROJETO MEMÓRIA ORAL

ALEXANDRE WOLLNER

Hoje, 16 de julho de 2008, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento do designer Alexandre Wollner, dando continuidade ao Projeto Memória Oral da instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Biblioteca Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção da captação de imagem deste registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Daisy Perelmutter.

**Daisy Perelmutter:** Bom, Alexandre, nós gostaríamos de dar início a este depoimento pedindo para que você conte um pouco – você já fez isso em outro depoimento para o André Stolarski – que você nos contasse um pouco do seu *background* familiar, a sua origem, atividade profissional dos seus pais, a sua formação religiosa, se você teve uma formação judaica ortodoxa ou não, da adaptação dos seus pais como imigrantes...

**Alexandre Wollner:** Bom, os meus pais foram imigrantes. Eles chegaram aqui no Brasil em 1927 e tentaram se entrosar dentro da comunidade brasileira, com muita dificuldade. Eles não conheciam a língua portuguesa, nada disso. Mas, logo eles me produziram e um ano depois eu nasci. E a gente morou praticamente em quase todos os pontos de São Paulo porque meu pai também não tinha muito dinheiro. Ele veio deserdado da Iugoslávia – ele era iugoslavo, de origem italiana. E a minha mãe também era iugoslava de origem húngara, porque era do Império Austro-Húngaro e estavam todos mais ou menos localizados dentro desse esquema: da Áustria até a Hungria; Polônia também, eu não me lembro se estava e tudo isso.

E aqui meu pai era um tipo de comerciante – tinha a formação de comerciante – era de uma família judia, mais ou menos bem posicionada economicamente naquele tempo. Mas famílias judias não permitiam que judeus se casassem com católicos e minha mãe era católica e ele foi deserdado para valer. Então eles resolveram vir para o Brasil, deixar a Europa e tentar uma nova vida. Eles eram bastante jovens e teriam uma nova vida aqui no Brasil.

Eles pensaram até... Os judeus naquele tempo pensavam mais em ir para a Argentina do que para o Brasil, porque a Argentina tinha uma fama de ser mais cultural, tudo isso nesse sentido. Mas eles resolveram vir para o Brasil, ficaram por aqui e começaram a trabalhar. Meu pai logo se entrosou em uma atividade porque ele tinha uma formação bem intelectual e acadêmica e ele era mais ou menos jornalista. Ele escrevia e se entrosou com um grupo de pessoas da Iugoslávia e produziram um jornal. E para se produzir o jornal, ele se associou a pessoas que tinham tipografia e aí ele começou a resolver esse tipo de coisa. Como ele era judeu, mais tarde isso na minha educação foi muito drástico, porque ele foi acusado de ser comunista pelos iugoslavos de tendências não-judaicas. E naquele tempo, quando você falava que era comunista ninguém perguntava nada, então ele foi preso e a gente não sabia onde é que ele estava. Isso quando eu tinha mais ou menos dez anos de idade.

Antes ele me protegia muito nos estudos e eu era mais ou menos autista. Eu não entendia nada de matemática, ciência era uma coisa para mim totalmente fora de qualquer contexto. Quando eu passei para o quarto ano - ia-se para a admissão naquele tempo - o meu pai ainda estava vivo e a diretora o chamou e falou: “Olha, o seu filho não pode passar porque ele não tem condições e pá-pá-pá, pá-pá-pá...”. Aí o meu pai: “Não, olha, e tal, tal...”. O meu pai insistiu tanto que a diretora me aprovou na admissão. Fui aprovado na admissão, depois entrei na primeira série; meu pai já tinha, então, nesse tempo falecido; porque ele foi preso e quando ele foi preso isso perturbou totalmente a mente dele. A gente o achou por acaso. A gente não sabia onde ele estava. Eu e a minha mãe percorremos a Rua Gusmão, que tinha a Polícia Federal – não sei que tipo de polícia – e perguntávamos: “Onde é que está o meu pai?”, porque fomos a hospitais, a todos os lugares, e ninguém o encontrava. A gente saiu da delegacia porque não tinha nada, não tinha ficha



nenhuma de que ele tinha saído, se ele estava preso ou não estava preso e a gente saiu da polícia, contornamos a esquina e o meu pai saiu da cadeia e a gente se encontrou por acaso. E o meu pai ficou meio abalado. Ele tinha se recusado a participar da Primeira Guerra Mundial, quando ele estava lá na Iugoslávia - pelos austríacos. Ele fugiu da Áustria pela África, onde entrou na Legião Estrangeira e lá ele pegou – como se chama isso que a gente pega no Amazonas?

**DP:** A malária?

**AW:** E a malária, parece que dá um processo que aparece mais tarde um tipo de verme, que é fatal; e ele, com quarenta anos de idade, teve isso aí. E logo depois, em 1939, no começo da Segunda Guerra Mundial, ele teve a invasão desse verme e acabou morrendo. A gente não tinha condições financeiras adequadas e eu estava totalmente perdido, porque eu perdi a proteção do meu pai.

Então isso parece uma coisa totalmente negativa: morre o seu pai, você perde todas as suas noções, etc. Mas, como ele me protegia muito – eu falo isso porque às vezes isso surpreende as pessoas – foi no fundo uma coisa positiva porque eu tive que me virar sozinho. Acabei de ser autista e comecei a ver melhor as coisas, a perceber melhor as coisas e fui seguir essa carreira que eu adotei.

Como eu era desenhista – eu gostava de desenho, não precisava de muita informação – simplesmente com a minha intuição, o meu talento, eu conseguia desenvolver os desenhos. Minha mãe ficava irritada comigo, porque eu não queria... Eu repeti, por exemplo, a primeira série do ginásio três vezes e a minha mãe souou para conseguir uma bolsa de estudos para eu entrar no Oswaldo Cruz, que era um colégio famoso naquela época. Como eu repeti três vezes, eu perdi a bolsa, aí a minha mãe correu para o Mackenzie, tentou falar, me aceitaram e lá eu não repeti nenhuma vez, mas também não consegui me desenvolver muito nesse sentido, mas eu consegui me desenvolver no desenho. Mas eu acho que eu não vou contar a minha história toda, não é?

**DP:** Não, um pouquinho. Mas uma coisa que eu tenho curiosidade dessa sua observação: se você era uma criança, um adolescente observador em relação à



cidade, observadora das imagens, porque isso, de um modo ou de outro - essa habilidade com o desenho apareceu como e quando?

**AW:** Apareceu desde criança. Você começa só a desenhar e nem sabe. O meu pai tinha tipografia e eu ia lá na tipografia, que era na Rua Santo Antônio. Depois foi para a Sete de Abril e eu morava na D. José de Barros e era tudo fácil. Eu ia lá fuçar o que era tipografia e começava aquelas coisas: catava os tipos e comecei a sentir o cheiro e o comportamento das pessoas em relação à montagem de jornais, livros, etc. E fui olhando, fui percebendo, fui só enxergando, praticamente não via muito, só enxergava. Eu falo enxergar porque a gente olha porque tem olhos, mas ver tem de entrar no cérebro e ter um significado. Então eu falo esse tipo de coisa: enxergar e ver são coisas totalmente diferentes. Então eu enxergava, ficava só enxergando e levava materiais para linotipias e clichês e fazia isso de *office-boy* para o meu pai.

Eu tinha mais ou menos nove ou dez anos de idade, então eu estava fazendo isso desde os sete anos de idade. E o processo: “Como é que nós vamos educar esse filho?”, meu pai e minha falavam. Então a minha mãe, que era uma pessoa muito persistente, falou assim: “Não, ele deve ser arquiteto, porque aí ele vai poder trabalhar, ter diploma, todas aquelas coisas, então vai ser útil que ele faça arquitetura, vai ter diploma e vai ter um futuro melhor”. E eu ouvia isso, ficava com problemas, porque eu não gostava de estudos acadêmicos, de decorar datas, aquelas coisas do colégio. Eu ficava totalmente com o pé atrás: “Não, eu não vou fazer esse tipo de coisa”. Então eu não queria estudar academicamente que, para mim, eu não queria estudar. Estudar para mim era uma outra coisa que eu nem sabia o que era isso direito. E eu vivia, nessa época, o período negro, não tinha o pensamento de futuro, não tinha pensamento de nada, só chateava o meu pai e a minha mãe, aquelas coisas de criança.

**DP:** Mas eles tinham uma vida de imigrante? Você se lembra da vida na casa, essa coisa dos imigrantes?

**AW:** Tinham. Naturalmente tinha outros iugoslavos por aqui, principalmente em Indianópolis, onde austríacos e iugoslavos ficavam, esse tipo de imigrantes. Então



nós íamos lá no almoço, conversávamos, aquelas coisas. Então a gente tinha uma vida dessa daí nesse tempo. Minha mãe logo se entrosou, porque ela tinha um talento de modista, então ela se entrosou na moda e trabalhou com várias empresas lá da José Paulino, que era onde se fazia moda, a indústria de moda; na Santa Ifigênia, que também tinham certas coisas. Então, quer dizer, a minha mãe se entrosou logo nisso e se formou como modista sob a forma de modista. Então ela tinha um tipo de trabalho diferenciado do meu pai, que era na parte de tipografia. E os dois, mesmo com dificuldades, sustentavam os dois filhos – porque eu tenho uma irmã também - e a gente foi mais ou menos caminhando.

**DP:** E biblioteca? Existia biblioteca na sua casa, essa valorização da cultura ilustrada?

**AW:** Pois é. Quando eu tinha, nessa idade – porque eu frequentava nessa época o ginásio – a gente ouvia falar da Biblioteca, mas eu não ia à Biblioteca.

**DP:** Não, eu digo a biblioteca da sua casa. Existia a referência dos livros? A presença dos livros na sua casa era forte?

**AW:** Não, nessa época ainda não. Mais tarde, quando eu fui entrando na idade de dezoito, vinte anos, comecei a perceber intuitivamente. Eu ia à chamada – que ainda existe – eu ia a uma livraria na D. José de Barros, onde tinham umas revistas americanas: *Life* e *Look*, essas coisas todas e comecei a perceber a publicidade, a grafia, o gráfico dessas revistas e comecei a me interessar por isso. Então eu comprava essas revistas, levava-as para casa, eu as via, mas eu não tinha consciência do que significava mesmo esse tipo de coisa, mas a atração que eu tinha, depois eu fui percebendo que isso tinha um significado para a minha formação.

Então, com mais ou menos vinte anos de idade, em 1948, inaugurou-se o Museu de Arte e eu ia lá sempre, porque tinha um estúdio de gravura e eu comecei a me entrosar nisso daí. E, antes, como eu tinha essa tendência para o desenho, eu insistia com a minha mãe para que ela me levasse ao Museu de Belas Artes, que



eles tinham cursos de desenho, para eu fazer desenho. E a minha mãe me levou e a primeira pergunta que ela fez: “Dá diploma?” - “Não, não dá” - “Então nem pensar”. Então eu “nhêêê”, porque era desenho e a minha mãe não me deixava fazer o desenho. Então, quando eu realmente completei dezoito anos, eu fiquei um pouco livre dessa bruxinha mamãe.

**DP:** E que não era mãe judia!

**AW:** Que não era mãe judia, mas ela assimilou um pouco desse jeito. Eu fui batizado como judeu porque o meu pai insistiu. Quando a gente nasceu, eu fiz circuncisão, todo aquele negócio do judeu, mas ele nunca nos levou à igreja ou fez algum curso de judaísmo. Ele não insistiu e eu nunca me aproximei dos judeus nesse sentido. Até hoje não me aproximo muito dos judeus. Eu fiquei totalmente independente das coisas. Eu frequentei vários tipos de religiões, mas eu não aceito – quer dizer, aceito, mas não partilho. Nem serviço militar, nem política e nem religião - eu sou mais ou menos livre. Eu fiz várias coisas, budismo, etc., mas eu não tenho afinidade com isso aí. Eu tenho afinidade com desenho, então isso é que era a minha religião, praticamente.

**DP:** E o que você desenhava? Figuras humanas...

**AW:** Eu desenhava pessoas, figuras humanas, vários tipos de caricaturas; fazia esse tipo de coisa e, como minha mãe fazia moda, quando ela tinha uma ideia para uma cliente, fazer um tipo de desenho, então ela me pedia para que eu desenhasse o vestido. E eu desenhava. E eu desenhava esses vestidos, principalmente com a influência dos franceses, que tinham um desenhista muito legal para mim, que eu tinha uma proximidade com ele, que se chamava (...) <sup>1</sup>. Vocês, em 1948, peguem a revista – deve até ter as revistas aqui na Biblioteca, onde tem esse cara, (...) – e eu o imitava, mais ou menos copiava o jeito dele, etc. Eu fazia para a minha mãe, os modelos.

---

<sup>1</sup> Nome inaudível. Possível referênci à estilista Alix Grès.



Mas eu estava ao mesmo tempo no meio da rua, na Biblioteca de Artes, onde eu conheci o Aldemir Martins, o Poty Lazarotto, a Renina Katz, todo esse pessoal que trabalhava lá. E um dia – eu ainda estava no científico, lá na Caetano de Campos – eu leio no jornal o edital convocando para se fazer um teste para um curso que eles iam fazer no Museu de Arte – no Instituto de Arte Contemporânea – sobre arte. Aí eu me inscrevi - era sobre arte e tal. E eu, mesmo sendo sempre mais ou menos autista, imagine, de trezentos caras, trinta foram escolhidos e eu fui escolhido também – não me pergunte por que eu fui escolhido – e fiz o curso lá. Mas eu, não sei, era um curso de *design* e eu não sabia o que era *design*, nunca tinha ouvido falar. Aí, em contato com o Aldemir Martins: “Eu comprei a revista *Look*” - “Ah, você compra a revista *Look*? Tem um cara lá e tal”, e aí comecei a ver melhor e o Aldemir me orientava nesse tipo de coisa.

**DP:** E eles eram muito acessíveis, não é, Alexandre? Eles eram figuras todas muito consagradas e com profunda acessibilidade...

**AW:** É, eles não eram assim... magistrados. Eles eram pessoas comuns e eu também faço questão de ser muito comum porque eu vejo que as pessoas, quando você conversa difícil, começa assim, meio semiótico, as pessoas não entendem e não querem nem saber disso daí. Quer dizer, eu não posso nem conversar com um cliente meu sobre semiótica, isso daí. Então eu falo simples, como todo mundo é simples – vocês veem que eu estou falando simples – então esse é o meu tipo de comportamento também. E o Aldemir tinha esse comportamento também, a Renina também tinha esse tipo de comportamento, o Poty Lazarotto também era um outro cara legal...

**DP:** E vocês são todos da mesma geração, certo?

**AW:** Mais ou menos. Eles, naturalmente, eram um pouco mais velhos do que eu, já tinham mais ou menos a sua formação, e eu ainda estava entrando na formação. E como eu não tinha profissão, não tinha nada e eu só estudava na Caetano de



Campos – no curso à noite, no curso noturno, me puseram lá – eu ficava o dia todo sem fazer nada. Então eu ficava o dia todo no Museu de Arte.

No Museu de Arte – e tinha o Museu de Arte Moderna logo junto, no mesmo edifício, andares diferentes, etc. – eu comecei a conhecer o Sérgio Milliet, Paulo Emílio, o Cláudio Abramo, toda essa turma que frequentava o bar do Museu de Arte Moderna, que eu via que era um certo tipo de cultura diferenciada da do Museu de Arte. Porque o Bardi, que eu tive um pouco de relacionamento com ele logo de cara, trouxe para nós toda a formação do tempo da guerra, de 1930 até 1948, 1950 – e isso está acontecendo, agora em 1951, que eu estou falando - ele trouxe todo o conhecimento do que não era divulgado na época da guerra no mundo ocidental.

Algumas pessoas tinham o conhecimento disso, claro, mas o pessoal da cultura francesa, que era o Sérgio Milliet, o Paulo Emílio, o Almeida Salles, todo esse pessoal, o pessoal que formou a Biblioteca – não é que formou, mas deu uma ênfase mais definitiva para a Biblioteca, que eles deviam organizar – era mais um êxodo de cultura francesa, como é a nossa Universidade. Nossa Universidade também foi fundada através dessa cultura francesa. Então era muito divulgado o que era francês, principalmente parisiense, não francês, porque havia muito artista que não era francês e que frequentava essa cultura parisiense, que a gente chama cultura francesa: Picasso, Miró, Mondrian, Kandinsky, pessoas fabulosas.

Mas a gente não conhecia os outros movimentos: o Dadá, o Mertz, que aconteceu na Europa, a Bauhaus, os russos, porque a nossa ditadura também não deixava aparecer. O nazismo, o fascismo, o comunismo e a parte da política nossa aqui, censurava esse tipo de coisa. E alguns adeptos dessa cultura francesa eram mais ou menos ligados naquela época ao fascismo e comunismo e também eles não divulgavam muito, não davam muita bola para o que acontecia dessa cultura, etc. E o Bardi trouxe para a nossa cultura esse choque das novas coisas e, realmente, essas coisas começaram a mexer muito com a minha cabeça. Eu perdi o autismo nessa época. Então começou a mexer muito com a minha cabeça. A gente ia à Biblioteca procurar esse tipo de informação e não a encontrava muito.

**DP:** E o Instituto de Arte tinha uma biblioteca própria?



**AW:** Tinha, eles tinham e fizeram excelentes exposições. Eles fizeram a do Calder no Museu de Arte, fizeram a exposição do Bardi, fizeram a exposição do Max Bill, fizeram do Steinberg e de um monte de pessoas que realmente nos deram um choque. E a primeira Bienal também foi organizada com a abertura dessa política. Embora toda a primeira Bienal, do Matarazzo e tal, do Museu de Arte Moderna, tinha um enfoque dessa cultura francesa. Então o que eles apresentaram na primeira Bienal foram os parisienses: Kandinsky, tudo isso eles trouxeram para cá e isso foi uma coisa muito positiva. E o que começou a abrir na Biblioteca foi a possibilidade da gente ler os jornais do mundo todo. Então eles tinham lá a possibilidade de você ler alguns jornais, acho que *New York Times*, qualquer coisa assim, lá embaixo, naquela parte de trás, que dá ali na Bráulio Gomes, eram só jornais e revistas que você via. Então a gente começou a frequentar. Eu comecei a frequentar lá por causa das revistas e jornais, que me interessavam muito, principalmente. Até hoje eu sou muito focado nessas duas categorias. E livros, mas livros sobre design, sobre arquitetura. Sobre o movimento da Bauhaus não tinha, quase não tinha. Não tinha a possibilidade de você ter esse tipo de informação. O Bardi trouxe alguma coisa.

O Bardi trouxe os cartazes suíços numa exposição em 1950, 1951, uma coisa que você nem pensava naquele tempo. E o Bardi brigava muito com o Museu de Arte Moderna. Eles tinham dois enfoques diferentes, até que surgiu um cara chamado Danilo di Prete, que era um pintor italiano, que trabalhou também com publicidade e que estava mais ou menos ligado a esses movimentos, principalmente nos que aconteciam nos Estados Unidos; porque os Estados Unidos, depois da Segunda Guerra Mundial, tiveram um outro tipo de comportamento, que era mais focado no *design*. Antes era o estilo, uma coisa mais de moda, o estilismo, etc. E alguns publicitários, como Paul Rand, George Nelson, vários caras começaram a sair da publicidade, da coisa efêmera – publicidade é uma coisa efêmera, uma coisa que enfoca um motivo ou uma pessoa qualquer, quer dizer, a pessoa passa uma semana e depois nem se lembra. Então começaram a ter outros - Charles Eames - e você começava a ter outro tipo de atividade. E a gente já começava a receber esse tipo de informação através de revistas, principalmente através da revista *Look*, que era uma revista muito bem feita, do tipo da *Life*, só que mais enfocada nos comportamentos de movimentos da necessidade de consumo, mas necessidade de



consumo mesmo, no sentido de necessidade, digo - eu preciso fazer uma cadeira, com a minha estatura, meu comportamento para uma determinada relação com o computador – não tinha computador naquela época, mas uma cadeira de dentista tinha que ter uma forma assim e tal, então, tinha um propósito diferenciado do que fazer uma cadeira “bonita”, como você faz ainda hoje, tipo, há cadeiras artesanais. Esse artesanato acabou na primeira revolução industrial, mas o povo gostava de coisas parecidas com o rei. Então eu posso comprar uma coisa parecida com o rei por mil reais. Mas, parecida com o rei, mas feita de artesanato, custava cinco mil reais, e hoje custa cinquenta mil reais. Uma cadeira que só olha e não senta. Então está voltando a esse tipo de filosofia, porque acabou o enfoque dos principais movimentos do *design* que aconteceram após a Segunda Guerra Mundial, que se transformaram totalmente. Não sei se vocês conheceram a Olivetti. A Olivetti era uma máquina muito bem desenhada que deu possibilidade que você escrevesse à máquina muito adequadamente, que não dava problemas físicos, etc., etc., mas ela morreu com a informática e não existe mais Olivetti. E a indústria italiana começou a baixar, baixou, e voltar novamente ao artesanato. Então isso a gente sabia, via, ouvia. Sabia o que era artesanato, o que era industrial. Você não pode fazer um avião bonito, você tem que fazer um avião que voe. Se você faz um avião bonito e põe lá só uma pinturinha, uma abelhinha, só para ser bonito, o avião cai. Então são todas essas funções que a gente começou a aprender, a partir da Bauhaus, etc.

Então a Biblioteca não nos proporcionava uma complementação dessas novas ideologias, dessas novas linguagens, da transformação que o mundo estava tendo. Porque o pessoal que orientava a Biblioteca, principalmente o Sérgio Milliet - o Paulo Emílio já nem tanto, porque o Paulo Emílio trabalhava com cinema e o cinema naturalmente tinha de ser uma coisa mais atualizada. A primeira marca minha que eu fiz foi com o Paulo Emílio, no Museu de Artes Modernas, a Cinemateca Brasileira, que existe ainda hoje. Quer dizer, já se transformou várias vezes e ela continua com o mesmo caráter. Então a Biblioteca a gente sentiu muito até hoje, a gente deixou de frequentar a Biblioteca a partir dos anos setenta, oitenta, porque ela não acompanhava a evolução. Pode ser que tenha sido um problema financeiro...



**DP:** De redução orçamentária.

**AW:** De dinheiro, etc, ao contrário das bibliotecas que tem no mundo todo. Por exemplo: você vai aos Estados Unidos, à biblioteca de Washington, que tem até o meu livro, tem livro de todo o mundo. De todas as pessoas que aparecem, eles têm lá essa informação. Como é que eles fazem isso eu não sei, talvez a Biblioteca daqui possa acompanhar essa evolução. Mas também não são todas as bibliotecas que possuem esse nível da biblioteca de Washington. Então a Biblioteca precisa se reestruturar e acompanhar esse tipo de evolução da comunicação, da informação que a gente tem hoje, de vários tipos. Coisas que eu gosto e coisas que eu não gosto, porque não sou eu quem vai fazer a Biblioteca, tem muitas pessoas.

Então, quando surge o desenho industrial, como surgiu na década de 1950, como surgiu no mundo todo, deveria ter um departamento de desenho industrial, porque a gente não pode comprar muitos livros. Eu, por exemplo, comprava todos os livros que saíam, mas nunca comprei livro efêmero. Comprava livro de estudo mesmo, de importância. Não tinha dinheiro. Minha mãe me auxiliava, com muito sacrifício. Então ela me dava um dinheirinho e eu comprava os livros, etc. Hoje eu não vejo os estudantes comprarem livros. Eles não se autofinanciam na tendência cultural que eles têm, mesmo a intelectual, mesmo a de talento, onde eles enfocam, as pessoas não investem muito nessa coisa de formação de suporte técnico de formação, de criatividade, como é que se faz, porque várias pessoas criativas explicam como são as coisas criativas. Quando você faz uma pintura, todo mundo olha pelo enfoque estético, mas não olham sob o foco da função e da modificação dos conceitos que eles fazem, de ver e de enxergar. Então você enxerga, você vai ver os quadros nas exposições que tem um monte de elementos que distraem a sua atenção e você não consegue focar, porque é mais o espetáculo do que a informação. Coisas que são importantes... Por exemplo, teve uma exposição de Leonardo da Vinci e no Museu de Arte aqui teve uma exposição – eu não me lembro em que ano – do Leonardo da Vinci, de coisa muito bem feita, etc. Agora começaram a fazer exposição onde se tem um monte de fotografia, de objetos e tal, etc., etc., que você não foca. Você não foca, não vê, não estuda. Você se distrai. Então isso não é...



Por exemplo o Museu da Língua Portuguesa, que é excelente, que é legal, que vai muita gente lá, etc., mas eu duvido que alguém fique focado na informação que atinja você. Porque a gente vai ver e a gente vai justamente enxergar tudo, mas tem uma coisa que você vê, que você está ligado. Enquanto você está tocando uma bateria, um pandeiro desse lado, você não consegue focar, você não consegue ver. E é muito diferente daquele tempo. Eu não sou contra esse tipo de enfoque, essa coisa, mas precisa ser muito bem feito justamente para focar com o objetivo de as pessoas verem. As pessoas precisam ver. As exposições que você vai ver, por exemplo, quando você vai ao Louvre, bilhões de coisas, mas você vê duas ou três salas onde você fica lá olhando. Você fica olhando, você fica vendo, etc. Então nada dispersa você - pode ficar tocando, que você está lá, olhando.

Então, isso precisa ser visto. E as bibliotecas precisam ter esse enorme acervo, porque tem uma coisa naquele enorme acervo e você só precisa de dez. Mas precisa focar, precisa achar, etc. Você recebe as informações na escola e você vai procurar para fazer o trabalho, etc., mas você tem coisas muito importantes que você tem uma profissão, uma dedicação, etc., e você mesmo precisa ter a sua própria biblioteca para fazer isso aí. Então você não pode ir sempre à biblioteca. Hoje é problemático você sair na cidade. Demora-se três horas para chegar à Biblioteca. Você fica 15 minutos, depois se demora mais três horas para voltar. Se você vai de carro, estressa. A cidade está muito violenta, todo mundo cortando você, principalmente muitas mulheres que estão guiando agora, porque elas acham que você vai dar o caminho, mas você não vai dar o caminho. Então, o sentido dessas coisas é justamente suportar, dar o suporte para a comunidade, ter a possibilidade e você ter e saber disso tudo. Porque se você vai comprar tudo que sai sobre livros, você também não consegue. Primeiro que às vezes você não consegue financeiramente e também que você não consegue estruturalmente porque você também não tem tanto espaço para pôr uma superbiblioteca. Então tem vários tipos de coisas.

**DP:** Alexandre, e essa sua formação no Instituto de Arte Contemporânea? Eu gostaria que você nos falasse um pouquinho, porque nos parece uma iniciativa



muito interessante e que formou quadros muito importantes, e essa atitude pioneira do Bardi foi determinante justamente para a consolidação da sua geração.

**AW:** Não só da minha geração, mas para a cultura nacional. Ela abriu um leque de possibilidades enorme. E a segunda e a terceira Bienal, hoje é impossível de se fazer, porque não há dinheiro nenhum que pague o seguro das artes como são cobradas. Não saem do lugar. Você imagine: o Guernica, do Picasso, não podia sair do Museu de Arte Moderna, saiu, veio ao Brasil e voltou à Espanha. Não foi a lugar nenhum. Essa oportunidade de você ter visto o Guernica, uma segunda Bienal, foi uma coisa estupenda. Na segunda Bienal você vê Clair, vê o Picasso, o Calder, um monte de coisas. E quem montou essa exposição foi o Geraldo de Barros, eu e o Aldemir Martins.

Então a gente teve... quer dizer, isso tudo aconteceu não é porque foi planejado, a gente insistiu, pegou o lugar do outro, como hoje, como se diz, você passa o carro na frente. Quer dizer, não foi nada disso. Natural, natural. E o Bardi trouxe uma exposição do Max Bill em 1951. O Max Bill praticamente fora da Suíça, da Alemanha não era nem conhecido. Arte concreta, o que é que era isso? E o Bardi trouxe essa exposição. Ele montou. A única retrospectiva daquela época, e nem nos Estados Unidos nada foi feito. Ele trouxe e como eu vivia vagabundeando dentro do Museu, ele olhou para mim e me disse: “Você não quer me ajudar a auxiliar essa exposição?” - “Hum, mas eu posso fazer?” - “Claro, você vem e me ajuda. Você quer?” - “Eu quero” - “E vai ser o primeiro salário na sua vida”, e ele me deu mais ou menos o que seria dois mil reais. Então eu o auxiliei a montar e foi aí que eu vi. Eu estava frequentando o curso de *design*, era o meu primeiro ano.

**DP:** E o curso era de quantos anos?

**AW:** Eram três anos. Eu estava no primeiro ano e eu nem sabia o que eu estava fazendo lá. Eu estava mais ligado com gravura, desenho, etc. Aí, quando eu montei a exposição é que eu reparei que tinha um outro enfoque para você ser um artista. Você não precisava ser um artista de tela. Porque aí, quando eu comecei a reparar, quando você faz uma exposição – eu via na exposição de arte moderna, eu via no



Museu de Arte – um monte de gente, os quadros aqui no centro, todo mundo bebendo vinho e comendo amendoim - ninguém olhando para os quadros. Eu não quero falar só para dez pessoas, a minha intenção é falar para dez milhões de pessoas. Então dez milhões de pessoas seria o *design*. Eu comecei a perceber isso também, a ver. Eu estava lá, todo mundo falando sobre *design* o tempo todo, eu só enxergava, ouvia, mas não entendia muito. E nessa exposição eu consegui me enfocar, a abrir o meu cérebro. Eu comecei a ver.

**DP:** E teve uma repercussão grande a exposição?

**AW:** Teve, mas negativa. Ela não foi divulgada em jornal nenhum. Os críticos franceses... nada, nem uma linha.

**DP:** E quem eram as pessoas entusiastas, junto com você, essas pessoas que tinham essa sensibilidade?

**AW:** Os jovens, o pessoal da arte concreta, o pessoal que era o Waldemar Cordeiro, o Geraldo de Barros, mais ou menos já estavam saindo do abstrato para o concreto. Tem que saber muito bem o que é concreto, o Antônio Maluf, o Maurício Nogueira Lima, Ludovico Martino, a Giselda Leirner, que também era uma gravadora, que estava lá e também começou a ver esse tipo de coisa. Então a juventude viu e transformou o movimento no Brasil. Foi o movimento no Brasil, depois da Semana de 22, que mais influenciou a cultura brasileira. Foi o Grupo Ruptura da arte concreta que modificou tudo isso completamente, começando a fazer cartazes – nós não temos cultura de cartazes. O Movimento do IV Centenário, o Ciccillo Matarazzo, que estava assessorado pelo Danilo di Prete, que era um pintor italiano que trabalhava em agências de publicidade, que fazia alguns cartazes do Jockey Club, etc., que deu mais ou menos um enfoque, mas ainda não muito decisivo do que era esse tipo de coisa, que não tinha nada a ver com agência de publicidade - era o artista fazendo essas coisas. E com o IV Centenário, ele fez os cartazes do IV Centenário, fez o do Festival de Cinema, da Revoadá Internacional, um monte de



coisa - exposição de cinema no próprio Museu de Arte Moderna e começou a aparecer essa atividade do *design* junto com o movimento da arte concreta.

**DP:** Vocês tinham muita afinidade? Quer dizer, o grupo era pequeno... o grupo tinha muita sinergia?

**AW:** Sim, bastante. Ele influenciou bastante a cultura brasileira. O Antônio Maluf, que foi colega nessa Exposição do Museu de Arte Contemporânea, ele fez o primeiro cartaz da Bienal que, para mim, foi um marco da nova visibilidade brasileira, da nova representação gráfica brasileira. E, com esse cartaz da Primeira Bienal, foi decisivo para a transformação dos cartazistas desse período, inclusive eu, e o Geraldo, etc. Então o Museu de Arte Moderna, com essa exposição da Primeira Bienal, do Max Bill, principalmente. Max Bill falava assim: “Fazer arte concreta é um pensamento matemático”. Você não precisa ser matemático, mas um pensamento matemático, aritmético de tecnologia. Porque o artista também precisa ter um aporte tecnológico. Porque a gente não pensava assim; que o artista era o cara emocional, que fazia tudo... Então começou a aparecer a ideia de que o artista deveria dar uma nova condição de leitura, um novo significado para certos tipos de sinais, de signos, etc. Então, começou-se a transformar e esse foi o movimento da arte concreta. O Movimento da Arte de 22 foi importante, é parte da história do Brasil, mas não influenciou um novo comportamento da comunidade brasileira.

**DP:** E Alexandre, e essas pessoas? Eram os seus parceiros também que iam à Biblioteca e liam os jornais? Porque houve vários turnos. Eu gostaria que você fizesse esse esforço de rememoração: quem eram esses seus interlocutores, ou quem eram as pessoas que você cruzava lá na Biblioteca? Com quem você dialogava lá?

**AW:** Na Biblioteca a gente ia com os colegas. A (...) <sup>2</sup> ia com a Emilie Chamie, que também ia lá, ia também com outras pessoas. A gente não ia todos juntos lá. A gente ia, discutia, a gente ia ver as revistas, e discutia essas revistas. E a gente

---

<sup>2</sup> Citação inaudível.



percebeu a diferenciação entre publicidade e design. A revista era feita por *designers* e os anúncios, por publicitários. Mas tinha publicidade muito importante por lá. Havia publicidades – vocês não devem se lembrar – da Volkswagen, como é que se chamava aquele bichinho?... *Beetle*? Como é que era *Beetle* em português?

**DP:** Joanelha, não é?

**AW:** É, joanelha. Mas tinha um outro nome. Besouro. Então era um besourinho e ela foi tratada numa publicidade muito bem feita. E tinha publicidades muito bem feitas com esse novo conceito. Por exemplo, o Earl Dean, que fez a garrafa da Coca-Cola, foi considerado um *designer*, mas ele foi para um outro caminho, o caminho do estilismo. Porque o estilismo era uma exigência da indústria para se poder modificar a aparência dos produtos, sem fazer a evolução do produto. Só aparência para se vender. Como até hoje você vê: você compra uma geladeira e no ano que vem a aparência é diferente, porque a moda, não sei o quê, surgiu alguma coisa na Globo, e a moda tem que ser mais ou menos assim... As garotas – tudo o que é efêmero, que vem de moda, tudo vem, mas se você quer comprar uma geladeira que não custa barato e depois de dez meses você fica com a porta na mão, para consertar a porta fica mais caro do que comprar uma nova geladeira. Isso também é social, também é importante porque dá emprego para as pessoas, essa coisa da imagem, etc.

Mas os ricos ficam mais ricos e os pobres ficam mais pobres - sempre está assim. Nunca você tem uma vida normal como é na Europa, como é nos Estados Unidos, nos países europeus, como é na Escandinávia, na própria Alemanha - na Itália já não, na França também não. Então eles têm uma vida mais ou menos e essa diferença entre classes não é tão grande. Aqui no Brasil, nos países latinos, a diferença de classes sempre foi maior. É igual à pré-industrialização que aconteceu em 1870 e poucos. Ainda nós vivemos no Brasil uma época de reis e rainhas, mas felizmente nós temos uma Biblioteca aqui que, mesmo não tendo dinheiro, eu ainda posso ir lá, verificar, olhar. Mas não tem tudo o que necessitamos, porque a Biblioteca não está ligada aos movimentos, a certos tipos de profissão e à atualização de certos tipos de profissão. O próprio Ministério da Educação, que



aprova os cursos universitários, está vinte anos atrasados, porque aconteceu muita coisa e o meu programa não é aceito porque não está dentro do programa do Ministério da Educação.

**DP:** Você sempre teve uma ligação forte com a formação dos profissionais na área de *design* e eu gostaria que você nos falasse um pouquinho dessa experiência que você teve que realmente me pareceu muito privilegiada, de ter tido a formação lá na Alemanha, num curso onde que há toda a integração entre os campos do conhecimento, no nível de participação dos alunos na construção do currículo. Você já falou isso outras vezes, mas o quanto isso instigou em você o desejo de militar pela formação de jovens nessa área?

**AW:** Quando eu fiz essa exposição do Max Bill... O Max Bill não veio em 1951, mas ele ganhou o prêmio de escultura na Primeira Bienal, aquela tripartite, etc. Ele veio em 1953 quando a exposição já tinha ido embora. Aí ele falou para o Bardi que ele não veio porque ele estava formando outras coisas. Ele estava formando uma escola na Alemanha que era uma continuação da Bauhaus e ele não podia vir e ele só veio agora com o intuito de divulgar a Escola de Ulm, que seria uma escola internacional e não só para alemães. Então 60% seria de alemães e 40% do mundo todo - trinta alunos, também. Então ele pediu para o Bardi se ele poderia indicar alguém e o Bardi indicou o Geraldo de Barros, porque o Geraldo já estava mais adiantado. Ele cuidava do departamento de fotografia do Museu, tinha acabado de vir da França e ele já tinha uma formação adequada para isso, e ele era um cara mais velho também. Mas o Geraldo não podia ir, porque, como primeiro ele era funcionário do Banco do Brasil e ele já tinha saído um ano, se ele saísse mais uma vez ele perderia o emprego e perderia a aposentadoria do Banco do Brasil, que a formação no Brasil ainda até hoje é a mais... E ele indicou a mim, porque eu e o Geraldo já estávamos nos entrosando. A gente já trabalhou junto no IV Centenário, etc.

O Bill fez um tipo de entrevista comigo e me aprovou e aí eu fui para lá e tinha de aprender alemão. Se você for para lá e não souber nem falar “Auf Wiedersehen”, não vai nem ser aprovado na escola. Então eu fui três meses antes e fiz o Instituto



Goethe lá na Alemanha e também fiz um estágio no escritório de *design* na cidade de Ulm. Aí eu aprendi alemão mais rápido. E eram trinta alunos: trinta alunos no primeiro ano, trinta alunos no segundo ano... 120 alunos nos quatro anos. E era praticamente um convento e você ficava o tempo todo lá e você quase não saía da escola. Então de manhã, de tarde e de noite na escola, conversando com os professores. Tinha poucos professores, só os professores necessários para dar um tipo de aula elementar da linguagem, o que significa *design*, etc., e os outros professores eram convidados, do mundo todo. Então, o inventor da informática, o Norbert Wiener, o primeiro computador para bancos, aquela coisa industrial, ele dava um curso, então ele dava um trabalho para a gente desenvolver. Ele ficava três meses e depois acompanhava. Não tinha nota, você era julgado a cada três meses e se você não acompanhasse o curso, etc., você era mandado embora.

**DP:** E como é que era essa avaliação do acompanhamento?

**AW:** Os professores discutiam com os próprios alunos. Havia reuniões, eles discutiam e falavam a verdade para você: “Olha, você não está acompanhando, você não está tendo interesse”, qualquer coisa assim, “Você namora demais, não vai se formar, ou bebe muito chope”, porque, além da escola, você frequentava alguns cursos fora da escola à noite, fora da cidade. Tinha lá uma escola que se chamava Escola Popular Superior etc., que dava aulas de literatura, de percepção, de semiótica, de *Gestalt*, etc., tudo o que era mais ou menos teórico. Então você ia lá à noite frequentar um dia por semana e lá foi a cidade onde Einstein nasceu, em Ulm, e tinha o Instituto de Física Quântica de Ulm. Então, o que isso significava: você não ia lá para aprender física, cálculo, pesquisa; você ia lá para ver o processo quântico de criatividade: como é que as pessoas criam, qual era a necessidade, como é que você faz a análise, todo o processo quântico de análise de tudo o que existe você aprendia lá também.

**DP:** E o que é que mais te... porque tudo parece ser uma experiência tão forte, tão interessante, que é um marco mesmo, uma inflexão na sua vida, não é?



**AW:** Foi. Eu comecei a me transformar, porque eu não sabia nada disso. Aqui no Brasil eu não tenho diploma, só tenho diploma de curso primário. E do ginásio também.

**DP:** Do Mackenzie.

**AW:** Do primário não. Do primário eu só tenho do Grupo Escolar São Paulo, que ficava ali na Consolação, que está na esquina do Mackenzie com a Paranaguá. O curso do ginásio eu fiz no Mackenzie e no Oswaldo Cruz.

**DP:** Na Caetano de Campos.

**AW:** E quando eu passei para o científico – naquele tempo ainda era o científico – eu estava na Caetano de Campos. Não terminei a Caetano de Campos. Mesmo lá em Ulm, que não era uma escola acadêmica, não tinha diploma. Então não tinha nem diploma de *design*. Mas vim para o Brasil com a missão, inclusive pela Niomar Moniz Sodré, que era diretora do Museu de Arquitetura e Arte Moderna do Rio, que nos visitou lá em Ulm, e ficou impressionadíssima, e falou: “Tenho de fazer um curso lá no Museu de Arte Moderna”. Então perguntou para o Max Bill quem poderia fazer. “Olha, tem o ‘autista’ aqui”.

**DP:** Mas o autista que deixou de o ser?

**AW:** Deixou de ser completamente.

**DP:** Você foi obrigado a se conectar.

**AW:** O meu período negro. E acabei com o meu período negro lá em Ulm e foi totalmente diferente. A gente teve essa transformação e eu não percebi. Isso eu digo para vocês: vocês têm um talento, mostrem os seus talentos e tudo vai se atrair para esses talentos que vocês têm. Tudo vai se atrair. E a minha vida toda foi assim.



**DP:** Mas tem um componente de sorte aí, não?

**AW:** Não, não existe essa sorte.

**DP:** Aconteceu que você estava realmente em lugares certos na hora certa...

**AW:** Não. Aconteceu que eu estava por insistência: eu brigando com a minha mãe. Eu fiquei numa posição só. Eu queria me desenvolver como gente. Fui procurar as escolas certas. Havia várias escolas e aconteceu que eu peguei a escola certa, um empurrão do espírito do meu pai, etc., que me protegia muito...

**DP:** Que continua muito nesse amparo...

**AW:** Quer dizer, continua me orientando. Isso realmente eu respeito. Mas eu não acho que foi uma tragédia ele ter morrido. Foi ao contrário, como eu estava explicando para você: tudo acontece para você, e você pensa: "Putá, perdi o dinheiro", e tal e você acha que é uma tragédia - "Vou me matar" - nada disso. Essa tragédia é realmente para você tomar uma outra posição. Você toma uma outra posição, você tem de tomar. Então você vai direito, e etc., etc. Então todo mundo fala para você: "Pô, você teve sorte". Não, eu não tive sorte. Eu simplesmente estava interessado e quando você está interessado, você realmente atrai, imanta as coisas. Quantos garotos você conhece? Um vai te atrair, pode ser o certo, pode ser o errado, mas vai atrair, não é o corpo dele, não é nada. É o jeito dele, a inteligência, alguma coisa que vai estar afinada com você. Mas se você olha para a bundinha das meninas, vai namorar, etc., por causa disso aí, então você não consegue fazer nada. E se você também vai olhar a bundinha dos meninos que tem as carteiras atrás, também não vai resolver nada. A gente tem sempre de funcionar na função de dar um passo adiante. E o que é dar o passo adiante? Estar relacionado com as suas atividades, com os seus interesses, e tudo isso aí.



**DP:** Alexandre, e o compromisso com a educação, porque aí eu acho que vem muito forte. Você já vem com esse tipo de engajamento, de tentar passar um pouco desse repertório que você adquiriu?

**AW:** Como eu frequentei uma escola tipo convento, quer dizer, você ficava o tempo todo falando, ouvindo, muita gente ia falar para você as coisas certas, as coisas erradas, etc.; o aluno tinha um poder lá também. Se o professor que estava lá não estivesse ensinando legalmente, ele tinha o poder de mandar esse professor embora. Ele também participava. Ele não ficava parado, olhando: “Quando é que eu vou receber o meu diploma?”, o que acontece muito, não é? Então você tinha lá um propósito e esse propósito você aprende a respeitar. E, quando eu vim para o Brasil, eu fiz a escola do Rio, não fui só eu que fiz a escola do Rio, foram outras pessoas também que assimilaram aquela ideologia de Ulm. E eu também tomei a atitude de ser missionário no convento e tal e eu o missionário.

**DP:** “Minha religião é esta”, não é?

**AW:** Então eu tento dar uma respeitabilidade a esta profissão. Não abrir o enfoque para as coisas efêmeras. Você é um artista. Mas sendo artista, você só trabalha com um lado do seu cérebro. O outro lado do seu cérebro, quer dizer, de um lado é o artístico, etc., etc.; mas você precisa do outro lado do seu cérebro, que é a linguagem, o significado. Há coisas materiais, físicas, do ensino, da matemática e tal. Você não precisa ser um matemático, mas precisa entender o comportamento, o que é a matemática, qual é o pensamento matemático. Você precisa adquirir esse pensamento matemático para poder fazer esse tipo de coisa, porque você precisa dar significado a tudo o que você faz. Não é simplesmente fazer uma minhoca e dizer que essa minhoca é a evolução da pátria. Não, você precisa dar um significado. Deve estudar, fazer análise de tudo isso daí e então explicar o que significa, dar o significado. Quando você apresenta uma coisa, não é uma coisa que você vai ficar mais ou menos: “Ai, eu não vi, eu não vi, etc.”. Todos têm de ver esse tipo de coisa.



**DP:** Você estava falando da sua experiência como missionário, como professor. E eu queria te perguntar se na escola superior de *design* industrial, a partir desse movimento que vocês fizeram no final da década de 1960, se hoje vocês têm mais interlocutores, se vocês acham que conseguiram, esse pequeno grupo que fez parte desse embrião do desenho industrial?

**AW:** A gente conseguiu muito poucas pessoas interessadas nisso, porque no Brasil – o movimento cultural brasileiro, economia, a parte financeira, econômica, etc. – praticamente não permite que você se desenvolva nesse campo, nessa atitude de se fazer as coisas só por necessidade, com conceitos, etc., montando uma cultura brasileira, porque a cultura brasileira visualmente não é conhecida no mundo todo. A música é, mas o visual, a cultura gráfica não é.

**DP:** Mas não é conhecida por que tem um número pequeno de profissionais, ou não é conhecida por que ela também não consegue se projetar?

**AW:** Porque não consegue se projetar, porque não há um movimento de proteção da nossa cultura para que você pudesse se desenvolver. Você vê aí grandes marcas que estão sendo feitas, como a Vale do Rio Doce, ou mesmo da TAM, não estão sendo feitas aqui no Brasil e nós temos profissionais aqui. Então aparece a da Vale do Rio Doce: se você olhar bem, é um sorvete, um funil de sorvete, uma bola verde, ou amarelo não sei o quê, e tem um creme, etc. E não tem significado com a indústria, pois o que é que é a indústria? E quando você vai ler os hieróglifos no Egito, etc., mesmo que você não entenda e que você vá procurar aquele troço assim, tem um significado. Não é bonito, tem um significado, precisa ser assim e ter uma relação com a figura humana, com o comportamento humano. Então os hieróglifos têm um significado e todo signo tem de ter um significado. Então isso é uma coisa que a gente envolve nessa coisa, mas a formação da comunidade brasileira, quando você vai estudar, está muito mais interessada em receber o seu diploma e o professor está muito mais interessado em ser aposentado com etc., etc...



Então, por exemplo, eu dava aulas de MBA no Rio Branco, em Fortaleza e em Salvador. Para mim MBA é uma coisa muito incrível, é um doutor. Então eu dava *workshops*, eu dava aulas e depois eu tinha de dar nota, e se o cara não fez e tal, eu reprovava mesmo. Aí a escola me falava: “Você não pode reprovar, o cara paga uma nota e nós recebemos uma nota, você não pode reprovar, o cara paga uma nota” - “Então não dou mais aulas”. Eu acabei com os MBAs. Então para mim não tem esse sentido. Você vai estudar, tem que ser um sacrifício na sua vida. Você tem de ser um profissional no estudo. Não é simplesmente ir de manhã à escola e acabou. Então não existem escolas aqui no Brasil que dão aulas em três períodos, como em Ulm, de manhã, de tarde e de noite, e conversando com todos os colegas e professores, tomando café com eles, almoçando, jantando. E isso, praticamente, é impossível, mas devia ter uma escola desse nível pelo menos.

Os programas da escola, como eu disse para você, são feitos no Ministério da Educação, que está vinte anos atrasado. Com esse tipo de aulas que devem ser dadas, não se estava acompanhando as novas tendências, etc. Tem que acompanhar as novas tendências. Você não pode ficar parado. E, mesmo que você trabalhe, já está satisfeito com o seu trabalho, já comprou iate, Mercedes Benz, você deve se preocupar, porque senão você para. E eu também tenho outro tipo de comportamento e também tento transmitir isso aos estudantes. Então não é fazer figurinha: isso é desenhista. Então você precisa ter um suporte tecnológico, de linguagem. Você aprende o português para falar bem, para dar significado ao que você fala, não é para falar bobagem. Vai falar bobagem, então você vai trabalhar no circo – mesmo no circo você precisa ter significado nas coisas que você fala. Nada é aleatório, tudo tem uma razão de ser. Se você vai tocar piano, se você vai tocar música, não importa o talento que você tem, se você tem o talento de vender ovos, procure esse talento que você vai produzir ovos depois. Tudo é talento, tudo é uma coisa que a gente tem de desenvolver em si. Todo mundo nasce com talento inteligente. Agora, para desenvolver isso, vai receber um monte de pontadas, críticas, etc.

Agora você imagina um garoto de 15, 17 anos, e diz: “Pai, eu vou ser bailarino”. “Pô, Maria, o seu filho é bicha!”, conversa com ele, põe na cabeça do garoto que é negócio de bicha. “Mas pai, eu não sou bicha, eu gosto de balé, por



que é que eu não posso?” - “Ah, porque todo mundo é bicha e tal”, e começa a criar um... Então esse aluno larga e vai ser um escrivão, qualquer coisa assim, porque não precisa de inteligência, precisa somente refazer as coisas. Então a gente precisa perceber isso em si. Eu queria ser artista, desenhista e minha mãe não queria. Ela fez tudo para eu não ser, e eu fiz. E você não vai me dizer que eu fiz errado, o que eu não fiz. A minha mãe estava preocupada com o meu futuro – não sei porque eles ficam preocupados com o futuro. E hoje, praticamente, isso do tempo do pessoal que veio de fora, hoje todo mundo é herdeiro. Ninguém vai em frente fazer as coisas. Eu entro na universidade, eu ganho um automóvel. Se não é um automóvel, todo mundo dá um PC para você. Você não vai comprar por necessidade, você não vai comprar porque “eu quero aprender, evoluir”... Não, ganha um automóvel, fica bem... E eu aprendi isso na Alemanha também.

Na Alemanha, no pós-guerra, os jovens não admitiam, depois dos 18 anos, que os pais pagassem a universidade para eles. Eles trabalhavam um ano, dois anos como garçom, como não sei o quê... Então juntavam o dinheiro e então iam para a escola. Se não dava para fazer os quatro anos, ele segurava a matrícula, e ficava mais um ano trabalhando. Então isso me surpreendeu - coisas que me surpreenderam na Alemanha – e eu fui logo no pós-guerra, aquela que terminou em 1948 – e eu fui logo em 1953 e ainda estava destruída. Todo sábado, a comunidade toda – eu estava numa comunidade de noventa mil pessoas – a comunidade toda – professores, prefeito, deputado, senadores – ia limpar a cidade. Ia, mas todo mundo ia. Não era só: “Ah, aquele idiota, deixa ele ir, eu vou comer o meu churrasco...”. Todo mundo ia. Então esse interesse pela comunidade é um pouco difícil em nós. Você vê esse negócio da bebida: “Olha, é só você ter consciência”. Eles estão provocando e eu acho que eles estão provocando positivamente porque, se você bebe, você não deve guiar. Então, quantas mortes acontecem por causa disso? Quantas vezes você não tem nem intenção, mas acontece, porque você está bêbado. Então, essa consciência precisa estar embutida em nós.

**DP:** E essa sua volta foi muito traumática nesse sentido? Porque uma referência de vida coletiva e de valorização do conhecimento – se bem que era um momento de muito entusiasmo no Brasil em 1957...



**AW:** O Juscelino Kubitschek falou em desenvolver o Brasil em cinco anos o que nós não fizemos em cinquenta – cinquenta em cinco. E eu tinha uma esperança nisso.

**DP:** E a sua geração acreditou.

**AW:** Acreditou, só que, até hoje, não aconteceu. Nós estamos ainda em 1500. Vocês podem achar que eu estou falando besteira, mas faça um levantamento de cultura, você vê que, realmente, a imagem do Brasil se transformou, mas não é aquela imagem que a gente espera que tenha. Antes era a mulata, a bundinha, o carnaval, a calçada de Copacabana, café, Pelé. Isso acabou. Ninguém mais... Agora, quando você fala de México, quando você vê um cartaz do México de perto, é México, quando você vê do Japão é Japão, quando você vê da Polônia é da Polônia, quando você vê dos Estados Unidos é Estados Unidos. Agora, quando você vê do Brasil...

**DP:** Mas como você acha que se desenvolve esse tipo de sensibilidade, de se entender quais são essas referências?

**AW:** Isso é o nosso desenvolvimento do nosso suporte cultural. Quem é que faz as nossas culturas? As universidades, vocês, todas as pessoas. Tem gente que nunca frequentou uma universidade. Lá em Ulm, tinha professor que não tinha nem diploma. Lá em Ulm não era uma escola oficial, era uma escola que foi criada com investimento americano e com investimento alemão. O modelo era Bauhaus. Não se podia fazer a Bauhaus de 1930 em 1950 porque mudou tudo. Com a guerra, a nossa revolução científica e cultural subiu. Em Bauhaus a gente estava lutando até para que fosse criada uma nova indústria, uma nova coisa. Essa indústria apareceu. Tem que pôr os profissionais para se desenvolver essa indústria em 1950, não de 1930. São vinte anos só.

A *Gestalt* apareceu só em 1928, mudou a nossa percepção da escrita, de ler como a gente lê. O que a gente lê? O positivo e o negativo. Se eu falo para você que você lê o jornal, você lê o negativo, você não lê o positivo. Você não lê as letras pretas. Você lê o branco em função das letras pretas. A *Gestalt* nos ensinou isso.



Quando você vê dois rostos formando uma taça de vinho – vocês já viram isso? – vocês veem a taça de vinho, vocês não veem os dois rostos. Os dois rostos são o tipo. Deu para entender? Percebam isso! Então, o que você realmente vê não é o que você está enxergando, é aquilo em que o seu cérebro está, no conceito de evolução que você possa perceber.

**DP:** Agora, Alexandre, nas EDI's, vocês procuraram trazer um pouco desses conteúdos, dessas referências, dessa filosofia?

**AW:** Com muita dificuldade.

**DP:** E como é que foi estruturada essa escola? Quais eram as matérias, como é que vocês passavam esses conceitos para os alunos? Eu vi que o Zuenir Ventura deu aula de informação... É uma curiosidade mesmo para entender como era a grade curricular de uma escola como essa naquela época.

**AW:** A escola foi feita em princípio no ideal da escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dentro do prédio fabuloso que eles tinham no Rio de Janeiro e tudo isso. Não foi possível – o Juscelino brigou com o marido da Niomar, que tinha um jornal chamado *Correio da Manhã*, que era anti-Juscelino e ele cortou a verba, etc. Mas alguns secretários do Museu foram para o Ministério da Educação e desenvolveram lá a possibilidade de se fazer um curso dentro do Governo Estadual do Rio de Janeiro. Naquele tempo era o Carlos Lacerda e foi desenvolvido lá.

Mas o programa todo foi feito no Ministério de Educação - Simeão Leal, que era um funcionário do governo, excepcional. Naturalmente, chego eu lá, com formação em alemão – esse negócio de alemão, nazista... A gente não vai fazer, assim, uma escola de artes e ofícios. É uma escola de *design* que transformou totalmente a escola de artes e ofícios. E todo mundo, inclusive o Aloísio Magalhães, estava querendo fazer artes e ofícios para aprender a desenhar, mas na escola de *design* você não vai aprender, você já deve saber desenhar. Você não vai aprender a desenhar. Então esse conceito a gente já começou a insistir. Claro que houve reações totalmente negativas. Aí eu trouxe um colega meu da Alemanha, que é o



Bergmiller e ele veio para cá e a gente começou a convencê-lo. Maldonado veio dar um curso aqui e aí ficou mais claro. O Otl Acher, que fez a Olimpíada de 1970 na Alemanha, veio, deu uma palestra no Museu e a comunidade começou a perceber que tinha de ser uma coisa diferente. Então eu e o Bergamin conseguimos aprovar esse conceito de não pôr o cara ao vivo, o modelo ao vivo, porque isso não era o sentido da escola de *design*. E a gente conseguiu fazer isso e, dentro de uma escola oficial, ela era financiada pelo Governo Estadual, e eles toparam. A gente fez o curso. No primeiro ano a gente analisou os alunos e, enfim, três ou quatro a gente mandou embora porque a gente achava que não tinham condições. E eles processaram a gente porque aqui no Brasil, se você fez o exame para passar, você tem de fazer o curso todo e não adiantava nada utilizar esse argumento, porque era uma escola oficial.

Aí a ditadura começou a aparecer em 1968, 1970. E aí houve um aporte e eu também comecei a fazer uma escola de *design* aqui no Mackenzie. E, nesse tempo da ditadura, esses alunos que faziam um certo tipo de revolução acharam que eram eles que deveriam dar o norte, de como as coisas deveriam ser feitas e de como não deveriam ser feitas. Então eles faziam greve e tal e a escola deixou de aparecer no sentido de uma escola de *design*, etc.

**DP:** E vocês chegaram a formar várias turmas?

**AW:** Sim, formamos várias turmas, formamos vários profissionais. Inclusive o Washington Dias Lessa, que chegou a dar um curso na Maria Antonia esse mês, essa semana, não sei, ele chegou a ser aluno da gente, ele fez a análise do *Jornal do Brasil*, então ele conhece muito bem. Então, alguns alunos seguiram e viram e começaram a respeitar...

**DP:** E quais eram as matérias? É uma curiosidade mesmo.

**AW:** As matérias começavam por matérias mesmo, por exemplo, o Zuenir Ventura, que você citou, de literatura, etc., nós começamos a falar para ele que ele deveria se aprofundar na semiótica ou em semântica para se dar o sentido, o significado, etc. e



ele fez isso. Tinha professor de física que falava: “Não adianta você dar quadrado do quadrado do não sei quê, porque não adianta, porque não é isso o que o aluno quer. O que o aluno quer é o conceito das possibilidades criativas. Então você analisa isso e tal. Não adianta você dizer: ‘Pronto, é isso’ e ele vai dizer: ‘Mas o que isso tem a ver com a minha profissão?’”. Então a gente começou a explicar, para todos os professores a gente começou a explicar que não era para dar aritmética, que dois mais dois é igual a quatro, era para se dar o conceito do desenvolvimento das pesquisas de aritmética. Por que é que aconteceu isso? Qual a diferença entre o pensamento dos índices romanos e dos índices arábicos? Qual era a dificuldade dos romanos? Como é que surgiram as proporções? Pitágoras, o que era o significado das proporções, do sistema áureo, a natureza, como é feita na matemática? Quer dizer, coisas incríveis. Mas os professores dão racionalmente, sem perceber o que você necessita mesmo.

**DP:** E era uma proposta que estava muito mesmo *avant garde*?

**AW:** Estava, estava realmente *avant garde*.

**DP:** Isso que se fala de transdisciplinaridade, vocês faziam na prática.

**AW:** Pois é. E hoje eu fico puto da vida porque, hoje para você adquirir todos esses conhecimentos, essa prática, você tem de atuar pelo menos uns dez anos na profissão, senão você não consegue transmitir. Quer dizer, você consegue transmitir mecanicamente - não é esse o intuito da escola. A escola tem de transformar culturalmente a cabeça das pessoas, tem que transformar - qual é o sentido do que o indivíduo está fazendo, qual é a necessidade, como é que ele vai atuar dentro da sociedade, da indústria, da economia. Então isso foi realmente uma coisa revolucionária.

Entrou a Carmem Portinho – não sei se você sabe quem é a Carmem Portinho – era uma funcionária do Museu de Arte Moderna, era uma funcionária de um certo nível, engenheira, muito agressiva e que estava muito relacionada com essa coisa da cultura da arte francesa, do conceito artístico e podou todo o



programa da escola. Então houve um tempo em que a gente saiu da escola (a gente não saiu) e nunca mais frequentou. A gente era professor, dava aula, mas não dava mais para ficar na direção, porque a gente era a todo tempo bombardeado, bombardeado sobre esse tipo de atividade. E a escola começou a se transformar.

Então foram muitos artistas para lá, para dar aula de modelo ao vivo, essas coisas que a gente não queria: tipografia oficial, do conceito tipográfico de medidas oficiais, etc. Hoje, por exemplo, eu não posso dar mais tipografia porque existe a possibilidade de você usar computador e, com o computador, você pode dar uma linguagem mais adequada ao seu sistema cultural, você pode usar o centímetro/milímetro, mas, se eu falo assim: pontos; o corpo, dez pontos, assim e tal, aí eu te pergunto: “De que pontos você está falando? De Didot ou de Cícero?”. Eles não sabem, porque o computador diz para eles o que eles têm de fazer. Ele usa o *default* do computador, todo mundo usa o *default* do computador. O *default* do computador é em polegadas; em nossa cultura é em centímetros. Então nós temos que trabalhar em centímetros, em polegadas não adianta. Quando você tem um trabalho para os Estados Unidos, que é esse livro que eu estou fazendo, eu não posso fazer em centímetros, eu tenho de fazer em polegadas. Eu não posso dar em centímetros, em formato, nada disso. O papel na indústria é feito em polegadas, as medidas dos corpos são em polegadas. Aqui tudo é em centímetro, tudo é em *din*<sup>3</sup>, em A4, em A5, etc. Nos Estados Unidos não tem o *din*, tem outro tipo de medida. Então a gente precisa saber disso, precisa saber o que a gente está fazendo. Se eu fico escravo do computador...

Todo o trabalho criativo é impossível de se fazer no computador. Não estou dizendo que é impossível, estou dizendo que é impossível se fazer no computador. Porque eu, que sou daquela época de mil e quinhentos, faço tudo na mão. Todo o projeto, todo o processo criativo, eu faço à mão. Quando está pronto, quando está mais ou menos definido, aí eu vou para a frente do computador, que é uma ferramenta maravilhosa para eu fazer acabamento, para eu fazer proporção, enfim, tudo isso o computador... Mas a criatividade, primeiro porque os tamanhos não são reais - eu não estou fazendo no tamanho real, eu estou fazendo uma coisa reduzida. Eu tenho de fazer o tamanho real, as minhoquinhas, todo o processo criativo.

---

<sup>3</sup> Medida universal de autorádios.



**DP:** E Alexandre, como é que se dá esse percurso de criação? Por exemplo, quando você vai fazer um trabalho com uma empresa, quais são as etapas que constituem o seu processo criativo, até chegar a...? Porque você diz que nunca entrega para o cliente várias opções, você oferece a solução. Então eu queria que você nos contasse como são feitas essas etapas, quais são essas etapas...

**AW:** Bom, a gente tem de estudar o que significa esse cliente que você tem na mão.

**DP:** E como você faz isso? Você entrevista várias pessoas?

**AW:** Qual é a intenção do cliente, então você fala com o cliente, pois raramente eu aceito um *briefing*, porque *briefings* são feitos por funcionários e os funcionários não estão às vezes ligados com os planos futuros do cliente, etc. Eu faço questão de falar com o cliente. É muito difícil, mas eu faço questão. Como eu faço questão e ele quer fazer comigo, então eu tenho de abrir a possibilidade de falar com o cliente. Quando eu falo com o cliente, ele já percebe mais ou menos o meu nível de poder conversar sobre aquilo que ele está precisando. E ele, como às vezes não tem nem condições de saber o que é *design*, porque ele não lê revistas especializadas, ele só lê caderno de cultura, e no caderno de cultura às vezes tem alguma coisa sobre *design*, mas no caderno de economia não tem nada – então a gente troca essas informações. Ele precisa me sentir e eu preciso senti-lo; é como um namoro: a gente precisa sentir se vai dar conversa. Se ele não sentir, e eu também posso não senti-lo totalmente... Durante o processo de desenvolvimento do projeto a gente sente e casa.

E, enquanto isso, eu estou preocupado em como é que eu vou impressionar o cara, vamos assim dizer, impressionar a garota. Então eu vou me arrumando e tal, eu vou sabendo como os grandes astros se vestem, procuro saber onde eles frequentam, o que eles comem, com o que eles se identificam, qual é o significado deles visualmente ou economicamente - então você vai procurar a linguagem dessa indústria para a qual você está fazendo o trabalho. Qual é a linguagem? Como é que os outros se mostram, se explicam, como é que eles aparecem, como é a gramática que eles usam? Então você procura fazer uma análise. Quando a gente faz uma



análise toda e continua conversando com o cliente, aí a gente vai para a mesa de trabalho. Não vai antes, só vai agora, quando a gente está com toda a informação possível, o que você acha necessário para você ter o início do processo.

**DP:** Você tem um tempo mais ou menos padrão para desenvolver esse projeto?

**AW:** Tenho, que é de mais ou menos uns três meses. Aí o cliente fala: “Pô, mas eu preciso desse projeto para amanhã”. Então eu digo: “Não é possível, mas eu posso te ajudar”. Eu posso limpar os meios dele enquanto o processo não está efetivado. Eu posso neutralizar. Não usar o ruim e nem usar o bom, porque não existe ainda a maravilha que eu vou fazer, não é? Então fica assim, no mais ou menos, por enquanto. E eu explico isso para ele e ele entende. Porque, quando chega um garoto e ele diz assim: “Pode deixar que eu faço!” - mas não dá. Não dá para se fazer um trabalho consistente. Não dá.

Então a gente vai, procura, estica o papel na mesa – nesta mesa aqui – num A3, um papelzinho legal. E um trabalho novo, você limpa a mesa, tira o pó da mesa, e limpa, põe o *durex*, e você olha para o papel. Aí você começa a entrar em crise. Você não sabe o que fazer. Aí você chama: “Daisy, faz um cafezinho”. Aí ela vai, traz o cafezinho. Ele está quente ainda. Aí você vai, pega aquele radinho, põe um disco daquele lá, um *jazz*, Chopin, um David Brubeck, Tom Jobim, enfim. E você fica lá ouvindo a música, com a xícara de café, olhando para o papel branco. Aí, tudo bem, eu tenho de enfrentar. Aí eu ponho todos os meus lápis, canetas, o que eu tiver do lado. Intuitivamente eu pego um lápis, uma caneta qualquer e faço um pontinho, uma minhoquinha, sem intenção qualquer. Aí eu faço outra minhoquinha, outra minhoquinha e encho esse papel de minhoquinhas. Aí eu ponho ele nesse quadro aqui – por isso eu tenho ele aqui – aí eu encho ele sempre, etc., etc. Porque eu estou enxergando tudo, mas não vejo nada. De repente eu vejo uma minhoquinha e eu falo: “Putz, é essa minhoquinha”. Aí eu pego, jogo tudo fora e faço umas minhoquinhas melhores. E quando eu faço umas minhoquinhas melhores, então eu começo a enxergar melhor ainda. Então eu pego uma melhor e aí eu vou para o computador. Aí já está definida mais ou menos a estrutura, uma espiral, uma espessura tal e aí eu vou procurar no computador a definição mais técnica.



**DP:** E a Laís te ajuda nesse olhar?

**AW:** Não, ninguém me ajuda.

**DP:** Não? Não tem nenhum espectador instrumentalizado para te dar...

**AW:** Não, eu estou sozinho. Eu discuto com alguns colegas que vêm aqui, então eu fico naturalmente discutindo. Então, quando eu vou para o computador, já defino mais ou menos, etc.

Vocês querem ver um trabalho assim? Eu mostro! Só que não pode filmar... Então a gente mostra, dá a proporção, dá o significado, tudo isso, etc., faz algumas aplicações, por necessidade do cliente, e vai mostrar para o cliente. Aí o cliente não pode naturalmente dizer: “Não gosto”. A palavra “gosto” não pode usar.

**DP:** Não? Mas você o alerta?

**AW:** Não, ele sabe. Ele sabe que não pode dizer, porque eu dou tanta informação para ele que ele não tem condições de falar “não gosto”. Se eu não desse, e mostrasse, assim, “hum, bacana, eu gosto”, ou “argh, não gosto”, ou ele fala “ah, eu vou levar para a minha mulher para ela ver”. Não posso deixar assim para ele. Ele está na frente de todos os chefes de departamento, dos auxiliares jurídicos, do presidente e ele não pode manifestar uma fraqueza. “Gosto ou não gosto é fraqueza”. Então ele não pode falar isso.

**DP:** E Alexandre, e das marcas corporativas, dessa criação de uma identidade visual, qual é que foi, se é possível você se identificar, os melhores namoros que você acha que conseguiu encontrar?...

**AW:** É claro que existem esses contatos com clientes que você conhece...

**DP:** E produtos que você ficou como marca?



**AW:** Mas como na minha história não tem nada repetido, eu estou sempre evoluindo, todos os clientes para mim são importantes. Hoje eu aprendi com essa minhoca e amanhã eu estou fazendo dinossauros, estou fazendo coisas melhores. Então não tem isso. Eu gosto de todas elas, de todos os meus filhos. Então eu acho bacana, etc. Agora as pessoas escolhem qual é a mais legal e qual é a menos legal, mas eu não, eu sou um pai fiel.

**DP:** E você diz, em várias entrevistas suas, que a escolha pelo *design* foi a possibilidade de conversar com mais pessoas, muito mais do que se você tivesse optado pela pintura; que o seu diálogo será maior e com o maior número de pessoas...

**AW:** Isso depende. Naturalmente, se eu tivesse optado pela pintura, eu teria tido um diálogo mais convincente com a pintura, com o cliente, com o espectador. Eu sempre dou esse exemplo: (...) <sup>4</sup> ganhou uma bolsa de estudos para passar dois anos no Alasca, desenvolvendo a sua pintura no Museu de Belas Artes de lá. Então ele volta, depois de dois anos, e faz uma exposição para mostrar a evolução dele. Aí todo mundo vai olhar e fala: "Putz, eu não sabia que você ficou abstrato". Aí ele fala: "Mas como abstrato?" – "Não, essas coisas bonitas, legais, abstratas!". E ele falou: "Não, eu não sou abstrato. Eu continuo sendo pintor figurativo. São peixes lá do Alasca, é que você nunca viu!". Então é assim! Quando o Brasil foi descoberto, apareceram as caravelas do Pedro Álvares Cabral, os índios não viram as caravelas porque não pertenciam a eles as caravelas. "O que é que é isso?" Não viam. Vocês acreditam nisso? Não viam! - Tem coisas novas que aparecem, que você não consegue ver. Vocês enxergam, mas não veem. O que é que é isso? Então você tem de mostrar às vezes; então você está mostrando uma coisa nova e você tem de dar um significado para ele, aí ele entende. E como ele vê, todo mundo vai ver também. Por exemplo: a Nike, quando lançou aquele negócio lá, antes eles punham a palavra Nike, hoje eles tiram. Então você vê na camisa de futebol, esse troço, todo mundo fala: "É a Nike". E se põe também o Guaraná Antarctica, desse tamanho na barriga dos jogadores. Ninguém lê, vocês acreditam? Porque é cheio de figura,

---

<sup>4</sup> Nome inaudível.



cheio de letra na camiseta - e amassada - então você não lê. Não é para isso, entendeu? Não tem significado nenhum. A mídia não é camiseta de futebol. A mídia deve ser para tudo. Se você faz um desenho, ele deve ser para todas as mídias possíveis de serem vistas. Guaraná não foi feita para isso. Guaraná foi feita para anúncio de jornal, não foi feita nem para televisão, porque foi feito um outro processo técnico.

**DP:** E Alexandre, você já recusou muitos clientes que o procuram e você não se identifica?

**AW:** Eu recusei por certos tipos de comportamentos que não são adequados. Quando eu fiz a marca do Grupo Itaú e eu conversei com o presidente, que era o Olavo Setúbal, eu falei: “Eu só apresento a marca para o Olavo Setúbal”. E como ele viajava muito, levou três meses para eu conversar com ele. Eles insistiam e eu falei: “Não, eu só falo com ele”. Porque, se você fala com outro tipo de pessoas que não estão envolvidas com a própria indústria, então ele fala: “Não, isso não é bonito. Isso não pode usar”. Tem que ver a função; mostrar aleatoriamente não dá. Pelo menos a primeira impressão tem de ser positiva.

**DP:** E quando você fala, a estética não é um componente determinante do *design*?

**AW:** Não.

**DP:** Mas é uma decorrência?

**AW:** Não, é o significado e a necessidade. São as duas coisas que você tem de fazer juntas. Eu não tive nenhuma marca recusada. Vocês acreditam? Do jeito que eu estou falando vocês acreditam!

**DP:** Sim, você é assertivo. Essa é uma outra característica sua: você é superassertivo sobre muitas coisas: que a criatividade não se ensina - eu até elenquei algumas coisas...



**AW:** Criatividade não se ensina. Se falar em “curso de criatividade” não adianta... Você pode saber o processo, a tecnologia, como os físicos davam; como é que se faz uma pesquisa, como é que se faz uma análise, como é que eles dão um significado para isso, etc., você pode fazer. Você pode dar os padrões. Agora, você tem de usar isso criativamente. Se você tem talento, você vai em frente, vai em cima, você vai dar uma nova possibilidade àquilo que as pessoas entendem. Você tem de dar uma nova possibilidade, um novo conceito, um novo significado - esse é o processo do *designer*, de todas as pessoas que fazem coisas criativas: televisão, padaria, tudo.

**DP:** E você acha assim – eu não sei se você mantém o contato com as pessoas em formação, com alunos em formação...

**AW:** Sim.

**DP:** E as pessoas o procuram com regularidade? Uma referência que está muito presente, com esse comprometimento todo...

**AW:** Eu estou ativo em todas as áreas, por enquanto.

**DP:** E você acha que ainda existe esse tipo de sensibilidade, isso pensando na formação de um jovem estudante?

**AW:** Existe, porque quando eu falo, dou vários cursos – eu não dou mais aulas porque eu estou aposentado – eu dou vários cursos. Vocês estão sentindo, vocês mesmos estão sentindo, não sou eu que estou falando, a curiosidade do que eu posso saber, do que eu posso falar, do que eu não posso falar, então, essa energia ainda se tem em qualquer nível.

**DP:** Mas e a sua percepção em relação às pessoas em formação? Você sente que ali tem um embrião de gente que tem esse olhar?



**AW:** Sim, porque quando eles recebem essa informação de como devem ser realmente representadas as coisas, eles sentem e todas elas me mandam e-mail, perguntado isso, perguntando aquilo.

**DP:** E as pessoas seguem a carreira? Porque isso é uma coisa que você vem falando...

**AW:** Seguem. Havendo a possibilidade eles seguem. Às vezes assim meio desvirtuado: “Eu preciso fazer muito dinheiro”. Eu nunca pensei em fazer muito dinheiro. Eu preciso de dinheiro, como todo mundo, mas eu não corro atrás. E isso foi uma coisa que eu aprendi em Ulm: “Não corra atrás do dinheiro, deixe o dinheiro correr atrás de você, tenha coragem para isso”, e realmente acontece. Eu não sou milionário, não tenho palácio, eu não tenho fazendas, eu não tenho piscina, mas eu estou tranquilo, vivendo aqui. Tudo o que eu preciso eu tenho. Não preciso fazer demonstrações. Não preciso fazer demonstração. Graças a Deus está tudo em ordem. A saúde está em ordem, tudo está em ordem, o trabalho está em ordem, a mulher está em ordem.

**DP:** É bastante coisa. Sente-se um homem pleno.

**AW:** Tem algumas coisinhas... O filho não está em ordem.

**DP:** E Alexandre, você citou – eu não sei se você chegou a ter um contato mais próximo com o Flusser, nós temos uma flusseriana aqui, que é a Ana Elisa, e até no ano passado nós fizemos um seminário, discutimos várias obras de uns germanistas, ele entre eles. E você fala que ele se diferenciava, que ele já se destacava naquele momento, na década de 1960?

**AW:** Fora do Brasil.

**DP:** Sim, mas e aqui, como é que foi a sua relação com ele?



**AW:** Eu não tive uma relação pessoal com ele. Eu sabia da existência dele, que é aqui na outra quadra. Eu vim saber dele quando me falaram dele lá na Alemanha. Eu fiquei até surpreso: “Flusser, na Alemanha, o cara é professor ali da ECA, e tal”. Então eu fiquei com um pouco mais de atenção sobre ele. Mas, depois, ele morreu rapidamente e não tive o contato pessoal, mas eu leio as coisas dele. E aí saiu um livro agora do Flusser, muito bom. Eu não sei se está bem traduzido. É muito difícil fazer a tradução do alemão para o português. Mesmo qualquer coisa, mesmo o português de Portugal, o português do Brasil tem dificuldades.

E eu sempre leio no original onde eu posso ler: eu leio em inglês, leio em italiano, leio em espanhol, leio em alemão, francês - onde eu posso ler os originais. E falo mal todas as línguas e falo mal o português também - vocês estão vendo que eu não uso gramaticalmente tudo correto. Mas, pelo interesse, a gente aprende. Eu tive de aprender. Eu tive de aprender alemão e fui aprender alemão da maneira mais difícil possível. Fiz um estágio num escritório, eu não sabia nada de alemão. O cara me pedia em inglês as artes finais e ele falava assim: “Agora leva lá para a gráfica, para o fotolito e fala lá para ele como é que se faz, etc., dá para ele expressar...”. Mas aí eu falava: “Mas eu não sei falar alemão”. Aí ele falava: “Se vire”. E, me virando, eu fui aprendendo. E é assim, você tem de enfrentar certas dificuldades, senão você não sai do lugar.

**DP:** E depois de quanto tempo? Eu imagino como você assistiu às aulas no começo...

**AW:** Eu até fui aluno do Bense, e o Bense me deu um trabalho para eu desenvolver nos primeiros três meses que eu estava lá. Putz, eu não sabia alemão. Aí eu pedi auxílio para uns colegas meus, meus amigos da Suíça, principalmente, que eles sabiam inglês. Então eu escrevia em inglês e eles faziam a versão em alemão. E eu fui lá e li para o pessoal. Terminei, eu falei assim: “Deu para entender?”. Aí os caras falavam: “Não”. “Nem eu entendi”, eu falei para a classe. E passei.

Também tem essa possibilidade de você ser o mais real possível, de você não ter medo das coisas que você acha que vão ser negativas. Como eu sempre tive um bom humor, apesar da minha mãe e tudo, esse bom humor eu mantenho até



hoje. E o bom humor atinge. Por exemplo: o Bill fez o cartaz da Quarta Bienal. Ele me deu a orientação. Eu fiz lá a orientação dessa leitura de *Gestalt*. Fazer duas cores, uma em cima da outra, dá violeta. E você pode fazer uma separada da outra – eu pedi isso para o Albert também – visualmente eu sobreponho. Ele não está sobreposto. Eu vejo o resultado, sem estar o resultado lá. Deu para entender isso? Ela mistura nos olhos. Então eu fiz o cartaz assim. Eu fiz o concurso aqui no Brasil. Então eu fiz o cartaz, ele me deu todas as orientações possíveis e tal e aí eu mandei o cartaz. E aí demorou um dia e eu recebi um telefonema no Brasil falando que eu ganhei o concurso do cartaz. Isso era na hora do café da manhã da escola e eu fui correndo lá para o barzinho: “Porra, ganhei o concurso! Bill, ganhei o concurso!”. Aí ele: “Ora, no Brasil qualquer coisa ganha”. Ele falou de brincadeira. Aí eu murchei. Mas na hora todo mundo entendeu...

**DP:** E, Alexandre, chegando ao final, vou lhe fazer a pergunta clássica, mas interessante, do que você acha da Lei da Cidade Limpa, essa tirada da profusão desordenada de informações. Quando a informação deixa de ser informação e passa a ser sujeira? Se você está atento a esta questão...

**AW:** E justamente nesta entrevista que você tem em DVD eu falo sobre isso. Foi uma coisa muito legal limpar a cidade, tirar esses anúncios e tal. O Petit escreveu um artigo na *Folha* de que não, que se deveria deixar, porque a nossa cultura, na França, o Picasso, e tal. E eu escrevi uma resposta logo depois na mesma *Folha*, no dia seguinte. Não, isso é tudo besteira, porque ninguém sujava a cidade, mesmo com o Picasso. Tinham os postes, os mictórios, onde eles faziam os suportes de cartazes. Vocês já foram à França? Então, hoje eu não sei como está lá. E era como nos centros específicos, como era em Nova York. A 42 com a *Broadway* estava cheia de cartazes, e só a 42 com a *Broadway*. Tóquio, e até o Rio de Janeiro está limpo. Nunca sujaram o Rio de Janeiro, até porque ninguém pode fazer painéis em frente ao mar. Então, realmente, quando ele fez isso - São Paulo é uma cidade feia, mas todo mundo pintando, todo mundo limpando, realmente fica uma coisa legal. Eu aprovei esse tipo de coisa. Realmente uma coisa boa. O Petit estava mais interessado na veiculação, porque paga, ganha-se dinheiro nisso.



**DP:** Ele fez a nossa marca, o nosso logotipo há uns anos atrás. Não sei se foi meio na marra, mas ele deu.

**AW:** Não, tudo bem se ele pode dar. Eu preciso cobrar.

**DP:** Não sei quais foram as motivações, mas ele deu. E, Alexandre, teve também uma curiosidade que eu li do Francisco de Melo, de que “nunca foi tão fácil produzir imagens e nunca foi tão fácil perdê-las”. Você entende o que se quer dizer?

**AW:** Entendo. Todos nós estamos interessados. Quer dizer, tudo o que aparece é mais ou menos como se a gente inventasse uma gíria, certo? A gíria perde o valor no tempo. Novos tipos, novas linguagens, porque a gíria você perde com o tempo. Com o computador já apareceu uma outra gíria. Já se reduz as palavras, “vcs”, as pessoas põem três pontinhos, etc. Então, muitas gírias são efêmeras, elas desaparecem. Quando você faz um sinal, um signo, não pode ser gíria. A Coca-Cola não vai mudar, a Volkswagen não vai mudar, a Ford não vai mudar, a IBM não vai mudar; ela pode se adaptar às novas tecnologias, como a IBM: ela tinha 15 listras e passou para 13. Por quê? Porque na informática não dava para se ver, as 15 fechavam, etc., etc. Então eles precisavam atualizar o mesmo sinal, e não se fazer um novo. Então eu dou essa consciência para todos os meus clientes. Tem que se adaptar às tecnologias de hoje, aos meios de comunicação que hoje existem. Não pode ser mais aquela de 1930, porque tem vários defeitos. Em 1930 foi criado para jornal. Hoje nós temos a possibilidade de se usar cor. Então não precisa mudar, é se adaptar, e viver até eternamente, se for o caso.

**DP:** Alexandre, para a gente encerrar: você falou informalmente para mim os trabalhos que você estava desenvolvendo. Eu gostaria que você repetisse para a gente registrar o que você está desenvolvendo no momento. Recentemente você fez o logotipo da Escola Vera Cruz

**AW:** Da Vera Cruz, da Mause, que é uma empresa para a qual eu trabalho há trinta anos junto, quer dizer, sempre transformando, sempre atualizando, etc. Estou



fazendo a sinalização do MAC, que fui eu quem criou. Então, eles estão me convidando para fazer a sinalização do novo prédio que eles estão construindo no DETRAN. Esse processo eu estou atualizando e tal. Estou fazendo um livro para o Museu de Houston, nos Estados Unidos, na terra do Bush.

**DP:** Ainda.

**AW:** Ainda. Estou fazendo para eles um livro. E a Klabin, que me chamou recentemente e me pôs dentro de um conselho para não deixar morrer a marca.

**DP:** Em termos de cultura visual, o que você tem visto de exposição, o que você tem lido, enfim, o que tem te alimentado, inclusive para você poder desenvolver esses trabalhos todos que você vem fazendo?

**AW:** Olha, é difícil eu dizer para você os novos livros que eu compro porque são afins aos meus... Eu não leio romance. Deixei de ler romances. De semiótica, de semântica, de significados, eu leio alguma coisa, por necessidade mesmo. Mas eu, praticamente, agora estou desenvolvendo um livro meu, não só para técnicos, históricos, um romance meu, mas para significados tecnológicos, processos significativos. Então, praticamente é isso que eu estou fazendo. Não vou mais aos museus, porque eu, praticamente, não conheço tudo, mas são as mesmas coisas e elas são repetitivas. Por exemplo, o Museu de Duchamp, eu já vi “*n*” vezes, no próprio Museu de Washington e aqui são as cópias de tudo isso, etc. Se eu tiver tempo eu vou, mas, se eu não tiver, não vou achar ruim de não ter visto. Tem todos os livros dele e tal.

**DP:** E cinema?

**AW:** Eu estou decepcionado com o cinema. Antigamente eu gostava muito de cinema. Eu sabia de todos os filmes até 1980, atores, diretores, etc. Era fã de cinema americano, que eu realmente gostava. Mas hoje em dia, nem o americano



mais eu consigo assistir, porque tudo é espetáculo, é tecnologia e não tem significado. Brasileiro, nem pensar. Todo mundo fez cara feia...

**DP:** Não somos tão ufanistas assim. Agora, realmente, para finalizar, é uma pergunta praxe para todas as pessoas que a gente entrevista: como é que você visualiza essa Biblioteca mais sintonizada com o século XXI, podendo atender adequadamente a população, para que ela readquira aquela sua antiga vocação de um polo irradiador de cultura, como um centro efervescente? Na sua área, como você imaginaria, lendo, a atualização do acervo, se com eventos? Isso é uma pergunta que eu deixei de fazer para você, se você chegou a frequentar os eventos da Biblioteca, no auditório?

**AW:** Eu frequentei eventos. O que eu me lembro muito bem era do Érico Veríssimo, que eu via lá. Ele deu três conferências, uma lá, e outra no Cambuci. Tinha lá uma editora, que eu não me lembro o nome, como é que era? Pensamento? Era alguma coisa espiritual, que ele deu uma palestra lá. Eu via algumas palestras importantes. Eu vi a do Paulo Emílio mesmo, da Lygia Fagundes Telles, eu vi um monte de coisas assim, o próprio Sérgio Milliet, etc. Mas a que eu me lembro mesmo foi a do Érico Veríssimo, que me impressionou muito, o jeito dele escrever, de falar, de coisa assim. Quer dizer, eu vi, não muito.

**DP:** E hoje, quando você pensa em...

**AW:** E hoje, se você pegar americano, esse cineasta que esteve agora no Roda Viva, o Stoppard, que é genial. Se fizessem um evento com o Stoppard eu iria, e com o próprio que fez o teatro, que veio da Inglaterra, que faz aquelas peças daquele francês que estava nos Estados Unidos – eu estou velho, eu me esqueço dos nomes das coisas - que recentemente eu fui, que ele fez um espetáculo no SESC, em Santana.

**DP:** Você quer dizer que a gente vai ter de correr atrás?



**AW:** E também desse do teatro, o Antunes. É engraçado porque eu e ele éramos da mesma época, eu do Bixiga, ele do Bixiga, nunca nos encontramos, ele frequentava muito a Biblioteca, a gente nunca se encontrou e eu adoro ele, o Antunes. Antunes é bom, um cara do teatro, fabuloso.

**DP:** Muito bom. Então eu agradeço muito, em nome da Biblioteca.

**AW:** Agora, essa coisa da Biblioteca tem de ser feita com conselheiros. É claro que vocês não devem ver com todo mundo tudo o que acontece no mundo, mas devem saber quem é que pode justamente aconselhar a compra de livros, porque vocês não vão pensar em comprar alguma coisa de tipografia ou semiótica ligada ao *design*, porque tem semiótica ligada a várias coisas. Então precisa ter um tipo de consulta.

**DP:** Quando eu trabalhei lá na década de 1980, com a Adriana, eles tentaram criar, consolidar essa coisa dos cartazes e tentar construir um acervo de...

**AW:** São coisas importantes que devem ser parte do acervo da Biblioteca. Vocês não podem fazer tudo. Vocês não são super-homens.

**DP:** Então, Alexandre, eu agradeço mais uma vez, em nome da Biblioteca, por todo o seu interesse e por todas as informações que você nos mostrou.

**AW:** Me desculpe pelas minhas brincadeiras. Foi um grande prazer. Até mais!

