

BRASIL PORTA ADENTRO

AGRADECIMENTOS

Este livro foi possível graças aos profissionais e aos familiares das pessoas que dão corpo à história aqui contada. Com sua generosidade, compartilharam conosco seus conhecimentos

Adélia Borges
Ana Elisa Sestini
Andréa Liberal
Angela Borsoi
Anna Affonso dos Santos
Antonio Carlos Britto
Arnaldo Danenberg
Attilio Baschera
Augusto Tiezzi
Carolina Szabó
Clarisse Reade
Claudio Senna
Conrado Malzone
Fabrizio Rollo
Felipe Dinucci
Fiore Ambrosio
Gilberto Terra
Graça Bueno
Gregorio Kramer
Ideo Bava
Jorge Hue
Juliana Benfatti
João Mansur
João Pedrosa
Lena Strumpf
Márcio Roiter
Maria Cândida Coutinho Marques
Maria Izabel de Souza Franco
Maria Liberal
Marlene Tiezzi
Piedade Grinberg
Roberto Hirth
Tibe Vieira da Silva
Toninho Noronha
Toninho Mariutti
Valéria Ruchi
Vera Bardella
Ugo di Pace
Yolanda Figueiredo

Agradecimentos

Alexandre Ferreira
Ana Eliza Roder França
Auresnede Pires Stephan
Baba Vacaro
Clarissa Schneider
Cristina Jafet
Cristina Scott
Eduardo Pozella
Elenice Ferrari
Fernando Piva
Flávia Chueri
Guillermo Bindon
Henrique Liberal Cardoso
Hernan Tedin
Ina Ouang
João Braga
Livia Pedreira
Luciana Lorenzi de Carvalho
Marcia Rosetto
Marco do Carmo
Mária Luiza Tocci
Maria di Pace
Marina Pereira de Almeida
Natan Tiago Batista Serzedello
Nazaré Rezende
Roberto Dimbério
Romulo Fialdini
Simone Quintas
Stela Vahanian
Tomás Senna
Vilma Meirelles

Biblioteca Municipal Mário de Andrade
Editora Abril
Editora Globo
Instituto John Graz
Solar Grandjean de Montigny – PUC-RIO
Universidade de São Paulo – USP

Coordenação editorial
Cris Correa

Organização/Curadoria
Roberto Negrete

Textos
Cristina Dantas

Pesquisa
Cristina Dantas
Roberto Negrete
Simone Raitzik

Pesquisa de imagens
Lucy Amicón
Roberto Negrete

Revisão de textos
Noemi Zein Telles

Projeto gráfico
Márcio Mettig Rocha

Capa
Acervo Cristina Jafet
Romulo Fialdini

Tratamento de imagens
Willy Kiyoshi

9	Prefácio
13	Prólogo
17	Os precursores
35	A decoração a bordo dos <i>paquebots</i>
43	Primeiros Modernistas
63	Dinucci, o criador singular
87	Decoradores, afinal
115	Um novo olhar chega da Europa
139	A decoração decola
181	O lade faz escola
187	Estrelas de uma profissão consolidada
217	A caminho de uma nova etapa

PREFÁCIO

Para comemorar os 35 anos de sua fundação, a ABD, Associação Brasileira de Designers de Interiores, espanou a poeira de arquivos e escutou pessoas. Voltou no tempo, abrindo portas, mas bateu antes de entrar, reverenciando personagens e obras que foram a “pedra fundamental” da profissão de Designer de Interiores no Brasil.

O resultado dessa busca é mais que um livro histórico. O “Brasil Porta Adentro” é um valioso presente oferecido pela ABD aos designers de interiores.

Em suas páginas, estão escondidos verdadeiros tesouros em forma de fotos antigas, depoimentos e fatos curiosos que marcaram a passagem dos últimos 100 anos do design brasileiro.

Ao folhear cada página, o leitor vai entender por que a profissão de designer de interiores nasceu de um abraço entre diversas áreas, uma das características dessa profissão que se mantém, e se amplia, acompanhando as mudanças da sociedade.

Uma leitura atenta perceberá que, a partir do século 18, a influência dos profissionais imigrantes direcionou o olhar da sociedade brasileira para o jeito europeu de morar e viver. O Brasil suspirava pelo deslumbrante design do além-mar!

Entre um suspiro e outro, a profissão bebeu em fontes diversas. A cada década, a força criativa se movia, abrindo novas possibilidades.

A semana de arte moderna, em 1922, mostrou que ser moderno era valorizar a arte nacional. O estranho era pura arte. O design descobriu a beleza, o conforto e a praticidade da matéria prima nacional. Algo novo começou a despontar.

Na busca de uma identidade própria, era fundamental agregar profissionais dispostos a estimular, valorizar e dar visibilidade à profissão.

Foi nesse cenário que, em 1980, surgiu a ABD. Sua importância está descrita em um dos capítulos desse livro. Que a leitura deste capítulo, em especial, mobilize forças para coroar a vitória mais importante de toda essa trajetória: a justa e merecida regulamentação da profissão de Designer de Interiores.

Hoje, mais de 80 mil profissionais atuam em todo o Brasil. Centenas de cursos de design formam novos profissionais e milhares de jovens talentosos desejam atuar nessa área. A ABD trabalha para que essa nova geração chegue ao mercado de trabalho como profissionais reconhecidos de fato, e de direito.

Antes de passar para a próxima página, a ABD deseja que os designers brasileiros continuem usando a criatividade para promover harmonia, que jamais se cansem de misturar texturas, que teimem em levar funcionalidade, insistam em iluminar e dar novo significado ao feio, que abram portas para o impensável e janelas voltadas para o futuro.

E quando a poeira da obra assentar, quando cada objeto estiver em seu lugar, que o designer não esqueça que todo esforço só terá valido à pena se o brilho dos seus próprios olhos se refletir no brilho dos olhos de seu cliente.

Boa leitura!

PREFÁCIO

Este livro contém, com certeza, esquecimentos e silêncios que espero podermos corrigir numa segunda edição.

Aqui, deixo o meu mais sincero pedido de desculpas a quem deixei de citar. Fico à disposição para ouvir novas histórias e um dia trazê-las ao presente fazendo, assim, justiça.

Após décadas de embates, um dia engenheiros tornaram-se arquitetos. Outras tantas décadas levaram para que o artesão orgulhoso e conhecedor do modo de morar da sua época, pudesse expressar o seu pensamento e criação estampando a sua assinatura.

No meio do caminho, quase andando em paralelo, arquitetos, engenheiros e até geniais senhoras de sociedade inventaram uma profissão nova e necessária. Esta é a trajetória do design de interiores no país, narrada desde o início até o momento em que a sociedade entende que, sem ele, a alma fica sem um cenário apropriado para viver.

E é uma história que se expressa nomeando quem fez, quem construiu e quem deixou como legado o que somos no início do século XXI. Outra história, escrita no futuro, haverá de contar a evolução. Hoje, somente falaremos do princípio.

Terra fértil, mãe gentil, que dá tapas e afagos, o Brasil recebeu muitos estrangeiros, que sem perceber deixaram de sê-los ao desembarcar. Como eu, muitos chegaram de fora e nunca mais pensaram em outra pátria. Como eles, sou grato. Imensamente grato.

É para mim um orgulho e uma alegria ter a chance de levar este projeto adiante e apresentar um bem tão belo e precioso como o trabalho de todos os criadores que, por estas páginas, irão passar.

Produzir o livro foi muito mais difícil do que sonhá-lo. Ao fazê-lo me deparei com dificuldades e limitações próprias da época. Entretanto, a que mais me afetou, foi constatar que, apesar do grande esforço empreendido, não seria possível obter imagens de maior tamanho, ou qualidade, para ilustrar essa história.

Devo aqui agradecer à paciência dos envolvidos. A paixão da Cristina Dantas, a paciência de Lucy Amicón, a experiência da Cris Correa e a visão de Renata Amaral.

Devo agradecer também a todos os entrevistados, colaboradores, jornalistas e designers que ajudaram a fazer este livro materializar-se. Livro que nasce para ser parte da história.

Sei que pode parecer pretensioso, mas é a primeira vez que tentamos armar uma narrativa que ilustre como se formou a nossa profissão e quem foram os muitos gênios, esquecidos por tantos, que mudaram o perfil das casas do nosso país. E é, para mim, uma alegria saber que com cada capítulo poderíamos escrever um novo livro.

Foi preciso construir esta história para tê-la. Agora, espero que ela se multiplique. Lembremos que nosso passado é riquíssimo e que sempre devemos olhar para ele para inventar o futuro.

O barulho que aqueles homens produziam podia não ser dos mais agradáveis, mas o resultado valeria a pena. Vindos de Portugal especialmente para a tarefa, eles formavam uma classe profissional de respeito na Europa – os calceteiros – e agora exibiam seu ofício junto a uma das novas avenidas do Rio de Janeiro, batizada de Atlântica. O século 20 fazia sua estreia quando o grupo aplicava uma técnica apurada ao intercalar basalto (pedras pretas) e calcita (pedras brancas) sobre a areia, sem nada que lhes servisse de amálgama, deixando o passeio firme, porém livre para absorver a água das chuvas. As ondas desenhadas na calçada, timidamente sinuosas, seriam redefinidas décadas mais tarde, em 1970, pelo arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx.

Não teria sido apenas por capricho que o prefeito Pereira Passos importara de Portugal, em 1906, tanto as pedras quanto os calceteiros, oferecendo ao Rio de Janeiro, entre outras obras e muito mais barulho, a famosa orla de Copacabana. Nem mesmo a capital da República havia formado muitas frentes de mão de obra especializada. Não o suficiente, ao menos, para as veleidades de Pereira Passos, que antevia um Rio mais cosmopolita, com avenidas largas e edifícios imponentes, ao estilo do que o Barão Haussmann havia talhado na Paris do século 19.

Eram ainda incipientes as iniciativas no sentido de formar trabalhadores qualificados, mas os liceus já se inscreviam na história do país, o Rio de Janeiro aparecendo como um dos precursores com a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, criada em 1828. Porém, a instituição que realmente mudaria a face do ensino e da formação de mão de obra surgiria na São Paulo de 1873.

As levas de imigrantes que aportavam no Brasil, na segunda metade do século 19, depois que a lei Eusébio de Queirós, em 1850, proibiu a vinda de escravos, chegaram a ser subvencionadas pelo governo. Não por acaso. Elas tinham como destino as lavouras de

café. Depois de exaurir as terras do Rio de Janeiro e do Vale do Paraíba, as sementes encontram solo fértil e técnicas mais depuradas no oeste paulista. O café viria para enriquecer o país e, de forma mais localizada, os fazendeiros de São Paulo. Com dinheiro e sem estirpe, tornavam-se barões por meio da compra de títulos de nobreza. E dividiam o tempo entre as fazendas e os novos casarões que, a partir dos anos 1900, traçariam um itinerário preciso do dinheiro pelos bairros de São Paulo, começando na região dos Campos Elíseos, galgando a avenida Paulista e descendo novamente para povoar outro símbolo da opulência paulistana: a avenida Brasil. Suas casas, batizadas palacetes pela população local, precisariam de alguém que ordenasse seus vastos espaços.

Em 1900, o censo acusava 17 milhões de habitantes no Brasil. E a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, fundada em 1827, já se consolidara como uma das instituições mais tradicionais de São Paulo, capaz de agremiar em seus quadros a intelectualidade da época. Muito natural, portanto, que ali fosse gestada a ideia de uma escola para a formação básica da população. E de mão de obra – condição essencial para que, poucas décadas mais tarde, a figura do decorador viesse a se firmar.

“Em 1873, a vida intelectual e política da cidade de São Paulo ainda girava, quase que exclusivamente, em torno da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Em dezembro desse ano, um grupo composto por 131 eminentes cidadãos paulistas reuniu-se numa sala da academia e, sob a liderança de Conselheiro Carlos Leôncio da Silva Carvalho, fundou a Sociedade Propagadora de Instrução Popular, com o propósito de ‘formar o bom e consciente cidadão, sem distinção de classes’. Nesse tempo, as elites consideravam a ignorância como princípio básico da anarquia. Era preciso lutar contra ela”.¹

Depois de ser rebatizada com vários nomes e se instalar em diversas sedes, a Sociedade Propagadora acabaria conhecida pelo título que mantém até hoje: Liceu de Artes e Ofícios. Ela absorveria, além de brasileiros, os mais escolarizados entre os imigrantes europeus que continuavam chegando aos magotes e, ao longo dos anos, teriam influência direta na formação de bons marceneiros. Na Europa, o trabalho manual, especialmente com a madeira, era transmitido de geração para geração, um conhecimento de séculos que chegou ao Brasil no bojo dos navios.

O Liceu seria o lugar ideal para esses artesãos. Além da formação educacional básica, os alunos recebiam o instrumental para saírem especializados, por exemplo, em marcenaria e fundição artística. Mesas, cadeiras, escadas e bibliotecas inteiras forjadas no Liceu de Artes e Ofícios ainda são encontradas, em excelente forma, nas casas de quem soube dar valor a trabalho tão precioso – quase sempre, réplicas do que se fazia na Europa. O escopo das especialidades oferecidas aumentava progressivamente, a despeito das sucessivas crises financeiras pelas quais a instituição passou. Mas um novo cenário já se delineava. E incluiria, no rol das atribuições daquele que viria a ser o decorador, profissionais de outras áreas, aparentemente distintas, mas com requisitos em comum: criatividade, noções de composição, cor, espaço, proporção e, na medida do possível, um acúmulo de conhecimentos alinhados com o que se produzia no mundo. Artistas plásticos, desenhistas e até carnavalescos acabariam encontrando um denominador comum com marceneiros, gesseiros e ferreiros que tinham nas cidades, agora mais adensadas, maiores possibilidades de trabalho. Era o resultado da industrialização, que induziu parte da população a deixar as zonas rurais para tomar o rumo das futuras metrópoles.

Os centros urbanos incorporavam as comodidades com as quais estamos tão acostumados que já nem nos lembramos que, um dia, alguém se debruçou sobre uma mesa à luz de velas para que elas nos fossem dadas. Na passagem do século 19 para o 20, paulatinamente, uma revolução se deu no interior das moradias: a chegada da luz elétrica, que logo dotaria os tetos de mais e melhores lustres do que os usados com o fornecimento de gás, e a água encanada, reconfigurando cozinhas e, especialmente, banheiros. As inovações aos poucos se democratizavam, mas não uma noção mais aprofundada de conforto. Sequer as classes mais abastadas tinham plena consciência desse conceito. O que os integrantes das camadas privilegiadas importavam da Europa podia ser declinado em um substantivo: o luxo.

À vastidão das terras e aos generosos espaços das casas de fazenda, especialmente em São Paulo, faltavam cortinas, estofados e qualquer outro sinal do que hoje consideramos confortável. Sentavam-se em cadeiras duras de espaldar reto, sem concessão alguma aos apelos do corpo – no caso das mulheres, já premido em espartilhos e excesso de tecidos. A madeira reinava absoluta, tanto nos mó-

veis portugueses quanto nos que se produziam aqui. E que paraíso para os portugueses havia sido a Colônia.

“*Os oficiais da madeira, além do pau-brasil, a histórica novidade colorística do Quinhentos, encontraram uma infinidade de árvores que apelidaram de lei e outras de menor valia. (...) Lentamente foram se formando oficiais cortadores e serradores, escolhendo-se na profusão as madeiras mais apropriadas aos vários empregos, o precioso jacarandá tomando logo posição de exceção, novo achado dos ebanistas europeus*”.²

Nesse relato, Pietro Maria Bardi conta que, em 1590, já era reconhecido o “carpinteiro de móveis”, mas no século seguinte uma linha separaria o marceneiro – dedicado ao mobiliário, encarregado de dar forma a liteiras e cadeirinhas – e o carpinteiro, a quem eram destinados reparos nas casas e mesmo trabalhos da alçada de um engenheiro. Os chamados oficiais, termo usado para os profissionais nomeados pelas autoridades locais, compreendiam uma vasta gama de artesãos, do sapateiro ao ourives, mas contemplava apenas colonos e portugueses. Aos escravos não era concedido o título e, menos ainda, a profissão.

Um ano antes que os calceteiros portugueses desembarcassem no Rio de Janeiro para agrupar suas pedras na orla de Copacabana, um novo habitante chegava à cidade, ainda sem saber que também ele mudaria o traçado da capital da República. Nascido em São Paulo, em 1880, Antonio Borsoi era um dos filhos de imigrantes italianos que cursara o Liceu de Artes e Ofícios, então dirigido pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Talentoso, já em 1906 encontrou trabalho na Marcenaria Auler, no Rio de Janeiro. Não foram poucos e nem modestos os interiores saídos de sua prancheta. Embora vários desses estabelecimentos tenham sucumbido à sanha imobiliária, outros mantêm-se de pé, em pleno funcionamento, atraindo as pessoas para o requinte de seu traço. Talvez seu mais famoso legado esteja no número 32 da rua Gonçalves Dias, centro do Rio, endereço da Confeitaria Colombo, até hoje reduto concorrido de quem quer experimentar um chá das 5 com perfume *art-nouveau*. Antonio Borsoi foi o responsável pelo mobiliário e pelo detalhamento das molduras dos espelhos do primeiro andar da casa, erguida no final do século 19. Na rua da Carioca, outro marco de Borsoi foi preservado: o Cinema Iris. Mas boa parte de seu vastíssimo portfólio, que soma os interiores da loja de artigos masculinos Tour Eiffel, da Joalheria Bernacci e da Charutaria Pará, resta apenas na memória de pessoas próximas, de jornais da época e do acervo do Solar Grandjean de Montingy, instituto ligado à PUC do Rio de Janeiro. Por ocasião de uma mostra sobre o seu trabalho, organizada pelo Solar, foi lançado o catálogo Antonio Borsoi, desenhista, artesão e decorador, que registra seus preciosos desenhos e algumas de suas peculiaridades:

“*Morava na Tijuca. Trabalhava em casa, sem horário fixo, especialmente à noite. Fazia seus desenhos detalhados com a ponta sempre bem afiada de um lápis preto, e dizem que de calças de pijama, gravata e colete. Às vezes usava aquarela, e aproveitava qualquer papel que lhe caísse nas mãos. Tinha o hábito de trabalhar em vários desenhos ao mesmo tempo, deixando-os fixos em várias pranchas de madeira, que substituía na prancheta. Trabalhava muito e com gosto*”.³

Borsoi passaria também por outras marcenarias cariocas que, no início do século 20, alçaram status de referência de trabalho bem desenhado e bem executado. Além de dedicar 18 anos à parceria com a Auler, Borsoi deixaria sua marca também na Laubisch-Hirsch.

A madeira brasileira era um incentivo e tanto para que empresários de visão enveredassem pelo universo do mobiliário, mesmo que dessem às espécies brasileiras formato tão europeu. Os estilos usados na França e na Inglaterra eram preferência nacional. Para lhes dar corpo, usavam-se vinhático, cedro e jacarandá da Bahia, madeira nobre que acabaria por desaparecer das terras brasileiras. Desde o século 17, o Brasil abastecia com ela o mercado europeu e, predominantemente, a Escandinávia.

O Rio de Janeiro do princípio do século 19 contava com o trabalho de marcenarias de qualidade, da Casa Leandro Martins à Le Mobilier e à Maison Basttefeld. Mas a que arrebanhou mais funcionários e maior fama seria outra.

Os 300 funcionários que ocupavam o prédio de seis andares dos números 81-87 da rua Riachuelo, no Rio, poderiam reconhecer Georg Hirsh pela fumaça exalada de seu inseparável charuto. Era um empreendedor incansável ao lado do sócio Carlos Laubisch, ambos alemães. A marcenaria abriu as portas em 1914 e ostentou a chancela de maior estabelecimento do ramo no país até os anos 1940. Os móveis desenhados e executados na fábrica exibiam um selo metálico que comprovava a sua assinatura. Foi de suas dependências que saiu o criador do móvel moderno, Joaquim Tenreiro, desenhista da marcenaria em duas temporadas – como assistente do francês Maurice Nozières, na primeira, e já como titular, na segunda. Compunham o acervo da Laubisch Hirsh itens como tapetes e outros acessórios, em quantidade suficiente para que se fizessem projetos completos de residências. Esse período viu nascer ainda as primeiras lojas de artigos para casa, capazes de oferecer o serviço total de decoração, ao lado de engenheiros e arquitetos, auxiliados por uma oferta de móveis que poderia ser adquirida aqui. Apesar da oferta, muitas casas ainda eram montadas com o mobiliário que vinha da Europa.

A prática não se esgotaria como moda. Ao contrário. Por décadas, os estabelecimentos comerciais formaram verdadeiras usinas de criação, formando alguns dos principais decoradores do país.

Já na década de 1920, uma outra corrente virá unir-se ao grupo formador da profissão. Com os transatlânticos cada vez mais aparelhados para transportar passageiros de todas as camadas sociais,

cobrindo rotas que ligavam Europa, Estados Unidos e América do Sul, muitas senhoras acomodadas na primeira classe, que adquiriam uma visão mais atualizada e globalizada de design, arquitetura, artes e comportamento, também se aventuravam na composição de ambientes.

Aos que não era dado o privilégio de cruzar os oceanos para se informar sobre as transformações que ocorriam no mundo, era possível conferir in loco os interiores luxuosos de navios como o L’Atlantique e o Normandie. Bastava comprar, nos escritórios das empresas desses luxuosos hotéis flutuantes, um ticket que lhes garantia um *tour* pelas suas fantásticas dependências, lojas e restaurantes enquanto estavam atracados no Rio de Janeiro. O programa era concorridíssimo nos anos 1930, com navios ricamente detalhados pelos melhores designers da época.

Essa população, acostumada às novas tecnologias (o telefone já era comum, tendo chegado ao Brasil no final do século 19), informava-se sobre decoração nas revistas importadas e também nos teatros.

“*Além dos jornais e revistas mundanas, outra fonte de assimilação (sic) dos mandamentos sempre fugazes do gosto era o teatro, mormente o das companhias estrangeiras, as francesas em primeiro lugar. Era nelas que Carlos Chagas, o personagem que encarna o decorador da moda no Rio de Janeiro do início do século, ia buscar a inspiração para suas composições cenográficas dos interiores das casas da nova burguesia*”.⁵

O termo decorador ainda não compunha o léxico mais abrangente da sociedade. Carlos Chagas era a personagem criada pelo cronista João do Rio, crítico das mazelas que as transformações da nova era tecnológica impingiam aos menos abastados. Nas casas das famílias endinheiradas do final do século 19, os exageros prevaleciam – sucedia-se uma profusão de móveis, tecidos, tapetes, ambientes, porcelanas e cristais, miudezas de valor sentimental, além de uma vasta coleção de espelhos.

O Brasil só teria o seu primeiro decorador, cingido por uma clientela elegante e abastada, quando Henrique Liberal volta de sua temporada parisiense. Não há comprovação de que tenha trabalhado na Maison Jansen, a casa de decoração mais prestigiada que o mundo conhecia, à qual acorriam os multimilionários desde o final do século 19, quando ela foi fundada. Mas Henrique Liberal com certeza esteve intimamente ligado a ela, que se perpetuou por cerca de cem anos. Liberal viveu apenas 48 anos. As gerações seguintes, por puro desconhecimento, não anotaram devidamente o nome de quem abriu as portas, no Brasil, para o florescimento definitivo de uma nova profissão.

^[1] GORDINHO, Margarida Cintra e GARCIA, Marília Fontana. “Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: Missão Excelência”, p. 21.

^[2] BARDI, Pietro Maria. “Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizizes no Brasil”, Banco Sudameris Brasil S.A., p. 56.

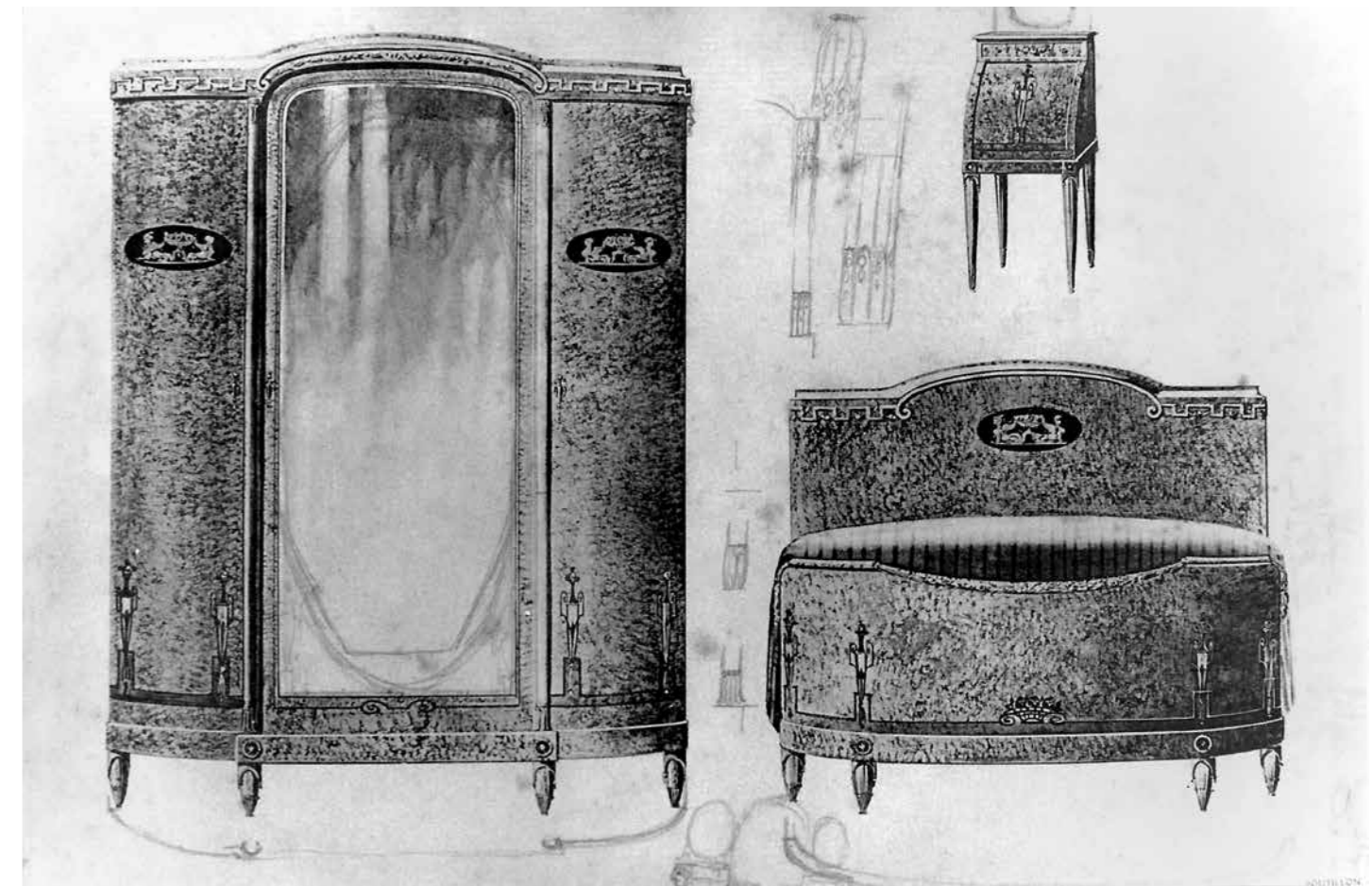
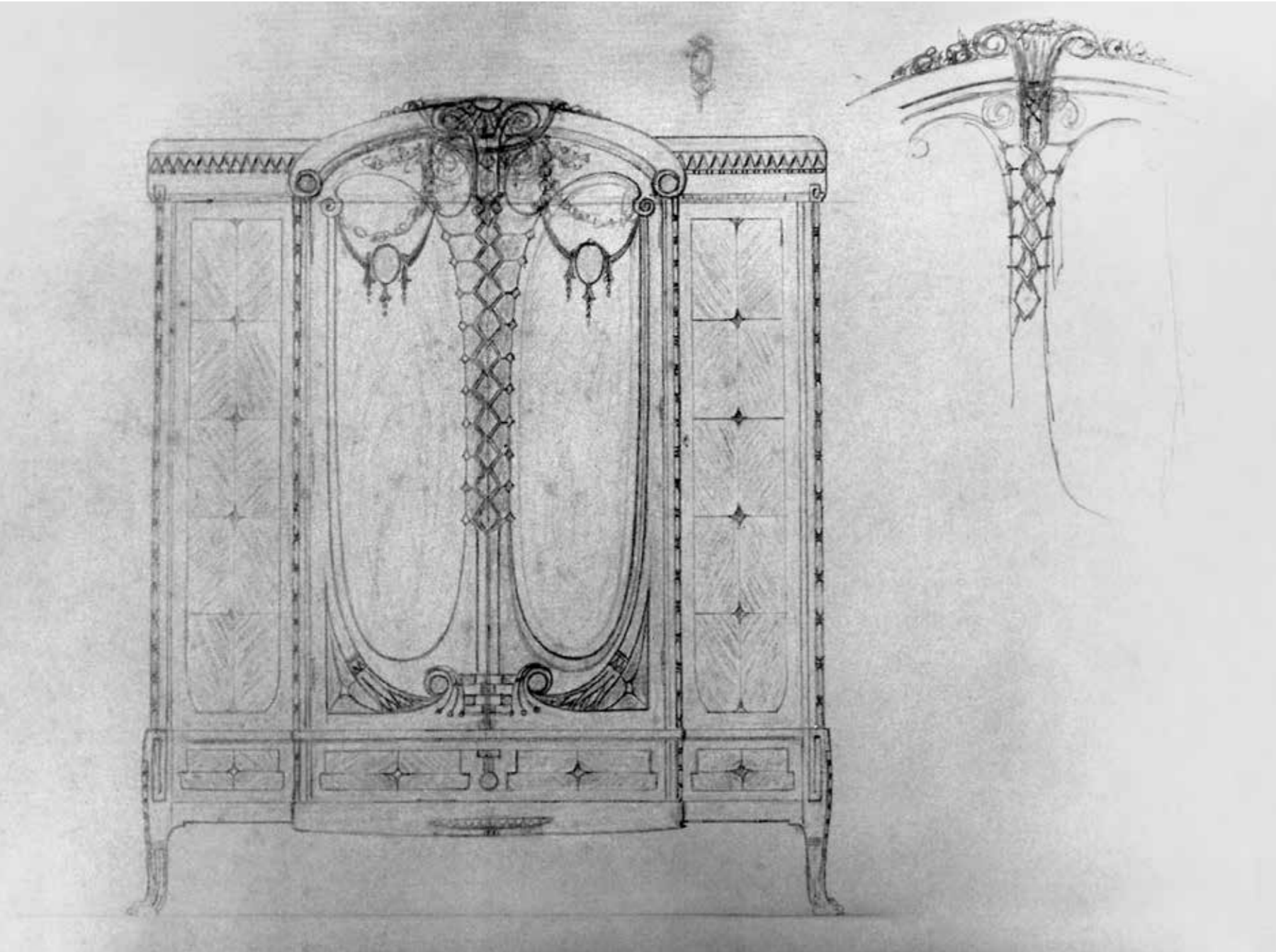
^[3] “Antonio Borsoi – desenhista, artesão e decorador”. Catálogo do Solar Granjean de Montigny – PUC/RJ, p.13.

^[4] SEVCENKO, Nicolau. “A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio”. In: “História da Vida Privada no Brasil”, vol. 3, p. 538.

^[5] SHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões Postais, Álbuns de família e Ícones da Intimidade”. In: “História da Vida Privada no Brasil”, vol. 3, org. Nicolau Sevcenko.

OS PRECURSORES





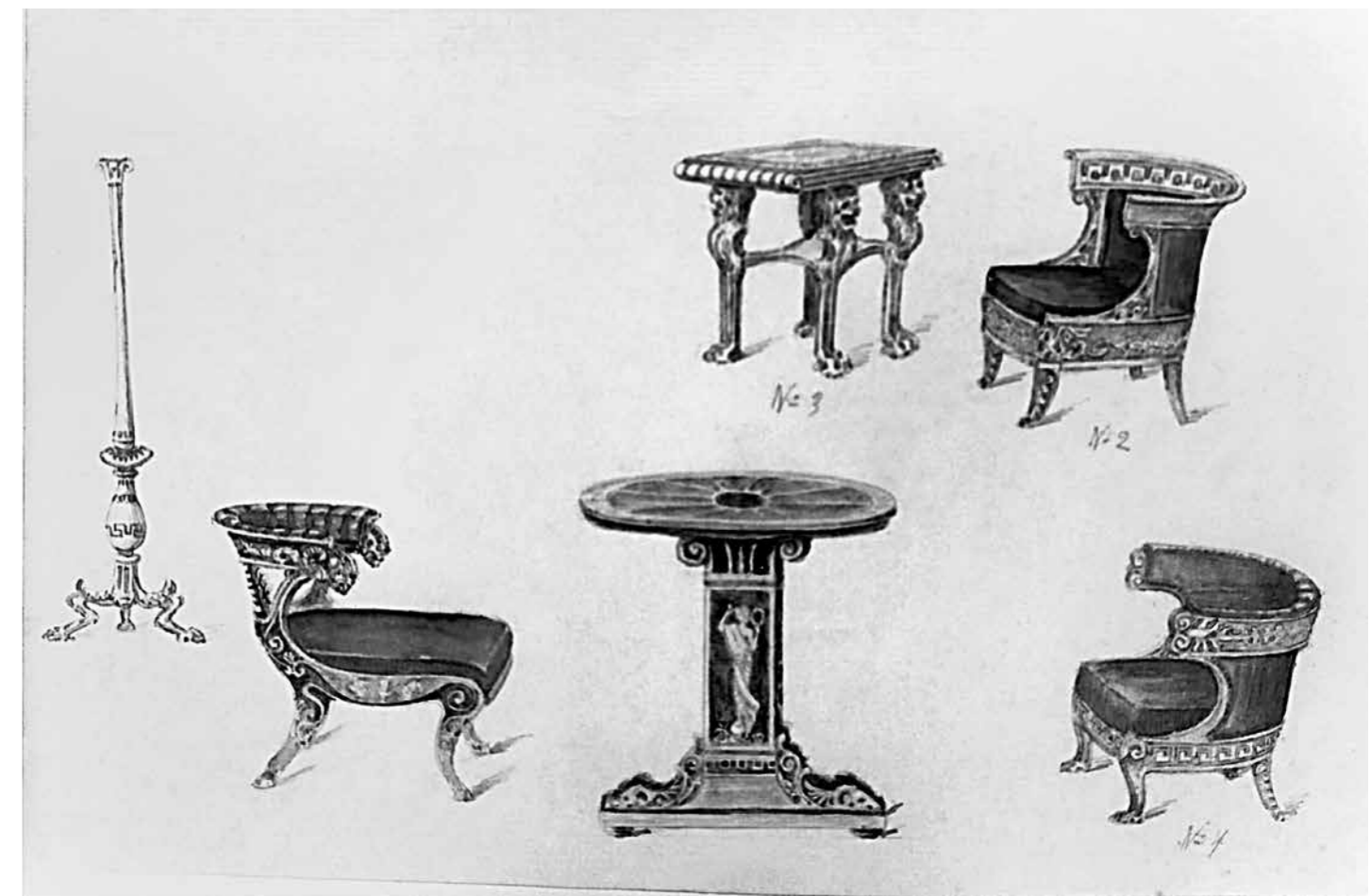
As artes decorativas não eram exatamente desconhecidas no Brasil. Os vitrais, uma técnica medieval, já filtravam a luz das residências e continuariam a colorir espaços públicos ao longo das décadas seguintes. Em São Paulo, a Casa Conrado, a quem o engenheiro Ramos de Azevedo recorria para dar a necessária dose de cor e arte a muitas de suas obras, havia sido criada em 1889 pelo alemão Conrado Sorgenicht. Nossas igrejas, especialmente as mineiras, já transformavam a dor dos santos em prazer barroco para os olhos. Os trabalhos com o ferro fundido e o ferro batido entraram para o vocabulário das construções e do mobiliário. No Rio de Janeiro, as casas tinham suas paredes pintadas com motivos diversos – o *faux marble*, técnica de pintura que imita os veios da pedra, era uma escolha comum, mas outros motivos eram também empregados – e menos como adorno do que como uma maneira de minimizar as imperfeições de reboco tão pouco eficiente.

E ninguém havia se dedicado ao tema de maneira mais aprofundada, em escolas europeias e com os mais destacados de seus expoentes do que Eliseu Visconti. A virada do século introduziria, no Brasil, uma ideia mais concreta do que viria a ser a decoração.

Entre os passageiros a bordo do luxuoso transatlântico Aragon, que deixa a Europa em direção ao Brasil em fevereiro de 1906, um deles vai particularmente satisfeito. Dispensa seu tempo a desenhar os turistas que posam para seus esboços, outros que passam, alguns que descansam no convés. Sua bagagem guarda um item precioso: o estudo do pano de boca do Theatro Municipal do Rio de

Janeiro, que viria a se concretizar em um óleo de proporções nunca vistas no país: 13 metros por 12. Também seria dele o painel central do foyer, com 16 metros por 7. Em um país em que começam a se misturar sotaques, modas, gestos e gostos, Eliseu D'Angelo Visconti encarnava a síntese do novo brasileiro e daria um passo à frente no conceito de artes decorativas.

Em 1873, aos sete anos, Visconti havia deixado a Itália ao lado da irmã Marianella, imigrando para o Brasil, país que lhe seria generoso. Fez seus estudos na Imperial Academia de Belas Artes e desde cedo chamou a atenção para seu talento – até a do Imperador D. Pedro II, que via no garoto uma grande promessa. E via bem. Em 1892, Visconti arrebanhou um prêmio que, por uma dessas ironias do destino, o levaria de volta à Europa, com uma bolsa de estudos para a École de Beaux-Arts, na França. Uma vez matriculado, a vida acadêmica lhe pareceu um tanto enfadonha. Visconti preferiu perscrutar conhecimentos novos e, entre eles, um que parecia feito sob encomenda para suas aspirações: o curso de desenho e arte decorativa de Eugene Grasset, nome de destaque do Art Nouveau. Muitos estudos e sete anos depois, ele estaria de volta ao Brasil, onde tratou de dar mostras de sua evolução e passar um recibo do dinheiro público nele empregado. Uma exposição de seu trabalho exibiu 60 pinturas e desenhos e 28 trabalhos de arte aplicada à indústria, uma novidade para o Brasil de 1901 e uma ideia que o artista jamais abandonaria: foi ele quem introduziu, anos mais tarde, o curso de Artes Decorativas que funcionava junto à Escola Politécnica do Rio de Janeiro.



A DECORAÇÃO A BORDO DOS PAQUEBOTS





A única diferença entre os melhores hotéis e os transatlânticos que navegaram entre as décadas de 1920 e 1930 é que os hotéis não cruzam oceanos. Por isso, não há nada de espantoso no fato de que os navios tenham exercido um papel fundamental na formação do gosto, na troca de informação entre os passageiros, na sua tomada de consciência quanto ao mobiliário, à ambientação de qualidade e ao valor de uma boa assinatura.

As grandes empresas de decoração, encarregadas da tarefa de transformar os interiores dos navios, submetiam-se a uma concorrência acirrada. Algumas ficavam encarregadas das áreas comuns, como os restaurantes, outras tinham como tarefa dar corpo às várias cabines ou aos poucos apartamentos, espaços que contemplavam todos os ambientes de uma casa e, eventualmente, incluíam um deque privativo de vários metros. Caso uma empresa elegesse um mesmo escritório, também ele passaria pelo crivo de uma concorrência. No conjunto, o melhor da decoração e do design estava ali representado, tornando esses transatlânticos, ou *paquebots*, mais semelhantes a mansões luxuosas do que a um meio de transporte.

Paquebot, forma afrancesada para *packet boat*, era o nome dado aos barcos à vela que faziam o transporte de correspondência e de alguns passageiros no século 18, em rotas regulares, porém curtas. Mais tarde, esses navios, que acomodavam malotes e passageiros quase como se não houvesse diferença entre eles, aumentam o seu escopo e passam a se chamar *packet trade*, conduzindo todo tipo de carga e parando em muitos portos mundo afora.

Até o final do século 19, o glamour mal tangenciava os *paquebots*, mas o traslado de pessoas, com as grandes migrações a que o planeta assistiu nessa época, começa a interferir no modo de pensar das grandes companhias de navegação, que deram uma guinada e tanto na forma de construir seus futuros navios. As rotas são ampliadas, atraindo mais e mais viajantes, acomodados de forma luxuosa na primeira classe, adequada na segunda e mais humanizada na terceira, contando agora com beliches, refeitórios e água corrente.

O Brasil era visitado com frequência por navios de várias bandeiras. A inglesa Royal Mail Steam Pacquet (RMSP), já entre 1905 e 1914, construiu uma linha de *paquebots* para cobrir a rota de Ouro e Prata – Brasil, Uruguai e Argentina, países que viviam seu apogeu socioeconômico. Foram lançados às águas Aragon, Amazon, Araguaia, Avon, Asturias, Arlanza, Andes, Alcantara e Almanzora. O primeiro deles, o Aragon, teve em sua viagem inaugural visitantes credenciados pelas autoridades e sociedade locais de cada porto para um tour por suas inovadoras dependências. Conhecer esses navios era uma experiência que ninguém gostaria de perder.

Passaram pelo Brasil outros representantes de peso dos grandes estaleiros, como os alemães Cap Arcona, Cap Polonio e Cap Trafalgar, da Hamburg-Sud, poderosos navios dos anos 1920. Os italianos Conte Bianco, Conte Rosso e Conte Verde foram construídos pela Lloyd Sabauda, a partir de 1922, para perfazer o Atlântico Sul: Rio de Janeiro, Santos, Montevidéu e Buenos Aires eram os principais destinos, embora outros portos da costa brasileira também os tenham



recebido. Os interiores levavam a assinatura da Casa Artística Coppèdè, de Florença, um negócio iniciado em 1875 com uma loja de móveis e decorações que se especializou nos interiores de navios. “Estilo Coppèdè” seria um sinônimo, na Itália, do estilo eclético tão apreciado por Mariano e seu filho Gino Coppèdè.

Com o advento da Primeira Guerra, muitos desses hotéis flutuantes foram requisitados pelos países em luta. Enquanto alguns viram suas instalações adaptadas para o transporte de tropas, outros tiveram os interiores transformados em hospitais da Cruz Vermelha. Boa parte deles acabou destruída, revelando o motivo do hiato entre essa leva de transatlânticos e a que a sucederia nos 1920 e 1930.

No entreguerras, as companhias sediadas acima do Equador travaram uma outra batalha: colocar sua engenharia a serviço de navios melhor equipados e mais atraentes para os passageiros. Iniciava-se a fase áurea dos transatlânticos e o encontro mais afinado entre os brasileiros e os principais eventos europeus quando as vanguardas artísticas nos lançavam em uma nova era e conduziram o mundo a uma revolução estética.

O Brasil sairia ganhando na disputa travada pelas empresas marítimas. Em 1931, a francesa Sud-Atlantique, dona de uma importante frota que contava com os emblemáticos Lutecia, de 1913, e Massilia, de 1920, projetou o L’Atlantique, um dos maiores e mais notáveis transatlânticos da história, lançado ao mar com a finalidade de fazer a rota sul-americana. Com capacidade para transportar 1208 passageiros, o *paquebot* foi pensado desde os primeiros esboços para

ser o luxuoso rei dos mares. Um concurso público escolheria o projeto de decoração capaz de dar a ele a ambientação suntuosa que a companhia desejava. Venceu o escritório Pierre Patou, Raguenet e Maillard. O mármore e os lambris de madeira davam o tom nas áreas comuns da primeira classe, onde o tapete vermelho contribuía com o toque necessário de cor. Junto ao hall, em um extenso corredor, uma série de lojas vendiam roupas, cristais, porcelanas, joias, charutos, peles e até carros. Se não estavam se dedicando às compras, os passageiros usufruíam dos salões de estar, de festas e de senhoras, biblioteca, *fumoir*, espaço para crianças, doze bares e uma sala de jantar que ostentava, em várias paredes, painéis de Jean Dunand, suíço naturalizado francês e um dos nomes mais notáveis do Art Déco. Atualmente, o Jockey Club de São Paulo ostenta em suas instalações um painel assinado por seu filho Bernard Dunand. A ele foi dada a tarefa de terminar o trabalho iniciado pelo pai, morto durante a confecção da obra.

No L’Atlantique, enquanto as cabines da segunda classe se restringiam a um pequeno número (contavam-se apenas 82), a primeira oferecia 72 cabines de luxo com dois quartos e 128 cabines um tanto menos requintadas para duas pessoas, além de 46, nos mesmos moldes, para apenas um viajante. O ápice eram os oito apartamentos ainda mais glamourosos, com quarto, sala de estar, sala de banho, hall e compartimento para acondicionar a bagagem. Mas apenas dois deles ofereciam algo mais: sala de jantar e terraço particular de sete metros. O rei do Atlântico era o *paquebot* usado como um ex-

PRIMEIROS MODERNISTAS

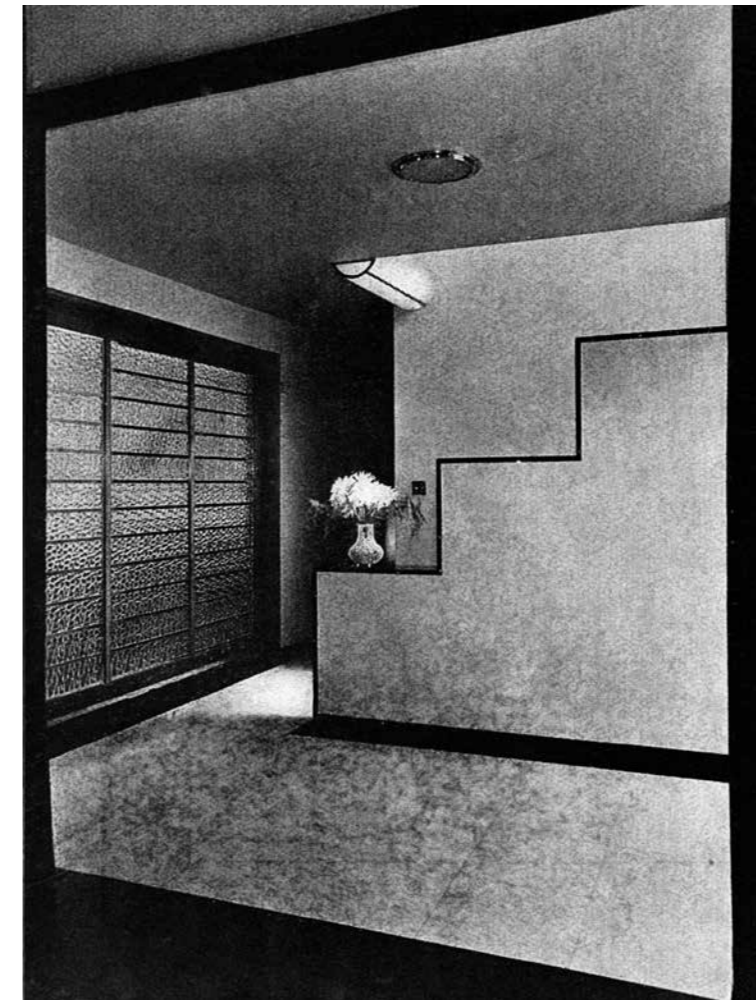
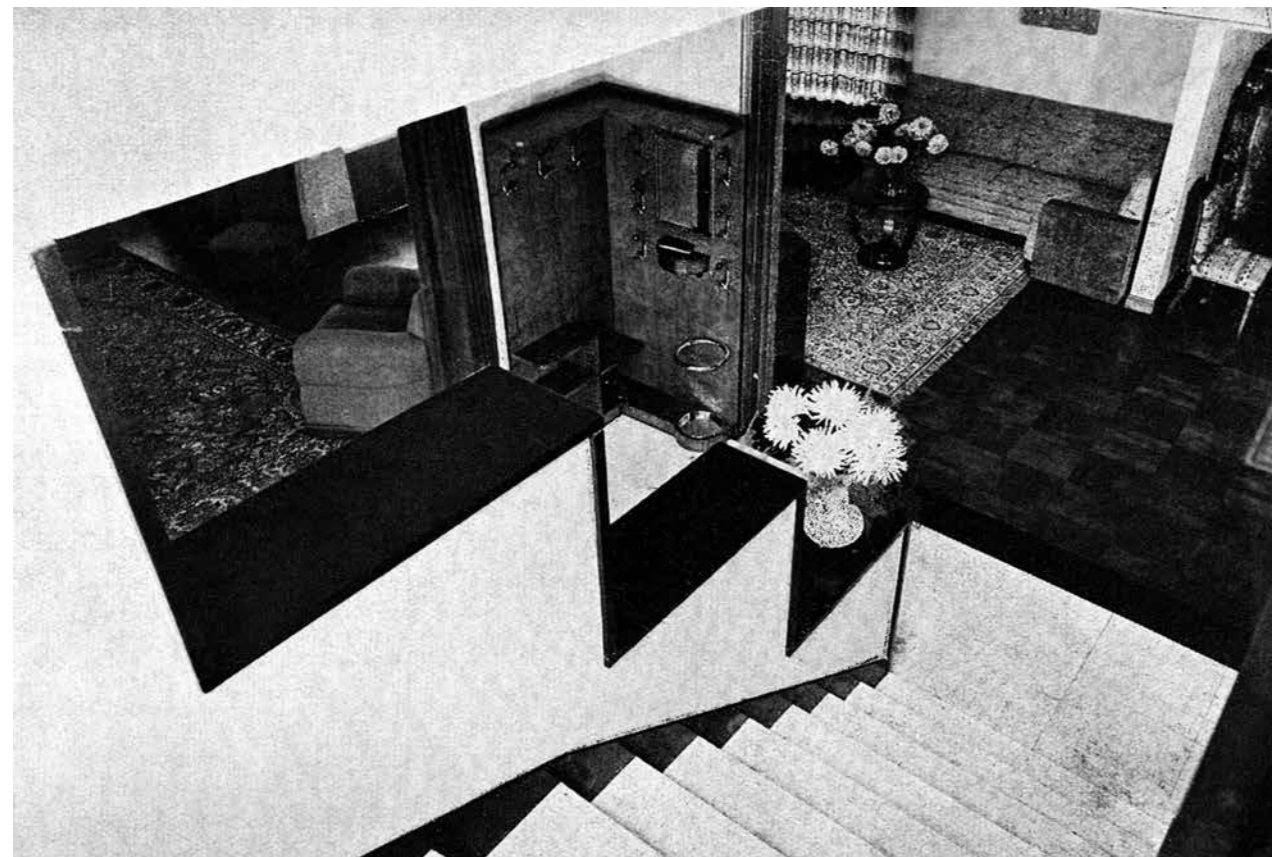


Alguns dos artistas e arquitetos que vieram bater à nossa costa nos anos 1920 traziam uma bagagem considerável – e não era de bens materiais. Já adultos, haviam se beneficiado da educação artística de boas escolas europeias e se alinhado com as mudanças que aconteciam nas artes e na arquitetura, capazes de franquear às populações a sua real entrada no século 20. Gregori Warchavchik, o arquiteto que colocou de pé a primeira casa modernista brasileira, na São Paulo de 1928, nasceu em 1896 na cidade ucraniana de Odessa, então um importante centro do Império Russo. Em seus primeiros anos de vida, teria assistido a dois eventos antagônicos em seu significado e igualmente decisivos para o cenário que em breve se descortinaria aos olhos do mundo: o pogrom de 1905, em Odessa, um dos episódios que antecederam a crescente perseguição antissemita, e o surgimento das vanguardas artísticas russas da década de 1910¹. A Bauhaus sinalizaria o futuro ao ser fundada em Weimar, na Alemanha, em 1919, dez anos depois que o arquiteto austríaco Adolf Loos tivesse publicado seu livro-manifesto *Ornamento é Crime*, propondo uma estética nova, mais econômica nas linhas e no custo. O planeta parecia começar a girar mais rapidamente.

Warchavchik passaria dois anos estudando na Itália antes de aportar no Brasil para um trabalho de um ano na Companhia Construtora de Santos, do engenheiro Roberto Simonsen, em 1923. A temporada acabaria se entendendo por toda a vida. Casado com Mina Klabin, filha de um industrial paulista, naturalizou-se brasileiro, fincou raízes e tornou-se protagonista das mudanças que se operariam na arquitetura e no design de interiores.

Por desconhecimento do seu trabalho ou pelo impacto causado pela casa modernista da rua Santa Cruz, de 1928, seu nome acabou quase amalgamado a essa obra icônica. E talvez mais a ela do que à casa da rua Itápolis, no Pacaembu, que em 1930 ficou em exposição por quase um mês atraindo um público curioso. A planta, livre de corredores, liberava os espaços, preenchidos com móveis desenhados pelo próprio arquiteto. Na rua Itápolis, janelas de quina e platibandas que ocultavam o telhado eram alguns dos pontos que pasmaram os visitantes da exposição, além, é claro, da planta interna, que pedia inovações no mobiliário – e Warchavchik se revelou um mestre do móvel moderno brasileiro, pensado para cada projeto.





São Paulo e Rio de Janeiro viam, ao mesmo tempo, erguerem-se obras de Warchavchik. Os cariocas puderam conhecer uma das mais famosas delas, a Casa Nordschild, construída em 1931, que jamais abandonou as lembranças de Piedade Grinberg, pesquisadora do Solar Grandjean de Montigny, da PUC-Rio. "Não sei se cheguei a vê-la ou se o que guardei na memória eram as fotos da casa da rua Toneleros. Como era linda! Mas, mesmo tombada, ela foi demolida". A construção de cinco pavimentos diferia das casas paulistanas por sua situação espacial. Erguida numa encosta, ela se projetava em vários níveis. Atraente por fora, teve os interiores detalhados em cada centímetro.

"Warchavchik fora responsável pela especificação de todos os elementos e cores, desenhara esquadrias metálicas moduladas, maçanetas, toldos, e corrimões cilíndricos em aço inoxidável, patenteando seus projetos tendo em vista a produção em série, projetando peças do mobiliário para serem executadas por firma especializada, dispondo a parafernália mecânica e eletrodoméstica de uso dos proprietários, frigoríficos, holofotes, antenas de rádio, em toda parte revelando forte controle técnico, utilitário e formal".²

A casa da rua Toneleros, posta abaixo em 1954, ficou em exposição, como havia acontecido com a da rua Itápolis. E recebeu visitas ilustres – entre elas, a do arquiteto americano Frank Lloyd Wright, que via a arquitetura modernista com muito maus olhos. E podia ser tão mordaz quanto o escritor americano Tom Wolf, com sua particular opinião a respeito de Le Corbusier, Mies van der Rohe e outros arquitetos que, para o autor, construíam "caixas de vidro e aço" sem o menor sinal de conforto em seus interiores:



“E daí se a pessoa vivia num edifício que parecia uma fábrica e tinha o aconchego de uma fábrica, e pagava uma nota preta por ele? Todo edifício moderno de qualidade parecia uma fábrica. Essa era a moda atual. Era só pensar no campus universitário que Mies construíra para o Illinois Institute of Technology, a maior parte na década de quarenta. O edifício principal com as salas de aula parecia uma fábrica de sapatos. A capela parecia uma usina de força. A usina de força em si, também projetada por Mies, parecia bem mais espiritual (conforme observaria Charles Jencks), graças à chaminé, que pelo menos se projetava em direção ao céu”.³

Mas não foi com acidez que Wright, o defensor da arquitetura orgânica, viu a arquitetura de Warchavchik. Chegou a posar, sorridente, ao lado do autor e de Lucio Costa, com quem Warchavchik viria a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes e abrir um escritório no Rio de Janeiro⁴. Como estagiário, os arquitetos contavam com um jovem estudante: Oscar Niemeyer.

Quando chegou ao Brasil, Warchavchik, que teria um longo caminho na arquitetura brasileira, encontrou o país ainda respirando os ares da Semana de Arte Moderna de 1922. A essa altura, o artista plástico suíço John Graz já havia cruzado o oceano e exibido sua arte em exposição realizada ao lado do pintor modernista Antonio

Gomide. Já estava impregnado pelo modernismo brasileiro, era parte dele e não figurante ou espectador.

Graz e Gomide haviam se conhecido durante os estudos de arquitetura, decoração e desenho na Academia de Belas Artes de Genebra. Cursara a escola também a irmã de Antonio, Regina Gomide, mais tarde conhecida por seus trabalhos de tapeçaria. A viagem de John Graz para o Brasil, em 1920, teve motivos mais românticos do que estéticos – ele vinha para pintar e, especialmente, para ver Regina, com quem se casou no mesmo ano de sua chegada. Encontrou, além de uma família, um ambiente propício à sua expressão artística. A família Gomide integrava a elite intelectual e financeira de São Paulo. “Em uma exposição, durante a semana de 1922, Oswald de Andrade arrematou uma tela de John Graz e passou a chamá-lo de “Graz, o futurista”, relata a historiadora Anna Affonso dos Santos, autora da tese de mestrado John Graz, o arquiteto de interiores⁵. Foi no círculo da família Gomide que o artista suíço estrearia em projetos de decoração. “Ele trazia a arte para o espaço, desenhava da maçoneta ao sofá, pintava afrescos e, em uma casa com panos de vidro, cuidava também do jardim”. O intelectual Caio Prado e o economista e empresário Roberto Simonsen foram alguns de seus clientes, além de Olívia Guedes Penteado, para quem Graz trabalhou no pavilhão modernista idealizado por ela.

Sua decoração estava longe de ser comum no Brasil da época, ainda focado no século 19 europeu como principal referência. Os interiores orquestrados por Graz exibiam superfícies cromadas e detalhes de cobre, móveis de aço tubular, alguns com curiosas assimetrias, além de uma inovação que fazia toda diferença: a iluminação indireta. No início, artífices do Liceu de Artes Ofícios foram fundamentais na produção de seus desenhos ousados. Aos clientes, era necessário um certo conhecimento do que acontecia nas vanguardas europeias para assimilar, visualmente, o trabalho de Graz. Ainda de acordo com Anna Affonso, uma curiosa saída encontrada por alguns admiradores da nova estética proposta pelo futurista era deixar a seu encargo as áreas íntimas do pavimento superior da casa, mantendo os ambientes sociais ao modo clássico ditado pelo gosto comum dos anos 1920.

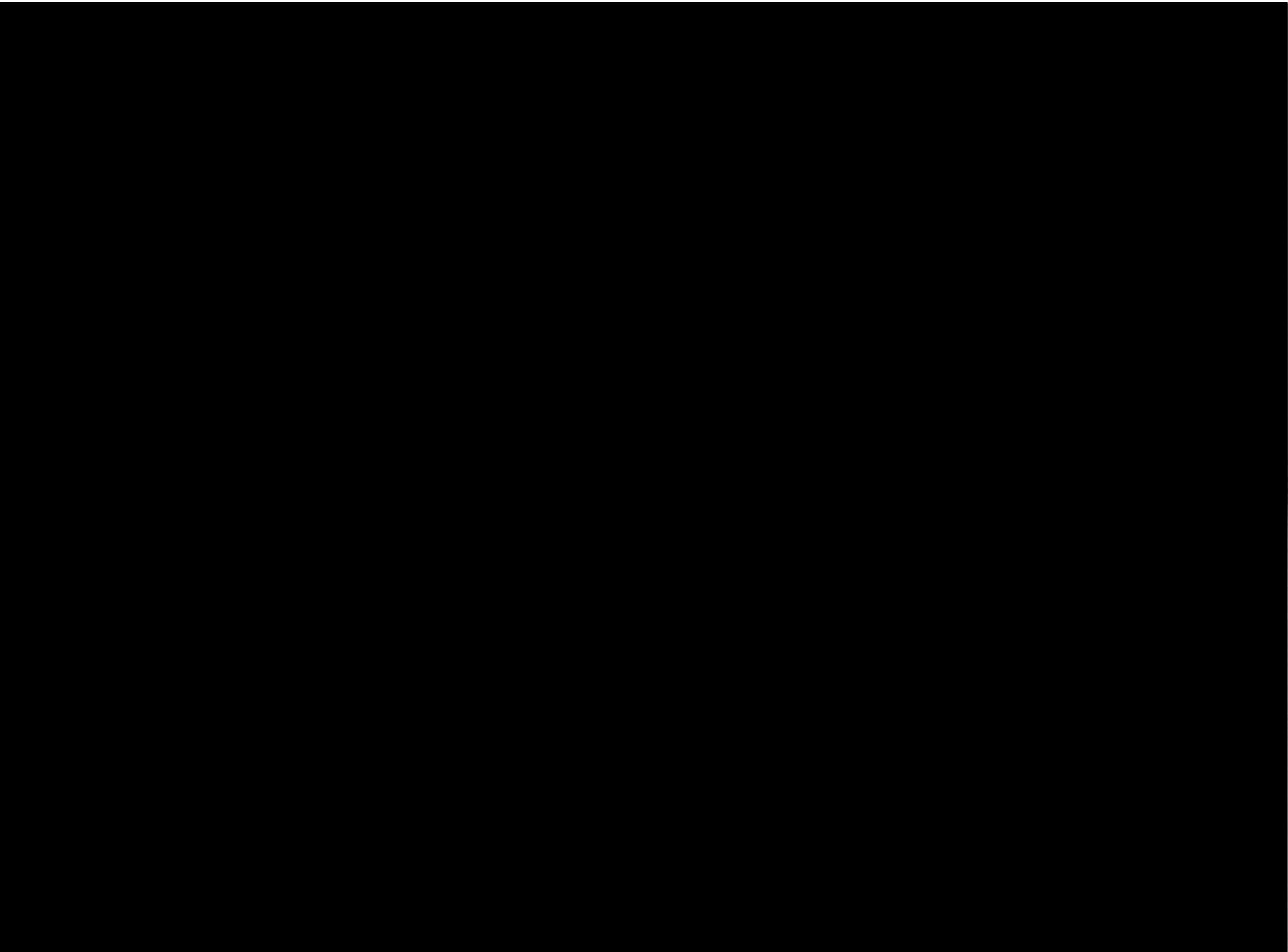
John Graz costumava se corresponder com a família na Suíça e ao menos uma vez por ano ele e Regina Gomide Graz viajavam para a Europa, o que o mantinha de olho nos movimentos europeus. Mesmo tendo introduzido a decoração e produzido móveis Art Déco, que foram se perdendo com o passar do tempo, nos anos 1940 – conta



DINUCCI,
O CRIADOR SINGULAR



DECORADORES, AFINAL



UM NOVO OLHAR CHEGA DA
EUROPA

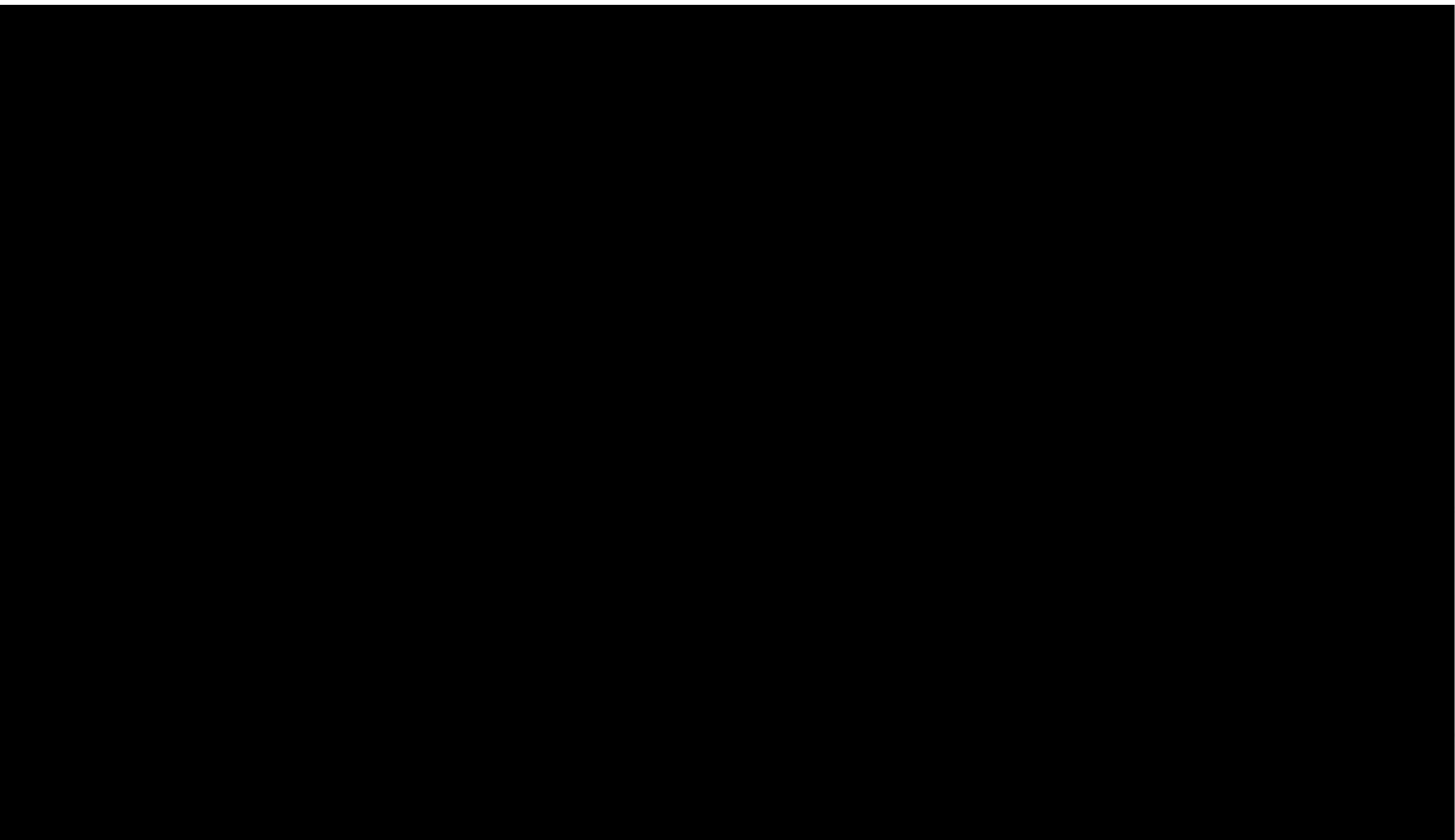


A DECORAÇÃO DECOLA

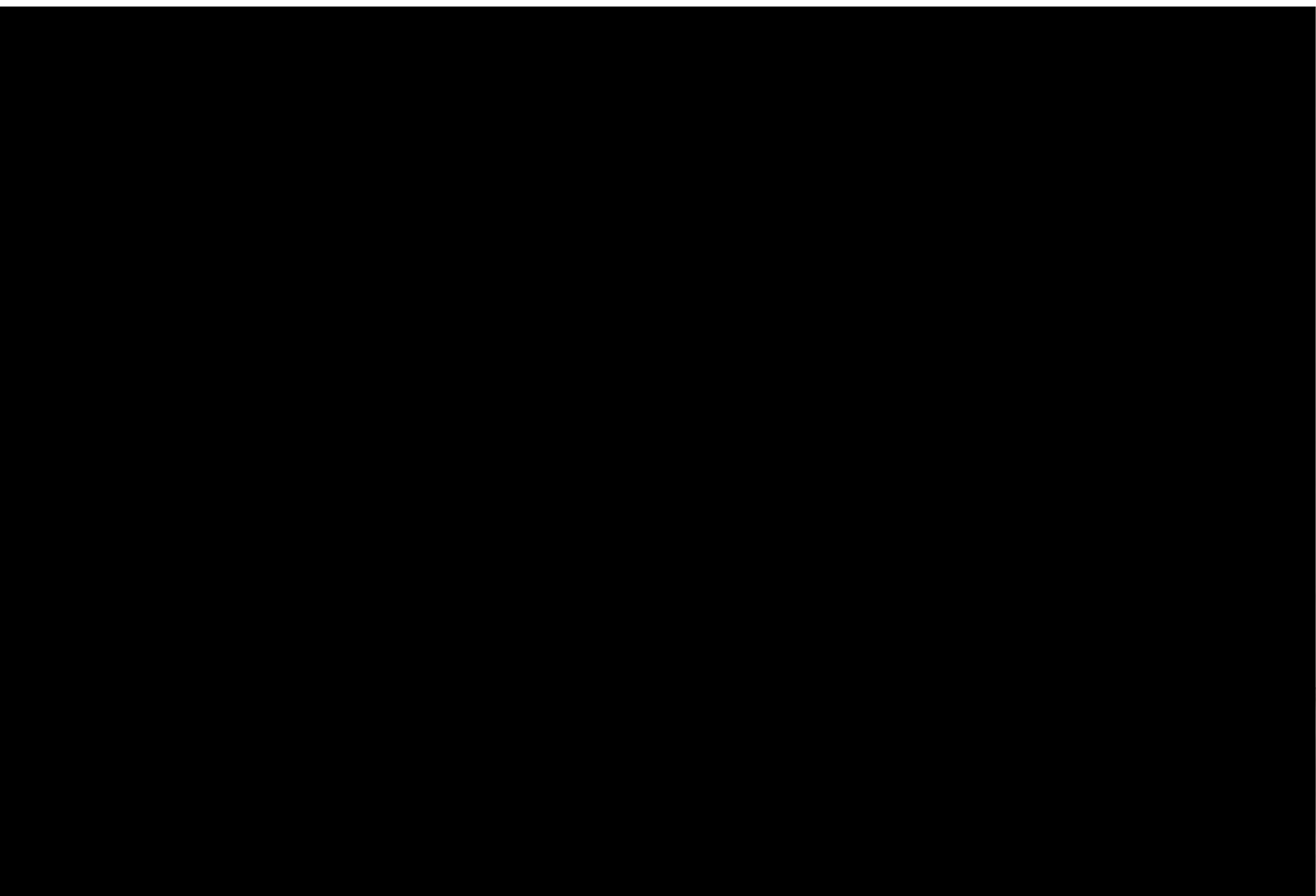


ESTRELAS

DE UMA PROFISSÃO CONSOLIDADA



A CAMINHO DE UMA
NOVA ETAPA



Fundadores da ABD

Ideo Bava, Oswaldo Pongetti Filho, Maria Nelide Siqueira, Maria do Carmo B. Nefussi, Maria Aparecida A. Greco, Lamia Elias Ibrahim Arbx, Maria Leolinda Accioly Gioia, Lucília Santos Marques da Silva, Márcio Colaferro, Maria Amélia Pitta Nogueira, Roberto Maia, Wilson Granero Batista Chica, Judith Margit Klara Magyary, Guilherme Rodrigues Alves Meire Pongetti, Otávia Pagano Méo Muraro, Lis Maria M. Sampaio Assunção, Regina do Carmo Fernandes Gonçalves da Silva, Maria Isabel Franco Gonçalves, Franco Mariani, Helena Lieff, Maria Luiza Brandalise, Eduardo Pinto de Andrade, Ercilia Pires Faria de Paula Cardoso de Almeida, Candida Botelho, Maria Aparecida Médici, Carmem de Lacerda Soares, Marcia Eugenia Prada Ramenzoni, Milena Giannini Cocito, Sandra Mitie Ando.

1ª Diretoria Biênio 1980-1982

Presidente: Ideo Bava
 Diretor Vice-Presidente: Oswaldo Pongetti
 Diretor Administrativo: Maria Nelide Siqueira
 Diretor Financeiro: Maria Aparecida Greco
 Diretor Administrativo: Maria Inês A. Arra
 Diretor Técnico: Eliane Saraleni

2ª Diretoria Biênio 1983-1984

Presidente: Maria do Carmo B. Nefussi
 Diretor Vice-Presidente: Guilherme Rodrigues Alves
 Diretor Administrativo: Maria Inês A. Arra
 Diretor Financeiro: Maria Aparecida Greco
 Diretor Técnico: Eliane Saraleni

3ª Diretoria Biênio 1985-1986

Presidente: Candida Arruda Botelho
 Diretor Vice-Presidente: Lis Maria M. Sampaio Assunção
 Diretor Administrativo: Oswaldo Pongetti Filho
 Diretor Financeiro: Ana Luisa Damasceno
 Diretor Técnico: Elita Ribeiro Gioelli

4ª Diretoria Biênio 1986-1988

Presidente: Candida Maria Arruda Botelho
 Diretor Vice-Presidente: Enzo Grinover
 Diretor Administrativo: Beatriz Levitinas Ades
 Diretor Educacional: Lys Maria Assunção

Diretor Financeiro: Oswaldo Pongetti Filho
 Diretor Técnica: Márcia N. Leles Martins
 Diretor Sócial: Elita Ribeiro
 Diretor Empresarial: Sergio Schildt
 Diretor de Propaganda e Marketing: Maurício de Souza

5ª Diretoria Biênio 1989-1990

Presidente: Enzo Grinover
 Diretor Vice-Presidente: Maria do Carmo B. Nefussi
 Diretor Financeiro: Oswaldo Pongetti Filho
 Diretor Secretário: Beatriz L. Ades
 Diretoras: Carolina Szabó, Maria Nelide Siqueira, Lucilia Marques, Clarisse letto de Mello, Myriam Edith Leiros Maluhy, Giselda Pistelli, Maria Nogueira Lelis Martins

6ª Diretoria Biênio 1991-1992

Presidente: Maria do Carmo Nefussi
 Diretor Vice-Presidente: Leo Shehtman
 Diretor Financeiro: Maria Aparecida Greco
 Diretoras: Carolina Szabó, Barbara Kaiser, Layde Tuono, Brunete Fraccaroli

7ª Diretoria Biênio 1992-1994

Presidente: Carolina Szabó
 Diretor Vice-Presidente: Luiz Ricardo Sampaio e Abreu
 Diretor Administrativo: Nelma Santos Raphael
 Diretor Financeiro: Martha Vidal Diretor, José Duarte Aguiar
 Diretoras: Brunete Fraccaroli, Ana Maria Piemonte

8ª Diretoria Biênio 1994-1996

Presidente: Carolina Szabó
 Diretor Vice-Presidente: Sérgio Scaff
 Diretor Secretário: Sérgio de Oliveira
 Diretor Financeiro: Martha Vidal
 Diretoras: Maria Clarisse Reade, Brunete Fraccaroli, Ana Maria Piemonte

9ª Diretoria Triênio 1997-2000

Presidente: Carolina Szabó
 Diretor Vice-Presidente: Roberto Negrete
 Diretor Secretário: Guilherme Rodrigues Alves

Diretor Financeiro: Martha Vidal Diretora Educacional, Ana Maria Piemonte
 Diretora Cultural: Lia Strauss
 Diretora: Jane Godoy Evangelista Rocha

10ª Diretoria Triênio 2000-2003

Presidente: Carolina Szabó
 Diretora Vice-Presidente: Martha Vidal
 Diretora Financeira: Lia Strauss
 Diretores: Luiz Ricardo de Sampaio e Abreu e Roberto Negrete
 Diretoras: Luciana Teperman e Brunete Fraccaroli
 Conselheiros: Guilherme Rodrigues Alves, Mavione Alves de Sousa, Flavio Werneck, Vania Schrappe, Ivan Rezende, Jorge Hue, David Bastos e Sandra Penna
 Suplentes: Lígia Diniz, Ana Lúcia Maciel e Myrna Porcaro
 Conselho Fiscal: Maria Gabriela Cenacchi, Sonia Dias, Patrícia Issler Rittscher, Enzo Grinover, Fábio Galeazzo, Ideo Bava

11ª Diretoria Triênio 2003-2006

Presidente: Brunete Fraccaroli
 Vice-Presidente: João Reynaldo Mansur
 Diretora Financeira: Luciana Teperman
 Diretoras: Carolina Szabó, Renata Duarte Amaral, Norea Prado de Vitto, Alexander Jonathan Lipszyc
 Conselheiros: Paulo Setubal, Willian Bennett, Gisela Herkenhoff Mesquita Haddad, Carlos Alexandre Dumont, Ivan de Sá Resende, Francisco Soares de Gouveia, Meire José dos Santos e Jayme Bernardo
 Suplentes: Ruy Ohtake, Eduardo Morão e Mara Chap Chap
 Conselho Fiscal: Martha Vilelle Rosa Bento Vidal, Luiz Ricardo de Sampaio e Abreu e Jorge Abduch
 Suplentes: Maria Beatriz B. Junqueira, Yeda Garcia, Sandra Constatentino de Araújo Penna

12ª Diretoria Triênio 2006-2009

Presidente: Roberto Negrete
 Vice-Presidente: Ivan Rezende
 Diretor Financeiro: Fernando Piva
 Diretores: Alex Lipszyc, Maurício Queiroz, Carlos Alexandre Dumont (Carico) e Renata Amaral.
 Conselho Deliberativo: Brunete Fraccaroli, Mario Celso Bernardes, José Antonio de Castro Bernardes, Luciana Teperman, Oscar Alberto

Mikail, Maria Silvia Papaléo (Tuvinha) e Jayme Bernardo.
 Suplentes: Marília Brunetti de Campos Veiga, Luis Ricardo de Sampaio e Abreu, Márcia Regina de Souza Kalil.
 Conselho Fiscal: Carolina Szabó, Carmem Livia Rossetini Mansor Leonado e Terezinha Nigri Basiches.
 Suplentes: Lia Straus, Maria Luiza Junqueira da Cunha e Alexandre Buffa Beltrame.

13ª Diretoria Triênio 2010-2012

Presidente: Carolina Szabó
 Vice-Presidente: Renata Duarte Amaral
 Diretor Financeiro: Márcia Regina de Souza Kalil
 Diretores: Maria Luiza Junqueira da Cunha, Paula Neder de Lima, Fabianne Nodari Brandalise, Carlos Alexandre Dumont
 Conselho Deliberativo: Alexander Jonatan Lipszyc, Brunete Frahia Fraccaroli, Delma Moraes Macedo, Fernando Piva, Jéthero Cardoso de Miranda, Luiz Saldanha Marinho Filho, Rita de Cássia Marques da Silva, Roberto Daniel Negrete
 Suplentes: Luciana Teperman, Maria do Carmo Brandini, Terezinha Nigri Basiches
 Conselho Fiscal: Denise Fátima de Faria Zuba, Marília Brunetti de Campos Veiga, Maurício Peres Queiroz dos Santos
 Suplentes: Ana Maria de Siqueira Índio da Costa, Eneida Márcia da Silva Alves, Jaqueline Miranda Frauches.

14ª Diretoria Triênio 2013-2015

Presidente: Renata Duarte Amaral
 Vice-Presidente Financeiro: Marcia Kalil
 Vice-Presidente Acadêmico: Jéthero Miranda
 Vice-Presidente Institucional: Ricardo Caminada
 Vice-Presidente de Expansão: Bianka Mugnatto
 Conselho Deliberativo: Carolina Szabó, Francesca Alzati, Silvana Carminati, Mauricio Peres Queiroz dos Santos, Alexander Jonathan Lipszyc, Renata Maria Florenzano, Rosangela Larcipretti, Joia Bergamo, Lucy Amicón, Luiz Saldanha Marinho Filho, Paula Neder de Lima, Flavia Nogueira da Gama Chueire, Jaqueline Miranda Frauches, Carlos Alexandre Dumont.
 Suplentes: Nicolau da Silva Nasser, Paula Almeida
 Conselho Fiscal: Maria Fernanda Piti, Delma Moraes Macedo, Cátia Maria Bacellar, Fabianne Nodari Brandalise.
 Suplente: Daniela Marim



Patrocínio Master



Patrocínio Diamante



Patrocínio Ouro



Patrocínio Prata



Realização

Ministério da
Cultura

