

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

ANA PAULA SOARES BERCLAZ

CARTAZES CONCRETISTAS:

**Arte, design gráfico
e a visualidade moderna
nos anos 50 e 60 no Brasil**

Porto Alegre

2011

ANA PAULA SOARES BERCLAZ

**CARTAZES CONCRETISTAS:
Arte, design gráfico e a visualidade moderna
nos anos 50 e 60 no Brasil**

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em História da Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B486c Berclaz, Ana Paula Soares
Cartazes concretistas : arte, design gráfico e a visualidade moderna nos anos 50 e 60 no Brasil. / Ana Paula Soares Berclaz. – Porto Alegre, 2011.
234 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern

1. Brasil - História. 2. Cultura Visual – Brasil – 1950-1960. 3. Design Gráfico - Brasil. 4. Cartazes. 5. Concretismo. I. Kern, Maria Lúcia Bastos Kern. II. Título.

CDD 981
CDD 659.1324

Bibliotecária Responsável: Anamaria Ferreira CRB 10/1494

ANA PAULA SOARES BERCLAZ

CARTAZES CONCRETISTAS:

Arte, design gráfico e a visualidade moderna nos anos 50 e 60 no Brasil

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, aprovada em: 28 de outubro de 2011.

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dra. Beatriz Regina Dorfman

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Porto Alegre

2011

Aos meus pais, Adalberto e Vera, e ao meu irmão, Márcio, pelo amor, estímulo, força e apoio incondicional transmitidos durante essa caminhada.

AGRADECIMENTOS

Sabe-se que na vida nada se constrói sozinho, muito menos uma Tese. Dessa forma, gostaria de expressar minha gratidão às pessoas e instituições que foram extremamente importantes durante esse longo período de pesquisa.

Sendo assim, agradeço:

À minha orientadora, Prof. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, por acolher meu projeto de pesquisa e pelo incentivo e compreensão ao longo desta investigação.

À coordenação e à equipe do PPGH, Programa de Pós-Graduação em História, pelo valioso incentivo e apoio.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa de estudos que viabilizou a realização desta tese.

Ao DAAD, que junto ao CNPq proporcionou a Estadia de Pesquisa durante seis meses na Alemanha, onde pude conhecer bibliotecas, acervos, museus e outros tantos lugares inesquecíveis.

À Prof. Dra. Karin Stempel, da Universidade de Kassel, pelo apoio, carinho e atenção, facilitando minha Estadia de Pesquisa junto àquela instituição.

Ao Arquivo e Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) e ao Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, que colaboraram para a pesquisa e a coleta do objeto de estudo deste trabalho.

À inestimável colega, amiga e conselheira, Paula Viviane Ramos, que me ajudou de uma maneira muito especial. Paula, obrigada por tudo! Pelo carinho, pelo apoio, pelos preciosos conhecimentos, pela Alemanha! Tu és uma pessoa muito especial para mim! A ti a minha eterna gratidão e admiração!

Aos meus preciosos amigos Ana Cecília Librelotto, Flávia Pithan, Luciana Haussen e Roger Pizzato Nunes, pelo incentivo e por estarem dispostos a ajudar em todas as horas. A vocês meu muito obrigada de todo o coração!

Aos amigos que me apoiaram e compartilharam os diversos momentos dessa caminhada, em especial: Adriana Perobelli, Ana Lúcia Berclaz, Cristina Rios Leme, Daniela Giffoni Soares, Diana Azambuja, Fabiana Terra, Luciano Krueel, Odécio Adam, Patrícia Marchant, Patrícia Teixeira da Costa, Sílvia Pithan, Simone Koff Barbosa e Suzana Guimarães. Vocês são muito especiais para mim!

Por fim agradeço aos meus pais, Vera e Adalberto, e ao meu irmão, Márcio, pelo amor, pelo apoio, pelo exemplo de vida e pela compreensão recebida de vocês durante esses anos. A vocês o meu muitíssimo obrigada e o meu amor eterno!

RESUMO

Esta pesquisa trata das artes visuais e do design gráfico no Brasil na segunda metade do século XX, tomando como objeto de estudo cartazes de exposições de arte e de eventos culturais dos anos 1950 e 1960. Através de uma investigação interdisciplinar entre o campo da arte e do design gráfico, a tese discute a visualidade proposta pelas inovações formais presentes no Concretismo, e de que forma elas se apresentaram no design gráfico e na cultura visual do período.

Palavras-chave: Cartazes. Concretismo. Design Gráfico. Cultura visual.

ABSTRACT

This research is based in the history of Visual Arts and Graphic Design in Brazil during the 20th century. A focus on posters placed in exhibitions and cultural events in the years of 1950 and 1960 is studied. Through an interdisciplinary research, the thesis discusses formal visual innovations proposed in the present Concretism, and in which form these visual innovations present themselves in Visual Culture and Graphic Design of the periods being studied.

Keywords: Posters. Concretism. Graphic Design. Visual Culture.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Palácio de Cristal no Hyde Park, Londres, 1851	27
FIGURA 2: Palácio de Cristal reconstruído em Sydenham Hill	27
FIGURA 3: Cartaz para o Palais de Glace	31
FIGURA 4: Cartaz de teatro Divan Japonais	31
FIGURA 5: Cartaz de teatro Moulin Rouge	31
FIGURA 6: Cartaz para a revista La Revue Blanche	32
FIGURA 7: Cartaz para o Cabaret du Chat Noir	32
FIGURA 8: Chaleira banhada em prata com cabo de ébano para James Dixon & Sons	40
FIGURA 9: Bule para chá de prata niquelada e cabo de ébano	40
FIGURA 10: Açucareiro cromado Modelo N° 247 para Elkington & Co	41
FIGURA 11: Versão do açucareiro Modelo N° 247 produzido pela companhia Alessi	41
FIGURA 12: Encadernação	44
FIGURA 13: Cartaz para anúncio de cerveja Bières de la Meuse	44
FIGURA 14: Cartaz para o periódico The Scottish Musical Review	45
FIGURA 15: Sala de música apresentada durante a Oitava Secessão Vienense	45
FIGURA 16: Projetos de capas da revista Ver Sacrum	47
FIGURA 17: Cartaz para a 1ª Exposição da Secessão Vienense	48
FIGURA 18: Cartaz para a 13ª Exposição da Secessão Vienense	48
FIGURA 19: Cartaz para a 14ª Exposição da Secessão Vienense	48
FIGURA 20: Marca e monograma para a Wiener Werkstätte	49
FIGURA 21: Cartaz de Exposição Wiener Werkstätte	49
FIGURA 22: WW: Par de sapatos femininos	50
FIGURA 23: WW: Colares feitos com cordão	50
FIGURA 24: WW: Bolsa com miçangas	50
FIGURA 25: WW: Pijama e WW: Casaco Cresta	50
FIGURA 26: WW: Cartas para jogo de buraco	50
FIGURA 27: WW: Conjunto para chá e café	50
FIGURA 28: Revista Jugend	51
FIGURA 29: Cartaz para revista Simplicissimus	52
FIGURA 30: Cartaz para revista Simplicissimus	52
FIGURA 31: Homem com Machado	54

	10
FIGURA 32: Página de rosto para o Dominical	54
FIGURA 33: Cartaz para o concentrado alimentício Tropon	55
FIGURA 34: Cartaz para exposição Ein Dokument Deutscher Kunst em Darmstadt	56
FIGURA 35: Marca da AEG	57
FIGURA 36: Página de catálogo para as chaleiras AEG	58
FIGURA 37: Capas para a Revista da Usina de Eletricidade de Berlim	58
FIGURA 38: Cartaz para lâmpada da AEG	59
FIGURA 39: Cartaz para a exposição da Deutscher Werkbund em Colônia,1914	61
FIGURA 40: Suprematismo	62
FIGURA 41: Xícara	62
FIGURA 42: Contrarrelevo	63
FIGURA 43: Proun R.V.N.2	65
FIGURA 44: Cartaz Derrote os brancos com o cone vermelho	65
FIGURA 45: Capa e diagramação para Die Kunstimen (Os Ismos da Arte)	66
FIGURA 46: Capa e páginas do livro de poesias de Maiakóvski	67
FIGURA 47: Círculo Branco	68
FIGURA 48: Capa para revista Lef	69
FIGURA 49: Capas de livros em brochura	69
FIGURA 50: Cartaz para o filme Kino Glanz, do cineasta Dziga Vertov	70
FIGURA 51: Composição nº 7	71
FIGURA 52: Cartaz de exposição	71
FIGURA 53: Composição com Vermelho	72
FIGURA 54: Anúncios para De Stijl	72
FIGURA 55: Capa para De Stijl	72
FIGURA 56: Capa e página de De Stijl	74
FIGURA 57: Contracomposição V	74
FIGURA 58: Projeto de capa para catálogo da exposição Staatliches Bauhaus in Weimar	78
FIGURA 59: Folha de rosto para o catálogo da exposição Staatliches Bauhaus in Weimar	78
FIGURA 60: Cédula para o Banco do Estado da Turíngia	78
FIGURA 61: Teste para o novo alfabeto universal	82
FIGURA 62: Cartaz para exposição Artes e Ofícios Europeus	82
FIGURA 63: Cartaz para a exposição da German Werkbund em Paris	83

	11
FIGURA 64: Folder do Arquivo HfG - Ulm	84
FIGURA 65: Braun SK4,1956	87
FIGURA 66: Louça empilhável TC 100 (1959)	87
FIGURA 67: Revistas ulm	88
FIGURA 68: Capas da revista ulm	88
FIGURA 69: Cartaz para congresso de design em Ulm	89
FIGURA 70: Cartaz para debates sobre design em Ulm	89
FIGURA 71: Cartaz para o Departamento de Comunicação Visual da HfG	89
FIGURA 72: Cartaz para a exposição A Nova Casa	91
FIGURA 73: Cartaz para a Allianz	91
FIGURA 74: Cartaz para Exposição Gráfica Construtiva	92
FIGURA 75: Cartaz para Concerto Música	92
FIGURA 76: Tipo Akzidenz Grotesk	93
FIGURA 77: Tipo Neue Haas Grotesk/ Helvetica	93
FIGURA 78: Tipo Univers	93
FIGURA 79: Cartaz para Exposição Internacional de 1925	96
FIGURA 80: Capa de L'Esprit Nouveau, nº1, 1920	97
FIGURA 81: Fachada externa do Pavillon de l'Esprit Nouveau	98
FIGURA 82: Interior do Pavillon de l'Esprit Nouveau	98
FIGURA 83: Tamara numa Bugatti verde	100
FIGURA 84: Biombo laqueado	100
FIGURA 85: Cartaz para o jornal americano Daily Herald	101
FIGURA 86: Conjunto de porcelana Vogue para cerâmica Shelley	101
FIGURA 87: Empire State Building	101
FIGURA 88: Edifício Altino Arantes (ao centro)	101
FIGURA 89: Cartaz para caldo de carne em cubos (Boiullon Kub)	102
FIGURA 90: Cartaz para o jornal parisiense L'Intransigeant	103
FIGURA 91: Cartaz para o cinema Phoebus Palast	103
FIGURA 92: Dubonnet	104
FIGURA 93: Cartaz para aperitivo Saint-Raphäel	105
FIGURA 94: Composição Abstrata	106
FIGURA 95: Calmaria II	106
FIGURA 96: Capa da revista Klaxon, 1922	107
FIGURA 97: Capa do primeiro número da revista Madrugada	107
FIGURA 98: Capa para a revista Para Todos, nº 428	107
FIGURA 99: Detalhe do teto do Pavilhão Moderno de Olívia Guedes Penteado	108

FIGURA 100: Sofá de três módulos para sua residência	108
FIGURA 101: Painel	110
FIGURA 102: Concreção 5521	110
FIGURA 103: Fechadura de cobre e metal para a residência de Celso Figueiredo	110
FIGURA 104: Piso e jardim da residência Mário Cunha Bueno	110
FIGURA 105: Paisagismo para residência Abraão Huck	110
FIGURA 106: Abajour (pé)	111
FIGURA 107: Móveis para o living da residência de Adolpho Leirner	111
FIGURA 108: Casa da Rua Santa Cruz	112
FIGURA 109: Casa da Rua Santa Cruz	112
FIGURA 110: Casa Modernista da Rua Itápolis	113
FIGURA 111: Casa Modernista da Rua Itápolis	113
FIGURA 112: Café De Unie	114
FIGURA 113: Pavilhão Alemão na Exposição Internacional em Barcelona	115
FIGURA 114: Conjunto de Casas Operárias da Gamboa	117
FIGURA 115: Conjunto de Casas Alameda Lorena	117
FIGURA 116: Salão de Atos da Universidade Central de Caracas	120
FIGURA 117: Universidade Central de Caracas	120
FIGURA 118: Associação Brasileira de Imprensa (ABI)	122
FIGURA 119: Albergue Infantil “Obra do Berço”	122
FIGURA 120: Estação de Hidroaviões (Aeroporto Santos Dumont)	122
FIGURA 121: Ministério da Educação e Saúde Pública	123
FIGURA 122: Fachada envidraçada	123
FIGURA 123: Jardim Suspenso do Ministério da Educação	123, 170
FIGURA 124: Painel de Azulejos nos Pilotis do Ministério da Educação	123, 170
FIGURA 125: Ambiente interno do Ministério da Educação	123
FIGURA 126: Ambiente interno do Ministério da Educação	124
FIGURA 127: Vista da exposição de Max Bill no MASP	126
FIGURA 128: Cartaz do I Salão Paulista de Propaganda	133
FIGURA 129: Fotoforma	133
FIGURA 130: Unidade tripartida	135
FIGURA 131: Cartaz para a exposição Problemas Contemporâneos na Pintura e na Escultura Suíça	138
FIGURA 132: Cartaz para exposição Arte Concreta	139
FIGURA 133: Cartaz para Exposição Arte Concreta - 50 anos de desenvolvimento	139
FIGURA 134: Vista da exposição Ruptura no MAM-SP,1952	141

FIGURA 135: Manifesto RUPTURA, 1952	141
FIGURA 136: Construção	142
FIGURA 137: Função diagonal	142
FIGURA 138: Triângulos entrosados com movimento circular	142
FIGURA 139: Vibrações verticais	143
FIGURA 140: Elementos seriais concentrados em grupos rítmicos	143
FIGURA 141: Quinze variações sobre um mesmo tema.....	145
FIGURA 142 : Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes	145
FIGURA 143: Desenvolvimento espacial da espiral	145
FIGURA 144: Quinze variações sobre um mesmo tema	145
FIGURA 145: Progressões crescentes e decrescentes em espiral	145
FIGURA 146: Ovo novo, 1955	149
FIGURA 147: Quinze variações sobre um mesmo tema	150
FIGURA 148: C 40, Variação em curvas	150
FIGURA 149: C42	150
FIGURA 150: Quinze variações sobre um mesmo tema	151
FIGURA 151: Quinze variações sobre um mesmo tema	151
FIGURA 152: Sem título, s.d	151, 180
FIGURA 153: Sem título	151, 180
FIGURA 154: Reportagem sobre a I Exposição de Arte Concreta no Rio de Janeiro, fevereiro	154
FIGURA 155: Palácio da Alvorada	157
FIGURA 156: Palácio do Itamaraty	157
FIGURA 157: Vista da Praça dos Três Poderes	157
FIGURA 158: Painel de azulejos na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima	158
FIGURA 159: Painel de azulejos, Museu das Gemas	158
FIGURA 160: Painel de azulejos, Ministério das Relações Exteriores	158
FIGURA 161: Cartaz da I Bienal	167, 169
FIGURA 162: Cartaz da II Bienal	167
FIGURA 163: Cartaz da III Bienal	167, 171
FIGURA 164: Cartaz da IV Bienal	168, 171
FIGURA 165: Cartaz da V Bienal	168, 173
FIGURA 166: Cartaz da VI Bienal	168, 174
FIGURA 167: Cartaz da VII Bienal	168, 174
FIGURA 168: Cartaz da VIII Bienal	168, 173
FIGURA 169: Cartaz da IX Bienal	168, 175

FIGURA 170: Concreção 1063	169
FIGURA 171: Folder para tintas Facil-it	169
FIGURA 172: Constelação de seis pinturas	171
FIGURA 173: Crônica da formação de um quadrado iluminado	171
FIGURA 174: Bandeirinhas	171
FIGURA 175: Logotipo Atlas Elevadores	172
FIGURA 176: Logotipo Siderúrgica Alcominas	172
FIGURA 177: Sinal IV Centenário da Cidade do Rio e Janeiro	172
FIGURA 178: Sinal Galeria Seta	172
FIGURA 179: Sinal para Cecap (Caixa Estadual de Casas para o Povo)	172
FIGURA 180: Marca para Eastern Press, USA	172
FIGURA 181: Capa da revista AD 20	172
FIGURA 182: Projeto de capa de livro infantil	172
FIGURA 183: Sinal Fundação Bienal de São Paulo	173
FIGURA 184: Cartaz da Mostra Opinião 65	174
FIGURA 185: Quadrado Negro	175
FIGURA 186: Vermelho cortando o branco	175
FIGURA 187: Sinal Brafor	175
FIGURA 188: Marca Mausa Industrial	175
FIGURA 189: Cartaz para o 1º Salão Paulista de Arte Moderna	176
FIGURA 190: Composição 1	176
FIGURA 191: Cartaz para o filme O Homem do Braço de Ouro	177
FIGURA 192: Capa do livro Jazz	177
FIGURA 193: Ícaro	177
FIGURA 194: Cartaz para o 4º Salão Paulista de Arte Moderna	178
FIGURA 195: Cartaz para exposição do De Stijl	178
FIGURA 196: Cartaz de exposição na Helmhaus	178
FIGURA 197: Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil	179
FIGURA 198: Início do amarelo	179
FIGURA 199: Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil	180
FIGURA 200: Cartaz Revoada Internacional IV Centenário	180
FIGURA 201: Cartaz para o IV Centenário de São Paulo	181
FIGURA 202: Cartaz 1100 Anos de Ulm	181
FIGURA 203: Cartaz de Exposição de Milton Dacosta	182
FIGURA 204: Figura Geométrica	182
FIGURA 205: Sinal Gráfica IBGE	182

FIGURA 206: Cartaz de exposição 4000 anos de vidro no MAM-SP	183
FIGURA 207: Cartaz para o Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte	183
FIGURA 208: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil	183
FIGURA 209: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil	183
FIGURA 210: Cartaz de Exposição Cresta Pinturas na Piccola Galeria	184
FIGURA 211: Círculo Negro	184
FIGURA 212: Ovo	184
FIGURA 213: Cartaz Recorded Music Graphics	184
FIGURA 214: Cartaz Nacional Shooting Fair	184
FIGURA 215: Cartaz de Exposição	184
FIGURA 216: Bauhaus	185
FIGURA 217: CBS	185
FIGURA 218: American Broadcasting Company	185
FIGURA 219: Produtos Piraquê	185
FIGURA 220: Tintas Sulco	185
FIGURA 221: Conserva Coqueiro	185
FIGURA 222: Cartaz Exposição de Candido Portinari na Galeria Bonino no RJ	187
FIGURA 223: Cartaz Exposição Inaugural da Galeria Bonino no RJ	188
FIGURA 224: Cartaz da I Exposição do Cartaz de Arte no MAM-SP	188
FIGURA 225: Cartaz Exposição Gráficos Brasileiros na FAU- USP	188
FIGURA 226: Cartaz Exposição Meio Século de Arte Nova no MAC USP	188
FIGURA 227: Cartaz de Exposição de Toulouse Lautrec em Santa Fé (Argentina)	188
FIGURA 228: Cartaz de Exposição de Deira Macció Noé de La Veja em Buenos Aires	188
FIGURA 229: Anúncio para Móvel Contemporânea	189
FIGURA 230: Logotipo para móveis Unilabor	189
FIGURA 231: Capa de livro Ideias e figuras	189
FIGURA 232: Capa do livro Derroteiro de Rotinas	189
FIGURA 233: Capa de livro Jangada	189
FIGURA 234: Capa do livro Ofício Fixo	189
FIGURA 235: Capas de livros para Coleção Debates	190
FIGURA 236: Sinalização Av. Paulista	190
FIGURA 237: Sinalização para o Aeroporto de Congonhas	190
FIGURA 238: Cartaz da X Bienal	191
FIGURA 239: Cartaz II Bienal de Ciências em São Paulo	191

FIGURA 240: Cartaz Exposição Átomos em Ação no Parque Ibirapuera em São Paulo	192
FIGURA 241: Cartaz para o 16º Salão Paulista de Arte Moderna	192
FIGURA 242: Cartaz para a Feira de Milão	192
FIGURA 243: Capa do livro Terceira Feira	192
FIGURA 244: Cartão de Natal para Equipesca	193
FIGURA 245: Cartaz Exposição Massuo Nakakubo na Galeria Astréia em São Paulo	194
FIGURA 246: Cartaz Exposição 8 JAC'74	194
FIGURA 247: Cartaz de Exposição da artista Charlotta no MAC USP	194
FIGURA 248: Fisiocromia 394	195
FIGURA 249: Cartaz de Exposição de Cruz-Diez	195
FIGURA 250: Luz Prateada	195
FIGURA 251: Cédula de CR\$500,00	195
FIGURA 252: Penetrável de Pampatar	196
FIGURA 253: Relevô espacial	196
FIGURA 254: Progressões crescentes e decrescentes com vermelho e laranja	197
FIGURA 255: Objeto Rítmico 2	197

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
1.1 O Tema	19
1.2 A Problemática e o Método da Pesquisa	21
1.3 Acerca da Estrutura da Tese	22
2 ARTE E DESIGN: O VOCABULÁRIO VISUAL DAS VANGUARDAS EUROPEIAS	26
2.1 Revolução Industrial, Modernidade e o Surgimento do Design	26
2.2 Arts and Crafts, Secession, Deutscher Werkbund	38
2.3 O Construtivismo Russo e o De Stijl: A Autonomia do Plano e da Cor-Matéria	62
2.4 Bauhaus e HfG: Convergência das Artes e Novas Direções	76
2.5 Estilo Tipográfico Internacional: Austeridade e Universalidade na Segunda Metade do Século XX	90
3 CONCRETISMO BRASILEIRO: A LINGUAGEM DA MODERNIDADE	96
3.1 Anos 1920: A Modernidade pelo Art Deco	96
3.2 Brasil, Um País em Modernização: Indústrias, Meios de Comunicação, Instituições Culturais e a Metrópole São Paulo	116
3.3 Ascensão do Concretismo e Seu Coroamento na I Bienal de São Paulo	134
3.4 O Grupo Ruptura	140
4 CARTAZES CONCRETISTAS E A MODERNIZAÇÃO DA VISUALIDADE GRÁFICA BRASILEIRA	162
4.1 Breves Apontamentos sobre a Indústria Gráfica Brasileira	162
4.2 Oxigenando a Percepção: A Linguagem dos Cartazes Concretistas e a Cultura Visual De Uma Época	164
5 CONCLUSÃO	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
APÊNDICE A - Doutorado Sanduíche na Alemanha	218
APÊNDICE B - Atlas do Design Gráfico Brasileiro: Anos 50 e 60	220

INTRODUÇÃO

CAPITULO

1

1.1 O Tema

1.2 A Problemática e o Método da Pesquisa

1.3 Acerca da Estrutura da Tese

1 INTRODUÇÃO

1.1 O TEMA

A presente tese tem como tema de investigação o Concretismo brasileiro, movimento artístico ocorrido na segunda metade do século XX, estabelecido no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, e a sua articulação com o design gráfico nos anos 1950 e 1960, tendo como objeto de estudo cartazes de exposições de arte e eventos culturais.

Imerso em um panorama de ordem e cingido pelo projeto desenvolvimentista, voltado à industrialização, o Concretismo rompeu com a figuração de teor modernista e nacionalista centrando-se na matriz matemática da Arte Concreta suíço-holandesa, representada respectivamente por Max Bill e Theo van Doesburg.

Debruçando-se sob um vocabulário visual voltado à bidimensionalidade do espaço, à geometria, à superfície modulada e ao rigor estrutural, o Concretismo apresentou uma nova linguagem calcada na racionalidade instrumental, isto é, na técnica e na adequação de meios e fins. Objetivando realizar uma arte de fins úteis, através da integração entre arte e vida, o Concretismo estimulou a atuação de artistas como designers, os quais tiveram um papel-chave na modernização da visualidade brasileira e, sobretudo, na institucionalização do design como campo autônomo no país.

Considerando que o campo do design no Brasil atingiu sua autonomia na metade do século passado, e tendo em vista que atualmente o país conta com mais de cem cursos de graduação, percebe-se que ainda são escassas as publicações e os estudos a respeito da história do design gráfico brasileiro, sendo premente, como enfatiza o pesquisador Rafael Cardoso (2004, p.VII), a “identificação e compilação” de fontes ligadas à evolução desse campo que, inegavelmente, encontra-se em vertiginosa expansão.

Visando discutir os cruzamentos estabelecidos entre o campo da arte e o do design gráfico, e trabalhando sob um entendimento mais amplo permeado pelas tensões entre a História da Arte e História Cultural, esta pesquisa propõe analisar a existência de um Design Gráfico Concreto, assunto ainda pouco investigado pela historiografia.

Entre os estudos realizados que abordam o tema pesquisado, o Concretismo e sua interlocução com o design gráfico, cabe destacar o de Aracy Amaral, com seu *Arte construtiva no Brasil* (1998); o texto de Alexandre Wollner, *Pioneiros da comunicação visual* (1983); a obra de Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999); *Arte concreta paulista: documentos* (2002), de João Bandeira; *Grupo Ruptura* (2002), das autoras Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento; e os textos *Concreta' 56: a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de*

Arte Concreta) (2006), de Lorenzo Mammì, e *Projeto concreto – o design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966* (2006), de André Stolarski.

No que se refere ao objeto de estudo desta tese, cartazes, tem-se conhecimento das seguintes pesquisas realizadas no ambiente acadêmico:

- *Cartazes da Bienal: marco inaugural do design gráfico moderno brasileiro* (2001)

Texto do designer, professor e pesquisador Francisco Homem de Melo no qual são abordados vinte e quatro (24) cartazes das Bienais ocorridas durante o século XX. Tomando como marco temporal o período dos anos 1950 aos anos 1990, o autor examina e analisa, de modo conciso, as ênfases, o perfil e a “história contada” de cada peça nas esferas da arte e do design gráfico brasileiro.

- *Cartaz: uma abordagem histórico-visual* (1996)

Dissertação de Mestrado de Heloísa Dallari Chyriades, apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), na qual a autora investiga cartazes de eventos culturais das décadas de 50 e 60 na cidade de São Paulo.

Nesse estudo, a pesquisadora traça um esboço “da trajetória de transformação dos cartazes culturais, explicitando a oscilação de valores que alguns elementos gráficos sofrem no decorrer do tempo”. Utilizando como referencial o estudo de Wilhelm Worringer, a autora trabalha a concepção artística sob o eixo da Abstração e da Empatia visando diferenciar as duas principais vertentes na “produção cartazística” paulista: a construtiva, representada por Alexandre Wollner e Geraldo de Barros; e a expressiva, apresentada na gráfica de Lina Bo Bardi.

- *Bienais: tempo e imagem* (2000)

Dissertação de Mestrado de Márcia Sandoval Gregori apresentada à FAU/USP. Esse trabalho encontra-se calcado na relação entre o tempo (de 1951 a 1963) e as imagens dos catálogos e cartazes das sete primeiras Bienais de São Paulo. Tomando como referenciais teóricos Stephen Jay Gould, para abordagem da questão “tempo”, e Roger Chartier, para trabalhar a imagem, a pesquisa dessa autora procura investigar de que maneira as sete primeiras Bienais buscaram “construir uma visibilidade própria, evidenciada nos seus catálogos e cartazes, criando um novo modelo de representação”.

- *Aspectos da identidade do design de comunicação dos cartazes de eventos culturais de São Paulo* (2005)

Tese de Doutorado de Andréa de Souza Almeida apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Essa tese tem como objeto de estudo “a identificação dos ícones visuais usados nos cartazes de premiações e eventos importantes da cidade de São Paulo”, no período de 1980 a 2000, visando discutir a importância de uma identidade no design de comunicação nacional.

1.2 A PROBLEMÁTICA E O MÉTODO DA PESQUISA

Considerando a historiografia do design no Brasil uma área de estudos ainda incipiente e em construção, esta pesquisa tem como foco apontar o diálogo “concretista” estabelecido entre arte e design durante os anos 50 e 60, buscando sinalizar a existência de um design gráfico de viés “concretista”, terminologia ainda não utilizada no que concerne aos estudos da historiografia do design do período abordado.

Diante da problemática exposta e da carência de estudos propostos pelo tema e pelo objeto de estudo (cartazes), a presente pesquisa tem como objetivos: investigar a origem da interlocução entre arte e design, examinar os pressupostos Concretistas, analisar a presença da linguagem formal do Concretismo no design gráfico do período em estudo, e contribuir à historiografia do design gráfico brasileiro.

Para o desenvolvimento desta tese foram realizados os seguintes procedimentos: 1) Levantamento e coleta das fontes bibliográficas; 2) Pesquisa e coleta das fontes bibliográficas e iconográficas nas seguintes instituições: Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Acervo da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), Acervo do Arquivo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), Arquivo da Bauhaus de Dessau e Berlim (Alemanha), Arquivo da Escola de Ulm (Alemanha) e Museu de Design de Zurique (Museum für Gestaltung, Suíça); e 3) Análise e seleção dos cartazes coletados nas instituições brasileiras para investigação.

Sob o ponto de vista metodológico, o presente estudo parte de uma investigação interdisciplinar entre História da Arte e História Cultural, visto que o Concretismo foi um movimento artístico e os cartazes constituem a cultura visual de uma época, pois como afirma Meneses (2005, p. 44), as fontes visuais necessitam ser examinadas mais do que como documentos, mas sobretudo “como ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade”.

Visando estabelecer as articulações e associações entre o Concretismo e o design gráfico de cartazes, bem como o diálogo destes com outras peças gráficas produzidas no período, criou-se como instrumento de análise – inspirado no *Atlas Mnemosyne*, do historiador alemão Aby Warburg (1886 – 1926) – uma espécie de “Atlas da Memória” do design gráfico brasileiro dos anos 50 e 60.¹

Sendo assim, o diálogo proposto pela tese entre arte e design pautou-se numa leitura essencialmente formal e comparativa, tendo como uma espécie de “guia” o método comparativo utilizado por Warburg na construção do *Atlas Mnemosyne*. Segundo Kern (2010, p. 16), esse processo utilizado pelo historiador alemão permite diferentes articulações no estudo das imagens, as quais “são consideradas verdadeiros mediadores culturais, vivas, dinâmicas e que contribuem para dar forma, sentido e existência ao mundo”.

1.3 ACERCA DA ESTRUTURA DA TESE

Estruturalmente a tese está dividida em três capítulos: o primeiro calcado na relação arte e design, o segundo focado no Concretismo e o terceiro relacionado à gráfica concretista.

No primeiro, intitulado *Arte e Design: o vocabulário visual das vanguardas europeias*, e dividido em cinco subcapítulos, o foco principal reside na conexão entre arte e design através dos conceitos e do vocabulário visual trabalhados pelas vanguardas artísticas europeias. Partindo do germe da relação arte/design, que emergiu no final dos oitocentos, buscou-se mostrar de que forma ocorreu o desenvolvimento desse diálogo durante a primeira metade do século XX. Para isso foi realizado um estudo dos movimentos vanguardistas que trabalharam sob o paradigma funcionalista e racionalista em busca de uma linguagem universal, apontando também o modo como esse vocabulário foi utilizado e transformado em uma linguagem de cunho internacional no período pós-Segunda Guerra. Cabe acrescentar que esse primeiro capítulo funciona como uma espécie de *introdução* ao tema e ao objeto de estudo desta tese.

No segundo capítulo, *Concretismo brasileiro: a linguagem da modernidade*, é apresentado de que modo a linguagem moderna, racional e funcional das vanguardas europeias foi introduzida no Brasil, e de como esse vocabulário visual foi absorvido pelo campo artístico na segunda metade do século XX. Visando investigar essa questão, primeiramente é abordado o desenvolvimento do *Art Deco*, estilo decorativo que buscou trabalhar sob uma espécie de síntese das inovações formais procedentes das vanguardas artísticas europeias.

¹ Vide em apêndice.

Feito isso, buscou-se mostrar como a linguagem pautada em linhas retas e funcionais do *Art Deco* foi inserida na atmosfera da cultura visual brasileira, dos anos 20 e 30, através de obras, objetos decorativos e projetos arquitetônicos desenvolvidos por artistas e arquitetos modernistas.

Em um segundo momento, passa a ser discutida a questão da modernização do país e das políticas culturais, com a implantação dos museus, do Instituto de Arte Contemporânea, das exposições internacionais e das Bienais, as quais estimularam a construção de uma nova linguagem no campo da arte – pautada nos conceitos da Arte Concreta de Theo van Doesburg e nos preceitos e práticas de Max Bill –, resultando na ascensão do Concretismo, com a formação dos grupos Ruptura (SP) e Frente (RJ) na década de 50.

Visando a uma melhor compreensão do Concretismo e do diálogo estabelecido entre os conceitos e as produções da matriz concreta europeia com os postulados e as obras dos artistas concretos brasileiros, analisa-se ainda nesse capítulo os pressupostos da Arte Concreta estabelecidos pela matriz holandesa e suíça.

Em um terceiro e último momento ainda é discutido nesse capítulo questões ocorridas na década de 1960, como o esgotamento do Concretismo e o surgimento do *Neoconcretismo*, a inauguração de Brasília e a institucionalização do design com a implantação da Escola Superior do Desenho Industrial no Rio de Janeiro (ESDI-RJ).

No terceiro e último capítulo, *Cartazes Concretistas e a modernização da visualidade gráfica brasileira*, buscou-se mostrar de que modo o vocabulário concretista se apresenta nos cartazes de exposições de arte e eventos culturais dos anos 50 e 60.

Objetivando investigar a existência de um Design Gráfico Concreto, são analisados 32 cartazes brasileiros, alguns deles de caráter inédito, os quais estão divididos em sete grupos de acordo com o marco temporal e a temática formal dominante, a saber:

Grupo 1) Os cartazes das Bienais (1951 – 1967)

Grupo 2) O Cartaz para o Salão Paulista de Arte Moderna

Grupo 3) Os cartazes do IV Centenário de São Paulo (1954)

Grupo 4) A ortogonalidade de Mondrian e o círculo de Malevich (1954-1961)

Grupo 5) A ênfase tipográfica nos anos 1960

Grupo 6) O rumo à Op Art (1969)

Grupo 7) O esgotamento do Concretismo e a Op Art (anos 1970)

Por meio de uma análise formal e comparativa da imagem, inspirada no método warburgiano, buscou-se conectar cada um desses grupos com outras peças gráficas do período e com o campo da arte, sinalizando como o design gráfico do período investigado acompanhou os desdobramentos instaurados pelo campo artístico da época, no caso o ápice e o esgotamento do Concretismo.

**ARTE E DESIGN:
O VOCABULÁRIO
VISUAL DAS
VANGUARDAS
EUROPEIAS**

CAPITULO

2

2.1 Revolução Industrial, Modernidade e o Surgimento do Design

2.2 Arts and Crafts, Secession, Deutscher Werkbund

**2.3 O Construtivismo Russo e o De Stijl:
A Autonomia do Plano e da Cor-Matéria**

2 ARTE E DESIGN: O VOCABULÁRIO VISUAL DAS VANGUARDAS EUROPEIAS

2.1 REVOLUÇÃO INDUSTRIAL, MODERNIDADE E O SURGIMENTO DO DESIGN

O pensamento moderno é “um pensamento do homem no mundo, portanto, de um homem social” (TOURAINÉ, 1994, p. 220), sendo que o sujeito necessita ter um projeto para atuar como agente, como ator desse social. Assim, o indivíduo moderno é aquele que desempenha seu papel de “trabalhador, genitor, de soldado ou cidadão”; é aquele que participa da obra coletiva; é aquele que, “antes de ser o ator de uma vida pessoal”, é o agente de uma coletividade. Dito de outro modo, o ator moderno seria aquele que modifica o ambiente material e, principalmente, o ambiente social no qual está inserido, “modificando a divisão do trabalho, as formas de decisão, as relações de dominação ou as orientações culturais” (TOURAINÉ, 1994, p. 220).

O advento da Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra na segunda metade do século XVIII e que se potencializou a partir do século XIX, acarretou mudanças radicais no campo econômico e social em toda a civilização ocidental; a principal delas foi a instauração do capitalismo como sistema econômico e, agregado a ele, o desenvolvimento da produção em massa, originando uma nova e muitas vezes extremada divisão do trabalho, o aumento demográfico nas cidades, e a configuração de duas classes sociais, a saber: a burguesia industrial e o proletariado (BURNS, 2005).

Durante esse período, diversos inventos e máquinas foram criados, avanços tecnológicos que mudariam para sempre o que viríamos a chamar de design. No campo do desenho industrial, do design de produto, ao mesmo tempo em que houve uma aceleração da produção, em decorrência, justamente, dos avanços dos meios produtivos, houve uma crítica em relação ao que estava sendo produzido, que ecoou, sobretudo, a partir da instituição de evento típico da modernidade: as exposições universais.

Na metade do século XIX, o governo burguês da rainha Vitória e do príncipe Alberto se empenhou em organizar uma grande mostra que reuniria matérias-primas, obras de arte e produtos industrializados de nações de todo o mundo. Desse modo, foi realizada no Hyde Park de Londres, em 1851, a chamada “Grande Exposição”, abrigada no Palácio de Cristal, construído com ferro e vidro e projetado por Joseph Paxton (1803-1865). Os responsáveis pela organização desse gigantesco evento foram os arquitetos Henry Cole (1808-1882), Owen Jones (1809-1874) e Matthew Digby Wyatt (1820-1877), além do pintor Richard Redgrave (1804-1888). Apesar de grandiosa, a mostra foi vista

como um retumbante fracasso, devido às “férteis atrocidades” dos produtos expostos tanto pela Inglaterra quanto pelas outras nações (PEVSNER, 2002; BAYLEY & CONRAN, 2008).

FIGURA 1: Palácio de Cristal no Hyde Park, Londres, 1851



Fachada externa. Litografia
Disponível em <http://www.crystalpalacemuseum.org.uk>, acesso em 20 de outubro de 2010

FIGURA 2: Palácio de Cristal reconstruído em Sydenham Hill



Vista do interior, Londres, 1854
Bildarchiv Foto Marburg
(GÖSSEL e LEUTHÄUSER, 1996)

O famoso Palácio de Cristal, projetado por Joseph Paxton, que abrigou a Grande Exposição de 1851 no Hyde Park de Londres, foi erigido sob uma enorme estrutura modular pré-fabricada de madeira, ferro e vidro. Construído em grande parte pelo sistema mecanizado utilizando a estrutura da grelha montada em série e decorado com as cores primárias (pilares amarelos, vigas azuis e asnas vermelhas), por recomendação de Owen Jones, o palácio foi uma das mais notáveis construções da época vitoriana. Após o término da Exposição, a construção foi desmontada e reconstruída na região londrina de Sydenham Hill, em 1854, recebendo numerosas modificações, permanecendo nesse local até sua destruição devido a um incêndio, no final de 1936 (GÖSSEL e LEUTHÄUSER, 1996).

O motivo do malogro, segundo Pevsner, estava na “deterioração” estética que a Revolução Industrial havia imposto tanto na arquitetura como, e principalmente, nas artes de cunho industrial. Ainda de acordo com o autor, a mecanização havia permitido aos fabricantes a produção de milhares de artigos baratos, toscos e sobrecarregados, sem qualquer requinte. E, nesse processo, o trabalho do artesão havia sido colocado de lado.

Foi a partir da observação dos produtos exibidos na Exposição Universal de 1851 que surgiram significativas propostas de viés reformista. Relatórios oficiais produzidos a partir do evento indicavam que o problema da generalizada “má qualidade” dos objetos expostos tinha como matriz questões subjacentes à formação do campo da arte industrial (CARDOSO, 2004). Nesse cenário, três publicações se firmaram, apontando possibilidades para a modificação do quadro: *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, indústria e arte), lançado em 1852 pelo arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879);

The true and the false in the decorative arts (O verdadeiro e o falso nas artes decorativas), de 1863, assinado pelo arquiteto inglês Owen Jones (1809-1874), e *De l'Union des Arts et de l' Industrie* (A união das artes e da indústria), de 1856, do francês L. de Laborde (1807-1869).

No primeiro dos livros citados, Semper, que assina o projeto arquitetônico da magnífica Ópera de Dresden, na Alemanha, propõe uma reforma da educação artística, incentivando a união entre o ensino das belas-artes e das artes decorativas, através de uma “formação em ateliês [que] deveria reger-se por um espírito comunitário”, na qual mestre e aprendiz necessitariam ter uma relação fraternal.² Mas Semper percebeu que não bastava apenas reformular o método de educação do artista se não houvesse também uma mudança no gosto do público, do consumidor, e para isso sugeriu que fossem criados museus de arte decorativa, os quais ofereceriam, além de exposições, cursos e palestras.

Já Owen Jones, que havia trabalhado na Grande Exposição de 1851, estabelecendo contato com as ideias de Semper, também apostava em uma reforma calcada na formação tanto do público como do produtor. Jones também propunha uma união entre arte e indústria, pois os fabricantes também deveriam apoiar e incentivar essa reforma no sistema educacional artístico. Em seu livro, ele escreve:

Enquanto todas as classes, artistas, industriais e o público não forem mais bem formados nas questões relativas à arte, e a existência de princípios gerais não for igualmente reconhecida, essa geração não verá progresso artístico algum. [...] Se perguntássemos aos artistas que desenharam essas lamentáveis produções penduradas nas paredes por que escolheram aquela forma particular para sua criação, eles certamente responderiam que era o único estilo de desenhos que os industriais estavam dispostos a comprar, e que fizeram somente o que lhes foi pedido. Se perguntássemos aos industriais por que investiram tanto dinheiro, capacidade e trabalho na produção de artigos de tão pouco valor, eles certamente responderiam que eram os únicos vendáveis, e que seria inútil tentar produzir artigos de gosto melhor que acabariam encalhados nas prateleiras. Se perguntássemos ainda às pessoas por que elas compram produtos tão ruins, e os levam para suas casas, arriscando-se a deteriorar seu gosto e a estragar o de seus filhos, elas fatalmente responderão que procuraram coisa melhor por toda parte, mas não acharam. E assim [...] se completa o círculo vicioso. (JONES apud PEVSNER, 2005, p. 296-297)

Já o progressista francês L. de Laborde sugeria a melhoria das condições de ensino e a ampla intervenção do Estado para o aperfeiçoamento da nação e da arte industrial, através de ateliês-modelo e fábricas-modelo, visando incentivar a produção nacional.

² Nessa questão, Semper é influenciado pelo classicismo romântico alemão. Suas declarações já antecipam em parte as ideias e teorias de William Morris. Junto com Morris, “suas ideias constituem o elo essencial entre o espírito de 1800 e o de 1900” (PEVSNER, 2005, p.294).

Em seus textos, valoriza a importância do ensino do desenho ao sugerir que, nas escolas, as crianças deveriam aprender a desenhar e a escrever ao mesmo tempo.

As três propostas geraram uma série de debates e, sobretudo, de iniciativas, sendo que as mais importantes estão atreladas ao investimento em museus e à criação de escolas de artes e ofícios e de modelos diferenciados de escolas para a formação dos futuros “designers”. Como sabemos, o ápice desse projeto vai encontrar eco no final da década de 1910, na Alemanha, com o surgimento da Bauhaus, em Weimar, uma escola, inclusive, que buscava unir uma vez mais os artistas e os artesãos, buscando construir o “novo edifício do futuro”, nas palavras de Walter Gropius (1883-1969), seu primeiro diretor e idealizador (ARGAN, 2005).

No que concerne ao que hoje chamamos de design gráfico, o século XIX trouxe dois significativos inventos que demarcariam o novo momento da comunicação impressa, assinalando também o início da comunicação de massa: a linotipia e a litografia a cores, ou cromolitografia.

A mecanização da tipografia, com o surgimento do linotipo,³ em 1886, ao mesmo tempo em que acelerou o processo de composição de texto na página, ocasionou um aumento da circulação dos impressos, bem como o barateamento dos mesmos. Por outro lado, tal tecnologia praticamente substituiu o trabalho manual que era feito pelos tipógrafos, gerando violentas greves, a guerra entre as fundições pelo pequeno mercado que restava e, conseqüentemente, a pirataria de tipos (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 189).

Já a cromolitografia, técnica proveniente da litografia,⁴ patenteada em 1837 pelo impressor francês Godefroy Engelmann (1788-1839), revolucionaria os impressos e a cultura visual de todo um período. A cromolitografia,⁵ com seu processo minucioso, demorado e artesanal, conquistou o público de imediato e foi a principal responsável pelas grandes transformações verificadas nas capas das revistas e, sobretudo, nos pôsteres. No princípio, os impressores não sabiam como trabalhar, a partir da pedra litográfica,

³ Linotipo é uma máquina de fundição em bloco inventada pelo alemão Ottmar Mergenthaler, em 1886, composta de um teclado que compõe mecanicamente linhas de caracteres tipográficos por meio da automatização.

⁴ Método de impressão “planográfico”, desenvolvido em 1798 pelo alemão Aloys Senefelder. Mais econômico e menos demorado que todos os outros meios conhecidos na época, no qual uma pedra funciona como matriz, esse método consiste na impressão de uma imagem desenhada na superfície plana de uma pedra com lápis de base oleosa (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007 – Dicionário Oxford de Arte). A reprodução de linhas finas proporcionada pelo processo litográfico fez com que centenas de novos tipos fossem criados, inclusive os ornamentais. Esse foi um dos motivos que fez com que a imprensa do século XIX, em seu início, se utilizasse extensivamente desse processo para impressão de todo tipo de documentos, rótulos, cartazes, mapas, jornais, dentre outros, além de possibilitar uma nova técnica expressiva para os artistas (MÜLLER-BROCKMANN, 2001).

⁵ Também chamada litografia a cores, nesse processo o impressor separava cada cor contida na imagem original em lâminas separadas, para depois imprimir-las uma a uma.

com meios-tons. O interessante é que essa adversidade acabou sendo adotada como linguagem: as cores chapadas, dificultando muitas vezes a ilusão de volume, obrigou os artistas e impressores a explorarem a planaridade do suporte e a abolirem, com isso, os efeitos ilusionísticos, tão caros à tradição da representação no Ocidente. Nesse sentido, a linguagem presente em vários cartazes do final do século XIX aproxima-se das pesquisas formais presentes em pinturas de nomes fundamentais da História da Arte, como Paul Gauguin (1848-1903) e, mais tarde, Henri Matisse (1869-1954).

Vale comentar também que, no final do século XIX, muitos artistas plásticos se envolveriam com a produção de cartazes, a exemplo de Jules Cherét (1836-1933) – o pai do cartaz artístico ou ilustrativo –, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), Alphonse Mucha (1860-1939) e Pierre Bonnard (1867-1947). Se os dois primeiros encontraram no suporte do papel e nas especificidades desse tipo de impresso uma forma original de manifestação, é lícito apontar que diversos outros artistas produziam imagens e ilustrações para o ambiente gráfico por necessidade econômica, adotando, inclusive, pseudônimos para tanto. O uso de pseudônimo é um forte indício da autorreprovação quanto a esse tipo de ofício, considerado por muitos como um trabalho “menor”. Um exemplo pode ser observado nos cartazes comerciais criados pelos artistas ingleses William Nicholson (1872-1949) e James Pryde (1866-1941), mais conhecidos pelo pseudônimo Beggarstaff Brothers Eskilson (ESKILSON, 2007).

O artista francês Jules Cherét é o responsável por estabelecer o início do cartaz moderno, introduzindo a integração de imagem e texto e o aperfeiçoamento da litografia a cores (ou cromolitografia), processo que havia conhecido na Inglaterra. Lá também havia tomado contato com os cartazes de grande formato, que mais tarde difundiu em Paris. Os contornos simples e vigorosos desenhados no plano e as formas coloridas de seus cartazes são decorrentes da gravura comercial japonesa, conhecida como Ukiyo-e,⁶ a qual teve grande impacto em toda a Europa na metade do século XIX, influenciando também outros artistas. Outra grande contribuição de Cherét foi a ampla divulgação da arte do cartaz, com a publicação da coleção *Les Maîtres de l’Affiche*⁷ (Os mestres dos cartaz), pela *Imprimerie Chaix*, em Paris entre 1895 e 1900.

⁶ Ukiyo-e ou “floating world” (mundo flutuante) é um estilo de gravura similar à xilogravura desenvolvida no Japão no período Edo (1603-1867). Essa técnica foi amplamente difundida através de pinturas executadas, com o auxílio de blocos de madeira usados para impressão, entre os séculos XVIII e XIX devido à facilidade de reprodução. Tais gravuras representavam a “atmosfera intoxicante” do distrito de Yoshiwara, em Tóquio, reduto de teatros e danças populares, mulheres glamurosas (gueixas) e prostituição. Essa arte japonesa foi amplamente reconhecida na França devido a sua exibição em três Exposições Internacionais de Paris – em 1867, 1878 e 1900 – e pelas exposições realizadas na galeria Maison de L’Art Nouveau, de Siegfried Bing (1836-1905) (ESKILSON, 2007, p. 40).

⁷ A coleção trazia a reprodução de cartazes originais em formato menor de 97 artistas, reunindo um total de 256 ilustrações (ESKILSON, 2007).

FIGURA 3: Cartaz para o Palais de Glace



Jules Chéret, Paris, 1893, Litografia, 88cm x 128cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

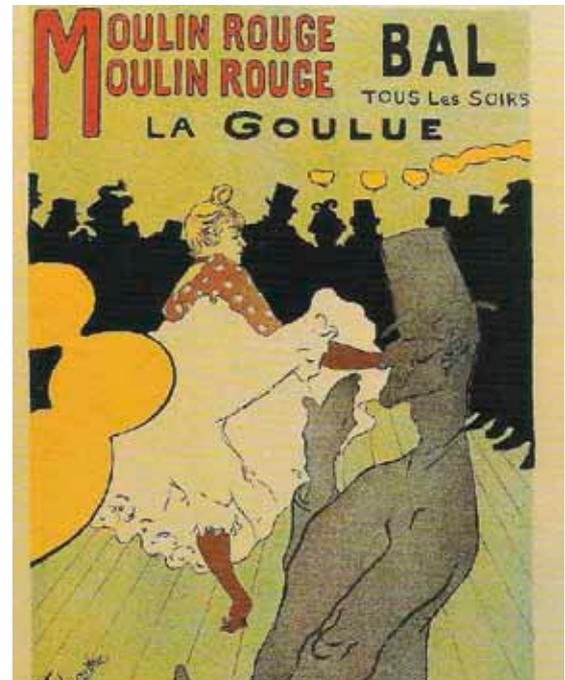
FIGURA 4: Cartaz de teatro Divan Japonais



Henri de Toulouse-Lautrec, Paris, 1892, Litografia, 62cm x 80cm. Biblioteca St Bride, Londres (ESKILSON, 2007)

Na Inglaterra, em Londres, grande incentivo foi dado à arte do cartaz com a mostra intitulada *The First International Artistic Periodical Poster Exhibition*, realizada em 1894 no Aquário de Westminster, a qual apresentou cartazistas franceses como Jules Chéret, Toulouse-Lautrec e Théophile Steinlein. Também em Londres, em 1898, foi lançada a revista *The Poster* (1898-1900), dedicada exclusivamente à promoção dos cartazes como uma nova forma de arte e que, dois anos depois, foi agregada a uma nova publicação chamada *The Art Collector* (ESKILSON, 2007; PELTA, 2007).

FIGURA 5: Cartaz de teatro Moulin Rouge



Henri de Toulouse-Lautrec, Paris, 1892, Litografia, 62cm x 80cm. Biblioteca St Bride, Londres (ESKILSON, 2007)

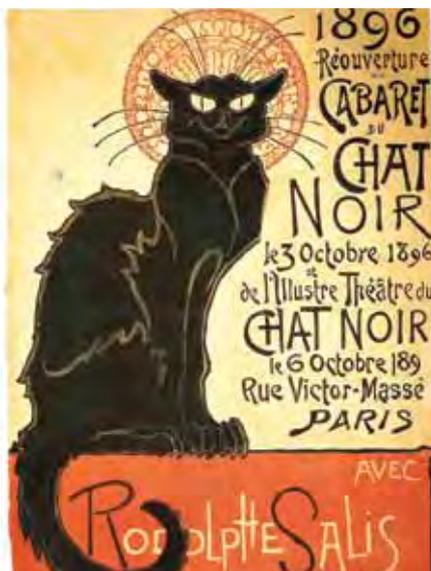
O grande centro de propagação dos cartazes artísticos em Paris era a região de Montmartre, a qual concentrava a vida noturna de cafés, bares, cabarés e teatros, e também de muitos artistas que lá residiam e tinham seus estúdios (WEILL, 1985; ESKILSON, 2007). Outro grande mestre do cartaz moderno foi Toulouse-Lautrec, amigo do também pintor e cartazista Pierre Bonnard.

FIGURA 6: Cartaz para a revista La Revue Blanche



Pierre Bonnard, 1894, Litografia, 48cm x 34cm Biblioteca St Bride, Londres (ESKILSON, 2007)

FIGURA 7: Cartaz para o Cabaret du Chat Noir



Théophile Alexandre Steinlen, 1896 Biblioteca do Victoria & Albert Museum, Londres (ESKILSON, 2007)

Clareza, desenhos simples, linhas e contornos expressivos e audaciosos, cores chapadas, simplificação dos elementos e texto integrado às composições evidenciam o caráter moderno dos cartazes desse artista e do suíço Théophile Steinlen, criador do famoso cartaz para o *Le Chat Noir*, um dos primeiros cabarés de Montmartre. Steinlen trabalhou realizando cartazes publicitários para a gráfica parisiense *La Rue*, e era partidário das ideias de William Morris, as quais serão abordadas a seguir, na união entre arte e vida. Desse modo, Steinlen acreditava que a arte via cartazes, espalhados pelas ruas parisienses, poderia causar muito mais impacto no imaginário social (uma vez que a arte estaria inserida no cotidiano da sociedade) do que o simples embelezamento urbano (ESKILSON, 2007).

Fixados sobre os muros das cidades, os cartazes constituíram, durante o século XIX, um imaginário de modernidade para a multidão de transeuntes que circulavam nas ruas e nas largas vias dos bulevares que se erigiam nas cidades modernas, como a Paris de Baudelaire, para o qual “um novo bulevar, ainda [que] atulhado de detritos (...) exibia seus infinitos esplendores” (BAUDELAIRE apud BERMAN, 1988, p. 148).

Alguns autores, entre eles Abraham Moles, definem o cartaz como uma imagem fixa, reproduzida em centenas ou milhares de exemplares de um mesmo modelo, em função de uma finalidade, cujo “sentido se constrói tão somente por intermédio de

uma palavra ou de um texto escrito, muitas vezes sumário, mas onde o binômio imagem + seu comentário é indissociável” (MOLES, 1974, p. 20).

Oriundo da fusão da “arte visual estrita” e da “arte tipográfica”, e considerado um meio de comunicação de massa, um elemento do mecanismo social, que possui como função a “vontade de transmitir” algo com eficiência, o cartaz, de acordo com Moles, apresenta as seguintes características: leitura rápida, instantânea; essência múltipla devido à reprodução. Além disso, trabalha com a “repetição dos estímulos para dar lugar a uma cultura global” e, ao mesmo tempo, apresenta valores que são “retomados em inúmeras variantes e roupagens estéticas” (MOLES, 1974, p. 231).

Para o designer suíço Josef Müller-Brockmann (1914-1996), o cartaz tem por objetivo exibir uma mensagem para ser observada pelo maior número de pessoas, estabelecendo contato com o espectador através da relação imagem e texto (MÜLLER-BROCKMANN, 2004). É por meio da ligação *imagem + texto* que o cartaz deve provocar o interesse, a curiosidade, enfim, chamar a atenção do olho do espectador rapidamente, superando assim seu caráter estático e tornando-se um meio ativo (PELTA, 2007, p. 19).

O olho, diz Valéry, é órgão da visão, mas o olhar é ato de previsão, é comandado pelo que deve ser visto, quer ser visto [...]. A variação do olhar em direção, velocidade, duração, depende daquilo que impressiona e atrai o olho, seja de uma lembrança, seja de uma atenção...
(VALÉRY apud MOLES, 1974, p. 21)

Considerado por Müller-Brockmann como um dos mais importantes meios de comunicação, o cartaz possui muitas funções, que variam de acordo com seus objetivos. Ele pode ser utilizado para “informar, estimular, ativar, mobilizar, expor, questionar, provocar, motivar ou convencer – ou todas estas coisas” (MÜLLER-BROCKMANN, 2004, p. 12). No entanto, Müller-Brockmann esclarece que a função do cartaz não deve se limitar a uma mera comunicação entre produtor e consumidor, mas deve também aperfeiçoar o senso estético dos seus espectadores, visto que, através do design, ele também pode propagar as transformações formais que foram sendo produzidas ao longo do tempo na esfera artística. Ao longo de sua história, o cartaz deixou de ser apenas um meio de informação para se tornar também um signo social, atuando como um “barômetro” (MÜLLER-BROCKMANN, 2004, p. 12) de eventos políticos, econômicos, sociais e culturais, ou seja, funcionando como uma espécie de “espelho” de nossa vida cotidiana (PELTA, 2007).

Resgatando o *flâneur* de Charles Baudelaire (1821-1867), Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, aponta o quanto a modernização das cidades, com seus bulevares, as luzes ofuscantes nas ruas, os cafés nas calçadas, os restaurantes,

os pequenos negócios e lojas a cada esquina, simultaneamente “inspirava e obrigava a modernização da alma dos seus cidadãos” (BERMAN, 1988, p. 143). Esse sujeito urbano, que não possui mais tempo para realizar grandes “leituras” e que passa a transitar nesses novos espaços públicos, necessita agora desenvolver uma outra forma de olhar; ele precisa treinar sua visão para absorver as informações que chegam “às ruas” através de rápidos e eficientes meios de comunicação como, uma vez mais, os cartazes. São eles em grande parte os responsáveis pela “oxigenação” da percepção visual dos espectadores naquele final do século XIX; logo viriam as “vistas animadas”, ou seja, o cinema, a fotografia em movimento.

Na década de 1840 a fotografia passou a conquistar adeptos e também ferozes críticos. Seu advento, em 1839, mudaria para sempre a sociedade como um todo, transformando-a cada vez mais em uma “sociedade da imagem”, e não mais das letras, como durante tantos séculos o foi. A produção industrial do equipamento fotográfico e, conseqüentemente, sua difusão, fez com que muitos serviços sociais, antes realizados pelos pintores, como retratos, reportagens, vistas de cidades, passassem a ser realizados pelo fotógrafo, que com sua objetiva registrava a “verdadeira” realidade.

Em 1859, em um ensaio intitulado *O Público Moderno e a Fotografia*, Charles Baudelaire apresentou seu repúdio à fotografia. Esta era considerada por ele uma inimiga da arte, já que podia reproduzir com extrema veracidade a realidade do mundo moderno, o qual havia se tornado vazio e desprovido de beleza (BERMAN, 1988). Baudelaire afirmava que a arte era uma “atividade espiritual” e, por isso, jamais um meio tecnológico poderia substituí-la. Mais tarde, parte de sua tese encontrou eco nos artistas que se dedicaram ao Simbolismo e correntes afins. Por outro lado, Baudelaire sustentava que os pintores modernos que, de alguma forma, haviam possuído interesse ou tinham sido inspirados pela fotografia, como, por exemplo, o realista Gustave Courbet (1819-1877), os impressionistas e os neoimpressionistas, deveriam ser considerados “inferiores” aos fotógrafos, pois o artista *baudelaireano* era um ser pastoral, transcendental (ARGAN, 2008; BERMAN, 1988).

O pensamento de Baudelaire, de um artista pastoral, é paradoxal se comparado ao artista moderno do clássico ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (1863). Neste, Baudelaire proclama que o artista moderno deve estabelecer uma espécie de matrimônio com a multidão da grande metrópole, inserindo-se e circulando em meio a ela, tornando-se “unha e carne” com a mesma (BERMAN, 1988, p. 141). Sendo assim, esse artista “antipastoral”⁸ deveria expressar em seu trabalho a realidade material que o mundo

⁸ No século XX, no Brasil, pode-se dizer que os artistas concretistas encarnam, de certa forma, esse artista “antipastoral” baudelaireano, como poderá ser percebido no próximo capítulo.

moderno havia promovido através da ciência, da tecnologia, das novas teorias, dos novos pensamentos, enfim, de todas as turbulentas transformações que haviam sido geradas durante o século XIX.

Esse ambiente de mudanças sociais, políticas e culturais provocadas pelos avanços tecnológicos acabaram levando o campo da arte, a partir da segunda metade do século XIX, a uma reflexão a respeito de suas próprias “funções”. Giulio Carlo Argan, em seu *A Arte Moderna*, mostra-nos que o artista do final dos oitocentos vivenciava quatro situações básicas. A primeira era a dos artistas satisfeitos, de um modo geral, com as opções representadas pelo sistema acadêmico, pelos salões de arte e pelos museus de então. Na França, em particular, epicentro dos grandes debates e transformações no campo artístico ao longo do século XIX, esses artistas se dedicavam a um tipo de produção ainda marcadamente neoclássica e, de certo modo, também anacrônica, visto que projetavam na “evocação do antigo a ‘sensibilidade’ moderna” (ARGAN, 2008, p. 22). Entretanto, essa produção, que geralmente trazia como tema as chamadas grandes narrativas,⁹ era consagrada pelos salões, bem como adquirida pelo Estado.

Numa situação de oposição aos que valorizavam o academicismo estavam os artistas que desejavam mudanças na arte, que queriam libertar a arte da autoridade imposta pelas academias e pela própria literatura. Esse processo de “libertação” teve início com o Romantismo, no qual os artistas passaram a valorizar os sentimentos como um estado de espírito, representando aspectos do mundo subjetivo. Entretanto, a real liberação dos limites acadêmicos só foi conquistada com o realismo de Courbet, que afirmou que a arte deveria ser um registro objetivo do mundo. O Realismo, além de alterar os ideais das academias, também modificou os padrões da opinião pública, ao alargar os temas da arte, que passaram a incluir imagens da vida cotidiana, do mundo como ele “realmente” era. Dando continuidade, de um certo modo, às pesquisas dos realistas, estavam os “revolucionários” impressionistas, que se lançaram a explorar os limites da arte e, notadamente, da pintura, através de impressões sensoriais como a luz, a cor e o movimento, evitando qualquer tipo de “poeticidade” (ARGAN, 2008, p. 76). Ainda com a intenção de ultrapassar os impressionistas e instituir uma “ciência da pintura”, encontramos os

⁹ Calcadas na “cartilha homérica”, ou seja, nas epopeias *A Ilíada* e *A Odisseia*; na Bíblia e nos grandes romances da literatura, como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Dom Quixote*, de Cervantes, entre outros.

neoimpressionistas, que trouxeram, entre outras, a técnica do “pontilhismo”.¹⁰ Cumpre acrescentar que as investigações plásticas, efetuadas com o uso de pontos de cor pura, realizadas por neoimpressionistas como Paul Gauguin, Matisse e Van Gogh, repercutiriam nas pesquisas expressionistas e cubistas.

De modo paralelo, mas em oposição ao Realismo, ao Impressionismo e ao Neoimpressionismo, surge o Simbolismo. Os simbolistas apostavam no papel mais intimista e espiritual da arte, tendo por princípio “revestir a ideia com formas sensíveis” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007, p. 493). As imagens tinham como intenção criar um impacto psicológico no espectador e, para isso, os artistas utilizavam temas místicos, ocultos, irracionais, oriundos de visões e do universo onírico, mais tarde retomados pelos surrealistas.

Por fim, tem-se a situação de maior relevância para esta pesquisa: um quarto grupo seria constituído pelos artistas, arquitetos e artesãos que acreditavam que a arte deveria fazer parte do dia a dia das pessoas, que a arte deveria se mesclar à vida de um modo objetivo e prático. Influenciado, em certa parte, pelas ideias de Karl Marx (1818-1883), esse grupo tinha por objetivo resgatar a arte do seletivo ambiente de elite no qual circulava e trazê-la de volta a todas as classes sociais através de objetos usados no cotidiano. Um dos grandes divulgadores dessa ideia, no século XIX, foi o inglês William Morris (1834-1896), leitor e admirador de John Ruskin (1819-1900), o mais influente crítico de arte ao longo do século XIX na Inglaterra (PEVSNER, 2002). O pensamento de Ruskin sobre arte, arquitetura e design, e a relação destes com a sociedade, tiveram um profundo impacto na cultura britânica e, posteriormente, em outros países da Europa (BAYLEY & CONRAN, 2008). Suas teorias foram influenciadas pelo arquiteto Augustus Welby Northmore Pugin¹¹ (1812-1852) e pelo socialismo de Karl Marx, indo contra a tecnologia

¹⁰ O termo “pontilhismo” havia sido inventado pelo crítico francês Félix Fénéon (1861-1944), porém os pintores franceses Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935) utilizaram a palavra “divisionismo”, pois segundo Signac, “o neoimpressionista não pontilha, divide”. Atualmente, o termo divisionismo é aplicado em referência à teoria, e o pontilhismo para reportar-se à técnica (DEMPSEY, 2003, p. 27) É interessante observar que, segundo Lupton e Phillips (2008) e Dondis (2007), o ponto é um dos elementos fundamentais no design gráfico. No caso dos quadros pontilhistas de Seurat, as formas se configuravam através da fusão visual de uma massa de pequenos pontos utilizando quatro cores (amarelo, vermelho, azul e preto), que quando observados de longe se misturam produzindo cores secundárias. Conforme Ambrose e Harris (2009), as telas de televisão funcionam baseadas em um princípio semelhante ao pontilhismo; e para Dondis (2007), esse fenômeno perceptivo precede, de certa forma, o processo de quadricromia a meio-tom pelo qual fotos e desenho em cores, de tom contínuo, são atualmente reproduzidos em grande escala (DONDIS, 2007, p. 54-55).

¹¹ Arquiteto inglês responsável pelo renascimento do estilo gótico no século XIX que manteve contato com o grupo responsável pela organização da Grande Exposição de 1851. Defendia a honestidade tanto na criação quanto na fabricação e, de certa forma, seus padrões ornamentais anteciparam os de William Morris. Suas teorias foram lidas por funcionalistas como o alemão Gottfried Semper (PEVSNER, 2001).

e a industrialização, porque ambas haviam “oprimido o operário industrial” e provocado o afastamento entre as artes aplicadas e a sociedade. Em oposição a essas concepções, o já citado Gottfried Semper, que na época se encontrava refugiado em Londres, defendeu uma “teoria estética que aceitava a inevitabilidade da industrialização e confrontava os problemas da inter-relação entre arte e indústria” (HESKETT, 1997, p. 27). Advogando por uma reforma na atividade projetual industrial, propondo formas que estivessem de acordo com a função, o material e a produção, Semper acabou se empenhando na pura finalidade do objeto, de modo que suas teorias repercutiriam em alguns movimentos de vanguarda do século XX (BÜRDEK, 1994).

Ruskin é considerado por Cardoso (2004) como o primeiro crítico a empregar o termo “arte moderna”, no sentido de valorizar a arte do presente, e seu apoio à arte de William Turner (1775-1851) – um dos inusitados precursores do que viria a ser identificado como Impressionismo – e à produção da Irmandade dos Pré-Rafaelitas,¹² já apontava essa questão. Esse fato se confirmou quando Ruskin publicou *The Stones of Venice* (As pedras de Veneza), de 1851, e os primeiros volumes de *Modern Painters* (Pintores modernos: sua superioridade na arte de pintura de paisagens com relação aos mestres antigos), de 1853.¹³

Passado o início de 1850, Ruskin começou a se dedicar a questões relativas à justiça social e aos fundamentos sociais da arte, e transmitiu essas reflexões através do ensino, de publicações e de palestras. Além de crítico e professor de arte, escritor, artista e autor de métodos considerados inovadores de ensino artístico, John Ruskin foi o inspirador filosófico do movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), que naquele momento teve expressivo impacto nas artes visuais e no que hoje chamamos de design gráfico.

De acordo com Bürdek, baseando-se no Dicionário Oxford, a primeira vez que o termo “design” foi mencionado e descrito foi no final do século XVI, precisamente em 1588. Nele foi definido o termo como: um plano, um projeto ou um esquema desenvolvido e possível de ser realizado pelo homem; como o primeiro projeto gráfico de uma obra de arte; ou, ainda, como um objeto das artes aplicadas ou que seja útil para a construção de outras obras (BÜRDEK, 2006, p. 14-15).

¹² Grupo artístico fundado na Inglaterra por três jovens pintores, entre eles Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriele Rossetti, em 1848, como reação à tradição acadêmica inglesa que seguia os moldes dos artistas do Renascimento. O nome “Pré-rafaelitas” foi dado porque o grupo tinha como intenção regressar ao que era considerado, na pintura, a “pureza” espiritual da arte, anterior ao pintor Rafael Sanzio (1483-1520).

¹³ Em *Modern Painters*, Ruskin, utilizando a pintura de Turner como exemplo, argumentou que a verdadeira função da pintura era a de representar a natureza, e não tentar imitá-la. Esse livro alcançou sucesso por parte dos leitores da época, devido ao discurso claro e acessível com que Ruskin explicou as complexas teorias e conceitos artísticos (CARDOSO, 2004, p. 12).

Já Cardoso lembra que o termo *designer* foi empregado pela primeira vez de modo sistemático na década de 1830, na Grã-Bretanha, para se referir aos “trabalhadores que criavam padrões de impressão para a indústria têxtil (*pattern designers*)” (CARDOSO, 2004, p. 155).

Vale comentar acerca da popularização a que vem sendo subjugado o termo *design*. Sabe-se que, ainda hoje, há uma celeuma quanto ao emprego desse vocábulo, o qual possui em seu significado uma série de incongruências. O fato de não existir uma regulamentação da profissão, além de aumentar o grau de aversão dos “detentores morais dos valores da profissão”, de algumas instituições e associações, também abre o leque para que haja uma proliferação de títulos, uma espécie de “modismo” em torno do termo design/designer: *hair designer*, design de unhas, design de sobrancelhas, design de flores, designer de cores, web designer, *fashion designer*, design funerário, enfim, outras tantas atividades que acabam se apropriando dessa expressão a fim de criar uma aura de respeito (CARDOSO, 2005; HESKETT, 2008).

Acredita-se que esse emprego incorreto e absurdo do termo design deve-se primeiramente à falta de conhecimento por parte do usuário e da mídia, a qual geralmente faz o uso incorreto dessa expressão. Dessa forma, a palavra design acaba sendo comercializada como sinônimo de lucro, visando elevar o respeito e o reduzido valor de uma atividade ou produto. O emprego do termo design neste trabalho é utilizado sob o seguinte conceito: design é um projeto, um plano, realizado mediante princípios estéticos e funcionais, tendo como finalidade a configuração de uma ideia, de um produto, com a possibilidade de reprodução.

2.2 ARTS AND CRAFTS, SECESSION, DEUTSCHER WERKBUND

Como sabemos, os modernos conceitos de arte e de artista surgem durante o Renascimento, atrelados ao pensamento de que arte não é mais “arte mecânica”, fruto tão somente de uma maestria e de um ofício requintado, mas da ideia. Quando um artista como Leonardo da Vinci (1452-1519) diz, por exemplo, que “pintura [arte] é coisa mental”, ele está defendendo, entre outras coisas, que por trás do trabalho de um artista há todo um pensamento, há a elaboração de uma ideia. Foi esse tipo de argumentação que fez com que as artes visuais passassem a ser admiradas e comentadas como artes liberais, a exemplo da Filosofia e da Música. Essa forma de pensamento, como era de se esperar, também levou à divisão entre os “artistas” e os “artesãos”, assumindo os últimos os trabalhos mais mecânicos e “previsíveis”, realizados em série. Assim, as produções em cerâmica e tapeçaria, por exemplo, geralmente ficavam a cargo de hábeis artesãos organizados nos moldes das antigas guildas ou das manufaturas, como a de Gobelins, organizadas na

França pelo ministro de Luís XIV (1643-1715), Jean-Baptiste Colbert ¹⁴ (1619-1683), e a de Sévres, criada em 1740 com o apoio de Luís XV e da cortesã Madame de Pompadour, a partir do modelo instituído por Colbert.

Foi o próprio Colbert, aliás, quem instituiu a Academia Real, voltada exclusivamente às belas-artes e que teve por intenção combater a concepção medieval da guilda e, por outro lado, atrelar a arte ainda mais à corte e ao governo central. Indo em direção ao século XIX, no que se refere ao ensino das artes visuais, dois acontecimentos importantes marcaram esse período: a expansão dos programas acadêmicos (e, conseqüentemente, a “quase” completa “academização” da educação do artista) e a extinção das guildas e das sociedades profissionais. Isso representou o fim de grande parte do aprendizado regulamentado na oficina ou no ateliê. O artista educado na academia passou a enaltecer um pretenso “caráter sagrado” da arte, passou a vê-la como superior, e muitos concentraram-se na criação da arte pela arte, tornando-se distantes e muitas vezes incompreendidos pelo público, sendo exaltados pelos especialistas.

Foi diante desse cenário de crise nas artes aplicadas, causada pela tecnologia e pela hierarquização do ensino de arte, que surgiram duas figuras singulares na história do design: Christopher Dresser (1834-1904) e o já citado William Morris. Apesar de serem contemporâneos, ambos tiveram posturas bem diferentes no que se refere ao sistema mecanizado. O primeiro se aliou a ele, enquanto o segundo o viu como uma espécie de inimigo.

Dresser, apesar de pouco conhecido no Brasil, possui a mesma importância que William Morris no que tange à história do design. Inclusive, na visão de Pevsner (2002), “a simplicidade e a ousadia criadora” dos desenhos de Dresser são antecedentes aos de Morris. Segundo Bayley & Conran (2008), Christopher Dresser foi um excelente desenhista botânico, de imensa criatividade e imaginação do período vitoriano.

Nascido em Glasgow, Dresser mudou-se para Londres a fim de ingressar na nova *Government School of Design*, que havia sido criada em meados do século visando melhorar o gosto do público e aumentar a produção através da formação artística. Com apenas 25 anos, já era professor de botânica da arte; sua especialidade eram estudos sistemáticos das formas das plantas e, um ano depois, recebeu o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Jena, na Alemanha. Entre 1857-58, publicou artigos na importante revista *Art Journal* e, durante esse período até 1876 – quando viajou ao Japão para acompanhar o envio de produtos industriais britânicos destinados ao Museu Imperial

¹⁴ O braço-direito de Colbert foi o pintor e teórico da arte francês Charles Lebrun (1619-1690), nomeado diretor da fábrica de Gobelins – a qual empregava para o serviço real a nata dos artífices da época – e presidente da Academia Real de Pintura e Escultura, na qual lançou as bases do academicismo (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007, p. 119, 298).

de Tóquio, permanecendo lá por um ano –, já havia prestado serviços como assessor a mais de 50 empresários industriais vitorianos, como Wedgwood e Minton & Coalbrookdale. Da viagem ao Japão trouxe a crença no princípio do design por “antonomásia”, transformando a partir daí seus estudos das plantas em fonte de inspiração, e a amizade que estabeleceu com o artista e joalheiro americano Louis Comfort Tiffany (1848-1933), que mais tarde iria se tornar um dos mais importantes representantes do *Art Nouveau*. Dresser escreveu alguns livros sobre os princípios do desenho, sendo a sua prática convertida e aplicada a diversos segmentos de produtos industriais, como os vidros Cluntha e as cerâmicas Linthorpe (BAYLEY & CONRAN, 2008; CHARLOTE & FIELL, 2005; PEVSNER, 2002).

Dresser, além de ter sido um importante teórico do design, tinha em seu trabalho como designer um olhar voltado para o futuro. A originalidade e a relevância do design de

FIGURA 8: Chaleira banhada em prata com cabo de ébano para James Dixon & Sons



Christopher Dresser, Sheffield, aprox. 1881 (BAYLEY & CONRAN, 2008)

FIGURA 9: Bule para chá de prata niquelada e cabo de ébano



Marianne Brandt (1893-1983), produzida na oficina de metal da Bauhaus, 1924
Disponível em <http://www.moma.org/collection/>, acesso em 20 de agosto de 2010

Dresser podem ser observadas em produtos como açucareiros, conjuntos de mesa para sal e vinagre, suportes para torradas e chaleiras, entre outros. Alguns desses produtos já pressagiavam o design realizado na Bauhaus por Marianne Brandt (1893-1983) ou Wilhelm Wagenfeld (1900-1990), e possuíam um design tão a frente do seu tempo que ainda hoje são reproduzidos pela renomada empresa italiana de design Alessi.

Christopher Dresser foi também um dos diretores da *Art Furnishes Alliance*, e acreditava na superioridade da produção industrial em relação ao artesão porque o compromisso com o volume era essencial para se compreender a ideia original. Outra questão relevante em Dresser é que, já naquela época, ele assinava muitas de suas peças, dando crédito e valor à questão da marca e da autoria, quesitos tão em voga quando se trata de design. É possível observar e concordar com Pevsner (2002) a respeito da importância de Dresser para a história do design, notadamente do design

de produto, à medida que ele pode e deve ser considerado, sem sombra de dúvida, como um dos primeiros profissionais do desenho industrial que trabalhou em parceria com a indústria de sua época. Vários museus europeus têm dedicado exposições sobre sua obra e trajetória, reconhecendo nele um dos primeiros profissionais da área a perceber, em pleno século XIX, a importância da funcionalidade e da produção industrial para o design, rejeitando o anacronismo criativo, marca das produções de viés neoclássico.

FIGURA 10: Açucareiro cromado Modelo N° 247 para Elkington & Co



Christopher Dresser, aprox.1880
(CHARLOTTE & FIELL, 2005)

FIGURA 11: Versão do açucareiro Modelo N° 247 produzido pela companhia Alessi



Christopher Dresser, Itália, 1993
Disponível em <http://www.victorianweb.org/art/>,
acesso em 20 de ago. de 2010.

Ao contrário de Dresser, William Morris tinha uma visão pessimista em relação à máquina; entretanto, suas teorias e fundamentos a respeito do caráter social da arte foram extremamente importantes para o desenvolvimento do design. Contemporâneo e fiel seguidor de Ruskin, Morris estudou arquitetura e pintura, sendo influenciado pelos pintores pré-rafaelitas. Ele acreditava que a verdadeira arte devia ser “feita pelo povo e para o povo [...] e que não poderia haver interesse em uma arte que não fosse acessível a todos” (PEVSNER, 2002, p. 5).

Ainda de acordo com Pevsner (2001), Morris foi um “renovador do dese-nho”, um verdadeiro gênio como desenhista, que conseguiu reconhecer a inseparável unidade entre sua época e o sistema social. Ele foi o único a conseguir sentirecompreenderque o artista, ao invés de ficar pintando quadros, deveria se transformar em artesão-desenhista, fazendo coisas,

objetos, como tapetes, chintzes,¹⁵ papéis de parede e vitrais com as próprias mãos e, dessa forma, ele estaria exercendo o seu dever, o seu “papel na sociedade”.

¹⁵ Chintz vem da palavra Calico, que deriva da cidade indiana chamada Calicut. Nessa cidade, instalou-se uma fábrica onde, de 1600 a 1800, foram produzidos tecidos populares e baratos de algodão totalmente estampados com uma padronização floral utilizados para fazer cortinas, colchas e lençóis. Por volta de 1600, comerciantes portugueses e holandeses e, mais tarde, ingleses e franceses começaram a importar esse tecido, popularmente conhecido como chita.

Sua atuação como “designer” despontou em 1857, quando Morris precisou mobilizar o seu primeiro estúdio em Londres e viu que os artefatos disponíveis no comércio não eram compatíveis com o ambiente que ele desejava, em função do mau gosto da era vitoriana.¹⁶ Assim, decidiu que ele mesmo faria seus móveis. Na sequência, motivado com os resultados, desenhou e realizou todos os móveis para a sua casa, a conhecida Red House, e, em 1861, decidiu expandir sua carreira, criando a Morris, Marshall & Faulkner (Operários de Belas-Artes em Pintura, Gravura, Móveis e Metais), na qual os produtos eram todos fabricados artesanalmente, sem a presença de máquinas. Seu objetivo, motivado pelas ideias de Marx, era bastante nobre, de criar uma arte acessível a todos. No entanto, seu sonho resultou em uma questão um tanto utópica e incompatível. Como ele não admitia que fossem usados em sua oficina quaisquer métodos de trabalho que não fossem “pós-medievais”, seus produtos tinham um alto custo, devido ao grande tempo de execução, ficando restritos a um pequeno círculo; paradoxalmente, portanto, eram uma “arte de luxo” (PEVSNER, 2002). Em 1891 Morris expandiu seus negócios, fundando a *Kelmscott Press*, na qual realizou projetos gráficos de livros, produzidos em edições limitadas, utilizando requinte e tipos historicistas, baseados na família tipológica romana.

A questão mais importante a ser destacada, aqui, é a da revalorização do artesanato, sobretudo depois de ter sido considerado “uma ocupação inferior”. Naquele período, motivados pelas ideias de Morris, muitos arquitetos, artistas e artesãos vivendo na Inglaterra se organizaram em torno do também já citado movimento *Arts and Crafts*, ou movimento de Artes e Ofícios.

Surgido na década de 1880, o *Arts and Crafts* congregou diversos artistas e artesãos ligados a associações que tinham por objetivo reviver o trabalho manual. As principais dessas associações foram a *Century Guild*, a *Art Worker’s Guild*, a *Guild and School of Handicrafts* e a *Arts and Crafts Exhibition Society*. Outra importante, associação foi a *Guild and School of Handicrafts* (Guilda e Escola de Artesanato), fundada em 1888 pelo arquiteto, designer gráfico, joalheiro e prateiro Charles R. Ashbee (1863-1942). Admirador da filosofia de Ruskin e Morris, Ashbee implantou em sua escola o ensino da teoria e da prática. No entanto, sem apoio governamental, a escola fechou seis anos depois. Apesar de ter lutado contra a produção mecânica, após a Primeira Guerra Mundial Ashbee passa a pensar diferente e, nos dois últimos livros que escreveu

¹⁶ A era vitoriana corresponde ao reinado de Vitória, que se tornou rainha do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda em 1837. Foi um período de fortes convicções morais e religiosas, convenções sociais e otimismo. Foi característica nesse período a aplicação exagerada e complexa de ornamentos na arquitetura, em todos os tipos de produtos fabricados e no design gráfico. Segundo Meggs e Purvis (2009, p.196), “nos anos 1850 o termo ‘vitoriano’ começou a ser usado para expressar uma nova consciência do espírito da era industrial, sua cultura e seus padrões morais”.

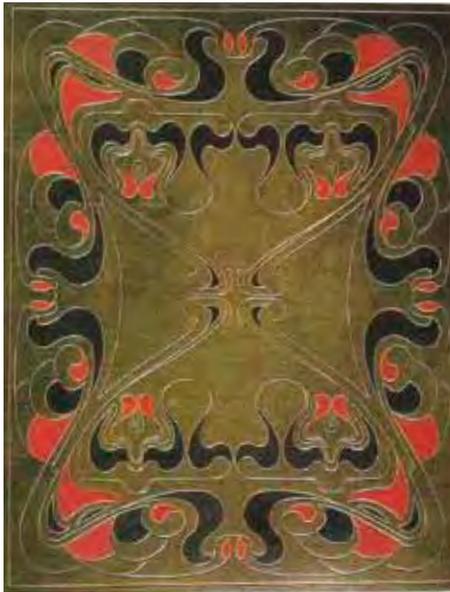
sobre arte, publicados após a primeira década do século XX, reconheceu que “a civilização moderna [dependia] da máquina, e que não [era] possível a qualquer sistema que [pretendesse] encorajar ou favorecer o ensino das artes deixar de reconhecer este fato” (PEVSNER, 2002, p. 9).

Segundo Bayley & Conran (2008), o *Arts and Crafts* foi um movimento que abarcou vários estilos e que teve por objetivo gerar uma reformulação na sociedade por meio da arte e do design, partindo do artesanato. Bürdek (1994, p. 22) lembra ainda que o movimento Artes e Ofícios foi fortemente influenciado pela filosofia do inglês John Stuart Mill (1806-1873) a respeito do utilitarismo, ideia que pode ser sintetizada na seguinte frase: “Agir sempre de forma a produzir a maior quantidade de bem-estar”. Dito de outro modo, o utilitarismo é um princípio de caráter ético, no qual o fator determinante – que julga se uma decisão ou ação é correta – encontra-se no benefício intrínseco proporcionado à coletividade, isto é, quanto maior for o benefício ao social, melhor será a decisão ou ação.

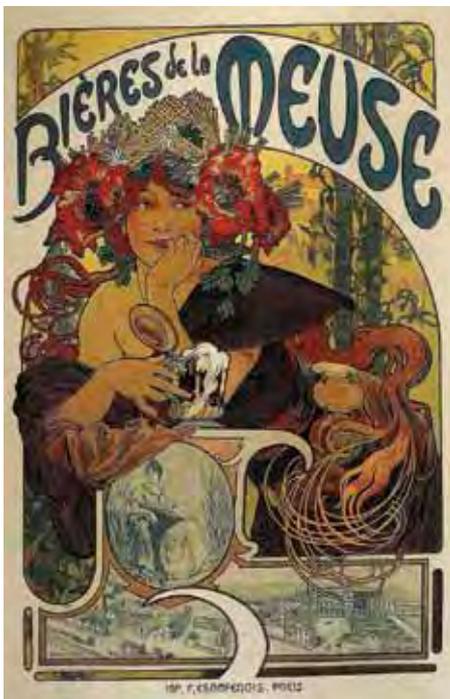
A reforma progressista alcançada com o movimento *Arts and Crafts*, incentivado por Morris, e o conseqüente renascimento das guildas, das organizações, repercutiu em todas as categorias de costumes, inclusive no estilo decorativo que marcou o final dos oitocentos e o início do século XX: o *Art Nouveau*.

O *Art Nouveau*, ou Arte Nova, propagou-se por cerca de duas décadas (1890-1910) e englobou todas as artes projetuais, irradiando-se pela Europa com diferentes nomes e rejeitando “o ecletismo e o academismo” a favor de uma total liberdade no processo criativo e na utilização da máquina (WARHAVCHIK, 1994, p. 10). Na visão de Argan (1992, p. 199), o *Art Nouveau* foi um fenômeno imponente e complexo, que interessou todos os países europeus e americanos que haviam alcançado um desenvolvimento no âmbito industrial. O historiador de arte italiano o viu como um fenômeno tipicamente urbano, que penetrou em todas as “camadas da sociedade burguesa” como um estilo “moderno”, ou seja, que estava “na moda”, sendo responsável por “acelerar o tempo do consumo e da substituição”. É nesse universo que o artista penetra, como observa Argan (1992), visto que os principais meios de difusão da estética desse estilo passam a ser o comércio e a publicidade, as revistas mundanas, os espetáculos e as exposições universais, canais nos quais é a elite que possui o maior acesso, e não o povo.

Como características, o estilo *Art Nouveau* apresentou uma explosão de formas e cores, como ornamentos orgânicos da flora e da fauna, figuras estilizadas por meio de linhas geométricas, cores fortes e chapadas. Essas características inicialmente trabalhadas nas estamparias e na “arte do livro” (PEVSNER, 2001) vieram a se alastrar na arquitetura, nos cartazes, no mobiliário, na ornamentação de produtos, na moda, envolvendo os mais diversos aspectos da vida cotidiana, pois, como afirmava o artista e designer belga Henry

FIGURA 12: Encadernação

Henry van de Velde, 1895, Bruxelas, Bélgica Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo (SEMBACH, 2007)

FIGURA 13: Cartaz para anúncio de cerveja Bières de la Meuse

Alphonse Mucha, 1897, 48cm x 34cm, Biblioteca St Bride, Londres (ESKILSON, 2007)

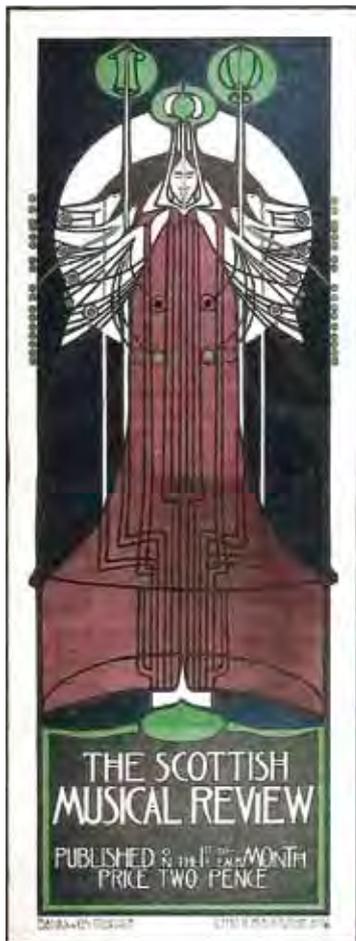
van de Velde (1863-1957), reiterando as palavras de Morris, “aquilo que serve para uma só pessoa é quase inútil, e na sociedade do futuro vai ter valor aquilo que tem utilidade para todos” (VAN DE VELDE apud SEMBACH, 2007, p. 18).

Um dos grandes cartazistas desse período foi o artista Alphonse Mucha (1860-1939) que, deportado da Tchecoslováquia, chega em Paris em 1887 desenvolvendo uma brilhante carreira como designer gráfico. Mucha realizou papéis de parede, cartazes para promover produtos e peças teatrais da atriz Sara Bernhardt.¹⁷ “O Estilo Mucha”, caracterizado por belas, jovens e sensuais mulheres de cabelos cacheados e densos elementos florais, padrões geométricos repetidos, linhas e letras desenhadas à mão com ritmos curvos, tornou-se um tipo de sinônimo do *Art Nouveau* (ESKILSON, 2007).

O avanço da máquina, durante o decorrer do século XIX, fez com que cada vez mais a arte e a técnica se afastassem, sendo que as tentativas de aproximação entre elas haviam se dado de um modo “efêmero”. O *Art Nouveau* foi efetivamente a primeira tentativa de estabelecer uma decisiva “simbiose” entre arte e técnica, sendo, portanto, resultante dessa divergência. É considerada uma expressão voltada para as artes aplicadas e, por isso, suas “características estilísticas” referem-se à arquitetura e ao design de objetos, móveis e ornamentos (SEMBACH, 2007).

¹⁷ Em 1895 a atriz contratou Mucha para produzir joias e trajes para suas peças. Após a Primeira Guerra Mundial, o artista ainda projetou selos postais e cédulas bancárias para o governo tcheco (ESKILSON, 2007, p.43).

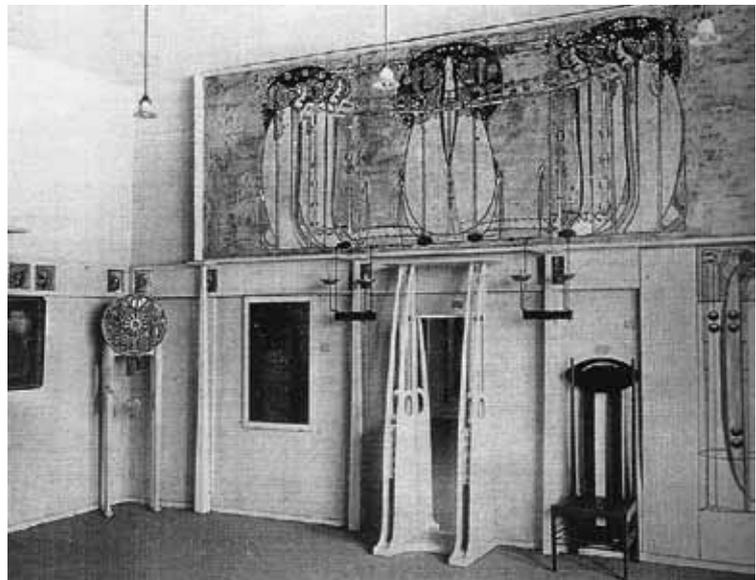
FIGURA 14: Cartaz para o periódico *The Scottish Musical Review*



Charles Rennie Mackintosh, 1896, Litografia, 246.3cm x 99cm Hunterian Museum & Art Gallery, Universidade de Glasgow, Coleção Mackintosh (ESKILSON, 2007)

Por ser um fenômeno tão amplo, vários artistas, artesãos e arquitetos trabalharam sob esse estilo e também importantes grupos e entidades foram formados durante as décadas de divulgação do *Art Nouveau*, explorando-o de forma contundente e, curiosamente, muitas vezes em muitas cidades periféricas, como em Munique e Weimar, na Alemanha, ou em Glasgow, na Escócia,¹⁸ onde a figura de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) foi a de maior evidência.

FIGURA 15: Sala de música apresentada durante a Oitava Secessão Vienense



C.R. Mackintosh e Margaret Mcdonald-Mackintosh, 1900, Coleção de Arte da Escola de Glasgow (SEMBACH, 2007)

Mackintosh foi muito apreciado pelo arquiteto alemão Hermann Muthesius (1861-1927) e esteve em evidência em vários centros de arte, como Viena, Munique e Dresden. Em 1900, participou da Secessão Vienense, na qual apresentou a decoração de uma sala de

¹⁸ Em Glasgow surgiu aquela que ficou conhecida como “Escola de Glasgow”, formada por um grupo de arquitetos e artistas/designers conhecidos como “The Four”. São eles: Charles Rennie Mackintosh, Margaret Macdonald Mackintosh, Frances Macdonald MacNair e Herbert MacNair. A visão do grupo era de que tanto na arquitetura como no design do interior da escola, cada detalhe fosse projetado pensando no conjunto como um todo – fato que veio a repercutir no restante da Europa. Os integrantes da Escola de Glasgow foram também fortemente influenciados pelo representante do *Art Nouveau* inglês, a revista *The Studio*, a qual reproduzia as ilustrações de Aubrey Beardsley – diretor artístico da revista *The Yellow Book* e que por vezes sentiu-se plagiado pelas irmãs Macdonald – e Jan Toorop (FAHR-BECKER, 2008; MEGGS e PURVIS, 2009). As ilustrações e gravuras de Beardsley evidenciam a estética do Ukyio-e e a influência do simbolismo francês (ESKILSON, 2007).

de música para o banqueiro Fritz Waerndorfer (um dos principais financiadores da Secessão e, mais tarde, da *Wiener Werkstätte*). Alguns projetos de Mackintosh são concebidos como *Gesamtkunstwerks*, termo alemão que expressa a ideia de totalidade das artes.

O termo *Gesamtkunstwerk* é fruto do Romantismo alemão e teve sua origem com o compositor Richard Wagner (1813-1883), na metade do século XIX, quando iniciou seu projeto de reforma na ópera. Wagner uniu-a à tragédia e, dessa junção, surgiria uma “obra de arte total”, caracterizada pelo conjunto de diferentes expressões artísticas como a literatura, a pintura, a música e a dança, a qual teve por intenção estabelecer uma forte cultura popular, visando propor a renovação da sociedade através de uma obra voltada ao povo, ao coletivo, que refletisse a unidade entre arte e vida (CAVALCANTI, 2009). O compositor foi visto como uma espécie de herói para os simbolistas franceses durante a *Belle Epoque* e, em 1885, inauguraram um periódico em Paris devotado a seus trabalhos chamado *Revue Wagnerienne*, em homenagem à obra de Wagner, na qual admiravam a sua dramatização musical repleta de heróis míticos que confrontavam os mistérios da existência. Os simbolistas também souberam explorar a concepção wagneriana da síntese das artes, na qual um sentimento estético em comum poderia unir diferentes mídias, tornando-a popular (ESKILSON, 2007, p. 44).

Mais tarde, essa concepção de arte relacionou-se com a noção global integrada entre arquitetura, pintura e decoração de interiores, tornando-se uma âncora fundamental à compreensão do *Art Nouveau* e suas variações em outros países, como a Escola de Glasgow e a *Secession*, que trabalharam sob a ideia de unificação do design. Nessa concepção, cada elemento envolvido num “esquema artístico” é minuciosamente desenhado, geralmente por um único criador, seja ele artista ou arquiteto (CHARLOTTE & FIELL, 2005, p. 278).

Na Alemanha, um dos expoentes de destaque do conceito *Gesamtkunstwerk*, no início do século XX, foi Peter Behrens (1868-1940) e, mais tarde, Walter Gropius (1883-1969), responsável pelo Manifesto Bauhaus e também primeiro diretor da antológica escola.

Em Viena, o estilo *Art Nouveau* tornou-se conhecido como *Secession* (Secessão). Esse termo já havia sido usado por um grupo de artistas alemães de Munique, em 1892, que buscaram romper com as tradições acadêmicas e que mais tarde colocaram em cena os *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* (Oficinas Unidas para a Arte da Manufatura). Guiados por essa precoce fundação alemã e com o mesmo objetivo foi criada, em 1897 – tendo como nome oficial *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Associação dos Artistas Austríacos) –, a Secessão de Viena, dirigida pelo artista Gustav Klimt (1862-1918). Junto dele estavam os artistas e arquitetos Carl Moll (1861-1945), Josef

Engelhart (1864-1941), Josef Maria Olbrich (1867-1908), Josef Hoffmann (1870-1956) e Koloman Moser (1868-1918) (FAHR-BECKER, 2008).

Como outros artistas europeus, os Secessionistas acreditaram que a experiência moderna da sociedade industrial poderia ser “interpretada” com êxito apenas por artistas que se mostravam abertos a novas estratégias estéticas (ESKILSON, 2007, p. 78). O famoso Edifício da Secessão, projetado por J. M. Olbrich, mesclava em sua fachada exterior a clareza geométrica dos cubos brancos com a ornamentada coroa dourada, na qual ecoava o espírito da revolução artística com a seguinte frase: “Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit” (Para cada idade a sua arte. À arte a sua liberdade). O local funcionava como lugar de exposições permanente do grupo, concentrando jovens pintores e escultores. Otto Wagner (1841-1918) havia sido o pioneiro do modernismo vienense e demonstrava, em suas aulas, como professor de arquitetura na *Akademie der Bildender Künste de Viena* (Academia de Belas Artes), a importância do chamado estilo funcional (“*Nutzstil*”) para seus alunos, entre os quais estavam Adolf Loos (1870-1933), J. Hoffmann e o já citado J. M. Olbrich. A funcionalidade do “*Nutzstil*” veio a influenciar, na virada do século, uma geração de arquitetos, artistas e designers em outros países europeus.

Vale comentar que, para promover de forma mais rápida e com um maior alcance os seus objetivos, a Secessão contou, a partir de 1898, com a sua própria revista, a *Ver Sacrum* (Sagrada Primavera), e também com os cartazes que anunciavam suas exposições. Para Meggs e Purvis (2009) e Weill (2010), a elegante *Ver Sacrum* foi antes de tudo um laboratório de design do que propriamente um periódico, já que o design era realizado por um grupo de artistas que se revezavam e contribuía com toda a sua experiência na busca por um bom resultado gráfico sem qualquer remuneração. Essa revista programática da Secessão Vienense apresentou um formato incomum, o de um quadrado, e nela foi explorada de forma intensa e vigorosa a fusão entre ilustração, texto e ornamento.

FIGURA 16: Projetos de capas da revista Ver Sacrum



As duas primeiras são de Alfred Roller (1898) e a da direita de Koloman Moser (1899) (MEGGS E PURVIS, 2009)

FIGURA 17: Cartaz para a 1ª Exposição da Secessão Vienense



Gustav Klimt, 1898, Litografia, 57.4cm x 43.1cm, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) (MEGGS E PURVIS, 2009)

FIGURA 18: Cartaz para a 13ª Exposição da Secessão Vienense



Koloman Moser, 1902 (MEGGS E PURVIS, 2009)

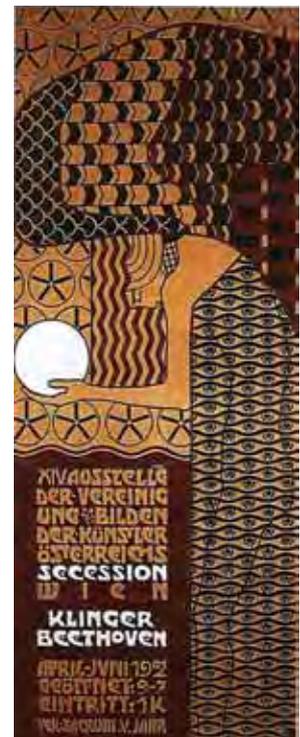
Os designers envolvidos buscavam uma original elegância visual tanto no leiaute como na produção gráfica da mesma.

Assim como a Escola de Glasgow, a Secessão Vienense foi um “contramovimento” ao *Art Nouveau* floral que estava se expandindo em outros países europeus. Nos cartazes da primeira, décima terceira e décima quarta exposições da Secessão pode-se observar a rápida evolução do grupo, que parte de um estilo alegórico ilustrativo, com Klimt fazendo alusão à pintura simbolista, Moser utilizando padrões geométricos com as formas universais, chegando ao cartaz de Alfred Roller (1864-1935), que já antecipa os padrões geométricos do cubismo e do *Art Deco* (MEGGS e PURVIS, 2009).

Por volta de 1900, Viena era uma metrópole cultural complexa, que havia alcançado excelentes resultados na arquitetura, nas belas-artes, na literatura, na música, na filosofia e na medicina, devido às pesquisas de Sigmund Freud (1856-1939). J.M. Olbrich já tinha rumado para a Alemanha e se estabelecido na cidade de Darmstadt, e J. Hoffmann realizava sua segunda viagem à Inglaterra, estabelecendo contato com Charles R. Ashbee e Mackintosh em Glasgow (SEMBACH, 2007; FAHR-BECKER, 2008).

Com a aproximação do fim da Secessão e de seu agente de divulgação, a *Ver Sacrum*, o artista e designer Koloman Moser e o arquiteto e designer J. Hoffmann, que contaram com o incentivo financeiro do citado mecenas Fritz Waerndorfer, fundaram, em junho de 1903, as *Wiener Werkstätte* (Oficinas ou Ateliers Vienenses), tendo por propósitos fundamentais questões como elegância e funcionalidade por meio de uma produção purista e geométrica.

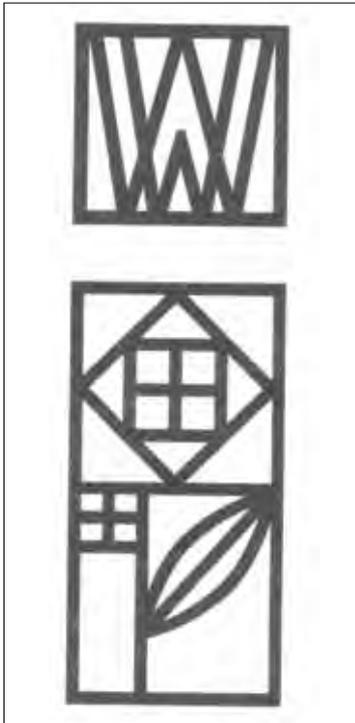
FIGURA 19: Cartaz para a 14ª Exposição da Secessão Vienense



Alfred Roller, 1902 (MEGGS E PURVIS, 2009)

J. Hoffmann já privilegiava as formas geométricas e, em especial, o quadrado, em seus diversos trabalhos como arquiteto e designer de móveis, de ambientes e de objetos dos

FIGURA 20: Marca e monograma para a Wiener Werkstätte



J. HOFFMANN e Koloman MOSER, 1903 (MEGGS E PURVIS, 2009)

FIGURA 21: Cartaz de Exposição Wiener Werkstätte



Josef Hoffmann, 1905, Litografia offset, 9.05cm x 6.18cm, Albertina Museum, Viena (ESKILSON, 2007)

mais variados tipos, tornando-se um modelo para outros designers como Koloman Moser, que acabou seguindo-o, só que de forma mais independente (SEMBACH, 2007; FAHR-BECKER, 2008).

A rejeição do estilo curvilíneo e irregular a favor da clareza geométrica pode ser observado na marca e no monograma aplicados aos produtos da *Wiener Werkstätte*, bem como nos cartazes de exposições.

Segundo Fahr-Becker (2008), essa cooperativa baseou-se no modelo pioneiro das associações britânicas, especialmente da já comentada *Guild and School of Handicrafts* (Guilda e Escola de Artesanato), de Charles R. Ashbee e, como ela, dedicou-se à tentativa artística através do trabalho do artesão. Assim, foram criadas oficinas para trabalhar com a prata, o metal, a encadernação, o couro e marcenaria, um atelier de arquitetura e outro de design. Todas as oficinas e ateliers primavam pela limpeza e clareza, fornecendo um excelente tratamento aos trabalhadores, e os produtos fabricados pelas *Werkstätte* tinham as iniciais dos designers e também dos artesãos que os executavam, evidenciando assim o perfil de igualdade entre artistas e artesãos buscado por essa organização.

Entre outras tentativas semelhantes às que ocorreram em Munique e Dresden, nada se compara às *Wiener Werkstätte* e sua vastíssima produção que abarca desde o design de produtos (móveis, vasos, garrafas, copos, acessórios para mesa, ornamentos em cerâmica, prata e metal, talheres, joias, roupas e acessórios de moda) até os mais variados tipos de peças gráficas, como livros, logotipos, publicidades, cartazes e cartões-postais.

FIGURA 22: WW: Par de sapatos femininos



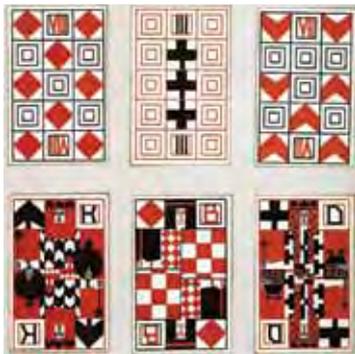
Aproximadamente 1914
(FAHR-BECKER, 2008)

FIGURA 24: WW: Bolsa com miçangas



1925 (FAHR-BECKER, 2008)

FIGURA 26: WW: Cartas para jogo de buraco



Ditha Moser, 1905
(FAHR-BECKER, 2008)

FIGURA 23: WW: Colares feitos com cordão



Aproximadamente 1920-1925 (FAHR-BECKER, 2008)

FIGURA 25: WW: Pijama e WW: Casaco Cresta



1902 e 1913 (FAHR-BECKER, 2008)

FIGURA 27: WW: Conjunto para chá e café



Jutta SIKKA, aprox. 1901 - 1902 (FAHR-BECKER, 2008)

As *Wiener Werkstätte* representaram, durante quase 30 anos, de 1903 a 1932, o auge do conceito de *Gesamtkunstwerk*, de “obra de arte total”, e dentro desse conceito realizaram três significativos projetos: o seu próprio teatro, o Cabaret Fledermaus (1907), o Sanatório Pukersdorf, de J. Hoffmann (1904-1906), e o Palácio Stoclet (1905-1911), também projetado por J. Hoffmann, construído em Bruxelas e considerado por Klaus-Jürgen Sembach (2007, p. 18) a verdadeira “apoteose” do estilo *Art Nouveau*. Tanto para o *Art Nouveau* como para as *Wiener Werkstätte*, o resultado da obra de arte total era o lar, a residência, no qual a síntese artística encontrava a sua mais madura expressão, por meio da harmonia entre interior e exterior na decoração, no mobiliário, na iluminação e em cada detalhe feito à mão.

FIGURA 28: Revista Jugend



Nas duas imagens superiores capa de O.Eckmann,1896 e projeto de página P.Behrens,1904. Nas imagens inferiores capas de H. Christiansen, 1899 (MEGGS E PURVIS, 2009)

As ideias de um design limpo e geométrico colocadas por K. Moser e J. Hoffmann fizeram com que as *Wiener Werkstätte* – considerando essa uma extensão da Secessão e do espírito que havia sido implantado por William Morris – não só unissem, mas também alçassem as artes aplicadas ao nível das belas-artes, questão que ganhou uma maior audiência por meio de exposições que foram realizadas em países como a Alemanha e a França no decorrer do século XX.

O novo estilo que atravessava a Europa também foi adotado na Alemanha por grupos de jovens artistas progressistas, os quais eram estimulados pelas novas revistas que surgiam, como *Pan*¹⁹ (1895) e *Jugend*²⁰ (1896). Intelectuais e artistas

¹⁹ A revista *Pan* foi lançada em Berlim, e teve entre seus fundadores o crítico de arte Julius Meier-Graefe (1867-1935) que, após sair da direção do periódico, continuou difundindo o *Art Nouveau* em Berlim, fundando o periódico *Dekorative Kunst* em 1898, e em Paris, onde ele abriu uma galeria chamada *La Maison Moderne* em 1899 (ESKILSON, 2007).

²⁰ O periódico *Jugend: Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* (Jovem: Semanário Ilustrado de Arte e Vida) foi publicado em Munique pelo editor Georg Hirth. Em algumas edições a questão da identidade nacional era representada pela utilização da tradicional escrita alemã gótica (altamente ornamental e de baixa legibilidade para quem não tinha familiaridade com as letras). Por volta de 1890 os impressores alemães substituíram os caracteres góticos por uma variante, chamada *fraktur* (termo muitas vezes usado como sinônimo de gótico) (ESKILSON, 2007).

mais conservadores contestaram o caráter internacional das inovações propostas pelo *Art Nouveau*, o que fomentou discussões e debates a respeito da identidade nacional entre a nova geração, que apoiava o novo estilo, e os conservadores. Deriva desse conflito o termo alemão *Jugendstil* (literalmente, “estilo da juventude”) usado para denominar o novo estilo (ESKILSON, 2007).

Na Alemanha, o *Jugendstil* não se remeteu apenas às ideias artísticas, mas também a uma vontade de reforma, de “idealismo juvenil e naturalismo sentimental”, isto é, de libertar-se de regras rígidas (SEMBACH, 2007).

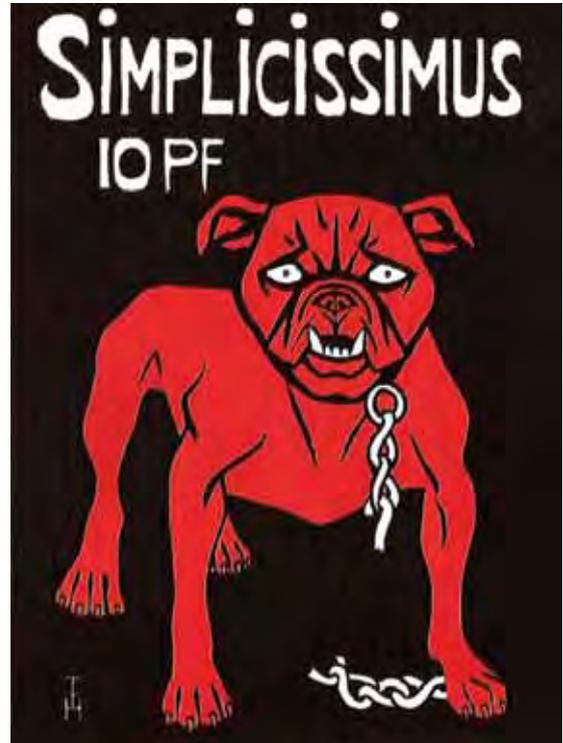
Em Munique, destacaram-se marcantes figuras, como o arquiteto Richard Riemerschmid (1868-1957), August Endell (1871-1975) (criador do ateliê Elvira em 1896), Otto Eckmann (1865-1902), Bruno Paul (1874-1968), Bernhard Pankok (1872-1943), Hermann Obrist (1863-1927) (escultor suíço que influenciou a maior parte dos artistas muniquenses que trabalharam com a arte nova) e Thomas Theodor Heine (1867-1948), cofundador e artista representativo do espírito da revista *Simplicissimus* (1896), na qual surge um grafismo de cores chapadas e contornos vigorosos.

FIGURA 29: Cartaz para revista *Simplicissimus*



Thomas T. Heine, 1896, Litografia, 76.2cm x 52cm
Stadtmuseum, Munique (SEMBACH, 2007)

FIGURA 30: Cartaz para revista *Simplicissimus*



Thomas T. Heine, 1897, Litografia, 76.2cm x 52cm
Coleção de cartazes do Museum für Gestaltung,
Zurique (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

Foi em Munique, após o sucesso da seção de artes decorativas da exposição *Glaspalast*, ocorrida em 1897, que alguns artistas logo perceberam que seria muito conveniente se eles se unissem em torno de um grupo de artes aplicadas que produzisse e vendesse seus projetos, seus “designs”. Assim, inspirado nas guildas do movimento *Arts and Crafts* britânico, Bruno Paul, Hermann Obrist e Bernhard Pankok fundaram as *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* (Oficinas Unidas para a Arte da Manufatura) – uma das primeiras de muitas empresas que iriam se estabelecer na Alemanha com o objetivo de produzir “designs” artísticos de alta qualidade. Entre seus associados esteve o jovem artista Peter Behrens (CHARLOTTE & FIELL, 2005). Um fato curioso é que, apesar dos objetos serem caros, devido ao fato de serem produzidos manualmente, ainda assim foram comprados, até mesmo pelas classes menos abastadas.

No que se refere à prática cartazística, outra importante publicação ocorreria no mesmo ano da exposição do *Glaspalast*, a *Das Moderne Plakat*²¹ (O Cartaz Moderno). Impresso em Dresden, por Gerhard Kuhtmann, esse periódico trazia cartazes de renomados artistas da França e da Inglaterra. Outro importante incentivo as artes gráficas, e especificamente aos cartazes, seria dado pelo dentista e colecionador de cartazes alemão Hans Josef Sachs, o qual em 1905 criou a *Verein der Plakatfreunde* (Associação dos Amigos do Cartaz). Desta sua paixão pelo cartaz surgiu em Berlim, alguns anos depois, a revista *Das Plakat* (1910-21) – um dos periódicos de maior importância e sucesso já produzido na Europa dedicada ao cartaz (ESKILSON, 2007).

O ano de 1900 foi marcado pela Exposição Universal de Paris, que fez com que o *Art Nouveau* se tornasse um sucesso internacional, e pela aparição de duas importantes figuras no panorama do design alemão: Peter Behrens e Henry van de Velde.²²

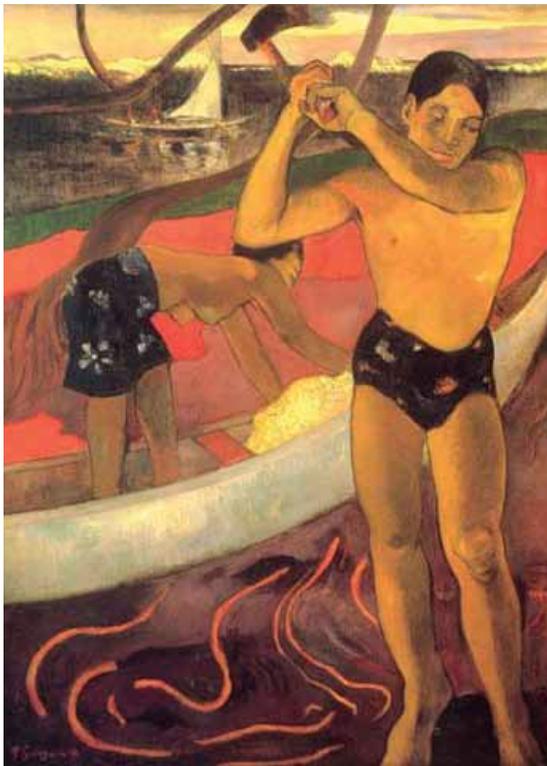
Um dos adeptos mais fervorosos de William Morris e defensor da unificação das artes, o belga Van de Velde, iniciou sua carreira como pintor, participando do grupo belga vanguardista *Les Vingt* e sendo influenciado, segundo Pevsner (2001), pelos pontilhistas

²¹ O periódico consistiu em um volume encadernado que continha 52 litografias reimpressas de artistas gráficos de destaque como Toulouse-Lautrec, Steinlen e os Beggarstaffs.

²² Entretanto, é importante acrescentar que, na América do Norte, especificamente nos Estados Unidos, a Exposição Universal não encontrou adeptos, e sim opositores. Com uma ampla e acelerada produção industrial, o sistema americano voltou-se à transformação do ambiente, isto é, da arquitetura por meio da estética da máquina. Inserido nesse contexto esteve o arquiteto americano Frank Lloyd Wright, o qual havia trabalhado com Louis Sullivan – um dos pioneiros em arranha-céus da Escola de Chicago e conhecido pelo polêmico slogan “a forma segue a função” –, e foi a figura chave da arquitetura orgânica, um desdobramento da arquitetura moderna que se contrapôs ao Estilo Internacional europeu. Wright defendeu a utilização da máquina pelo artista e acreditava que não existiam contradições entre valores individuais e produção em massa, ideias que foram irradiadas não só nos Estados Unidos, mas também na Europa, e que podem ser consideradas uma espécie de presságio de algumas tendências que vieram a ocorrer na década de 1920 (HESKETT, 1997).

e por Paul Gauguin. Porém, a insatisfação oriunda do isolamento como artista fez com que passasse a se dedicar às artes aplicadas por volta de 1893, iniciando com a arte têxtil e expandindo, na sequência, rumo ao mobiliário, à área gráfica e ao desenho industrial. Quando chegou à Alemanha, residindo primeiramente em Berlim e depois em Weimar, a sua célebre escrivantina em forma de feijão já era bem conhecida no meio alemão. A mesma tinha sido exibida na Exposição de Arte Internacional de Dresden e havia causado impacto por apresentar uma economia na forma estética, uma perfeita simbiose entre o formal e o funcional.

FIGURA 31: Homem com Machado



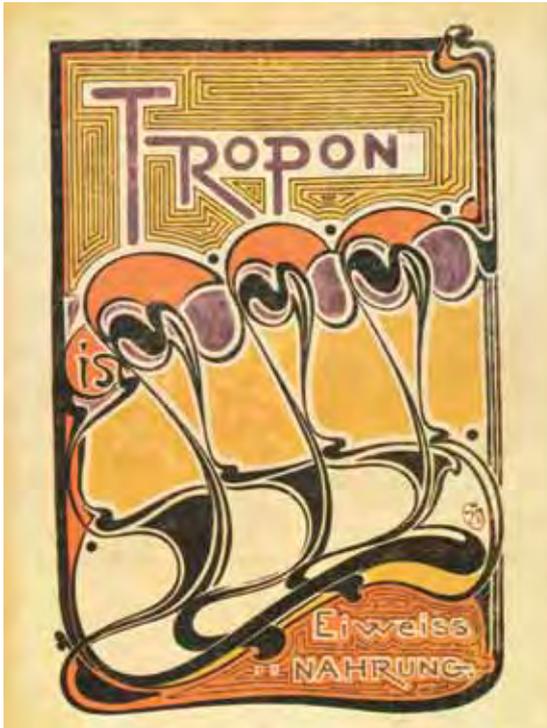
Paul Gauguin, Pintura, 1891 Disponível em <http://www.freemanart.ca>, acesso em 20 de ago. de 2010

FIGURA 32: Página de rosto para o Dominical



Henry Van De Velde, 1892 (PEVSNER, 2001)

FIGURA 33: Cartaz para o concentrado alimentício Tropon



Henry Van De Velde, 1899, Litografia offset, 80.5cm x 54.3cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

Este é um dos únicos cartazes feitos por Van de Velde, e segundo Eskilson (2007) foi um dos primeiros a ter o slogan da marca traduzido em diferentes versões, de acordo com a língua do país.

Em 1902, Van de Velde mudou-se para Weimar, onde se tornou conselheiro artístico do grão-duque Wilhelm Ernst. Lá, redesenhou a entrada e a sala de leitura da biblioteca Nietzsche,²³ projetou e foi o primeiro diretor da Escola Superior de Artes e Ofícios do Grão-Ducado da Saxônia (*Weimar Kunstgewerbeschule*), fundada em 1907 – a qual iria servir mais tarde de embrião para a fundação da Bauhaus –, e também colaborou com vários artesãos e oficinas. Além disso, Henry van de Velde foi um dos líderes da *Deutscher Werkbund*, a nevrálgica Associação Alemã de Artesãos, na qual defendia a liberdade e a hegemonia do artista contra a questão da standardização, ideia essa encabeçada pelo funcionalista Hermann Muthesius.

Assim como Van de Velde, que havia iniciado sua carreira como pintor para depois tornar-se arquiteto e designer, tornava-se famoso em Darmstadt um

jovem artista que se afirmava como arquiteto com a construção de sua casa e de todos os outros elementos de decoração, do teto aos candeeiros: Peter Behrens, partidário da *Deutscher Werkbund* e das ideias de Muthesius.

No cartaz de Behrens para a exposição *Ein Dokument Deutscher Kunst*, ocorrida em Darmstadt logo na virada do século, percebe-se a influência da Escola de Glasgow (no que se refere às cores e à verticalidade) e a ruptura com a ornamentação, enfatizada pela estilização e a depuração das formas (ESKILSON, 2007; WEILL, 2010).

²³ Van de Velde era amigo do filósofo Friedrich Nietzsche, e um de seus maiores trabalhos gráficos foi a realização gráfica do livro de Nietzsche *Also Sprach Zarathustra* (1908), no qual utilizou a concepção *Gesamtkunstwerk* em menor escala, procurando a harmonia em todos os aspectos do livro (tinta, ilustração e tipografia), usando um denso padrão ornamental tendo William Morris como inspiração. Sua filosofia de criação individual, do artista como criador, foi influenciada pelos escritos de Nietzsche a respeito da arte (ESKILSON, 2007).

FIGURA 34: Cartaz para exposição *Ein Dokument Deutscher Kunst em Darmstadt*



Peter Behrens, 1901
(ESKILSON, 2007)

A concepção de *Gesamtkunstwerk* aproxima o trabalho de Behrens ao de Van de Velde. E tanto para Behrens como para os outros artistas da época, não havia diferença entre arquitetura e artes aplicadas; pelo contrário, consideravam as duas em um mesmo patamar e trabalharam com a unificação de ambas. No entanto, antes mesmo da virada do século, Behrens já havia se voltado à indústria, projetando peças de vidro para a produção em grande escala. Assim como outros, Peter Behrens esteve ligado ao *Jugendstil*, mas aos poucos foi se afastando das curvas por motivos técnicos e produtivos, passando a utilizar as formas cúbicas, bem mais rígidas em comparação ao que havia sido realizado na *Wiener Werkstätte*. Inserido nos processos de integração entre arte, técnica e indústria, Behrens não foi nem um pensador nem um designer radical, mas, como declarou Le Corbusier (1887-1965), um profissional fascinado pelo controle. Seu design prático, simples e racional teve forte influência na formação do design moderno (NAYLOR, 1985; CHARLOTTE & FIELL, 2005; PEVSNER, 2001).

Behrens foi diretor da Escola de Artes e Ofícios na cidade de Düsseldorf. Nessa instituição, foi utilizado um método de ensino novo e pioneiro: os cursos introdutórios, frequentados por Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Coincidentemente ou não, quando Gropius conquistou o cargo de diretor da Escola Bauhaus,

ele utilizaria a experiência que havia tido como aluno para implantar o Curso Preliminar dessa escola.

Em 1907 ocorreu um fato especialmente importante na trajetória do designer: Behrens foi convidado pelo presidente do conglomerado alemão de eletricidade chamada AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*) para ser o “conselheiro artístico” da fábrica, coordenando todas as áreas de imagem e identidade visual da empresa, desde a arquitetura até o design gráfico e industrial.²⁴

²⁴ Nesse mesmo ano de 1907, Behrens havia montado um escritório de arquitetura e design em Berlim, onde trabalhou uma nova geração de arquitetos que se tornaram importantes figuras no decorrer do século XX, como Le Corbusier, Adolf Meyer, Walter Gropius e Mies van der Rohe, estando os dois últimos entre os diretores da renomada Bauhaus.

FIGURA 35: Marca da AEG



Peter Behrens, 1907 (MEGGS E PURVIS, 2009)

e fábricas para os trabalhadores, inclusive a moderna e influente Fábrica de Turbinas, e também desenvolveu a significativa identidade visual da empresa, sendo o primeiro designer encarregado de projetar a identidade corporativa para uma grande indústria, conceito que iria exercer grande domínio no design gráfico do pós-Segunda Guerra. Seus trabalhos para a AEG foram “a primeira manifestação dos ideais da *Werkbund*”, e isso se deve ao fato, inclusive, de ele ter recebido a alcunha de “Sr. *Werkbund*” (CHARLOTTE & FIELL, 2005; NAYLOR, 1985; MEGGS e PURVIS, 2009). Representada por um artista oriundo do movimento *Art Nouveau* alemão, concretizava-se, portanto, a tão almejada união entre arte e indústria.²⁵

De acordo com Heskett (1997),

[foi a] exploração das possibilidades de combinar um número limitado de componentes padronizados para fornecer uma grande linha de produtos que tornou inovador o trabalho de Behrens, o que o distinguiu como um dos primeiros designers industriais na acepção moderna. (HESKETT, 1997, p. 72)

²⁵ Ainda no que se refere à AEG, cabe acrescentar que antes da chegada de Peter Behrens, a mesma empresa já contava com o trabalho de arquitetos e designers como Otto Eckmann, ligado ao *Jugendstil* de Munique e responsável por cartazes e por materiais publicitários; Franz Schwechten, o arquiteto responsável pela *Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche*, construída em Berlim (conhecida como a igreja que ficou em ruínas após o ataque durante a Segunda Guerra Mundial e que pode ser apreciada até hoje) e pelo projeto de muitas das fábricas dessa companhia, e Alfred Messel que realizou a sede da firma em 1905 (NAYLOR, 1985)

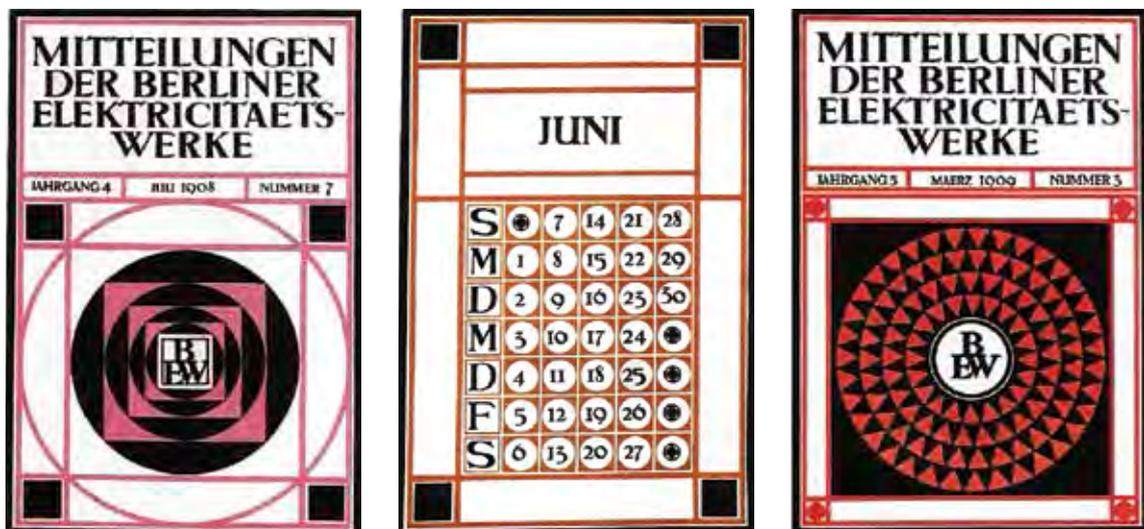
FIGURA 36: Página de catálogo para as chaleiras AEG



Peter Behrens, 1908 (MEGGS E PURVIS, 2009)

A simplificação e o uso da geometria se faz presente tanto no design gráfico de Behrens quanto no design de produto, como por exemplo no corpo octogonal da chaleira elétrica para a AEG. Behrens também projetou ao longo de sua carreira três estilos tipográficos, a saber: Behrens-Schrift²⁶ (1901), Behrens-Antiqua (1908) e Behrens-Fraktur.

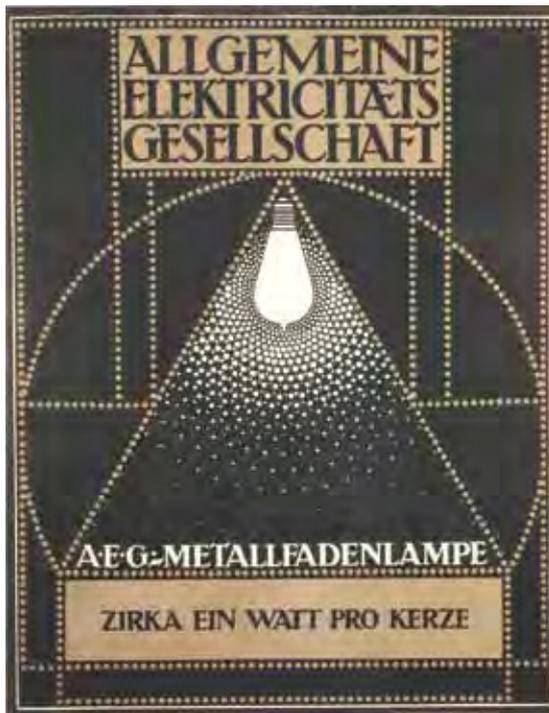
FIGURA 37: Capas para a Revista da Usina de Eletricidade de Berlim



Peter Behrens, 1908 (MEGGS E PURVIS, 2009)

²⁶ Nesse estilo tipográfico, Behrens combinou caracteres góticos com romanos, ganhando uma maior legibilidade. Esse tipo também continha uma aspiração nacionalista, sendo adotada pelo governo alemão para o uso em fóruns internacionais como, por exemplo, na Exposição Internacional de 1904 ocorrida nos Estados Unidos (ESKILSON, 2007).

FIGURA 38: Cartaz para lâmpada da AEG



Peter Behrens, 1910 Litografia offset, 67.7cm x 52.8cm (ESKILSON, 2007)

Behrens, assim como os designers ligados à *Werkbund*, trabalhava diante do pressuposto filosófico de uma “*Gesamtkultur*”, ou seja, de uma cultura total, uma nova cultura universal, que somente seria alcançada através do design e da “reforma” instigada por ele à sociedade. Os objetivos para que fosse estabelecida essa *Gesamtkultur* estavam centrados em uma ideia de elevação dos padrões do design e do gosto do público, buscando “unir artistas e artesãos com a indústria”, visando aumentar as qualidades funcionais e estéticas da produção em massa, principalmente nos produtos de consumo de baixo custo, isto é, instituir uma estreita e forte relação entre

os designers “progressistas” e a indústria (MEGGS e PURVIS, 2009; SEMBACH, 2007).

Segundo Droste (2006), a expressão-chave da *Deutscher Werkbund* era “trabalho com qualidade”. Destarte, essa organização não teve apenas por propósito aprimorar os padrões estéticos, mas também “criar e fortalecer um mercado capaz de sustentar uma indústria moderna e competitiva”, de transformar um Estado-exército em um “Estado-empresa” através da indústria (DE SOUZA, 1998, p. 9).

Após a famosa exposição intitulada *Deutscher Werkbund Ausstellung*, realizada em Colônia, em 1914, na qual foi realizada uma grandiosa mostra da arte e indústria alemã, o debate que já existia dentro da associação entre artesanato e produção industrial tomou uma maior proporção. Duas correntes principais manifestaram-se nessa associação: a padronização industrial visando uma melhoria nos produtos (*Typisierung*), defendida por Muthesius e, de outro lado, o desenvolvimento da individualidade artística, apoiado por Van de Velde (BÜRDEK, 2006, p. 25). Conhecida como *Werkbundstreit*,²⁷ segundo Pevsner (2001), esse conflito começou a ser travado durante a exposição em Colônia, quando Muthesius disse que “a arquitetura, e com ela todas as áreas de atividades da *Werkbund*, dirigiam-se para a padronização (*Typisierung*). Pois somente através da padronização se poderia alcançar a universalidade característica do tempo de uma cultura harmoniosa” (NAYLOR, 1985). A isso, Van de Velde respondeu:

²⁷ Debate *Werkbund*.

Enquanto houver artistas na *Werkbund* [...] eles protestarão contra qualquer sugestão de um cânone de padronização. O artista, de acordo com a sua essência mais profunda, é um individualista ferrenho, um criador livre e espontâneo. Ele nunca se submeterá voluntariamente a uma disciplina que o obrigue a um tipo, a um cânone. (VAN DE VELDE apud PEVSNER, 2001, p. 179)

Sintetizando a polarização ideológica desse debate, Muthesius acreditava que a *Werkbund* deveria promover a padronização e a fabricação mecânica dos produtos, isto é, a primazia pelo funcionalismo, enquanto que Van de Velde defendia a livre e independente expressão artística dentro da associação. Van de Velde, apesar de se mostrar a favor do uso da máquina visando à reprodução de formas concebidas pelos artistas, mostrou-se contrário à possibilidade de unir arte e indústria em benefício de uma economia nacional, ou seja, à padronização; já Muthesius julgava que, se fosse estabelecida uma padronização nos meios estéticos, seria possível “provocar uma unificação do gosto geral”, o que instituiria uma cultura nacional, ou seja, utilizar as formas em um âmbito amplo visando à unidade da nação (HESKETT, 1997, p. 91). Logicamente, em razão do forte clima nacionalista que a Alemanha vivia naquele momento, a ideologia aprovada pelos membros da associação foi a de Muthesius. Este, além de ser a personalidade mais eminente, também foi o maior responsável por direcionar a organização aos pressupostos que se apresentavam no século XX e a consagrá-la como a aliança artística e econômica mais importante e de maior sucesso antes da Primeira Guerra Mundial (DROSTE, 2006; PEVSNER, 2001; NAYLOR, 1985).²⁸

O cartaz realizado pelo artista gráfico alemão Fritz Helmutt Ehmke para a exposição da *Werkbund* em Colônia apresenta um leiaute harmonioso e rigoroso, com cores chapadas e uso de tipografia serifada, evocando a funcionalidade proposta pela *Werkbund*.

Cumprido acrescentar que o ponto alto da *Deutscher Werkbund* ocorreu em 1927, com uma única exposição de arquitetura intitulada *Die Wohnung* (A Habitação), realizada em Stuttgart, Alemanha, no *Weissenhofsiedlung*, e organizada por Mies van der Rohe. Essa exposição também trabalhou diante do conceito de *Gesamtkunstwerk*, e nela os arquitetos mais progressistas da Europa desenharam casas geminadas, as quais foram mo-

²⁸ De acordo com Bayley & Conran (2008), Muthesius foi o responsável pela importação da ética do design inglês na Alemanha e também é considerado um dos “pais” intelectuais do movimento moderno. Sua contribuição na história do design é teórica, visto que foi um dos transmissores das ideias britânicas na Alemanha, contribuindo, desse modo, com a educação e o ensino do design alemão por meio da sua teoria da *Typisierung* – a qual mais tarde veio a aparecer no programa de Walter Gropius na Bauhaus, juntamente com alguns princípios do *Arts and Crafts*, o que indica que as nostálgicas teorias oriundas da Inglaterra acabaram contribuindo na criação do principal grupo do movimento moderno.

bilíadas dando primazia ao utilitarismo interno com peças de metal tubular projetadas por designers como Mies van der Rohe, Marcel Breuer (1902-1981), Mart Stam (1899-1986) e

FIGURA 39: Cartaz para a exposição da Deutscher Werkbund em Colônia, 1914



Fritz Helmut Ehmke
(CHARLOTTE & FIELL, 2005)

Nos anos seguintes ao estabelecimento da Werkbund, foram fundadas outras associações: os *Werkbund*, na Áustria (1910) e na Suíça (1913), o *Slöjdförenigen*, na Suécia (1910-1917), e, na Inglaterra, a *Design and Industries Association* (1915). Todas seguiram a linha de pensamento da *Werkbund* alemã, buscando atuar na formação do gosto e na educação tanto do produtor como do usuário dos produtos (BÜRDEK, 1994; BÜRDEK, 2006).

A partir disso, será observado que a postura defendida por Muthesius, referente à padronização, teve uma profunda repercussão em algumas correntes artísticas de vanguarda, bem como na arquitetura e no design, que vieram a se desenvolver na primeira metade do século XX. Ambas trabalharam diante dos postulados racionalistas que foram enunciados com o funcionalismo promovido pela *Werkbund*.

Dando prosseguimento à categoria relevante deste trabalho, a abordagem agora será nos considerados movimentos vanguardistas racionalistas que buscaram fundir arte e vida utilizando a potencialidade das formas geométricas através do já explicado termo wagneriano *Gesamtkunstwerk*.

Le Corbusier, entre outros. Essas casas foram concebidas diante do conceito de obra de arte total, e esses novos preceitos estéticos foram oferecidos a extensas camadas da população por um preço acessível, princípios que haviam sido estabelecidos pela Bauhaus (CHARLOTTE & FIELL, 2005; BÜRDEK, 2006).

A *Deutscher Werkbund* se dissolveu em 1934 (um ano após o fechamento da Bauhaus) em função do nazismo, e após a Segunda Guerra Mundial foi sucedida pela *Der Bund Deutscher Entwerfer* (Associação de Designers Alemães), em 1947, dirigida por Hermann Gretsch (BAYLEY & CONRAN, 2008).

2.3 O CONSTRUTIVISMO RUSSO E O DE STIJL: A AUTONOMIA DO PLANO E DA COR-MATÉRIA

Na Rússia, o ano de 1913 foi marcado pelo Suprematismo de Kasimir Malevich (1879-1935), que pode ser considerado mais como uma “atitude de espírito” do que propriamente um movimento artístico. A intenção desse artista, que desprezava por completo a arte representacional, era expressar novas realidades através das formas da natureza advindas do universo espiritual – questão que já havia sido trabalhada por seu colega Wassily Kandinsky (1866-1944) em seu livro *Do Espiritual na Arte* (1911). Malevich centrou seu trabalho na linha reta que, para ele, significava a ascensão do homem sobre o caos da natureza, bem como no quadrado, considerado o elemento suprematista básico.

O quadrado era uma espécie de forma germe e representava o repúdio ao mundo das aparências e da arte do passado, pensamento expresso por Malevitch no artigo *Die Gegenstandslose Welt*:

[...] a arte do passado, que (pelo menos ostensivamente) estava a serviço da religião e do Estado, deve, na arte pura (e inaplicada) do Suprematismo, acordar para uma vida nova e construir um mundo novo: o mundo do sentimento [...]. (MALEVICH apud CHIPP, 1996, p. 346)

Destarte, havia sido na geometria que Malevich encontrou o caminho para exprimir a sua realidade, sendo que a questão da mecanização era expressa na tela por “manifestações do subconsciente” (SCHARF, 1966 apud STANGOS, 1991).

FIGURA 40: Suprematismo



Kasimir Malevich, 1915/16, Óleo sobre tela, 80.5cm x 81cm (VIRADA RUSSA, 2009)

FIGURA 41: Xícara



Kasimir Malevich, 1923, Pintura esmalte sobre porcelana, 7.2cm x 12.5cm x 6cm (VIRADA RUSSA, 2009)

Segundo Argan (1992), a formulação poética do Suprematismo de Malevich provém do período *cubo-futurista* (1911), no qual o resultado do quadro estava na “combinação entre módulos formais geométricos”. Esse artista, que negava a utilidade social e a pura estética da arte, acreditava, como teórico, que “a ordem da sociedade futura [seria] a de uma cidade onde ‘objetos’ e ‘sujeitos’ se [expressariam] numa única forma”, programa que acabou sendo recusado por alguns artistas russos, mas que teve influência no método didático de formação na Bauhaus (ARGAN, 1992, p. 324-325).

Malevich buscava a autonomia da arte através de uma nova linguagem universal, questão que irá dialogar com o trabalho realizado pelo grupo holandês *De stijl*, o qual será tratado a seguir.

Paralelamente ao período de desenvolvimento do Suprematismo, outro artista ganharia destaque, sobretudo a partir de suas construções, chamadas *Contrarrelevos*, utilizando materiais industriais (ferro, cobre, corda, madeira): Vladimir Tatlin (1885-1953), considerado o “pai” do Construtivismo Russo. Tatlin acreditava que a arte deveria ser construída, e não criada, e que cabia a ela “exercer um impacto na sociedade”, daí o termo Construtivismo (DEMPSEY, 2003, p. 106). Cabe aqui um esclarecimento importante em relação a essa expressão. O Construtivismo Russo teve uma forte inclinação ideológica em função do regime comunista, porém essa ideia de “construção” se tornou um termo significativo e, como veremos no decorrer desta pesquisa, permeou a linguagem de outros movimentos artísticos de vanguarda, de caráter racionalista, no período do entreguerras. De acordo com Fer (1998), a palavra construção “compreende uma visão particular da modernidade, não apenas no sentido de o que era considerado ‘moderno’ em arte, mas de como a arte moderna estava associada a uma cultura racionalizada e moderna” (FER, 1998, p. 88).

FIGURA 42: Contrarrelevo



Vladimir Tatlin, 1914/15, Metal, madeira, arame, 71cm x 118cm (VIRADA RUSSA, 2009)

Como sabemos, a Revolução Russa (1917) acabou impondo à arte produzida naquele país um novo papel, de defender e propagar os valores dos revolucionários, e vários artistas de esquerda que rejeitavam a conservadora tradição visual trabalharam sob esse estímulo. Outro fator provocado pela revolução foi a crescente queda das vendas no privado mercado da arte. Em razão disso, os artistas tiveram que buscar apoio econômico em outros meios de trabalho, como, por exemplo, em setores administrativos do Ministério da Cultura (NARKOMPROS), e nas escolas de arte que haviam sido criadas durante a “reorganização pós-revolucionária” (FER, 1998). Entre

estas, merecem destaque as *Vkhutemas* (Altas Oficinas Técnicas do Estado), que tiveram um forte vínculo com a Bauhaus, e o *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística).²⁹ Ambas são consideradas como “progressivas escolas-oficinas de design” e contaram com importantes nomes, como Malevich, Kandinsky, Tatlin, Alexander Rodchenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1947), Liubov Popova (1889-1924), Aleksandr Vesnin (1883-1959), e os irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Anton Pevsner (1884-1962), entre outros.

Como não poderia ser diferente, considerando que a divergência de opiniões é uma constante quando se trata das vanguardas, a Rússia também teve o seu embate no que se refere à função da arte. Tornada pública em 1920, por meio do Manifesto Realista em Moscou, o Construtivismo foi dividido em duas vertentes: uma estética, centrada na arte pura do Suprematismo de Malevich; e outra utilitária e ideológica, concentrada nas propostas de Tatlin.

Reunidos em torno da vertente estética estiveram Kandinsky e os irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner, que acreditavam que a arte deveria ser trabalhada de forma pura, liberada de ideologias, continuada, a ser vista como uma atividade essencialmente espiritual, e que seu objetivo era revelar as percepções do mundo mediante a invenção de formas no espaço e no tempo. Contrários a essa posição e apoiados em Tatlin estavam os artistas bolcheviques progressistas influenciados pelo marxismo e popularmente conhecidos como os “vermelhos”, como Rodchenko, El Lissitzky, Mikhail Larionov (1881-1964), Natalia Gontcharova (1881-1962), e Varvara Stepanova (1895-1958). Os preceitos defendidos por estes últimos foram: a arte deveria ter uma aplicação prática, teria o papel de servir às massas, sendo compreensível a todos, e exigia o uso de técnicas

²⁹ O *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística) promoveu uma série de debates incentivados por artistas, críticos, teóricos e outros, que estavam interessados em discutir a oposição surgida entre “construção” X “composição”. Os primeiros relacionavam a construção ao trabalho utilitário, à produção industrial; já os que apoiavam a composição a viam como uma característica artística. A distinção entre essas duas categorias foi além dos fatores espaciais, como tridimensionalidade X bidimensionalidade. Em um texto do *Inkhuk* isso foi mostrado da seguinte forma: “O esquema de uma construção é a combinação de linhas, e dos planos e formas que elas definem; é um sistema de forças. A composição não é um arranjo segundo uma significação definida e convencional” (LOODER, 1983 apud FER, 1998, p.104). Vale explicitar que a acepção do termo convencional se refere ao encontrado na pintura figurativa, na arte pura. Em parte, esse embate alude ao (já comentado anteriormente) travado na *Deutsch Werkbund* entre Muthesius e Van de Velde. Questão que também deve ser enfocada foi o desenvolvimento dos trabalhos construtivistas e a sua relação com a linguagem poética dos formalistas russos. Estes, representados por críticos literários e linguistas, ministraram uma escola de crítica literária fundada em torno de dois grupos: o Círculo Linguístico de Moscou (1915), e a OPOYAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, 1916), criada em São Petesburgo. As pesquisas geradas por esses grupos formalistas voltadas à investigação da natureza da linguagem e com a forma pela qual ela era estruturada, construída, foram compartilhadas de certa forma pelos artistas russos, no sentido de pensar a arte como construção, de construir uma linguagem estética aliada a questões da ciência, da indústria e da tecnologia. Para os construtivistas, a arte era um tipo de linguagem “constituída” por elementos formais (linha, plano, espaço e cor) e não por elementos ilusionistas (FER, 1998, p.115).

e materiais industriais. Sintetizando: o artista tinha por dever voltar-se ao social, visando a construção do socialismo e de uma nova cultura, ou seja, buscar a unificação entre arte e sociedade (CHARLOTTE & FIELL, 2005; COCCHIARALE, 2009; FER, 1998; MEGGS e PURVIS, 2009; RICKEY, 2002; ROTZLER, 1989).

Argan sintetiza as questões do grupo da seguinte forma:

A arte deve ter uma função precisa no desenvolvimento da revolução: a excitação revolucionária potencializa as faculdades inventivas, as faculdades inventivas conferem um sentido criativo à revolução. É preciso dar ao povo a sensação também visual da revolução em andamento, [...] a começar pelas coordenadas do tempo e do espaço. (ARGAN, 1992, p. 326)

Desse modo, na busca por realizar produções reais, materiais, com o objetivo de construir uma nova ordem social, vários artistas penetraram no universo do design, como o têxtil e o de produto, mas, principalmente, no do design gráfico, no qual projetaram cartazes, revistas e livros; entre outros, Alexander Rodchenko e El Lissitzky foram os que mais se destacaram nesse propósito.

El Lissitzky havia estudado Arquitetura na Escola Técnica de Darmstadt, na Alemanha, vindo depois a entrar em contato com Malevich através da Escola de Arte de Vítebsk, quando foi convidado por Marc Chagall (1887-1985) a integrar o corpo docente da mesma. Lá assimilou os princípios estéticos da arte pura do Suprematismo e passou a aplicá-los em suas pinturas (*Proun*), na arquitetura e urbanismo, assim como nos trabalhos em design gráfico, sobretudo nos trabalhos em tipografia, fotografia e fotomontagem (COCCHIARALE, 2009; MEGGS e PURVIS, 2009).

FIGURA 43: Proun R.V.N.2



El Lissitzky, 1923, Técnica mista sobre tela, 99cm x 99cm (ELGER 2009)

FIGURA 44: Cartaz Derrote os brancos com o cone vermelho



El Lissitzky, 1919/20, Litografia offset, 49.5cm x 71.4cm, (ESKILSON, 2007)

Suas viagens para a Holanda e Alemanha possibilitaram o contato com o grupo *De Stijl* e com a Bauhaus, disseminando a mensagem construtivista através de importantes artigos e conferências. De acordo com Cocchiarale (2009), é importante acentuar que o intercâmbio realizado entre as escolas de arte aplicada russas (*Vkhutemas e Inkhuk*) e

a Bauhaus se direcionou especialmente para o campo do design, tanto o gráfico, como o de produto.

O cartaz emblemático de Lissitzky *Derrote os brancos com o cone vermelho* demonstra como os princípios suprematistas de Malevich foram ampliados e empregados na propaganda a serviço da revolução. As formas geométricas, o uso do preto e vermelho, a valorização do fundo (branco do papel) como forma ativa na composição e o movimento dado pelo uso da diagonal são características chaves do design gráfico do Construtivismo Russo.

Buscando a união entre arte e técnica, El Lissitzky passou a atuar cada vez mais como designer gráfico. Utilizou em seus leiautes a estrutura modular da *grid*³⁰ e a tipografia sem serifa (dois recursos gráficos característicos do Estilo Internacional³¹ do período pós-Segunda Guerra), e no sistema de impressão empregou processos fotomecânicos. A tipografia assimétrica de El Lissitzky é considerada por Meggs e Purvis (2009) como a primeira expressão da estética modernista, muito apreciada pelo designer gráfico e tipógrafo alemão Jan Tschichold (1902-1974), que revolucionou a tipografia e o design editorial do século XX, principalmente a partir da publicação de sua obra *Die Neue Typographie*, em 1928.

El Lissitzky projetou cartazes e diversos livros. Nos leiautes que realizou para livros do poeta vanguardista e ativista Vladimir Maiakóvski (1893-1930), desenvolveu uma nova estratégia de comunicação, na qual um dos principais valores centrava-se na tipografia. Espécie de símbolo do ideal construtivista, pode-se dizer que El Lissitzky atuou como um canal difusor dessas práticas na Europa Ocidental, servindo como uma espécie de “elo” entre o Construtivismo Russo, o *De Stijl* e a Bauhaus.

FIGURA 45: Capa e diagramação para Die Kunstimen (Os Ismos da Arte)



El Lissitzky, 1924 (MEGGS E PURVIS, 2009)

³⁰ A grid (grade, malha) é uma estrutura gráfica utilizada para organizar a disposição de elementos individuais em um leiaute ou em uma página.

³¹ O termo Estilo Internacional no design gráfico ficou associado ao Estilo Suíço, o qual será tratado ainda neste capítulo.

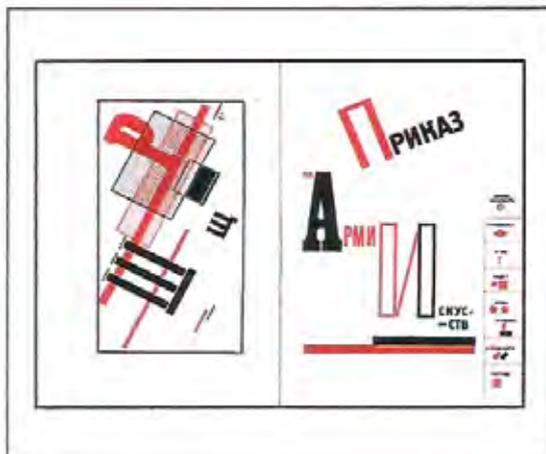
FIGURA 46: Capa e páginas do livro de poesias de Maiakóvski



Capa do livro de poesias de Maiakóvski, *Dliá gólossa* (Para voz) • El Lissitski 1922/23 • (p. 203)



Páginas do livro de poesias de Maiakóvski, *Dliá gólossa* (Para voz) • El Lissitski 1922/23 • (p. 199)



Páginas do livro de poesias de Maiakóvski, *Dliá gólossa* (Para voz) • El Lissitski 1922/23 • (p. 201)



El Lissitzky (TSCHICHOLD,2007).

A geometria descritiva havia sido o foco do fervoroso comunista Alexander Rodchenko para trabalhar a questão da forma no período em que esteve ligado à pintura. Seu conceito de pintura serial (série ou sequência de trabalhos independentes unificados por elementos comuns ou por uma estrutura subjacente) seria depois aplicado ao design gráfico. Aliás, em 1921 ele abandonou a pintura, passando a se dedicar exclusivamente ao design gráfico e realizando diversos experimentos em tipografia, montagem e fotografia.

Rodchenko avaliou como retrógrado o caráter subjetivo trabalhado por Kandinsky³² durante os debates do *Inkhuk* (razão pela qual foi excluído pelos construtivistas, o que o levou à Alemanha, onde desempenhou um importante papel junto à Bauhaus), pronunciando-se da seguinte forma:

A linha imprecisa, trêmula, traçada pela mão, não pode ser comparada com a linha reta e precisa desenhada com o esquadro, reproduzindo exatamente o design. O trabalho artesanal deverá tentar tornar-se mais industrial. O desenho, como foi concebido no passado, perde seu valor e é transformado em diagrama ou em projeção geométrica. (RODCHENKO, 1986 apud FER, 1998, p. 113)

Porém, apesar de Rodchenko bater de frente com algumas ideias de Kandinsky, há de se considerar que ambos compartilharam a utilização de um mesmo vocabulário formal básico (superfície, plano, espaço, linha, cor e textura) para descrever a forma artística, bem como a crença de que a arte era um tipo de linguagem, constituída apenas de componentes formais e livre de qualquer dependência representacional (FER, 1998, p. 115).

FIGURA 47: Círculo Branco



Alexander Rodchenko, 1918, Óleo sobre tela 89,2cm x 71,5cm (VIRADA RUSSA, 2009)

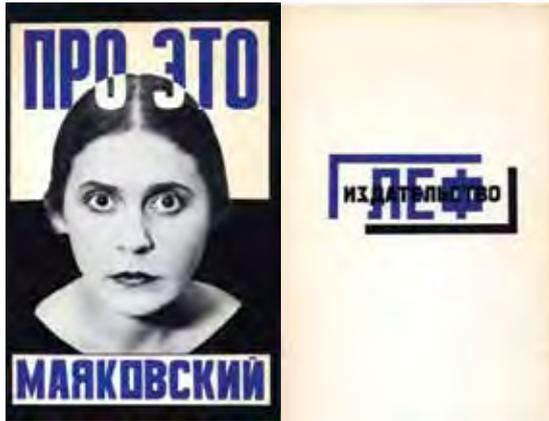
Rodchenko não aceitava ser chamado de artista, pois considerava-se um engenheiro ou construtor, termos que sugerem um papel social mais pragmático e consciente da tecnologia industrial. Em 1923, Rodchenko também se uniu ao poeta Vladimir Maiakóvski para abrir uma espécie de agência publicitária chamada de *Ad-Constructor*, na qual combinaram estilo gráfico e inteligentes transformações frasais na criação de propagandas para o governo. Rodchenko realizou várias campanhas publicitárias para companhias do governo e também foi o responsável pelo projeto da primeira identidade corporativa

³² No livro *Do Espiritual na arte*, de 1910, Kandinsky já havia abordado a questão do uso de um vocabulário visual universal próprio da arte (cor, forma, espaço, plano). Entretanto, para Kandinsky o uso desse vocabulário estava ligado a significados místicos e simbólicos, bem diferente das preocupações dos construtivistas seguidores de Tatlin, como no caso Rodchenko. Questões como subjetividade, individualidade e psicologia foram consideradas retrógradas aos construtivistas, visto que para eles a arte deveria ter uma base utilitária (FER, 1998).

na Rússia, realizando cartazes, logotipos e papel de carta para a Dobrolet Serviço Aéreo Mercante do Estado (ESKILSON, 2007).

Para os construtivistas seguidores de Rodchenko, o caráter pessoal do desenho realizado pela mão do artista – que lhe conferia uma arte de cunho ilusionista – necessitava ser substituído pelas técnicas industriais e pela despersonalização da prática. Para isso, os tradicionais materiais artísticos, como pincéis e “empastos”, deveriam ser substituídos por

FIGURA 48: Capa para revista Lef



Alexander Rodchenko, 1923, (frente e verso)
Disponível em <http://www.lib.umich.edu>,
Acesso em 07 de nov. de 2007

técnicas e ferramentas mecânicas, como a pistola, o rolo, a prensa, a régua, o compasso – materiais que vieram a ser utilizados no Brasil somente na segunda metade do século XX pelos artistas concretistas que, de certa forma, espelharam-se no Construtivismo Russo e em outras vanguardas racionalistas do início do século XX, utilizando-se de materiais de cunho industrial e buscando, com isso, a união entre arte e indústria.

O triângulo, as setas, o uso da diagonal, do fundo como forma, do alfabeto cirílico sem serifa de estilos variados e da fotomontagem, bem como o uso de cores fortes e impactantes são elementos típicos do design gráfico de Rodchenko.

FIGURA 49: Capas de livros em brochura



Alexander Rodchenko, 1924 (MEGGS E PURVIS, 2009)

Segundo Argan, tanto Rodchenko como El Lissitzky viram que:

[...] as técnicas industriais não só abriram possibilidades ilimitadas à inventividade dos artistas, como também constituíram o aparato funcional por meio do qual o impulso criativo da arte entrará no círculo da vida social e, reciprocamente, a sociedade estimulará a criatividade da produção. (ARGAN, 1992, p. 329-330)

FIGURA 50: Cartaz para o filme *Kino Glanz*, do cineasta Dziga Vertov



Alexander Rodchenko, 1924, Litografia, 69.9cm x 92.7cm (100 POSTERS PARA UM SIGLO, 2007)

No mesmo ano da Revolução Russa, 1917, e no meio da Primeira Guerra Mundial, despontava mais um movimento de vanguarda, dessa vez estabelecido na Holanda: o *De Stijl*, ou Neoplasticismo. Reunindo pintores, escultores e arquitetos que também buscavam libertar a arte dos tradicionais limites da representação através de uma nova linguagem visual, esse grupo publicou seu primeiro manifesto no periódico de mesmo nome. A segunda edição dessa revista trazia o seguinte lema: “O objeto da natureza é o homem, o objeto do homem é o estilo” (CHIPP, 1996, p. 327).

O mentor espiritual, teórico e fundador do grupo foi Theo van Doesburg (1883-1931) e, em torno dele, juntaram-se os pintores Piet Mondrian (1872-1944), Bart Antony van der Leek (1876-1958) e Vilmos Huszár (1884-1960), o arquiteto Jacobus J. Pieter Oud (1890-1963), T. Gerrit Rietveld (1888-1964), C. van Eesteren (1897-1988) e outros. Esses integrantes buscaram se apoiar numa “filosofia idealista”, já que suas investigações baseavam-se numa arte que “incorporasse uma nova visão da vida moderna” por meio da “absorção da arte pura por meio da arte aplicada” (MEGGS e PURVIS, 2009; HESKETT, 1997).

De acordo com Frampton (1991) e Rotzler (1989), o nascimento do *De Stijl* deu-se pela fusão de dois pensamentos análogos: a filosofia matemática de M. H. Josephus Schoenmaekers (1875-1944) e os conceitos arquiteturais extraídos de Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) (contemporâneo de Van de Velde) e Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Visando a construção dessa nova sociedade e a otimização da comunicação com o público, os construtivistas passaram a produzir cartazes utilizando palavras, formas geométricas e imagens fotográficas de maneira funcional e eficaz, buscando chamar a atenção do observador. Os cartazes tornaram-se então “oradores públicos”, compostos por “slogans visuais” chamativos e “alegorias políticas” (HOLLIS, 2001, p. 42). As tendências utilizadas por esses expoentes no design gráfico estavam sendo empregadas, em parte, na Europa Ocidental, pelo grupo *De Stijl* e pela Bauhaus, e foram extremamente importantes para a configuração do design moderno no decorrer do século XX.

No entanto, os preceitos plásticos e filosóficos desse movimento estão diretamente ligados à teosofia matemática de J.Schoenmaekers, expressa em seu livro de 1916, intitulado *Beginnselen der Beeldenden Wiskunde* (Princípios da Matemática Plástica), no qual abordou a primazia cósmica da linha reta e as cores primárias como as principais. Para Schoenmaekers,

As três cores principais são essencialmente o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... O amarelo é o movimento do raio... O azul é a cor contrastante do amarelo... Como cor, azul é o firmamento, é a linha, a horizontalidade. O vermelho é a conjugação de amarelo e azul... O amarelo irradia, o azul recua e o vermelho flutua. (SCHOENMAEKERS apud FRAMPTON, 1991, p. 103)³³

FIGURA 51: Composição nº 7

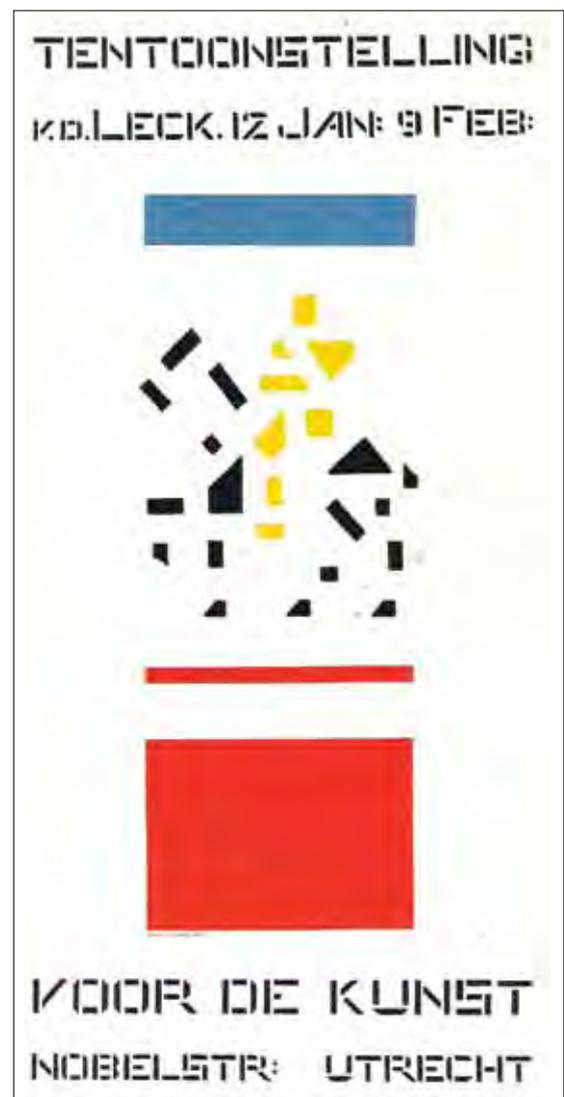


Bart Van Der Leck, 1917 (ROTZLER, 1989)

As ideias desse filósofo chegaram ao movimento através de Mondrian, que manteve constante contato com ele entre os anos de 1914 e 1916. Já a arquitetura de F. L. Wright havia se tornado conhecida na Europa com a publicação em alemão da sua obra *Wasmuth*, em 1910 e 1911, na qual afirmava que o edifício e o mobiliário estavam diretamente conectados, fazendo parte de uma só coisa, e que o propósito moderno americano era fazer de um domicílio uma *Gesamtkunstwerk*, ou seja: uma obra de arte total.

Na primeira fase do *De Stijl* (1916-1921), Mondrian trabalhou em uma série de

FIGURA 52: Cartaz de exposição



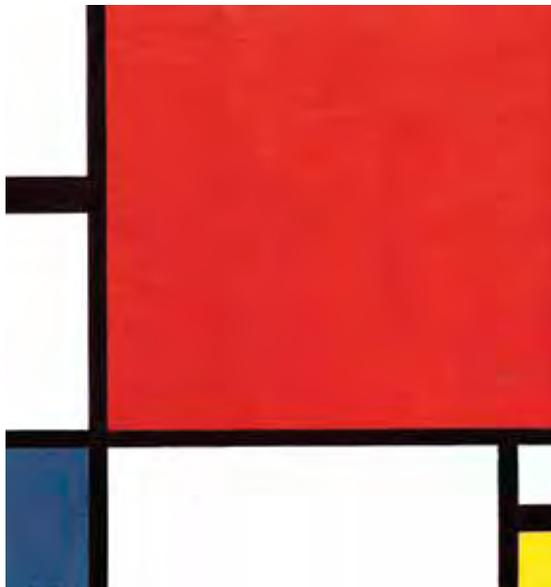
Bart Van Der Leck, 1919, Fotolitografia, 56cm x 116,3cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

³³ In: STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

composições utilizando planos espaciais retangulares e coloridos, pois nessa altura havia abandonado por completo seu período pós-cubista. O ano de 1917 marcou na plasticidade das obras concepções diferentes entre alguns participantes do grupo. Enquanto Mondrian estava preocupado com a criação de deslocamentos espaciais através da sobreposição de planos coloridos e das linhas retas, Van Doesburg e Van der Leek estavam interessados na questão da estrutura do plano pictórico. Na visão de Mondrian,

[...] o novo plasticismo na pintura é pintura pura: os meios de expressão permanecem como sendo a forma e a cor, da maneira mais interiorizada; a linha reta e a cor lisa permanecem puramente como meios de expressão pictóricos. (MONDRIAN, 1919 apud CHIPPE, 1996, p. 326)

FIGURA 53: Composição com Vermelho



Piet Mondrian, Amarelo e Azul, 1930
(ROTZLER, 1989)

FIGURA 54: Anúncios para De Stijl



Van Doesburg, 1922 (MEGGS E PURVIS, 2009)

O design gráfico também contou com a aplicação do novo vocabulário visual neoplástico, não só com o periódico *De Stijl*,³⁴ mas com o desenvolvimento de cartazes “racionalistas”. De acordo com Meggs e Purvis (2009), os desenhos tipográficos de Van Doesburg e Huszar resultaram em leiautes assimétricos equilibrados, construídos a partir de uma *grid* implícita, tendo a cor como um importante elemento estrutural, a qual era combinada com uma tipografia sem serifa, na qual o alfabeto havia sido reduzido a “elementos perpendiculares” (LUPTON, 2006, p. 25).

FIGURA 55: Capa para De Stijl



Van Doesburg, 1922 (MEGGS E PURVIS, 2009)

³⁴ Doesburg em carta a Van der Leek escreveu que a “revista [teria] interesse somente no estilo moderno... Tipograficamente e esteticamente ela [deveria ser] austera, sem qualquer ornamento (VAN DOESBURG apud ESKILSON, 2007, p. 188).

Em 1921, a formação original do grupo começou a se desintegrar. Na mesma época, Van Doesburg se encontra em Weimar, sede da primeira Bauhaus (1919-1925). De acordo com Naylor (1985), ele se instalou na cidade a convite do arquiteto alemão e professor da Bauhaus Adolf Meyer (1881-1929), e não a convite de Walter Gropius, então diretor da Escola. Este último, em uma carta ao arquiteto e professor italiano Bruno Zevi (1918-2000), declarou:

Eu nunca convidei Van Doesburg para a Bauhaus. Ele chegou lá por sua vontade própria, ele foi atraído por nossos cursos. Ele esperava tornar-se um professor da Bauhaus, mas eu não dei a ele uma posição, porque eu julguei-o agressivo e fanático e considerei que por sua limitada visão teórica ele não iria tolerar qualquer diversidade de opinião. (GROPIUS apud NAYLOR, 1985, p. 94)

Van Doesburg residiu em Weimar durante dois anos, e como não integrou o corpo docente da Bauhaus, abriu um curso para divulgar os postulados do *De Stijl*.³⁵ O curso teve uma resposta positiva e, em pouco tempo, já contava com 25 participantes, sendo a maioria alunos da Bauhaus. Van Doesburg e os postulados do *De Stijl* acabaram empolgando os estudantes bauhausianos, causando uma grande mudança dentro dessa instituição, a qual teve em um primeiro momento suas atividades subestimadas a uma “mistura expressionista”.

No anúncio desse curso, Van Doesburg deixou claro quais os objetivos a que estava se propondo:

- 1 Explicar os princípios de um estilo novo e radical de design desenvolvido pelo ‘De Stijl’ em 1916 (curso A);
 - 2 Tendo como ponto de partida estes princípios que se aplicam a qualquer arte plástica, desenvolver uma obra de arte total (Gesamtkunstwerk) (curso B).
- (VAN DOESBURG, 1922 apud DROSTE, 2006, p. 54)

A segunda fase do *De Stijl* (1922-1924) foi marcada pelo encontro de Van Doesburg com o construtivista El Lissitzky. Este, já tendo criado o *Proun*, um estilo de arte suprematista-elementarista sintética, fascinaria Van Doesburg com o seu trabalho. Destarte, Van Doesburg acabou integrando El Lissitzky ao *De Stijl* convidando-o para projetar, editar e reproduzir em um número duplo do periódico o famoso conto infantil do construtivista chamado *Uma História de Dois Quadrados*.

³⁵ Durante sua estadia em Weimar, Doesburg junto com Kurt Schwitters organizou o *Kongress der Konstruktivisten* (Congresso Construtivista) em 1922, no qual participaram artistas do Construtivismo Russo, do *De Stijl* e do Dadaísmo (ESKILSON, 2007).

FIGURA 56: Capa e página de De Stijl



El Lissitsky, 1922 (MEGGS E PURVIS, 2009)

Também nesse período, Van Doesburg expôs seus trabalhos em Paris junto com o arquiteto holandês C. van Esteren, mostrando ao público o estilo neoplástico no campo da arquitetura. Essa exposição foi considerada um sucesso, o que proporcionou uma valorização das formulações (em 16 pontos) desenvolvidas por Van Doesburg a respeito da nova arquitetura, sintetizadas na casa Schröder, projetada em Utrecht por Rietveld (FRAMPTON, 1991). Como representante de uma *Gesamtkunstwerk*, Rietveld criou uma imagem completa do viver moderno, e a aplicação do novo “estilo”, tanto na arquitetura, como em todos os objetos e acessórios da casa, remete a trabalhos realizados na primeira década do século XX, como os de Van de Velde, Peter Behrens, os da Escola de Glasgow, o Sanatório Pukersdorf e o Palácio Stoclet, de Josef Hoffman. A diferença era que, agora, Rietveld organizava o espaço de modo muito mais funcional, utilizando-se do “fluxo espacial” e do “jogo de linhas, planos e cores” (HESKETT, 1997).

FIGURA 57: Contracomposição V



Van Doesburg, 1924, Óleo sobre tela, 100cm x 100cm (ELGER, 2009)

A cisão entre Mondrian e Van Doesburg acaba marcando a terceira e última fase do *De Stijl* (1925-1931). A proposição de Mondrian, para a qual “a primeira finalidade de um quadro [deveria] ser a expressão universal” e que esse “desígnio [deveria ser realizado] numa equivalência de expressões verticais e horizontais” até então vinham sendo seguidas pelo grupo (MONDRIAN, 1943 apud CHIPP, 1996, p. 367). Porém, em 1924, Van Doesburg começou a transgredir a postura dogmática e mística de Mondrian

e passou a introduzir dinâmicas diagonais em suas composições. Denominado como método construtivo do Elementarismo, Van Doesburg justifica, através de fragmentos de um Manifesto, que esse método:

[...] se funda na superação do positivo e do negativo por meio da diagonal e, no que concerne a cor, através da dissonância. [...] O Elementarismo reconhece a cor como matéria e energia autônoma. [...] O Elementarismo não só se dirige em direção à Arte, à Arquitetura e aos objetos, mas também para o homem vivo e a sociedade. Quer renovar a concepção individual e coletiva da vida. Quer fortalecer e despertar o espírito de resistência e revolta nas novas gerações futuras e, por fim conduzir uma renovação essencial e interna de nossa mentalidade contando com um grande número de jovens. (VAN DOESBURG, 1985, p. 153-154)³⁶

Desse modo, torna-se mais do que compreensível a saída de Mondrian do grupo, visto que compartilhava o mesmo pensamento de Malevich, para o qual a arte residia em uma expressão universal, composta por formas ideais e isolada de qualquer fator terreno. Mondrian alegou mais tarde que:

Doesburg, em suas últimas obras, tentou destruir a expressão estática por uma disposição diagonal das linhas de suas composições. Mas com essa ênfase se perde o sentimento de equilíbrio físico, necessário ao prazer que a obra de arte deve proporcionar. A relação com a arquitetura e suas dominantes verticais e horizontais é rompida. (MONDRIAN, 1943 apud CHIPPEL, 1996, p. 367)

Voltado para uma arte de soluções objetivas, técnicas, industriais, concretas e coletivas, Van Doesburg fundou em Paris, em 1930, o grupo e a revista *Art Concret* (Arte Concreta). Na primeira edição da revista do grupo, Van Doesburg resumiu em seis pontos a base da pintura concreta:

1. A arte é universal.
2. Antes de ser realizada, a obra de arte tem que ser concebida e formada totalmente na razão. Não tem que receber nada de dados formais da natureza, nem da sensibilidade e do sentimento (sensação). Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc.
3. O quadro deve ser construído totalmente com elementos plásticos puros, isto é, com planos e cores. Um elemento pictórico não significa nada mais que 'ele mesmo', em consequência o quadro não significa nada mais que 'ele mesmo'.
4. Tanto a construção do quadro como seus elementos tem que ser simples e controlados visualmente.
5. A técnica tem que ser mecânica, quer dizer, exata, anti-impressionista.
6. Vigor em direção à claridade absoluta. (VAN DOESBURG, 1985, p. 157)

³⁶ Fragmentos escritos em Paris, entre dezembro de 1926 e abril de 1927.

Esses fundamentos desenvolvidos por Van Doesburg em relação à Arte Concreta seriam retomados e trabalhados pelo suíço Max Bill (1908-1994), ligado à Bauhaus e, posteriormente, à *Hochschule für Gestaltung* (HfG), de Ulm. E, não somente isso, esses preceitos seriam disseminados no Brasil no final dos anos 1940, provocando uma grande virada no campo das artes, com o aparecimento do Movimento Concretista na década seguinte, foco do terceiro capítulo.

Apesar da Holanda não ter participado da Primeira Guerra Mundial, o fato do *De Stijl* propor uma linguagem universal, a partir de princípios matemáticos – linhas verticais e horizontais, planos chapados limitados a retângulos e quadrados e uso das cores primárias e neutras –, é apontado por autores como Eskilson (2007) e Meggs e Purvis (2009) como uma forma de combater o excessivo individualismo e nacionalismo que teriam gerado a guerra, uma vez que o estilo universal seria o mais adequado para o novo mundo que se erguia no pós-Primeira Guerra, questão que será compartilhada de certa forma com o Purismo.

O vocabulário visual do *De Stijl* teve impacto no estilo *Art Deco* e no Purismo – os quais serão tratados no próximo capítulo –, bem como na Bauhaus e em suas sucessoras: a Nova Bauhaus de Chicago e a *Hochschule für Gestaltung* de Ulm.

2.4 BAUHAUS E HFG: CONVERGÊNCIA DAS ARTES E NOVAS DIREÇÕES

Duas iniciativas surgidas na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, marcaram profundamente o panorama relacionado aos cruzamentos entre arte e design: a *Kunstgewerbeschule*, em Berlim, dirigida por Bruno Paul, e a Bauhaus, fundada por Walter Gropius na primeira capital da recém-criada República Alemã, Weimar.

Oriunda da fusão de dois institutos, a saber, a Escola de Artes e Ofícios, a *Kunstgewerbeschule*, dirigida por Van de Velde, e a Escola de Artes de Weimar, *Hochschule für Bildende Kunst*, Gropius criou, em 1919, a *Staatliche Bauhaus* (Casa da Construção Estatal de Weimar), tendo por objetivo “reunir todas as atividades artísticas criativas em um todo, unir todos os ramos da arte industrial numa nova arquitetura” (PEVSNER, 2005, p. 317-318).

Essa questão foi enfatizada por Gropius na sua célebre frase: “vamos criar juntos a nova estrutura do futuro que será tudo numa única forma, arquitetura, escultura e pintura” (DROSTE, 2006, p. 18). Essa frase de Gropius expressava a visão de um ideal a ser alcançado, a síntese das artes, ou seja, o desejo de atingir a totalidade por meio de uma arte que representasse o devir.

A escola, que empregou a interdisciplinaridade entre design e ofício e veio a realizar uma das mais importantes experiências no ensino da arte e do design do século

XX, teve por princípio um traço que chamava a atenção em seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Esse dado foi, inclusive, acentuado por Gropius em seu manifesto de 1919.

Todos nós, arquitetos, escultores, pintores, devemos voltar ao nosso ofício. A arte não é uma profissão, não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão (...). Em raros momentos, a inspiração e a graça dos céus, que fogem ao controle da vontade, podem fazer com que o trabalho desemboque na arte, mas a perfeição no ofício é essencial para qualquer artista. Ela é uma fonte de imaginação criativa. (GROPIUS apud ARGAN, 2005, p. 49)

Ao ideal do artista-artesão defendido por Gropius soma-se a defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do design e da arquitetura. O termo, por sua vez – literalmente “casa (haus) para construir (bauen)” –, permite flagrar o espírito que conduziu o programa da escola: a ideia de que o aprendizado e o objetivo da arte estariam vinculados ao fazer artístico, evocando assim a herança medieval de reintegração das artes e ofícios.

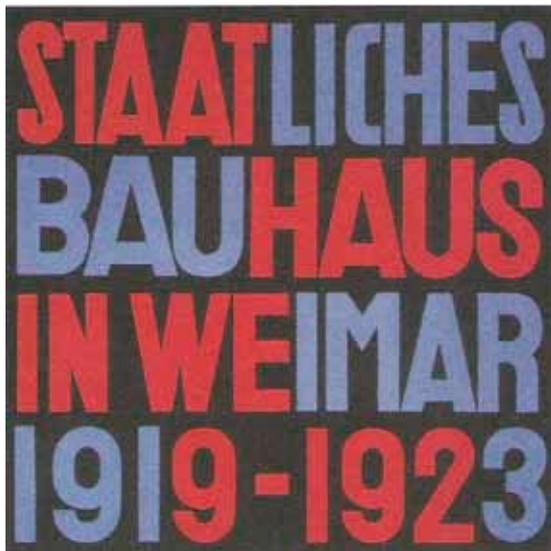
Nós formamos uma nova comunidade de artífices, sem a distinção de classe que ergue uma barreira entre artesão e artista. Ao mesmo tempo, concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que abrangerá arquitetura, escultura e pintura numa só unidade, e que um dia será alçado para o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores, como o símbolo de cristal de uma nova fé. (GROPIUS apud ARGAN, 2005, p. 49)

No que se refere a essa questão, as influências adquiridas pelo *Arts and Crafts* britânico de Morris, pelas propostas de Gottfried Semper, pelo *Jugendstil*, pelas Oficinas Unidas para a Arte da Manufatura e pela *Deutscher Werkbund* se fazem notórias. As reformas ocorridas nas academias de arte alemã, tornando-as uma “unidade orgânica” através das fusões estabelecidas com as escolas de artesanato e de desenho industrial, foi o fator-chave para que a Alemanha atingisse, depois de 1918, o patamar mais alto no que concerne à educação artística do século XX na área de design.

Tomando como base Bürdek (2006) e Droste (2006), a Bauhaus pode ser dividida em três fases de desenvolvimento. A primeira, conhecida por sua fundação e que abarca o período de 1919-1925, foi a etapa na qual o principal elemento pedagógico era o *Vorkurs* (curso básico), no qual o cerne estava na “formação básica artística politécnica”. Iniciado pelo metódico Johannes Itten (1888-1967), que enfatizava o aprendizado pela prática e fazia uso de uma metodologia de caráter metafísico, partindo da experiência direta como meio de autodescoberta (HESKETT, 1997), e depois continuado por László Moholy-Nagy (1895-1946) e Josef Albers (1888-1976), todos os alunos deveriam passar por esse curso

para, na sequência, decidirem quais oficinas/laboratórios gostariam de seguir. Em cada oficina havia um “Mestre da Forma” (artista) e um “Mestre Artesão”, o que resultou em polêmicas, já que o artista era visto em um patamar diferente. Foi também nessa fase, considerada Expressionista, que artistas reconhecidos, como Paul Klee (1879-1940), Kandinsky, Oscar Schlemmer (1888-1943) e Lyonel Feininger (1871-1956), entre outros, integraram o corpo docente da Bauhaus.

FIGURA 58: Projeto de capa para catálogo da exposição Staatliches Bauhaus in Weimar



Herbert Bayer, 1919-1923,
(MEGGS E PURVIS, 2009)

FIGURA 59: Folha de rosto para o catálogo da exposição Staatliches Bauhaus in Weimar



László Moholy-Nagy, 1919-1923
(MEGGS E PURVIS, 2009)

Cabe acrescentar que, nesse período, os leiautes para os primeiros catálogos da Bauhaus Estatal de Weimar foram realizados pelo construtivista húngaro László Moholy-Nagy – sucessor de Itten, o qual havia saído da escola em 1923 – e seu aluno Herbert Bayer (1900-1985). Bayer já tinha destaque na escola por seus projetos gráficos, período em que também projetou as novas cédulas dos marcos alemães para o governo da Turíngia (HOLLIS, 2001, p. 63), algo que, na segunda metade do século, também seria feito pelo designer gráfico brasileiro Aloísio Magalhães (1927-1982).

FIGURA 60: Cédula para o Banco do Estado da Turíngia



Herbert Bayer, 1923 (MEGGS E PURVIS, 2009)

Moholy-Nagy tinha um interesse especial pela tipografia e fotografia, e por tal motivo essa área tornou-se rica em inovações técnicas no que se refere às peças gráficas e à publicidade. Moholy-Nagy percebeu o quanto o design gráfico podia evoluir na comunicação visual,

especialmente através da elaboração de cartazes, livros e catálogos para a escola. Como princípios, Moholy-Nagy advogava pelo “uso desinibido de todas as direções lineares”, e de variados tipos, “formas geométricas e cores” (MOHOLY-NAGY apud MEGGS e PURVIS, 2009, p. 405).

Moholy-Nagy havia absorvido os princípios do *De Stijl* e do Construtivismo Russo, devido à amizade com Theo van Doesburg e El Lissitzky,³⁷ questões que seriam fundamentais à reformulação da identidade e da filosofia da escola ocorridas na segunda fase. Ainda durante a Bauhaus de Weimar, Moholy-Nagy abordou da seguinte forma os experimentos tipográficos que estavam sendo realizados:

No lugar do equilíbrio estático do século passado nós hoje estamos tentando criar um equilíbrio dinâmico assimétrico [no qual] o olho é gradualmente guiado de um ponto para o outro sem perder a correlação de suas partes. (MOHOLY-NAGY, 1924 apud GOTTSCHALL, 1989, p. 33)

Essa busca por um equilíbrio e harmonia visual da percepção, pela interação entre as partes resultando numa fácil e clara leitura visual, são decorrentes das teorias da Psicologia da Percepção, também chamada Psicologia da Forma, e mais conhecida como *Gestalt*, as quais, segundo Lupton (2006), foram muito exploradas pela Bauhaus através das pesquisas de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy e Josef Albers. A esses estudos somam-se ainda a “teoria da visão”, da pura visualidade, desenvolvida pelo crítico de arte alemão Konrad Fiedler (1841–1895)³⁸ (ARGAN, 2005, p. 31).

O termo alemão *Gestalt*, ainda que não possua uma tradução exata em português, é um substantivo usado para designar o que é “exposto ao olhar”, referindo-se a um processo de configuração, de dar forma a alguma coisa. O precursor da psicologia da *Gestalt* foi o filósofo austríaco Christian von Ehrenfels (1856-1932), porém os estudos desse método foram efetivados no início do século XX, por volta de 1912, com as pesquisas de Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967), Kurt Koffka (1886-1941) e Kurt Lewin (1890-1947), desenvolvidas na Universidade de Frankfurt. Nesses ensaios, os teóricos concluíram que cabe ao cérebro organizar, ordenar, de modo espontâneo, os dados percebidos em padrões simples, pois o ato de “ver é um processo de ordenar” (ARNHEIM, 2004; LUPTON, 2008, p. 34; LÜCK, 2008, p. 6).

³⁷ Segundo Gottschall (1989), Moholy-Nagy e El Lissitzky se conheceram em Dusseldorf, e Lissitzky teria dado um seminário na Bauhaus.

³⁸ Fiedler formulou o conceito de pura visibilidade no século XIX na obra *Vom Wesen der Kunst* (Sobre a Essência da Arte), textos compilados e publicados por Hans Eckstein, em 1942. A teoria da pura visibilidade expressa que a arte é em si uma realidade e uma forma de conhecimento, que não deve representar nada a não ser a ela mesma. Para Fiedler, “a obra de arte não tem ideias, ela é uma ideia” (*Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst Idee*). Essa teoria de Fiedler será utilizada no Brasil pelo Grupo Ruptura, como veremos no capítulo seguinte.

Em todas as coisas que vemos, em tudo o que é colocado diante de nossos olhos, reconhecemos uma forma, uma *Gestalt*. Entretanto, os significados que damos ao que é percebido será diferente do dado por outro indivíduo; os significados vão variar de acordo com cada pessoa, uma vez que os mesmos decorrem das experiências pessoais e culturais vivenciadas por cada sujeito. Como afirma Rudolf Arnheim, um dos mais conhecidos estudiosos do tema, que aplicou as teorias da *Gestalt* à interpretação das artes visuais, “[...] a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante toda a nossa vida” (ARNHEIM, 2004, p. 40).

O pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2004, p. 39)

A teoria da *Gestalt* tem como base de estudo os princípios da organização perceptiva, o processo de configuração de um todo a partir das partes (DONDIS, 2007). A *Gestalt* desafiou a crença de que a capacidade perceptiva resulta de uma experiência apreendida, afirmando que essa era uma questão organizada espontaneamente pelo cérebro, pois a percepção estaria pautada pelo puro e simples processo de ordenação realizado pela razão.

Para os gestaltistas existem leis que ordenam, que estruturam as formas psicologicamente percebidas em qualquer tipo de manifestação visual. Dentre as leis que configuram esse processo perceptivo, a lei fundamental é a da pregnância da forma, a qual constitui uma necessidade indispensável ao ser humano. A lei da pregnância da forma é expressa através do máximo de equilíbrio, clareza e harmonia visual em um objeto, ou seja, quanto mais clara for a organização visual da forma do objeto, em termos de compreensão, rapidez de leitura ou interpretação, maior será o seu grau de pregnância (GOMES FILHO, 2009).

As teorias da *Gestalt* tiveram grande aceitação na Bauhaus, principalmente pelas pesquisas a respeito das formas e das cores desenvolvidas por Itten, Klee, Kandinsky e Albers.³⁹ Os estudos a respeito da *Gestalt* desenvolvidos pela Bauhaus e os elementos formais trabalhados pela escola como ponto, linha, plano, textura, cor, ritmo, contraste e equilíbrio foram fundamentais à teoria do design que veio a se desenvolver após a Segunda Guerra Mundial, sendo considerados até hoje noções universais (LUPTON, 1994; LUPTON, 2008, p. 8-9).

A segunda fase da escola (1925-1928) foi marcada pelo ambiente político de viés nacionalista, que se volta contra os princípios da escola cortando o apoio financeiro que era recebido pela instituição, e em função disso a escola necessitou ser removida de Weimar. Considerada como o período de ouro da Bauhaus, esse momento foi assinalado por dois significativos acontecimentos: a reorganização do curso preliminar (*Vorkurs*) e o desenvolvimento do design gráfico, devido à criação da oficina de tipografia e publicidade por Moholy-Nagy e à nova instalação da escola em Dessau, agora estabelecida em um complexo institucional planejado especificamente para o ensino e para a produção de “protótipos industriais”, os quais deveriam basear-se na funcionalidade e atender às necessidades sociais de uma ampla classe da população, auxiliando assim o planejamento social (DROSTE, 2006; ESKILSON, 2007; MEGGS e PURVIS, 2009).

A presença de László Moholy-Nagy incentivou atividades em diversas áreas, como pintura, cinema, escultura, fotografia e design gráfico, através da utilização de materiais novos e de técnicas inovadoras. Suas atitudes estavam tão voltadas a uma objetividade técnica, que acabaram fazendo com que Gropius abandonasse o velho lema “por uma unidade entre arte e artesanato”, substituindo-o por “arte e tecnologia: uma unidade nova” (MEGGS e PURVIS, 2009).

Foi durante esse período que a revista e a série de livros⁴⁰ da Bauhaus começaram a ser publicados, disseminando suas teorias estéticas aplicadas à arquitetura e ao design. Herbert Bayer, ex-aluno de Kandinsky e Moholy-Nagy, passa a ser professor e a coordenar o ateliê de tipografia e publicidade, supervisionando o esboço e a execução das peças gráficas da escola.

Herbert Bayer é considerado até hoje uma das personalidades mais importantes do design gráfico devido a sua tipografia “funcional-construtiva” desenvolvida na Bauhaus. Além de introduzir o alfabeto sem serifa Universal (1925) – projetado em caixa baixa,⁴¹ geometricamente construído e de caráter impessoal – Bayer também se utilizou da assimetria, da *grid*, e de diferentes tamanhos e pesos de tipos nas suas composições

³⁹ Itten, Klee, Kandinsky e Albers foram os mestres do ensino da cor na Bauhaus. Segundo Barros (2006), Itten e Albers voltaram-se ao desenvolvimento de metodologias didáticas da cor, enquanto que Klee e Kandinsky realizaram pesquisas mais teóricas sobre a cor e a forma. As pesquisas desses mestres, principalmente dos três primeiros, remetem ao estudo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) desenvolvido em sua obra *Teoria das Cores (Zur Farbenlehre)*, publicada em 1810. Confrontando as concepções newtonianas sobre luz e cor, Goethe tratou o fenômeno cromático através de experimentos sob o ponto de vista fisiológico, físico e químico, propondo a reformulação do círculo cromático de Newton. Um estudo mais detalhado a esse respeito é encontrado no livro *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe* (2006), de Lilian Ried Miller Barros.

⁴⁰ Entre as publicações da Bauhaus destaca-se o principal trabalho teórico de Van Doesburg, *Princípios da arte neo-plástica*, editado como livro em 1925, o qual teve a capa projetada pelo autor e por Moholy-Nagy (BATCHELOR, 1998).

FIGURA 61: Teste para o novo alfabeto universal



Herbert Bayer, 1926
(BAUHAUS ARCHIVE BERLIN, 1999)

FIGURA 62: Cartaz para exposição Artes e Ofícios Europeus



Herbert Bayer, 1927 (MEGGS E PURVIS, 2009)

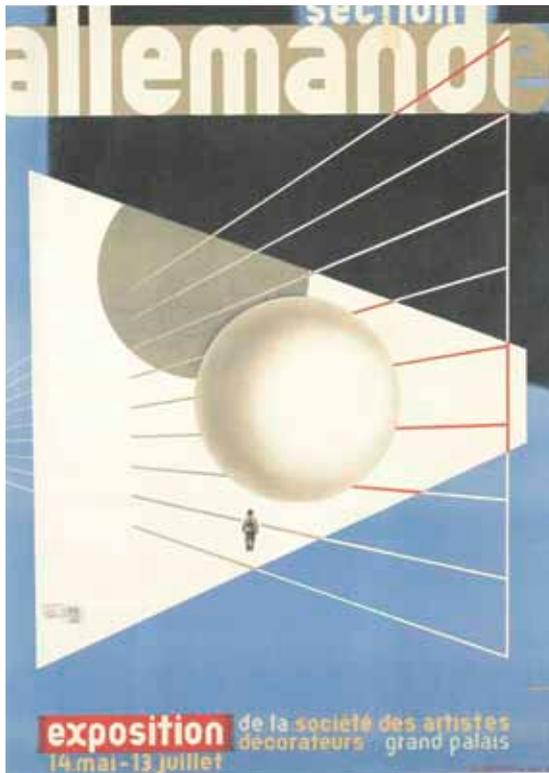
gráficas, as quais tinham por princípios a simplicidade e a funcionalidade (ESKILSON, 2007; MEGGS & PURVIS, 2009; MÜLLER-BROCKMANN, 2001; WEILL, 2010).

Atentando para questões como normalização, padronização, funcionalidade, fabricação em série e produção em massa, a Bauhaus passou a ser chamada, em 1926, de *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), nome pelo qual será denominada sua sucessora, a Escola de Ulm, criada no início da década de 1950 na mesma Alemanha.

A terceira e última fase da escola (1928-1933) é marcada pela presença de Hannes Meyer (1889-1954) como diretor, ao qual se atribui o funcionalismo de caráter dogmático e a formação sistemática e científica para a arquitetura.

⁴¹ As letras maiúsculas possuem um papel proeminente na língua alemã, uma vez que todos os substantivos, de acordo com as regras gramaticais, devem ser escritos tendo a primeira letra em caixa alta. Pode-se dizer que a omissão das letras maiúsculas no alfabeto de Bayer foi um projeto ousado para a época.

FIGURA 63: Cartaz para a exposição da German Werkbund em Paris



Herbert Bayer, 1930, Litografia a cores
(BAUHAUS ARCHIVE BERLIN, 1999)

Sob a direção de Meyer, novas disciplinas e oficinas, como Fotografia, Plástica, Psicologia, entre outras, foram introduzidas na escola, a qual começou a adotar uma postura política de viés claramente comunista que, naquele momento, só viria a prejudicá-la⁴² diante das forças conservadoras, culminando em seu fechamento em 1933 pelo regime nazista. A ascensão do nacional-socialismo fez com que alguns dos principais expoentes da Bauhaus – Josef Albers, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Ludwig Mies van der Rohe – imigrassem para os Estados Unidos durante os anos 30, divulgando a estética bauhausiana em solo americano.

Buscando a síntese a respeito do que foi o “espírito bauhausiano”, Bürdek declara que essa instituição trabalhou sobre os seguintes objetivos:

[...] alcançar uma nova síntese estética através da integração de todos os gêneros de arte e todos os ramos do artesanato sob a primazia da arquitetura; e alcançar uma síntese social por meio da orientação da produção estética em direção as necessidades de um amplo espectro de classes sociais. (BÜRDEK, 1994, p. 33)

⁴² A Bauhaus pode ser considerada como o momento mais representativo da questão construtiva na primeira metade do século. Segundo Heskett (1997), a maior contribuição dessa escola encontra-se nos seus métodos pedagógicos, que serviram de base ao ensino do design em instituições do mundo inteiro. Por outro lado, Elaine Hochman (2002) aponta que nem todos os “frutos” dessa experiência foram positivos; para a pesquisadora, o grande problema teria sido o fraco incentivo dado ao desenvolvimento de um design mais acessível à sociedade. Hochman esclarece que um dos motivos disso seria a participação da escola na guerra ideológica entre esquerda e direita que ocorreu na Alemanha naqueles idos. Houve duas visões antagônicas e irreduzíveis que circundaram a República de Weimar: o socialismo-comunismo e o fascismo. Essas duas ideologias tiveram como núcleo – tanto geográfico como ideológico – a Bauhaus, que era considerada o “centro cultural” da época (HOCHMAN, 2002, p. 20).

Alfred Barr, o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, resumiu da seguinte forma as ideias da Bauhaus:

[...] em estética, a escola preencheu a lacuna entre o artista e o sistema industrial [...] rompendo com a hierarquia que separava as belas-artes das artes aplicadas; em pedagogia, estabeleceu a diferença entre o que pode ser ensinado (técnica) e o que não pode (invenção criativa), tendo reunido mais artistas de talento do que nenhuma outra escola de arte de nosso tempo o fizera; em arte, desenvolveu uma forma de beleza nova e moderna que encontrou no De Stijl e no construtivismo, cujos artistas visitavam a escola com frequência, mantendo um contato próximo com o corpo docente. (BARR apud RICKEY, 2002, p. 67)

Cumpra acrescentar que, atualmente, a Universidade Bauhaus de Weimar compreende quatro faculdades: Arquitetura, Engenharia Civil, Comunicação e, finalmente, Arte e Design, sendo que esta última foi fundada em 1993 por Lucius Burckhardt (1925-2003). Mantendo a liderança como uma das melhores Universidades da Alemanha, sobretudo no ramo da arquitetura, o ensino dessa escola baseia-se muito na experimentação prática de ideias e na realização de seminários e workshops, visando debater os conhecimentos.⁴³

Com o fim da Bauhaus, despontou na mesma Alemanha a já citada *Hochschule für Gestaltung* – HfG, em Ulm. Para muitos pesquisadores, trata-se da mais importante escola de design da segunda metade do século XX. Fundada em 1952 por Otl Aicher

FIGURA 64: Folder do Arquivo HfG – Ulm

HfG-Archiv Ulm



Foto menor: Inge Aicher-Scholl e Walter Gropius durante a abertura da HfG em 1955.

(ARQUIVO PESSOAL)

(1922-1991) e Inge Aicher Scholl (1917-1998), tendo por objetivo reviver os ensinamentos inspirados na Bauhaus, a ideia de estabelecer essa nova escola havia surgido ainda em 1947, durante uma conversa com o artista suíço Max Bill. Este, que havia sido aluno da Bauhaus, projetou os planos para os edifícios oficiais da instituição, que ficariam prontos somente em 1955.

⁴³ A Bauhaus de Dessau, de 1926, que teve sua estrutura muito destruída com a Segunda Guerra, passou por um longo e trabalhoso processo de reforma que durou mais de dez anos (1994 – 2007). A demora foi atribuída à inexistência do projeto original, mas pode-se garantir que valeu a pena, uma vez que o trabalho realizado foi tão bem executado que se tem a sensação de que ela é a mesma dos tempos de Gropius. O empreendimento foi promovido pela Fundação Bauhaus, sediada em Berlim, e coordenado pela arquiteta Monika Markgraf.

As aulas iniciaram em um prédio provisório de Ulm, em 1953, e o ensino era pautado na continuação da tradição da Bauhaus, apesar de não existir pintura ou escultura e “nenhuma oferta de cursos de artes livres ou aplicadas” (BÜRDEK, 2006, p. 45). O curso fundamental⁴⁴ contou com a presença de docentes visitantes que haviam integrado a Bauhaus, como Josef Albers e Johannes Itten.

Em 1954, Max Bill, que integrava o corpo docente, foi nomeado primeiro reitor da HfG, e a abertura oficial no novo prédio, um ano depois, contou com um discurso de Walter Gropius. Logo após, outros docentes foram convocados, como Otl Aicher, Hans Gugelot (1920-1965), Anthony Fröshaug (1920-1984) e o argentino Tomás Maldonado (1922), entre outros.

Esse último, antes de chegar a Ulm, havia sido um dos mais fervorosos representantes da Arte Concreta na América do Sul, através do grupo *Arte Concreto-Invencción*, formado em 1945, em Buenos Aires. Integravam o grupo Tomás Maldonado, Edgard Bayley, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Lozza, Alberto Molenberg, Lidy Prati, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez e Jorge Sousa.

A visão dos artistas desse grupo teve grande afinidade com as pesquisas do *De Stijl* e mais tarde de Max Bill e Georges Vantongerloo (1886-1965). A evolução das ideias do grupo, que contava com um manifesto e um periódico, culminou com a abolição da moldura convencional retangular, passando a utilizá-la em sua forma recortada. Maldonado explica que a moldura recortada ou o quadro,

[...] proporcionava à moldura algo de natureza espacial; não podíamos ficar indiferentes ao fato de que estávamos, com isso, abrindo novos caminhos e que o espaço penetrava no quadro e participava dele como um elemento esteticamente mais beligerante. [...] Começamos a dar mais importância à penetração do espaço do que ao quadro propriamente dito [...]. E prosseguindo nesse caminho chegamos à grande descoberta realizada pelo nosso desenvolvimento: a separação no espaço dos elementos constituintes do quadro, sem deixar que o arranjo deles coplanasse [...]. (MALDONADO apud ADES, 1997, p. 250)

Ao fim desse período, Maldonado se afastou do universo artístico em direção ao desenho industrial, inserindo-se no panorama tecnológico e científico, pois:

⁴⁴ Todos os estudantes deviam fazer o curso fundamental de um ano para depois serem aceitos em um dos quatro departamentos: arquitetura industrial, comunicação visual, desenho industrial e informação (WOLLNER, 2003).

[...] o artista do futuro deve enxergar novos horizontes de criação, entrando no universo da produção de objetos em série, objetos de uso cotidiano e popular, que em definitivo, constituem a realidade mais imediata do homem moderno. (MALDONADO, 1997, p. 63)

A presença de Hans Gugelot e de Maldonado fez com que a escola passasse a defender de forma mais ardorosa o funcionalismo e que novas disciplinas científicas fossem implantadas no currículo, instaurando conflitos entre Maldonado e Max Bill. Segundo Heskett (1997), Maldonado mostrou a Bill que os princípios que haviam sido colocados pela Bauhaus deveriam ser abandonados e substituídos por novos princípios e novas metodologias, as quais dariam aos designers uma maior flexibilidade para lidar com as “complexas exigências da tecnologia e da indústria”, pois esses docentes valorizavam a estreita relação existente entre design, ciência e tecnologia. Essas diferenças fizeram com que Bill abandonasse a Escola em 1957, sendo sucedido por Maldonado. De acordo com o designer gráfico Alexandre Wollner (1928), que estudou em Ulm de 1954-1958, as ideias de Max Bill para o desenvolvimento do design firmavam-se na “arte-função”, enquanto que os professores da “nova geração” desejavam desenvolver um programa educacional apoiado na ciência e tecnologia, visando situar a figura do designer “como um elemento associado ao processo de decisões na produção industrial” (WOLLNER, 2003, p. 83).

No período de 1958 a 1962, as disciplinas mais importantes dentro do programa foram ergonomia, técnicas matemáticas, economia, física, ciência política, psicologia, semiótica, sociologia e teoria da ciência, fato indicativo de que a escola estava plenamente inserida na tradição do racionalismo alemão – de Leibniz, Kant e Hegel – através do emprego de métodos matemáticos, os quais comprovavam seu caráter técnico e científico. Seis departamentos integraram a escola: o de formação básica, de construção, de cinematografia, de informação, de desenho de produto e o de comunicação visual (BÜRDEK, 1994).

Maldonado (1993, p. 67) afirmou em um texto que, após a saída de Max Bill, houve grandes mudanças na HfG em relação às propostas que haviam sido estabelecidas inicialmente. Essas alterações foram realizadas nos seguintes campos: na doutrina educativa e sua correspondente expressão didática e organizacional; no plano de estudos, que passou a enfatizar disciplinas de viés mais científico e técnico; no estabelecimento didático do curso fundamental, o qual reduziu ao mínimo a “didática propedêutica” herdada da Bauhaus; e no programa do departamento de desenho industrial, que se dirigiu ao estudo aprofundado da metodologia de projeto. Segundo esse autor, deve-se a essas mudanças o que mais tarde ficou conhecido como “conceito Ulm”, vindo a exercer uma “profunda influência em todas as escolas de desenho industrial do mundo”, inclusive no Brasil, com o surgimento da ESDI, a Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, em

1963. Vários docentes ligados à Escola de Ulm, como o próprio Maldonado e Max Bense (1910-1990), visitaram o Brasil tendo por objetivo auxiliar na implantação do modelo de Ulm como método pedagógico na ESDI.

Foi na Escola de Ulm que se iniciou uma espécie de “teoria sistemática de design”, a qual teve como princípio a visão extremamente racionalista. Essa questão pode ser observada na linha de produtos da empresa alemã Braun dos anos 50. Desenvolvidos pelos professores Hans Gugelot e Otl Aicher, esses produtos determinaram o conceito de design moderno, também podendo ser chamado de “estilo Braun”, o qual se caracterizou pela “busca de uma coerente uniformidade estilística de seus produtos, isto é, da unidade na unidade” – fato que comprova a concepção da *Gute form* (boa forma), a ideologia que orientou a HfG (MALDONADO, 1993, p. 68).

FIGURA 65: Braun SK4,1956



(ULMER MUSEUM / HFG – ARCHIVE ,2003)

FIGURA 66: Louça empilhável TC 100 (1959)



Disponível em <http://www.hfg-archiv.ulm.de>, acesso em 15 de nov. de 2007

No que se refere ao design gráfico, a HfG contou com a publicação da revista *ulm*. A história desse periódico, que teve 21 números, pode ser dividida em duas fases no que se refere a sua apresentação gráfica e a seu conceito editorial. Em sua primeira fase, de outubro de 1958 a julho de 1959, cabia aos diretores da escola a responsabilidade pelo conteúdo publicado, e o tipógrafo inglês Anthony Frøshaug era o responsável pelo seu formato grande e pesado na forma de quadrado. O uso apenas de dois tipos e o sistema de *grids* de quatro colunas já evidenciava o caráter racionalista.

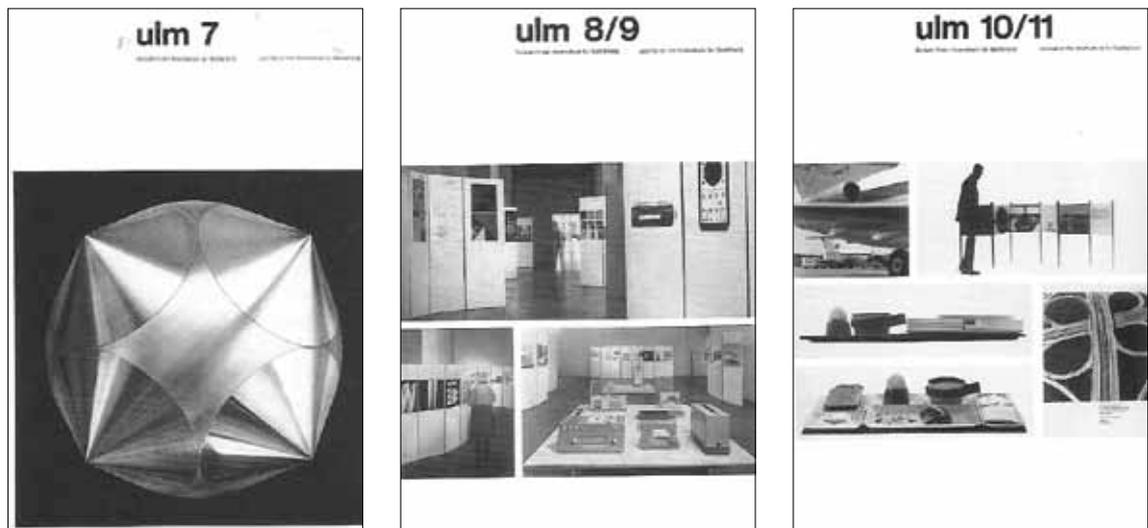
FIGURA 67: Revistas ulm



Ulm 3 (janeiro de 1959) e ulm 4 (abril de 1959) (ULMER MUSEUM / HFG – ARCHIVE ,2003)

A partir da segunda fase, de outubro de 1962 a março de 1968, a revista passou a ter um conselho editorial formado, primeiramente, por Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe e Renate Kietzmann. Nesse período, houve alterações tanto no seu conteúdo, o qual passou a exibir questões referentes às complexidades no campo do design, quanto em sua diagramação, agora no formato retangular e com a capa exibindo uma imagem e apenas dois tipos, um para o título e outro para o subtítulo. O responsável pelo novo design gráfico da revista ulm foi Tomás Gonda (1926-1988), que integrava o departamento de Comunicação Visual.

FIGURA 68: Capas da revista ulm

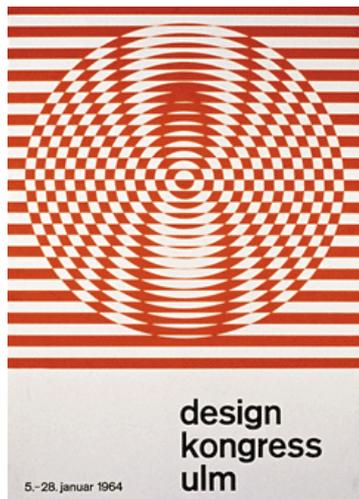


Ulm 7 (Janeiro de 1963) ulm 8/9 (Setembro de 1963) e ulm 10/11 (Maio de 1964) (ULMER MUSEUM / HFG – ARCHIVE ,2003)

É interessante observar que durante a década de 1960, apesar de vigorar na escola um programa educacional voltado à ciência e tecnologia, há uma influência recíproca entre arte e

design gráfico no que se refere à produção de cartazes na HfG. Neles percebe-se a integração dos princípios do Estilo Tipográfico Internacional – assunto que será abordado a seguir – e da *Op Art*, fenômeno que se desenvolveu no cenário artístico americano desse período.

FIGURA 69: Cartaz para congresso de design em Ulm



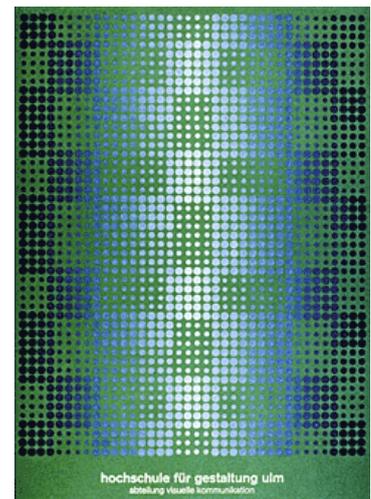
Stefan May, 1963/64
Disponível em <http://www.hfg-archiv.ulm.de>, acesso em 15 de nov. de 2007

FIGURA 70: Cartaz para debates sobre design em Ulm



Herman Ay, 1963/64
Disponível em <http://www.hfg-archiv.ulm.de>, Acesso em 15 de set. de 2010

FIGURA 71: Cartaz para o Departamento de Comunicação Visual da HfG



Gerhard Kolberger, 1965/66
Disponível em <http://www.hfg-archiv.ulm.de/>, acesso em 15 de set. de 2010

O termo *Op Art* (abreviatura de optical art) surgiu pela primeira vez na revista *Time* em 1964, mas se tornou corrente um ano depois com a exposição *The Responsive Eye* (O Olho Receptivo), a qual apresentou artistas que trabalhavam com fenômenos da percepção visual.

A *Op Art* é um tipo de arte abstrata, de extremo rigor geométrico e precisão, que explora fenômenos ópticos com a finalidade de produzir ilusões visuais no processo perceptivo, provocando efeitos como vibração, ofuscamento e oscilação. A participação do espectador é fundamental para essa arte, sendo convidado a refletir sobre a realidade ilusória e os processos da percepção, também pesquisados pelas teorias da *Gestalt* (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007; DEMPSEY, 2003).

Entre os artistas que integraram a mostra do MoMA estiveram o franco-húngaro Victor Vasarely, a britânica Bridget Riley (1931), os venezuelanos Carlos Cruz-Diez (1923) e Jesús Rafael-Soto, o argentino Julio Le Parc (1928) e o brasileiro Almir Mavignier (1925), ex-aluno da HfG, radicado na Alemanha desde 1953, e de reconhecimento internacional como pintor e designer gráfico.

Além de Almir Mavignier, a Escola de Ulm contou com a presença de outros brasileiros durante a década de 1950, a saber: Mary Vieira (1927-2001),⁴⁵ Frauke Koch-Weser, Elke Koch-Weser e Alexandre Wollner (1928) – artista que esteve ligado ao movimento concreto e que é considerado um dos pioneiros no desenvolvimento do design gráfico moderno no Brasil, assunto que será tratado no próximo capítulo.

O paradigma funcionalista e racionalista trabalhado na arte e no design gráfico da primeira metade do século XX por meio do Construtivismo Russo, do *De stijl*, da Bauhaus, da Nova Tipografia de Tschichold, da Arte Concreta – estabelecida por Theo van Doesburg e reformulada por Max Bill – e da HfG, foi adotado e transformado em um discurso universal de comunicação visual pelo Estilo Tipográfico Internacional, desenvolvido na Suíça no período pós-Segunda Guerra, assunto que será tratado de modo conciso a seguir.

2.5 ESTILO TIPOGRÁFICO INTERNACIONAL: AUSTRERIDADE E UNIVERSALIDADE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Como veremos no próximo capítulo, o termo “Estilo Internacional” foi originalmente utilizado pela arquitetura, no continente americano dos anos 30, como referência ao estilo geométrico claro e austero desenvolvido nas edificações de Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe. O design gráfico suíço absorveu esses princípios arquitetônicos em sua produção e por isso também é conhecido por essa expressão. Porém, aqui nesta pesquisa, visando evitar ambiguidades, optou-se pelo uso do termo “Estilo Tipográfico Internacional” para tratar dos códigos desenvolvidos pelo design gráfico suíço, ao passo que, quando utilizamos a expressão “Estilo Internacional”, estamos nos referindo ao estilo arquitetônico.

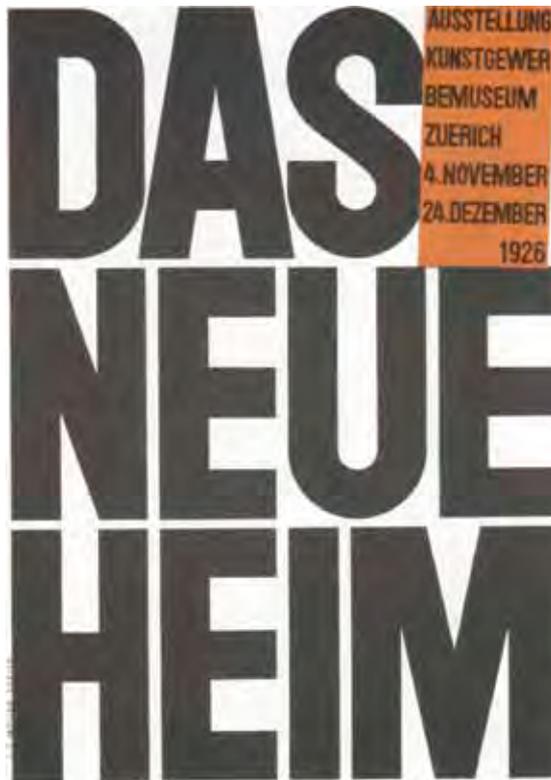
As raízes do Estilo Tipográfico Internacional encontram-se em duas cidades suíças: Zurique e Basileia. Em Zurique destaca-se o pioneirismo de Ernst Keller (1891-1968) à frente da Escola de Artes e Ofícios e, posteriormente, a importante presença de Max Bill – responsável pela reformulação e divulgação da Arte Concreta –, Richard Paul Lohse (1902-1988), Josef Müller-Brockmann (1914-1996), Hans Neuburg (1904-1983) e Carlo L. Vivarelli (1919-1986), sendo que estes últimos quatro designers citados foram os responsáveis, a partir de 1959, pela divulgação do estilo suíço como um movi-

⁴⁵ Mary Vieira fez uma carreira notável na Europa como escultora, designer gráfica e professora na Universidade da Basileia, na Suíça, onde residiu até sua morte. Manteve contato com Max Bill, e a convite dele passou a integrar, em 1951, o Grupo *Allianz* de Zurique (Associação dos Artistas Modernos Suíços). Fundado em 1937, o grupo advogava pelas teorias de Max Bill a respeito da Arte Concreta (AMARAL, 2000).

mento internacional unificado devido à publicação da revista trilingue *Neue Grafik* (Novo design gráfico).

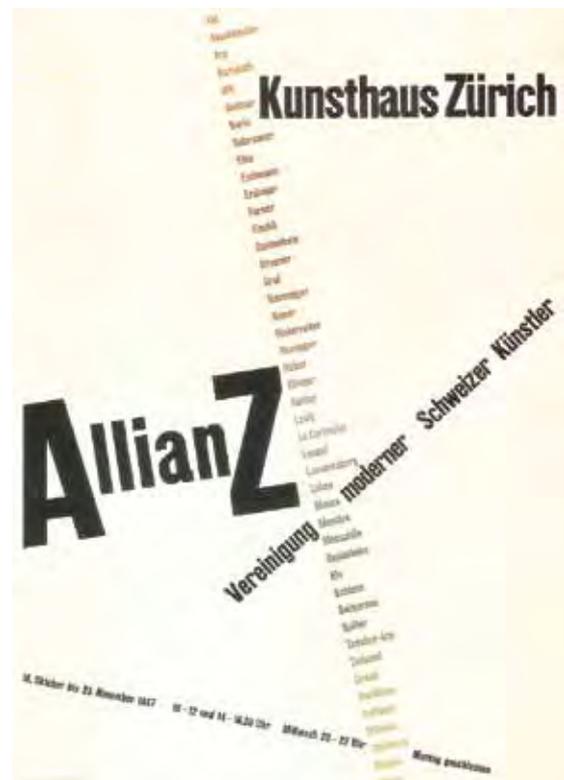
Na Basileia, Théo Ballmer (1902-1965) e Emil Ruder (1914-1970) foram figuras fundamentais. Armin Hofmann (1920) e Ruder, que durante muitos anos lecionaram na *Allgemeine Gewerbeschule* (Escola de Design da Basileia), advogaram junto com os designers gráficos de Zurique pela harmonia, pelo equilíbrio e pela legibilidade na comunicação visual, princípios que poderiam ser alcançados através de um “design global sistemático e o uso [da] *grid* para harmonizar todos os elementos – tipografia, fotografia, ilustração, diagramas e gráficos – entre si e ao mesmo tempo possibilitar a diversidade do projeto” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 472).

FIGURA 72: Cartaz para a exposição A Nova Casa



Ernest Keller, 1926, Zurique, Linoleogravura + impressão tipográfica, 90cm x 127.5cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

FIGURA 73: Cartaz para a Allianz



Max Bill, 1947, Zurique (HOLLIS, 2006)

Ao observarmos os cartazes suíços percebemos a plena integração entre imagem e texto, bem como seu caráter austero, claro e ordenado. Pode-se dizer que os códigos gráficos expressos pelo Estilo Tipográfico Internacional são: o uso da *grid*, da tipografia sem serifa e da assimetria.

FIGURA 74: Cartaz para Exposição Gráfica Construtiva



Hans Neuburg, 1958, Zurique, Linoleogravura + impressão tipográfica, 69.7cm x 99.6cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

FIGURA 75: Cartaz para Concerto Música



Josef Müller-Brockmann, 1958, Zurique Linoleogravura + impressão tipográfica, 90.5cm x 128cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

A *grid* – conceito-chave desse estilo – consiste numa malha invisível formada por linhas verticais e horizontais na qual os elementos gráficos (imagem e texto) são modulados⁴⁶ visando estabelecer harmonia, equilíbrio e legibilidade na peça gráfica. Segundo Hollis (2006), o desenvolvimento da *grid* no Estilo Tipográfico Internacional deve-se muito às bases matemáticas e programáticas utilizadas nos projetos, de vertente concreta, dos artistas-designers Max Bill e Richard Paul Lohse. Outro fator decisivo para a divulgação desse sistema modular foi o livro *Gestaltungsprobleme des Grafikers* (O artista gráfico e seus problemas no design), escrito pelo designer gráfico Josef Müller-Brockmann e publicado em 1961, introduzindo o sistema e uso da *grid* em circuito mundial (HOLLIS, 2006). Na opinião desse designer, “cada problema requer um *grid* adaptado especialmente para si. [A *grid* permite] ao designer organizar as legendas, fotografias e desenhos de modo que eles se tornem eficazes e garantam visualmente a sua importância, formando assim um todo ordenado”. (MÜLLER-BROCKMANN apud GOTTSCHALL, 1989, p. 47).

⁴⁶ Esse sistema de modulação foi estabelecido primeiramente na arquitetura por Le Corbusier, em 1948, com a criação do chamado “Modulor”. Este consiste num sistema aritmético de proporção – desenvolvido através da sequência matemática de Fibonacci e da proporção áurea – baseado nas medidas humanas, o qual visava a racionalização do espaço habitacional e, conseqüentemente, dos equipamentos domésticos industrializados (HOLLIS, 2006, p.176-177).

A adoção e a afirmação da tipografia sem serifa, pelo Estilo Tipográfico Internacional, incentivou o projeto de novas famílias tipográficas a partir dos anos 1950, as quais foram orientadas pela fonte alemã Akzidenz Grotesk do século XIX. Destacam-se entre essas novas fontes a Univers, projetada por Adrian Frutiger (1928), e Neue Haas Grotesk, elaborada por Max Miedinger (1910-1980) e Edouard Hoffman para a fundição suíça HAAS. No início dos anos 60 a Neue Haas Grotesk começou a ser produzida na Alemanha e passou a se chamar Helvetica,⁴⁷ o tipo mais utilizado internacionalmente durante os anos 1960 e 1970, a qual expressava o espírito progressista e universal do período pós-guerra (GOTTSCHELL, 1989; MEGGS e PURVIS, 2009).

FIGURA 76: Tipo Akzidenz Grotesk



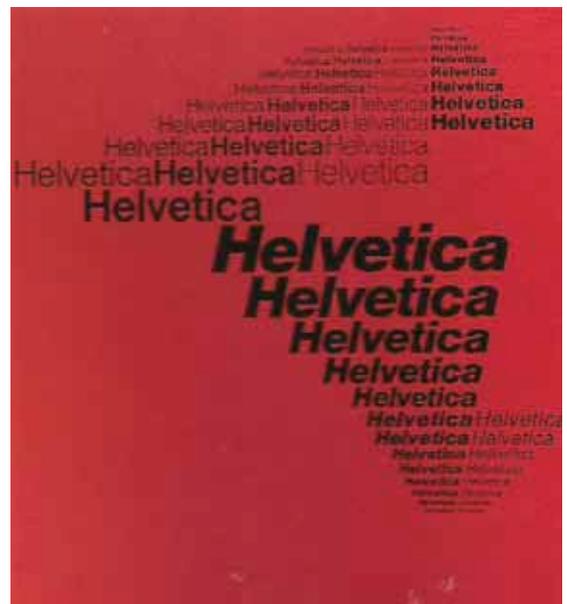
Berthold Staff Fundação Berthold, 1896 Alemanha (ESKILSON, 2007)

FIGURA 78: Tipo Univers



Adrian Frutiger, 1954-7, Fundação Deberny & Peignot, França (ESKILSON, 2007)

FIGURA 77: Tipo Neue Haas Grotesk/ Helvetica



Max Miedinger, 1951, Fundação HAAS, Suíça/ Stempel AG, Alemanha (ESKILSON, 2007)

A objetividade e a legibilidade da Helvetica permitiram que essa fonte pudesse ser utilizada em diferentes tipos de suporte como sinalização urbana e os mais variados tipos de impressos (cartazes, marcas, logotipos, identidades corporativas, etc.). Talvez esse seja um dos motivos pelo qual a Helvetica é uma das fontes mais usadas no mundo, existindo

⁴⁷ Maiores informações a respeito da fonte Helvetica podem ser encontradas no interessante filme-reportagem "Helvetica", produzido pelo americano Gary Hustwit e pela Swiss Dots Ltda. e Veer em 2007. Disponível em <http://www.helveticafilm.com/about.html>

versões para os variados tipos de escrita e sendo utilizada na identidade corporativa de grandes empresas como 3M, Lufthansa, Microsoft e Panasonic, entre outras.

Este capítulo teve como foco principal abordar a conexão entre arte e design através dos conceitos e do vocabulário visual trabalhados pelas vanguardas artísticas europeias. Partindo do germe dessa relação, que se esboçou no final dos oitocentos, buscou-se mostrar de que forma ocorreu o desenvolvimento da mesma durante a primeira metade do século XX por meio dos movimentos vanguardistas que trabalharam sob o paradigma funcionalista e racionalista em busca de um estilo visual universal, apontando também o modo como esse vocabulário foi utilizado e transformado em uma linguagem de cunho internacional no período pós-Segunda Guerra.

Após esse “passeio” pelas vanguardas racionalistas que tiveram como principal interesse a união entre arte e vida, percebe-se que devido ao desenvolvimento de certas atividades ligadas ao design, no final do século XIX e na primeira metade do século XX, realizadas pelas vanguardas – representadas principalmente pelo *Arts and Crafts*, *Art Nouveau*, *Wiener Werkstätte*, *Deutscher Werkbund*, *De Stijl* e *Bauhaus* – ocorreu uma espécie de “democratização” da arte, no sentido de que esta passou a fazer parte do cotidiano dos indivíduos através de produtos e de peças gráficas. Tratando do panorama brasileiro, pode-se dizer que, de certa forma, essa integração entre arte e vida também foi uma questão buscada pelo Concretismo, o qual absorveu a linguagem moderna, racional e funcional das vanguardas europeias, assunto que será tratado a seguir.

**CONCRETISMO
BRASILEIRO:
A LINGUAGEM DA
MODERNIDADE**

CAPITULO

3

3.1 Anos 1920: A Modernidade pelo Art Deco

**3.2 Brasil, um País em Modernização: Indústrias,
Meios de Comunicação, Instituições Culturais
e a Metrópole São Paulo**

**3.3 Ascensão do Concretismo e seu Coroamento
na I Bienal de São Paulo**

3.4 O Grupo Ruptura

3 CONCRETISMO BRASILEIRO: A LINGUAGEM DA MODERNIDADE

3.1 ANOS 1920: A MODERNIDADE PELO ART DECO

O fim da Primeira Guerra Mundial trouxe um período de prosperidade e esperança aos países da Europa e da América do Norte. Esse sentimento mostrou o seu vigor por meio da arte, da arquitetura e do design, que introduziram um novo imaginário, servindo-se da máquina e da tecnologia para reedificar um mundo que havia sido assolado.

No Brasil, a entrada dos estilemas⁴⁸ formais utilizados pelas vanguardas racionalistas apareceu primeiramente nos anos 20, por via do estilo decorativo conhecido como *Art Deco*.

Pode-se dizer que o estilo *Art Deco* condensou, de certa forma, estilemas das inovações formais decorrentes das vanguardas. As linhas, formas e cores predominantes desse estilo reverberam as pesquisas formais do Cubismo e do Purismo, associadas ao funcionalismo de movimentos reformistas como o Construtivismo Russo, o *De Stijl* e a Bauhaus. O nome com o qual foi batizado, *Art Deco*, advém da Exposição Internacional

FIGURA 79: Cartaz para Exposição Internacional de 1925



Robert Bonfils, Xilogravura, 100.3cm x 64.8cm (WEILL, 1985)

de Artes Decorativas e Industriais Modernas (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*), realizada em Paris, em 1925, na qual o grande impacto foi o *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, construído pelo artista e arquiteto Charles Edouard Jeanneret (1887-1965), mais conhecido por seu pseudônimo, Le Corbusier, em parceria com seu primo, o arquiteto e designer Pierre Jeanneret (1896–1967).

Na peça gráfica, chama a atenção o aspecto de agilidade dado à figura feminina, bem como a utilização de tipografia sem serifa e com espaçamentos diferenciados, fugindo, portanto, de uma certa previsibilidade no tratamento das letras.

⁴⁸ Ao usar o termo “estilema”, refiro-me a “fragmentos” de um estilo.

Le Corbusier e o artista francês Amedée Ozenfant (1886-1966) haviam realizado um manifesto intitulado *Après Le Cubisme* (Depois do Cubismo), em 1918, no qual buscaram apresentar uma reformulação da estética cubista instituindo um novo estilo plástico pautado pelo espírito de sua época, ou seja, “pelo espírito industrial, mecânico [e] científico” (OZENFANT e LE CORBUSIER, 1994, p. 27). Batizado como Purismo, as ideias e os conceitos do grupo foram amplamente divulgados na revista *L'Esprit Nouveau* (O espírito novo), publicada de 1920 a 1925, a qual era composta de longos ensaios acadêmicos sobre um amplo leque de temas,⁴⁹ e por anúncios e reproduções fotográficas. A intenção do periódico era informar com “absoluta objetividade” ao leitor tudo o que estava acontecendo no mundo, tratando de todos os campos que apresentassem importantes tendências à vida moderna (OZENFANT e LE CORBUSIER, 1994, p. 48). A respeito da plástica purista, a primeira edição de *L'Esprit Nouveau* declarava:

A necessidade de ordem é a necessidade humana mais nobre, é a causa própria da arte [...]. Os elementos primários de toda obra plástica são o quadrado, o triângulo e o círculo. Sua associação desencadeia sensações sinfônicas. [...] A composição se baseia em ‘números’, o módulo é o meio de equilibrar a composição. (OZENFANT e LE CORBUSIER, 1994, p. 55-66)

FIGURA 80: Capa de L'Esprit Nouveau, nº1, 1920



(BATCHELOR,1998)

Analisando o leiaute da capa nota-se o predomínio da tipografia serifada a partir do topo do numeral em tamanho grande na vertical. Por outro lado, para o título, o subtítulo e os temas em destaque na parte superior da revista foi utilizada, e com destaque pelo negrito, a tipografia sem serifa. Como poderá ser observado a seguir, a verticalidade do numeral também será usada como recurso gráfico pela revista paulista Klaxon, porém a ênfase será dada à letra “A”.

⁴⁹ É interessante observar a amplitude de temas abordados pela revista em função de suas seções: estética experimental, pintura, escultura, arquitetura, literatura, música, engenharia estética, teatro, espetáculos musicais, cinema, circo, esporte, moda, livros, móveis e estética da vida moderna (BATCHELOR, 1998).

Sobre o Purismo, a *L'Esprit Nouveau* nº 4, de 1921, manifestou os seguintes conceitos:

A lógica, nascida de constantes humanas – sem a qual nada é humano – é um instrumento de controle e, para aquele que sabe criar, um guia para a descoberta; ela corrige e controla a marcha [...] da intuição, e permite que prossigamos com certeza... .

Tudo pode ser representado por números; as proporções são as relações dos números que constituem o quadro. Um quadro é uma equação. Quanto mais exatos são os elementos entre si, maior será o seu coeficiente de beleza...

[...] Uma lei nada mais é que a verificação de uma ordem. Em resumo, uma obra de arte deve induzir a sensação de ordem matemática; e os meios de provocar essa ordem matemática devem ser buscados entre os meios universais. (OZENFANT e LE CORBUSIER, 1994, p. 67-86)

Esse “espírito novo” purista é centrado na ordem, na lógica, no controle, na geometria matemática (proporção áurea) e nas formas universais, que são conceitos modernos embasados na tradição clássica da Grécia antiga. Cabe acrescentar que houve um intercâmbio de ideias entre o Purismo e o *De Stijl* e a Bauhaus, pois no primeiro número do periódico purista também havia sido publicado a tradução do segundo manifesto do *De Stijl*, escrito por Van Doesburg, bem como as pinturas de Mondrian (BATCHELOR, 1998). O grupo holandês, e principalmente Mondrian, seriam amplamente criticados

FIGURA 81: Fachada externa do Pavillon de l'Esprit Nouveau



Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1925
(GÖSSEL E LEUTHÄUSER, 1996)

FIGURA 82: Interior do Pavillon de l'Esprit Nouveau



Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1925
(ESKILSON, 2007)

Observa-se no projeto arquitetônico e na série de objetos e mobiliário a concepção purista utilizada por Le Corbusier e Jeanneret. Nesse moderno ambiente, os móveis tinham a superfície lisa e o estilo funcional; o quadro da extrema direita é de Le Corbusier e o outro do pintor cubista Fernand Léger; as cadeiras eram da fábrica vienense Thonet e as poltronas de couro Maple, fabricadas em Londres.

por Le Corbusier no artigo *L'Angle droit* (O ângulo reto), publicado na *L'Esprit Nouveau* nº 18, de 1923.⁵⁰

Os conceitos puristas foram empregados na edificação externa e no interior do *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, o qual chamou a atenção devido ao projeto arquitetônico austero e aos elementos modernos que compunham o ambiente, no qual Le Corbusier adaptou os modernos materiais oriundos da estética da máquina com um design simplificado e funcional, utilizando como base uma estética universal por meio da interação de formas geométricas.

Vale esclarecer que nem todas as obras que participaram dessa exposição compartilharam desse que conhecemos como estilo *Art Deco*; entretanto, essa linguagem estimulou um novo olhar na variada esfera da criação – perpassando a arquitetura, as artes visuais, a moda, o design gráfico e de produto –, uma visão moderna para um estilo de design unificado que podia ser adaptado a qualquer objeto produzido pelo homem, aceitando, desse modo, a concepção de *Gesamtkunstwerk* difundida pelas vanguardas (ESKILSON, 2007; DEMPSEY, 2003; VAN DE LEMME, 1996).

Acerca do *Art Deco*, Eskilson (2007, p. 170) lembra, porém, que a sua linguagem visual – baseada na simetria, planaridade, geometria, simplicidade – se desenvolveu longe das questões filosóficas e sociais insufladas pelos movimentos da arte moderna. A ascensão desse estilo – que tinha como alvo o mercado parisiense que, por sua vez, difundia a mensagem “do glamour e da exuberância do estilo de vida moderno” nos mais variados produtos inspirados pela estética da máquina – teve uma significativa expansão nos Estados Unidos na década de 1920, devido à aquisição de inúmeras obras da exposição de Paris pelo *Metropolitan Museum of Art* (MET) de Nova Iorque (DEMPSEY, 2003).

Muitos pintores, artistas, estilistas,⁵¹ arquitetos e designers utilizaram em seus trabalhos os novos materiais oriundos da industrialização, como o plástico, o crômio, o baquelite, o vidro e o ferroconcreto, associados às formas dinâmicas, angulosas e geométricas, próprias do estilo.

⁵⁰ A restrição de Mondrian ao uso do retângulo era vista por Le Corbusier como algo simplista e que acabava por diminuir “as condições necessárias e suficientes da pintura (a inteligibilidade e o mecanismo sensorial)”, uma vez que o vocabulário tornava-se limitado, resultando em “quadrado, quadrado vermelho, quadrado azul, quadrado amarelo, quadrado branco, quadrado negro, quadrado pequeno branco, quadrado grande branco, pequeno, médio, etc...” (OZENFANT e LE CORBUSIER, 1994, p.107).

⁵¹ Paul Poiret (1879-1944) foi um dos mais importantes estilistas de todos os tempos. Tornou-se especialmente famoso por libertar as mulheres dos espartilhos, criando saias, túnicas e pantalonas. Deu privilégio às roupas com drapeados e de corte longo, com linhas retas, construídas com retângulos. Foi um admirador dos balés russos e da *Wiener Werkstätte*, na qual se inspirou para criar roupas com simplicidade estrutural.

FIGURA 83: Tamara numa Bugatti verde

Tamara de Lempicka, 1925, Óleo sobre tela,
35cm x 26cm, Coleção Privada (DEMPSEY, 2003)

Essa pintura da artista polonesa Tamara de Lempicka (1902–1980) é um autorretrato no qual a artista coloca em evidência o gênero das flappers. O termo flapper, que pode ser traduzido como “garota petulante”, é usado para se referir a um “novo gênero” de mulheres jovens dos anos 1920 que usavam saias e cabelos curtos, maquiagem em excesso, ouviam jazz, bebiam, fumavam e dirigiam automóveis. Essas garotas tinham por intenção mostrar o seu desdém pelo o que era considerado um comportamento aceitável na época. A presença do *Art Deco* é percebida pelo olhar destemido da artista dirigindo o seu luxuoso e veloz carro, pelas linhas aerodinâmicas e pelas formas angulares e ousadas da composição.

FIGURA 84: Biombo laqueado

Eileen Gray, 1922/25
(CHARLOTTE & FIELL, 2005)

Esse biombo projetado pela irlandesa Eileen Gray (1878–1976) é parte do mobiliário encomendado para a decoração interna do apartamento da estilista de chapéus francesa Madame Mathieu Lévy. Gray se mudou para Paris em 1907 e lá aprendeu as técnicas orientais de lacagem com o artesão japonês Seizo Sougawara. Nesse biombo vazado, construído por retângulos planos laqueados na cor preta, é possível observar o meticuloso trabalho de Gray dentro da estética do *Art Deco*.

FIGURA 85: Cartaz para o jornal americano Daily Herald



E. McKnight Kauffer, 1918
(ESKILSON, 2007)

FIGURA 86: Conjunto de porcelana Vogue para cerâmica Shelley



Eric Slater, 1930/31 (ESKILSON, 2007)

Na composição geometrizada e dinâmica dos pássaros, o emblemático cartaz de McKnight Kauffer (1890–1954) remete aos estilemas do Cubismo e do Futurismo. É interessante observar que tanto as cores, como o vocabulário geométrico, foram utilizados uma década depois no conjunto de chá “Vogue”, na imagem acima de Eric Slater (1902-1984).

Nos Estados Unidos, o *Art Deco* foi absorvido pela arquitetura e pela decoração de interiores, as quais fundiram a linguagem geométrica ornamental e a sua concepção de design total na construção de arranha-céus, edificações que, na época, eram tipicamente americanas, consideradas um símbolo do progresso industrial nas

grandes cidades de países desenvolvidos. Exemplos consagrados desse período são o Edifício *Chrysler*, o *Empire State Building* e o *Rockefeller Center*, todos edificadas no início dos anos 1930 em Nova Iorque.

FIGURA 87: Empire State Building



Projeto de Shreve, Lamb and Harmon, entre 1929/31, em Nova Iorque (EUA) Disponível em http://www.bc.edu/bc_org/, acesso em 14 de mar. de 2011

FIGURA 88: Edifício Altino Arantes (ao centro)



Plínio Botelho do Amaral, entre 1939/47, em São Paulo (BR) Disponível em <http://www.piratininga.org/>, acesso em 14 de mar. de 2011

O Edifício Altino Arantes, localizado no centro de São Paulo, também conhecido como Edifício do Banespa, possui 162,22 metros de altura, 35 andares, e é considerado o quarto prédio mais alto do Brasil no estilo *Art Deco*. O projeto inicial realizado pelo engenheiro e arquiteto Plínio Botelho do Amaral foi adaptado pela construtora Camargo & Mesquita para ser uma espécie de clone do Empire State Building americano, devido à fusão do estilo *Art Deco* com o arranha-céu.

Uma outra manifestação importante do período, marcada pela linguagem do *Art Deco*, está nos cartazes. A tipografia e o leiaute com formas geométricas angulares e de cores brilhantes, associadas a elementos advindos do Cubismo, do Purismo e do Construtivismo Russo, foram utilizadas em vários segmentos do design gráfico – embalagens, capas de livros, anúncios, revistas –, mas o ápice dessa linguagem circulava nas ruas por meio dos cartazes, que oxigenavam o olhar dos transeuntes com suas cores vívidas e linhas audaciosas. Muitos dos criadores desses cartazes orbitavam em torno da União dos Artistas Modernos (UAM), em Paris. Artistas e arquitetos, em sua maioria, eles tinham por intenção apagar da memória os efeitos da guerra, buscando “promover o estilo modernista como uma linguagem de design unificado, apropriada ao mundo moderno” por meio “do idealismo da máquina” proposto pelo estilo *Art Deco* (ESKILSON, 2007, p. 173). Entre o grupo estavam Le Corbusier, a pintora e designer ucraniana Sonia Delaunay (1885–1979), o tipógrafo e diretor de arte francês Maximilien Vox (1894–1974) e os “mosqueteiros” do cartaz Adolphe Jean-Marie Mouron, mais conhecido como A. M. Cassandre (1901–1968), Charles Loupot (1892–1962), Jean Carlu (1900–1997) e Paul Colin (1892–1989).

Essa nova geração de cartazistas teve como mestre o artista gráfico de origem italiana Leonetto Cappiello (1875–1942), que já utilizava em seus cartazes, desde os primeiros anos do século em Paris, os fundos de cor chapada, com o objetivo de destacar a imagem e os princípios de legibilidade da tipografia. Entretanto, a emergência do *Art Deco* possibilitou que os “mosqueteiros” superassem o seu mestre com a criação de uma nova e “revolucionária” visualidade na prática cartazística (WEILL, 1985, p. 198).

FIGURA 89: Cartaz para caldo de carne em cubos (Boiullon Kub)



Leonetto Cappiello, 1931, Litografia, 198cm x 122cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

A.M. Cassandre foi um dos maiores cartazistas de sua geração. Imigrante ucraniano que cedo se estabeleceu em Paris e frequentou a Escola de Belas-Artes, começou a trabalhar com cartazes sob encomenda para poder custear seus estudos. Logo se aproximou da linguagem purista de Ozenfant e Le Corbusier, e passou a utilizar em seus cartazes uma geometria limpa e delimitada nas imagens e letras.

Para ele, o cartaz era um instrumento de comunicação que merecia um lugar específico e próprio entre as artes, uma vez que, ao contrário de muitos, não o considerava parte da pintura e nem das artes decorativas. Esse lugar presumido por Cassandre talvez fosse o de uma arte gráfica aplicada à comunicação, o que mais tarde foi denominado de design gráfico.

É difícil determinar o lugar que corresponde o cartaz nas artes pictóricas. Uns o consideram um ramo da pintura, o que é um erro; outros o colocam entre as artes decorativas e, em minha opinião, estão igualmente equivocados. O cartaz não é nem pintura nem ornamento teatral, mas algo diferente, ainda que muitas vezes se utilize dos meios que são oferecidos por um e outro. [...] A pintura é um fim em si mesma. O cartaz é só um meio para um fim, um meio de comunicação entre o comerciante e o público, algo assim como o telégrafo. (CASSANDRE, 1932 apud PELTA, 2007, p. 15)

FIGURA 90: Cartaz para o jornal parisiense *L’Intransigeant*



A.M. Cassandre, 1925 (WEILL, 1985)

FIGURA 91: Cartaz para o cinema *Phoebus Palast*



Jan Tschichold, 1927 (WEILL, 2010)

No cartaz de Cassandre para o jornal *L’Intransigeant* é possível observar o uso das tendências cubistas e puristas na composição. A imagem pictográfica do rosto da figura que anuncia a notícia é criada pela simplificação de formas e o efeito dégradé, na cor, é realizado com o uso do aerógrafo. As linhas diagonais traçadas com precisão que convergem para a esquerda fazem alusão aos cabos do telégrafo que transmitem a notícia a um grande número de pessoas. Cassandre utiliza as letras sem serifa na versão abreviada do nome do jornal, o que nos remete à tipografia usada pela Bauhaus, bem como às criações de Jan Tschichold a respeito da Nova Tipografia, iniciadas em 1925 – a qual tinha em sua essência os conceitos dos construtivistas russos e da Bauhaus, centrada em uma tipografia clara, objetiva e eficiente – no mesmo ano que Cassandre realiza seu cartaz para o jornal. Dois anos depois, Tschichold realizaria o cartaz para o filme “A mulher sem nome, Parte II”, para o *Phoebus Palast*, em Munique, utilizando as cores do Construtivismo Russo e o conceito do tipofoto. As linhas diagonais que convergem para a esquerda são usadas com o mesmo objetivo dos “cabos telegráficos” de Cassandre: a transmissão de informações, neste caso, a respeito do filme, bem como a ideia de movimento, velocidade, modernidade, lembrando que as linhas diagonais se tornaram célebres pelo uso que delas fizeram os Construtivistas Russos.

Por mais de dez anos Cassandre criou cartazes para os mais diversos tipos de clientes, utilizando como princípio a bidimensionalidade, associada a extensos e simplificados planos de cor e à geometria das formas, tanto na imagem, como na tipografia, obtendo como resultado uma total integração entre palavra e imagem na composição.

FIGURA 92: Dubonnet



A.M. Cassandre, 1932, Litografia, 120cm x 160cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

De acordo com Müller-Brockmann (2004), Cassandre foi o pioneiro do moderno cartaz seriado, com a criação do cartaz “Dubo, Dubon, Dubonnet”. O personagem estilizado pela geometria de retas e curvas bem delineadas remete ao purismo; por outro lado, a vibração das cores completa essa emblemática progressão gráfica. Na “sequência cinemática”, há uma total integração entre palavra e imagem. Foi umas das campanhas mais importantes na carreira de Cassandre e a figura do homenzinho se tornou uma marca muito popular no período.

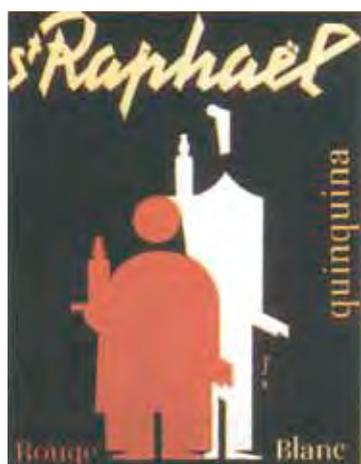
Cassandre introduziu o cartaz seriado, inventou personagens, criou famílias tipográficas (*Bifur*, 1929; *Acier Noir*, 1936 e *Peignot*, 1937), fez uso de modo magistral do aerógrafo, utilizou a fotomontagem, insuflando nova vida à “linguagem publicitária” (WEILL, 2010, p. 63). A revitalização e a ousadia da linguagem gráfica que Cassandre havia levado às ruas fizeram com que o poeta e escritor francês Blaise Cendrars⁵² (1887–1961) o visse como uma espécie de diretor de espetáculo, chamando-o de “o diretor de palco das ruas” (CENDRARS apud WEILL, 1985, p. 198).

Em meados dos anos 1930, o Departamento de Arquitetura e Arte Industrial do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) realizou uma exposição com os cartazes de Cassandre, apresentando-o como o principal designer de cartazes do mundo. Como fruto da mostra, Cassandre foi convidado pela revista americana Harper’s Bazaar para realizar o design de suas capas. No período que esteve nos Estados Unidos, além

⁵² De origem suíça, o poeta e escritor francês Blaise Cendrars registrava em suas poesias sua vida itinerante. Teve contato com modernistas brasileiros, como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que se atualizavam com viagens a Paris nas primeiras décadas do século XX. Em 1924, Cendrars veio ao Brasil e realizou viagens pelo país com os intelectuais modernistas.

de trabalhar na revista, ele também executou anúncios publicitários para a agência de propaganda *Container Corporation of America* (CCA), a maior produtora de embalagens do país. Quando regressou a Paris, em 1939, Cassandre abandonou os cartazes. Durante as três décadas seguintes até sua trágica morte, em 1968, ele se dedicou à criação de cenários e trajes para teatro, assim como se dedicou à pintura. Na década de 1960, criou o emblemático logotipo da grife francesa *Yves Saint Laurent*, que permanece o mesmo há cinco décadas, transmitindo o conceito de luxo e modernidade.

FIGURA 93: Cartaz para aperitivo Saint-Raphäel



Charles Loupot, 1945
(WEILL, 2010)

Cassandre também trabalhou na agência *L'Alliance Graphique*, fundada pelo grande litógrafo e cartazista francês Charles Loupot. Esse artista realizou vigorosos cartazes para diversos clientes e também ilustrações para a revista feminina *Gazette Du Bon Ton*.⁵³ Loupot expressou a essência do seu trabalho dizendo que “o olho preguiçoso [deveria] ser constantemente surpreendido por uma simples e perfeita arte gráfica” (LOUPOT apud WEILL, 1985, p. 208). Um de seus cartazes mais conhecido é o do anúncio do aperitivo *Saint-Raphäel*, no qual as cores e a imagem dos dois garçons expressam a sensibilidade geométrica do Cubismo e do Purismo.

A modernidade do *Art Deco* e os estilemas decorrentes da nova visualidade difundida pelas vanguardas começaram a aparecer no Brasil ao longo dos anos 20, por meio de revistas e trabalhos de artistas e arquitetos. Como sabemos, a modernidade visual teve início, no país, ainda no final do século XIX, devido, em grande parte, aos impressos e à chamada “gráfica efêmera”. Soluções arrojadas já estavam em revistas, livros, cartazes e embalagens da virada do século. Como já demonstraram vários pesquisadores, entre os quais Rafael Cardoso, não há como negar que essas produções “despretensiosas” introduziram linguagens modernas no cotidiano das pessoas, bem como influenciaram a própria produção artística (CARDOSO, 2005). Assim, embora frequentemente adotemos os anos 20 como emblemáticos para a modernização da visualidade e da cultura brasileira, é sempre importante lembrar que esse processo começou antes.

⁵³ Importante revista francesa, fundada por Lucien Voguel em 1912. Publicada até 1925, a revista tratava de moda, beleza e do estilo de vida da época. Primando pelo bom gosto e o refinamento, o periódico tinha um contrato de exclusividade com os famosos estilistas da época, como, por exemplo Paul Poiret. Tendo por objetivo mostrar que a moda estava ligada à arte, o chamariz da revista estava em suas ilustrações, assinadas por alguns dos mais renomados artistas e ilustradores identificados com o *Art Deco*.

O ponto nodal dos anos 1920 e, em especial, da Semana de Arte Moderna de 1922, é que a modernização é apresentada como projeto, sendo defendida por vários intelectuais e artistas. No campo da visualidade, uma das características importantes daquele momento é a natureza abstrato-geométrica que desponta na obra de alguns artistas, a exemplo de Vicente do Rêgo Monteiro (1899–1970) e de Tarsila do Amaral (1890–1973), que, curiosamente, havia adquirido em sua última temporada em Paris o livro *L'Art Concret*, do pintor holandês Theo van Doesburg (AMARAL, 1998).

FIGURA 94: Composição Abstrata



Vicente Do Rego Monteiro, 1922, Óleo sobre tela, 81cm x 65cm Coleção Carlos Magno Filho, São Paulo (AMARAL,1998)

FIGURA 95: Calmaria II



Tarsila Do Amaral, 1929, Óleo sobre tela, 75cm x 93cm Acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (AMARAL,1998)

Como esclarece Fabris (1994), a Semana de Arte Moderna tinha como intenção “denunciar a presença do passado na produção cultural de uma cidade materialmente moderna, [...] [e] apontar para a necessidade de um código novo no qual a modernização e o modernismo se encontrassem para forjar a modernidade” (FABRIS, 1994, p. 23). Essa busca por um novo código, por uma atualização cultural, novamente é encontrada, de modo farto, em publicações e materiais do setor gráfico. Durante os anos 20, a grande imprensa de jornais e periódicos ganhava expressivo destaque na vida intelectual do país, de modo que, aos poucos, foram surgindo, nas grandes cidades, fábricas de papel, empresas gráficas e editoras. Estas, por sua vez, procuravam apresentar ao público uma linguagem estética atualizada, através das capas de livros e revistas como, por exemplo, *Klaxon* (1922, São Paulo), *Madrugada* (1926, Porto Alegre) e *Para Todos* (1927, Rio de Janeiro).

FIGURA 96: Capa da revista *Klaxon*, 1922



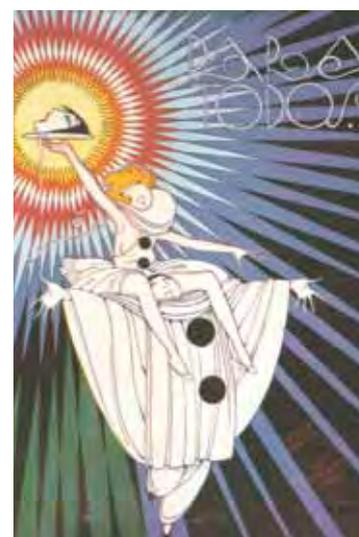
Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/>, acesso em 14 de mar. de 2011

FIGURA 97: Capa do primeiro número da revista *Madrugada*



Sotero Cosme, 1926
(RAMOS, 2006)

FIGURA 98: Capa para a revista *Para Todos*, nº 428



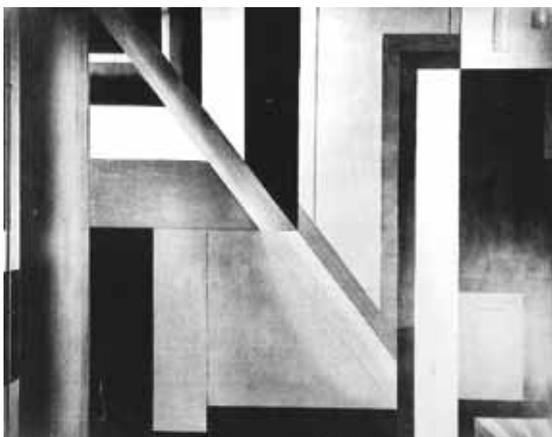
J. Carlos, 1927
(CARDOSO, 2005)

Enquanto a *Klaxon* aposta no aspecto gráfico por excelência da tipografia utilizando a assimetria (ou seja, a tipografia não aparece apenas como elemento informativo, mas eminentemente gráfico e visual), as revistas *Madrugada* e *Para Todos* exploravam linhas angulosas, geométricas e com a estilização característica do *Art Deco*. E se J. Carlos é apontado por muitos pesquisadores como o maior ilustrador brasileiro do século XX, Sotero Cosme foi um dos grandes responsáveis pela modernização visual no Rio Grande do Sul nos idos dos anos 20. Além de ele ter assinado a direção de arte da efêmera *Madrugada* (a revista só teve cinco edições, de setembro a dezembro de 1926), Cosme também foi o responsável pela primeira e emblemática capa da *Revista do Globo*, publicação que despontou em 1929, estendendo-se até 1967.

O fim da Primeira Guerra Mundial havia trazido muitos imigrantes aos grandes centros do Brasil, notadamente as cidades do Rio de Janeiro, então capital federal, e São Paulo, que já se colocava como importante “engrenagem” econômica do país. Naquele cenário, as famílias abastadas e “modernas” começaram a encomendar a artistas uma série de trabalhos em arte aplicada. Painéis decorativos, tapeçarias, móveis, luminárias, vitrais, fechaduras e mesmo padrões para calçadas entravam no conjunto de projetos. Vários artistas, brasileiros ou estrangeiros, encontraram nessa demanda uma oportunidade de trabalho, associando, portanto, suas formações em arte às produções de viés mais utilitário. Um desses artistas foi o lituano Lasar Segall (1891–1957).

Em 1924, quando se estabelece no Brasil, Segall é prontamente convidado pelo Automóvel Club de São Paulo a desenvolver um projeto de painéis decorativos. E ele cria, para a decoração do primeiro “Baile Futurista” da entidade, uma série de grandes painéis coloridos, com figuras de um Cubismo estilizado, combinadas a elementos geométricos. Posteriormente, foi contratado pela patronesse das artes em São Paulo, Olivia Guedes Penteado (1872–1934), para realizar, em sua residência, a decoração do chamado

FIGURA 99: Detalhe do teto do Pavilhão Moderno de Olívia Guedes Penteadado



Lasar Segall, c.1924, 23,5cm x 17,8cm.
(AMARAL,1998)

“Pavilhão Moderno”, denominado pelo próprio Segall como “Galeria de Arte Moderna” (AMARAL, 2006, p. 104, v.I). Nesse pavilhão, Segall teria aplicado “cores vibrantes” no teto; “figuras humanas estilizadas” – que, segundo Amaral (2006), faziam uma rápida alusão às figuras de Oscar Schlemmer (1888–1943), um dos importantes mestres da Bauhaus – nas duas pinturas da parede externa; e, nas paredes internas, duas composições em formato vertical “abstrato-geométricas” – as quais,

ainda na opinião de Amaral (2006), remeteriam ao cubista Fernand Léger (1881–1955).

Para a sua própria residência, Segall ainda projetou uma série de móveis: poltronas, uma mesa de centro e um interessante sofá de três módulos, que claramente demonstram, pelas linhas retas e funcionalidade, a sintonia com o espírito “bauhausiano”. Vale comentar que a residência em si tinha projeto arquitetônico assinado pelo não menos arrojado Gregori Warchavchik (1896–1972), concunhado de Segall e um dos nomes fundamentais para a modernização da arquitetura brasileira. Atualmente, a casa, localizada na Vila Mariana, abriga o Museu Lasar Segall, e parte desse mobiliário integra a Biblioteca Jenny Klabin Segall (SANTANA, 2010).

FIGURA 100: Sofá de três módulos para sua residência



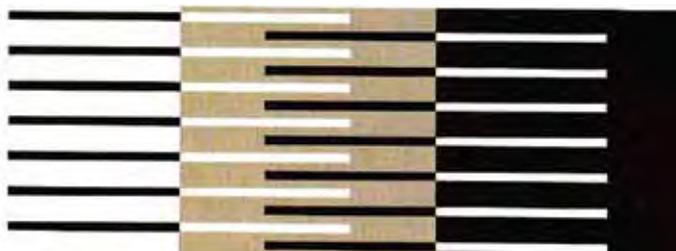
Lasar Segall, c.1932 (SANTANA, 2010)

Assim como Segall, outros artistas se voltaram ao desenvolvimento e à produção de trabalhos na área do design. O suíço John Graz (1892–1980) e sua esposa, a brasileira Regina Gomide Graz (1897–1973), bem como o irmão desta, Antônio Gomide (1895–1967), haviam se formado na Escola de Artes Decorativas de Genebra. Estabelecidos no Brasil, eles passaram a trabalhar na área das artes aplicadas, confeccionando diversos tipos de artigos – móveis, luminárias, vitrais, painéis, fechaduras, maçanetas, trincos, cerâmicas, cortinas, almofadas, tapetes, afrescos, jardins e calçadas – e adotando, em seus projetos, estilemas derivados do *Art Deco*. Esses artefatos eram comprados por abastados clientes da elite paulistana, formada por “dinastias familiares de antiga inserção na classe dirigente e clãs empresariais imigrantes de constituição e êxito econômico recente”, como grandes proprietários, industriais e banqueiros (MICELI, 2003, p. 183). Os trabalhos realizados pela família Gomide-Graz assinalam suas atuações como “designers de interiores” e constituem uma valiosa fonte de informações para o “esclarecimento dos processos de importação e readaptação de estilos e linguagens artísticas [...] em países ‘novos’ da periferia capitalista, como o nosso” (AMARAL, 1998; MICELI, 2003, p. 183).

É importante lembrar desde já que John Graz, conhecido como “o futurista”, estabeleceu uma parceria de grande êxito com o arquiteto Gregori Warchavchik no início dos anos 20. Enquanto esse último realizava o projeto estrutural, Graz projetava “todo o interior da residência”, utilizando diferentes materiais industriais como aço, cobre, metal, chapas e superfícies cromadas (SANTANA, 2010, p. 16).

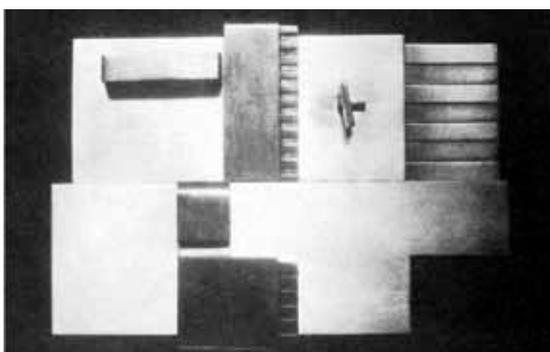
FIGURA 101: Paneau

Regina Gomide Graz, década de 1930, Tapeçaria, 186cm x 120cm (AMARAL,1998)

FIGURA 102: Concreção 5521

Luiz Sacilotto, 1955, Esmalte sobre madeira, 30cm x 90cm (AMARAL,1998)

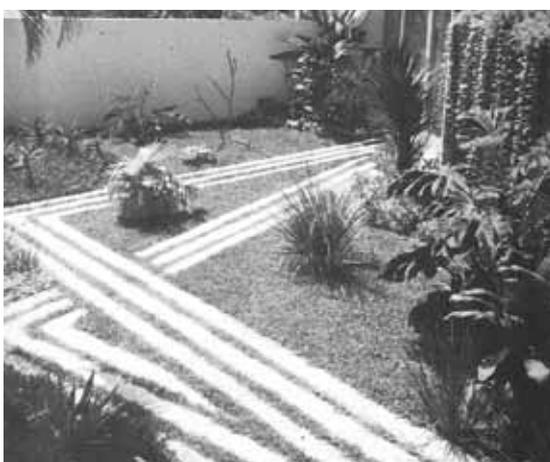
Comparando o projeto de tapeçaria desenvolvido por Regina Gomide Graz na década de 1930 e o trabalho do concretista Luis Sacilotto, de 1955, é possível observar como os exercícios compositivos do *Art Deco* repercutiram na arte concretista brasileira. Vamos encontrar solução semelhante no projeto de fechadura desenvolvido por Graz igualmente na década de 1930. Assim, as linhas rápidas, a repetição de elementos e o ritmo estabelecido por eles, identificáveis na produção dos anos 20 e 30, repercute mais tarde na linguagem concretista.

FIGURA 103: Fechadura de cobre e metal para a residência de Celso Figueiredo

John Graz (1892–1980), década de 1930 (AMARAL,1998)

FIGURA 104: Piso e jardim da residência Mário Cunha Bueno

John Graz, década de 1930 (AMARAL, 1998)

FIGURA 105: Paisagismo para residência Abraão Huck

Waldemar Cordeiro, São Paulo, 1956, Fotografia, 30cm x 40cm (AMARAL, 1986)

O mesmo tipo de relação verificado nos exemplos anteriores pode ser apontado nas imagens acima. No projeto de Graz para o piso e jardim da residência de Mário Cunha Bueno, em São Paulo, há as sementes da linguagem encontrada no jardim projetado por Waldemar Cordeiro na década de 1950. Uma vez mais, portanto, é possível estabelecer esse arco temporal e estilístico entre os elementos formais do *Art deco* e a nova linguagem explorada pelos concretistas pelo menos duas décadas depois.

Gregori Warchavchik chegou ao Brasil aos 27 anos de idade e com contrato firmado, por um ano, com a Companhia Construtora de Santos, de propriedade do empresário Roberto Cochrane Simonsen (1889–1948) (LIRA, 2007).⁵⁴ Em texto publicado no jornal paulistano, em 1925, no *Correio da Manhã*, Warchavchik já expressava o seu apoio por uma atualização no espaço urbano através de uma nova concepção arquitetônica, de estilo simples e racional, isto é, moderno.

O arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. [...] A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se na lógica. [...] Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, incumbe o papel dos Medici na época da Renascença e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. [...] Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno. (WARHAVCHIK, 2006, p. 33-38)⁵⁵

FIGURA 106: Abajour (pé)



Antonio Gomide, s/d, Madeira, 43cm x 20cm x 20cm (SCHWARTZ, 2002)

Warchavchik trazia consigo os preceitos europeus dos grandes arquitetos em cena, como Le Corbusier – que viria ao Brasil alguns anos depois, entrando em contato com arquitetos e artistas modernistas – e os bauhausianos

FIGURA 107: Móveis para o living da residência de Adolpho Leirner



John Graz, década de 1930 (AMARAL, 1998)

Walter Gropius e Mies van der Rohe, os quais trabalhavam o espaço urbano sob questões como lógica, racionalismo e standardização. Sua residência localizada na Rua Santa Cruz, em São Paulo, é considerada a primeira casa modernista do país,

A grande inovação de Graz foi no design de móveis com a utilização do aço tubular, repercutindo, com isso, o trabalho desenvolvido por Marcel Breuer (1902–1981) na Bauhaus.

⁵⁴ Note-se que Simonsen, um dos representantes mais promissores da vocação ideológica e política dos politécnicos, empresário de sucesso e líder da burguesia industrial paulista, assim como seu sócio Francisco da Silva Telles, estavam desde 1922 entre os poucos assinantes brasileiros da revista *L'Esprit Nouveau*, dirigida por Le Corbusier (LIRA, 2007).

⁵⁵ Texto republicado no jornal de São Paulo *Correio da Manhã*, 1 nov. 1925 sob o título “Acerca da arquitetura moderna”.

assim como Warchavchik, como já foi apontado, é considerado um dos pioneiros da nova arquitetura no Brasil. A aplicação da “lei da tinta esmalte” de Le Corbusier é visível na fachada externa da casa, constituída por paredes autoportantes de tijolos revestidas de cal (LE CORBUSIER, 1996, p. 191).

FIGURA 108: Casa da Rua Santa Cruz



Gregori Warchavchik, Vila Mariana, São Paulo, 1927/1928 (CAVALCANTI, 2001)

Fachada externa da residência com jardim projetado por sua esposa, a paisagista Mina Klabin (1897 – 1969)

FIGURA 109: Casa da Rua Santa Cruz



Gregori Warchavchik, Vila Mariana, São Paulo, 1927/1928 (CAVALCANTI, 2001)

No interior da residência, nota-se o uso de mobiliário funcional, sendo que alguns móveis haviam sido projetados pelo próprio arquiteto.

A consagração de Warchavchik na sociedade paulista ocorreria nos anos 1930, com a construção da Casa Modernista da Rua Itápolis. A casa foi inaugurada em 26 de março com uma exposição de arte moderna composta por pinturas, esculturas e alguns móveis e objetos feitos por artistas modernistas, sendo que a maioria da mobília e dos objetos, projetados “à maneira Bauhaus”, levavam a assinatura do próprio arquiteto (AMARAL, 2006, v.I p. 136). A casa foi visitada por cerca de vinte mil pessoas, reuniu importantes intelectuais e artistas modernistas de modo que sua repercussão foi comparada à da Semana de 22.

Com volumes brancos assimétricos, marquises e janelas explorando o jogo de luz e sombra, jardim composto por cactos e plantas tropicais e interior de design funcionalista, a Casa Modernista demonstra o êxito de Warchavchik em relação à concepção bauhausiana de totalidade por meio da união das artes (CAVALCANTI, 2001; SANTANA, 2010). Um ano depois, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, o arquiteto edificaria a Casa Nordschild (1931), utilizando o mesmo conceito e apresentação que havia sido aplicado à Casa Modernista. A residência carioca contou com a ilustre visita do arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867–1959), que se encontrava no Rio de Janeiro em função de um

concurso de arquitetura no qual integrava a comissão julgadora (CAVALCANTI, 2001).

A admiração do jovem arquiteto Lúcio Costa (1902–1998) – na época diretor e ativista de uma reforma no ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA) – pelo ideário moderno divulgado pela Casa Modernista levou-o a

FIGURA 110: Casa Modernista da Rua Itápolis



Gregori Warchavchik, São Paulo (1930), Fachada Externa (CAVALCANTI, 2001)

FIGURA 111: Casa Modernista da Rua Itápolis



Gregori Warchavchik (1896–1972), São Paulo (1930), Interior (SANTANA, 2010)

convidar Warchavchik para integrar o corpo docente da escola.

A chegada dos anos de 1930, que trazia a crise de 1929, anunciava o fim da República Velha e a busca por uma renovação política, econômica e social no Brasil. Inaugurava-se um novo governo paternalista e centralizador, que carregava em seu bojo a premissa do progresso e da evolução. A sociedade passa a se estruturar em diferentes esferas, o campo artístico e cultural se dirige ao internacionalismo. O país buscava crescer e se atualizar por meio de um projeto moderno. Sabe-se que durante os anos 30 boa parte dos artistas brasileiros, bem como americanos e europeus, voltaram-se ao Realismo Social, realizando trabalhos de temática social, visando o desenvolvimento de uma arte figurativa de conteúdo social. Entretanto, sabe-se também que houve aqueles artistas que continuaram realizando suas pesquisas de modo independente da temática social. Reunidos em grupos, clubes, salões e associações, esses artistas buscavam se atualizar e dialogar com as tendências praticadas no meio artístico internacional.

A arquitetura desse período também buscou dialogar com as tendências arquitetônicas europeias do chamado Estilo Internacional, as quais foram divulgadas pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, nos Estados Unidos, cabendo aqui fazer um parêntese para abordar de forma breve algumas questões a respeito dessa instituição.

Fundado em 1929 por um grupo de colecionadores – entre eles o empresário e filantropo americano John Davison Rockefeller Jr. (1874–1960) –, o MoMA teve como

objetivo promover a arte moderna e, simultaneamente, atualizar o público com uma arte do seu tempo. Seu primeiro diretor foi o historiador de arte americano Alfred H. Barr Jr. (1902–1981), o qual, ao longo de sua liderança de 38 anos, trabalhou obstinadamente na formação de um acervo que tinha por intenção tornar-se o melhor do mundo em sua área (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007; ESKILSON, 2007).

A peculiaridade do MoMA reside em ser um espaço que, desde o começo, através das exposições promovidas e da formação de seu acervo, buscou a integração entre arte e indústria através de diversas técnicas e materiais – pintura, escultura, artes gráficas, arquitetura, objetos, mobiliário, fotografia e cinema –, configurando uma espécie de “museu vivo”, atualizado com as produções do seu tempo. Como Le Corbusier propunha, em um dos artigos que redigiu a respeito das artes decorativas em 1925, “[...] o verdadeiro museu [deve ser aquele] que contém tudo”, o qual diante da passagem do tempo “poderá informar sobre tudo” (LE CORBUSIER, 1996, p. v-vi). É possível que Alfred H. Barr tenha entrado em contato com o pensamento desse arquiteto e o aplicado na concepção do MoMA, fato que lhe confere pioneirismo e legitimidade ao estabelecer, na América, uma instituição com esse caráter inovador. É interessante observar a valorização dada por esse museu aos movimentos de vanguarda europeus.

FIGURA 112: Café De Unie



J.J.P. Oud, Roterdã, 1924/25, Vista da fachada reconstruída em 1986 Disponível em <http://hgv.huweb.nl/1556218/>, acesso em 6 de julho de 2011

No decorrer dos anos 30, o MoMA realizou quatro significativas mostras que causaram impacto na linguagem visual americana, ao apresentar a estética racionalista europeia, a saber: *Modern Architecture: International Exhibition* (1931); *Machine Art* (1934); *Cubism and Abstract Art* (1936) e *Bauhaus 1919-1928* (1938). Da primeira exposição, a qual reuniu uma ampla mostra da arquitetura moderna, foi cunhada a nova expressão “Estilo Internacional” (*International Style*). No ano seguinte, como acompanhamento dessa mostra, foi lançado pelos curadores o livro *The International Style: Architecture since 1922* (O Estilo Internacional: Arquitetura a partir de 1922). Nele, os autores Philip Johnson (1906-2005) e Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) identificaram al-

guns princípios estéticos, encontrados na visualidade e linguagem de grandes arquitetos europeus, os quais representavam as novas tendências na construção: Le Corbusier (Purismo), Walter Gropius e Mies van der Rohe (Bauhaus), e J.J.P. Oud (*De Stijl*). Os princípios identificados no livro possibilitaram a definição do termo “Estilo Internacional”.

FIGURA 113: Pavilhão Alemão na Exposição Internacional em Barcelona

A existência do pavilhão não durou seis meses, antes de ser desmantelado e de se venderem todos os elementos possíveis de utilização. A famosa cadeira Barcelona foi projetada pelo arquiteto e designer e apresentada nesse pavilhão. Em 1983 foi criada a Fundação Mies van der Rohe, em Barcelona, e o pavilhão foi reconstruído, funcionando atualmente como uma espécie de museu.



Ludwig Mies van der Rohe, 1929, Disponível em <http://www.google.com.br>, acessado em 6 de julho de 2011.

As características desse estilo incluem: formas retilíneas e simples, tetos planos, espaços internos abertos, rejeição do ornamento, uso do vidro (ideologia da transparência), aço e concreto como materiais preferenciais. A essência do estilo dessa “arte de construir” é expressa na célebre frase de Mies van der Rohe: “Menos é mais” (DROSTE, 2006).

O apoio ao funcionalismo e à estética da máquina foi evidente durante a segunda mostra, em 1934, Machine Art. Nessa exposição, montada pelo Departamento de Arquitetura e Arte Industrial, foram apresentados ao público objetos industrializados e produzidos em massa, como móveis, acessórios e até instrumentos científicos, os quais exibiam formas puras, simplificadas e funcionais das vanguardas racionalistas. Dois anos depois, a terceira exposição trouxe pela primeira vez aos Estados Unidos uma “visão histórica” da arte abstrata, sendo grande parte retratada por meio da pintura; no entanto, também abordou a arte abstrata pelo viés do desenho industrial, do cinema e do teatro (ESKILSON, 2007).

Nesse período, meados dos anos 30, enquanto os Estados Unidos abriam suas portas às vanguardas artísticas e buscavam se recuperar dos efeitos da Grande Depressão por meio de políticas implementadas pelo governo de Franklin D. Roosevelt (1881–1945), vigorava na Europa a estética totalitária decorrente do fascismo e do nacional-socialismo. A perseguição à arte moderna executada pelo nacional-socialismo fez com que muitos artistas ligados aos movimentos de vanguarda, principalmente os expoentes da Bauhaus, imigrassem para os Estados Unidos. A exposição dessa escola realizada pelo MoMA no final da década de 30, intitulada *Bauhaus 1919-1928*, marcaria definitivamente a boa recepção e a absorção das vanguardas racionalistas e da estética da máquina pelo continente americano. No período pós-Segunda Guerra, os preceitos arquitetônicos do

Estilo Internacional tornaram-se popularmente conhecidos como um estilo geométrico reducionista, o qual foi muito aplicado em projetos corporativistas norte-americanos.

O desejo de superação do colonialismo e a busca por uma atualização visual e cultural perpassam toda a América Latina. Fomentados por propósitos políticos, os primeiros passos começavam a ser trilhados em algumas capitais latino-americanas – como Caracas, Buenos Aires, Montevideu e Rio de Janeiro – em direção a um alinhamento ao Estilo Internacional arquitetônico (FREITAS, 2007). Aos poucos, os princípios estéticos desse estilo foram sendo delineados no espaço urbano brasileiro, com a construção de residências e órgãos destinados ao serviço público, questão que será tratada a seguir.

3.2 BRASIL, UM PAÍS EM MODERNIZAÇÃO: INDÚSTRIAS, MEIOS DE COMUNICAÇÃO, INSTITUIÇÕES CULTURAIS E A METRÓPOLE SÃO PAULO

O Brasil da década de 30, sob o governo de Vargas, havia recebido uma significativa impulsão visando o desenvolvimento do setor industrial. Surgia uma nova mentalidade no país, que ansiava por atingir a modernidade (LOURENÇO, 1995). Tendo por objetivo alçar o país rumo ao crescimento e à modernização, formulou-se um conjunto de iniciativas políticas, econômicas, sociais e culturais, as quais contaram com a ativa participação da intelectualidade, visando dar à nação uma identidade nacional.

Durante os anos 30, São Paulo e Rio de Janeiro já eram os grandes centros urbanos – o primeiro, o Estado mais rico do país, e o segundo, a capital federal –, o país ganhava um novo Código Eleitoral e uma nova Constituição, indústrias de base e de energia eram criadas, surgia o rádio à válvula, as primeiras habitações populares, os “bairros-jardins” para a classe média, o combate contra o academicismo artístico, a fundação de novas instituições de ensino e a formação de uma nova elite letrada. Enfim, pode-se dizer que essa década foi perpassada por significativas mudanças empreendidas pelo Estado, o qual cooptou agentes da classe intelectual para o desenvolvimento de uma cultura oficial.

Importantes obras foram implementadas por intelectuais que buscavam formar um novo pensamento em relação à cultura. Surgiram obras emblemáticas, como Casa Grande e Senzala (1933), de Gilberto Freyre (1900–1987), fundador da moderna antropologia brasileira; A Reconstrução Educacional no Brasil (1932), do sociólogo Fernando de Azevedo (1894–1974), que lançava bases e diretrizes para uma nova política de educação; e Raízes do Brasil (1936), do historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982), que abordava as transformações culturais vivenciadas pelo país desde o período colonial até a República. No panorama educacional, novas instituições foram fundadas visando formar uma nova elite pensante, política e cultural no país, a saber: a Universidade de São Paulo (USP), criada em 1934 por Júlio Mesquita Filho (1892–1969) e Armando de Sales Oliveira

(1887–1945), e a Universidade do Distrito Federal (UDF), atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), criada em 1935 por Anísio Teixeira (1900–1971), considerado um dos personagens centrais na história da educação brasileira. (MOTA, 1994; MICELI, 2001).

No espaço urbano, Gregori Warchavchik e Lucio Costa realizavam o primeiro

FIGURA 114: Conjunto de Casas Operárias da Gamboa



Gregori Warchavchik e Lúcio Costa,
Rio de Janeiro, 1934 (CAVALCANTI, 2001)

FIGURA 115: Conjunto de Casas Alameda Lorena



Flávio De Carvalho, Jardim Paulista, São Paulo,
1933-1938 (CAVALCANTI, 2001)

projeto de habitações populares no Rio de Janeiro. Embasados no Estilo Internacional das habitações populares desenvolvidas por Le Corbusier e Walter Gropius, e utilizando a tecnologia dos materiais modernos, os arquitetos edificaram a Vila Operária Gamboa (1931–1933), localizada próxima ao cais do porto do Rio de Janeiro. Logo depois, o engenheiro, artista, escritor e cenógrafo Flávio de Carvalho (1899–1973) também realizaria um conjunto de casas para aluguel, de linguagem moderna e voltado à classe média. Conhecido como Alameda Lorena (1933–1938) e localizado no bairro Jardim Paulista, em São Paulo, o complexo foi muito bem sucedido e teve entre os moradores o próprio projetista, além do casal de jornalistas paulistas Geraldo Ferraz (1905–1979) e Patrícia Galvão (1910–1962), mais conhecida pelo pseudônimo Pagu (CAVALCANTI, 2001).

No cenário artístico e cultural dos grandes centros, ocorreu uma sequência de exposições, salões, fundações de grupos e associações, criação de projetos em defesa do patrimônio cultural. Em 1930, foi a vez da *Grande Exposição de Livros e Artes Gráficas*, organizada pelo *marchand* alemão Theodor Heuberger, radicado no Brasil desde 1924. Essa mostra circularia pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires (AMARAL, 2006, v.I). Um ano depois, o mesmo Heuberger fundou a Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências (1931) no Rio de Janeiro e foi o responsável pela exposição da artista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945), ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo e que motivou o crítico de arte Mário Pedrosa a escrever a famosa conferência *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz* (1933), realizada pelo crítico no Clube

dos Artistas Modernos (CAM). Criado em 1932, em São Paulo, e liderado por Flávio de Carvalho, o CAM tinha um caráter autônomo e “menos elitista”, como afirmava o próprio Carvalho, quando comparado à Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM-SP),⁵⁶ dirigida por Lasar Segall. Em São Paulo também foi organizado, em 1934, o Grupo Santa Helena e o Salão Paulista de Belas Artes; Mário de Andrade fundou e foi diretor do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo⁵⁷ (1935); e a partir de 1937 dava-se início aos Salões de Maio (AMARAL, 2006; LOURENÇO, 2007; MICELI, 2001).

O III Salão de Maio,⁵⁸ de 1939, conforme Amaral (1998, p. 48), seria o “prenunciador definitivo do ambiente internacionalista [...] no clima artístico de São Paulo”, que se consagraria, alguns anos depois, com as bienais. Esse salão havia apresentado, ao lado de artistas brasileiros, um bom número de artistas estrangeiros que trabalhavam com a abstração geométrica, destacando-se entre eles a presença do bauhausiano Josef Albers e de Jacob Ruchti,⁵⁹ que mais tarde viria a ser o “braço direito” de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898–1977) na execução do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), e também teria um papel significativo ao integrar o corpo docente do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (AMARAL, 1998, p. 52). Outra presença importante nesse salão seria a do arquiteto, designer, fotógrafo, pintor, professor, diretor de arte e editor austríaco Bernard Rudofsky (1905–1988), radicado no Brasil desde 1938. Em São Paulo, Rudofsky trabalhou como diretor de arte e

⁵⁶ As primeiras reuniões da SPAM tiveram como participantes: Anita Malfatti (1889–1964), Paulo Prado (1869–1943), Lasar Segall, Camargo Guarnieri (1907–1993), Hugo Adami (1899–1999), Mário de Andrade, Mina Klabin Warchavichik, Rossi Osir (1890–1959), Tarsila do Amaral (1886–1973), John Graz (1891–1980), Regina Graz (1897–1973), Vittorio Gobbis (1894–1968), Wash Rodrigues (1891–1957), Olívia Guedes Penteado (1872–1934), Antonio Gomide (1895–1967), Sérgio Milliet (1898–1966), Menotti del Picchia (1892–1988), Paulo Mendes de Almeida (1905–1986), Jenny Klabin Segall (1901–1967), e Alice Rossi, entre outros (Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>).

⁵⁷ Sérgio Milliet exerceu um cargo de chefia nesse departamento durante a gestão de Mário de Andrade (MICELI, 2001). Mário de Andrade também foi um dos mentores e fundadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN), durante o Estado Novo. As ideias que Mário de Andrade havia formulado para o SPHAN, que ficaram inconclusas com a sua saída, seriam retomadas nos anos 1970 pelo artista e designer gráfico Aloísio Magalhães quando atuou como diretor dessa entidade (LONDRES, 2001).

⁵⁸ Em um trecho do Manifesto, os autores declaram: “[...]O Salão de Maio, adquirindo um caráter internacional, espera que um intercâmbio mais elevado seja capaz de substituir os sentimentos mais baixos do homem. O Salão de Maio aguarda e anseia por turbulência mental, porque acredita que a ideia de progresso é inerente à turbulência mental [...]” (AMARAL, 1998, pp. 261-65).

⁵⁹ Ruchti era arquiteto, escultor e designer de interiores e apresentou nesse salão uma escultura em alumínio de caráter construtivo. Segundo Amaral (1998), essa escultura é considerada precursora na linha construtivo-geométrica.

designer de móveis na moderna loja e galeria Casa & Jardim.⁶⁰ Em 1941, representando o Brasil, o arquiteto foi um dos cinco latino-americanos premiados em design no concurso *Organic Design* (1940–1941), organizado pelo MoMA, no qual apresentou “projetos de móveis com estrutura de madeira realizada com fibras brasileiras, como caroá, juta, cânhamo e algodão” (AMARAL, 2006, v.I, p. 128; LOURENÇO, 1995, p. 198).

No Rio de Janeiro, a capital do país, entre outras iniciativas culturais, foi realizada a Exposição da Escola de Paris (1930), o Salão Revolucionário (1931),⁶¹ formou-se o Núcleo Bernardelli (1931),⁶² o Club de Cultura Moderna (1935), e também foi instituído o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) (1937) sob a direção do pintor, professor, crítico e historiador de arte Osvaldo Teixeira (1905–1974) (AMARAL, 2006; LOURENÇO, 2007).⁶³

Com a implantação do Estado Novo, em 1937, teremos, incentivada pelo governo, a concepção wagneriana de obra de arte total, visando solidificar o projeto ideológico já em curso. A política cultural do regime Vargas desejava cativar o público para a causa moderna através da união entre arte e vida, representada pela construção do Estado nacional por meio da síntese das artes. Outro momento como esse, porém de dimensão muito maior, ocorreria com a construção da nova capital do país, Brasília, a cidade-monumento, a obra de arte do futuro, a metassíntese do governo de Juscelino Kubitschek (1902–1976).

O maior exemplo do alinhamento dessa política cultural à internacionalização das vanguardas construtivas se encontra na edificação do Ministério da Educação e Saúde (atual Ministério da Educação e Cultura – MEC), no Rio de Janeiro, comandada pela gestão de Gustavo Capanema (1900–1985). De acordo com Bomeny (2001, p. 21), muitos intelectuais brasileiros fizeram parte da chamada “constelação Capanema”, ocupando cargos públicos do Estado. Esse foi um período na história do país em que política e cultura estiveram coadunadas, uma vez que diversos artistas e intelectuais

⁶⁰ Rudofsky foi um dos pioneiros na integração entre o mobiliário e arquitetura, e seus trabalhos ficaram conhecidos através da divulgação da Revista Acrópole. A loja também comercializava móveis de John Graz e tapetes, cortinas, almofadas e tecidos de Regina Gomide Graz (LOURENÇO, 1995, p. 201).

⁶¹ O salão é decorrente da 38ª Exposição Geral de Belas Artes, realizada pela ENBA sob a direção de Lucio Costa. Segundo Amaral (2006, p. 126), a mostra proporcionou aos artistas cariocas uma maior proximidade com as novas tendências por meio das obras dos artistas paulistas.

⁶² O grupo foi criado por um conjunto de pintores em oposição à postura acadêmica desenvolvida na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Participaram do “ateliê livre”, entre outros, o artista e designer de móveis Joaquim Tenreiro; Milton da Costa e o artista e crítico de arte Quirino Campofiorito.

⁶³ Foi também durante a década de 30 que Cândido Portinari obteve a Segunda Menção Honrosa na *Exposição de Arte Moderna do Instituto Carnegie*, nos Estados Unidos. Apontado por muitos pesquisadores como o “pintor oficial” do período Vargas, Portinari, com a obtenção desse prêmio, consolidava também seu prestígio em solo americano (AMARAL, 2006).

foram “cooptados” por esse ministério, prestando diversos tipos de colaboração ao Estado em diferentes áreas da cultura⁶⁴ (MICELI, 2001, p. 208). Cabe salientar que esse panorama de construção de um Estado nacional teve como objetivo instituir “políticas de proteção para esferas importantes da vida social – educação, saúde, cultura, artes e arquitetura, patrimônio, administração etc.” –, as quais não ficaram limitadas ao Brasil, uma vez que atingiram toda a América Latina (BOMENY, 2001, p. 17).

Capanema cercou-se de uma equipe diversificada, formada por poetas, arquitetos, artistas plásticos, escritores, compositores e médicos, entre eles Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), então chefe de gabinete do ministro durante onze anos, Mário de Andrade, Cândido Portinari, Lúcio Costa, Manuel Bandeira (1886–1968), Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Cecília Meireles (1901–1964), Vinícius de Moraes (1913–1980), Afonso Arinos de Melo Franco (1905–1990), Pedro da Silva Nava (1903–1984) e Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898–1969).

FIGURA 116: Salão de Atos da Universidade Central de Caracas



Carlos Raúl Villanueva, 1942 (SCHWARTZ, 2002)

FIGURA 117: Universidade Central de Caracas



Carlos Raúl Villanueva, 1942 (SCHWARTZ, 2002)

Na imagem acima observa-se os coloridos “pratos voadores” do norte-americano Alexander Calder, inseridos em 1955. Já a imagem ao lado evidencia ao fundo, o painel do artista francês Fernand Léger. Esse conjunto arquitetônico recebeu, em 2000, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido pela Unesco em Caracas, Venezuela.

Na opinião do médico e escritor Pedro da Silva Nava, a dimensão moderna dos projetos arquitetônicos desenvolvidos durante a gestão Capanema teria aberto o Brasil “às portas da civilização” (NAVA apud BOMENY, 2001, p. 26-27). Essa visão pode ser conferida no seguinte depoimento:

⁶⁴ Ver a esse respeito o estudo aprofundado de Sérgio Miceli (MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001).

As conseqüências do que ele [Capanema] fez são incalculáveis. Siga você o meu raciocínio. Sem o prédio do Ministério da Educação recebido na ocasião como obra de um mentecapto, não teríamos a projeção que tiveram na época Lúcio Costa, Niemeyer, Carlos Leão e Cândido Portinari. Foram entendidos por Capanema e seus auxiliares próximos (Drummond, Rodrigo, Mário de Andrade e outros). Sem essa compreensão não teríamos tido a Pampulha, concepção paisagística e arquitetônica prestigiada pelo imenso Kubitschek. Sem Pampulha não teríamos tido Brasília, do mesmo Juscelino Kubitschek, que desviou nosso curso histórico – levando o Brasil para o seu Oeste. A raiz de tudo isto, a semente geradora, o adubo nutridor estão na inteligência de Capanema e de seus auxiliares de gabinete. (NAVA, 1983 apud BOMENY, 2001, p. 14-15)

Entre outras importantes edificações realizadas durante a gestão Capanema na capital federal cumpre citar: Associação Brasileira de Imprensa (ABI, entre 1936 e 1938) e o Aeroporto Santos Dumont (1937–1944), pelos arquitetos Marcelo e Milton Roberto; a Obra do Berço (1937), por Oscar Niemeyer; e a Estação de Hidroaviões (1937–1938), por Atilio Correa Lima, todas edificadas sob os preceitos do Estilo Internacional.

Porém, a obra mais emblemática do Estado Novo foi a construção do Ministério da Educação e Saúde, atualmente chamado Palácio Capanema. O edifício, localizado no centro da capital federal, entre 1937 e 1944, foi projetado por uma equipe⁶⁵ de arquitetos, coordenada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e contou com consultoria de Le Corbusier.⁶⁶ Seguindo os postulados do arquiteto franco-suíço, a edificação apresentava os “cinco pontos da nova arquitetura”, a saber: planta livre, fachada livre, os pilotis, o terraço-jardim e a janela em fita (*brise soleil*). De acordo com Lucio Costa, era a primeira vez que se aplicava na América do Sul, “em escala monumental”, as fachadas envidraçadas (*curtain walls*) utilizadas pelo Estilo Internacional (COSTA apud CAVALCANTI, 2001, p. 372). A obra também contou com a participação de artistas plásticos, entre eles Burle-Marx (projetos dos jardins), os escultores Celso Antônio (1896–1984), Bruno Giorgi (1905–1993) e Jacques Lipschitz (1891–1973), e o pintor Candido Portinari (afrescos na parte interna e murais em azulejos nas fachadas do térreo e pilotis). Na decoração dos gabinetes, foram utilizados móveis padronizados de cunho moderno e funcional.

⁶⁵ Além de Lúcio Costa e Niemeyer a equipe foi formada pelos seguintes arquitetos: Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Affonso Eduardo Reidy. No final dos anos 30, a dupla formada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer ganharia visibilidade em solo americano com a edificação do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. O artista Candido Portinari realizaria três painéis para esse pavilhão, e em 1940 realizaria uma exposição no MoMA organizada por Alfred H. Barr (AMARAL, 2006).

⁶⁶ A vinda de Le Corbusier ao Brasil tinha como justificativa oficial o convite para um ciclo de palestras, vindo a atuar extraoficialmente como consultor nos projetos da sede do ministério e da cidade universitária (CAVALCANTI, 2001).

FIGURA 118:
Associação Brasileira de Imprensa (ABI)



Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro,
 1936–1938 (CAVALCANTI, 2001)

FIGURA 119: Albergue Infantil “Obra do Berço”



Oscar Niemeyer, Lagoa, Rio de Janeiro, 1937
 (CAVALCANTI, 2001)

FIGURA 120: Estação de Hidroaviões
(Aeroporto Santos Dumont)



Attilio Correa Lima e equipe, Rio de Janeiro,
 1937/38 (CAVALCANTI, 2001)

FIGURA 121: Ministério da Educação e Saúde Pública



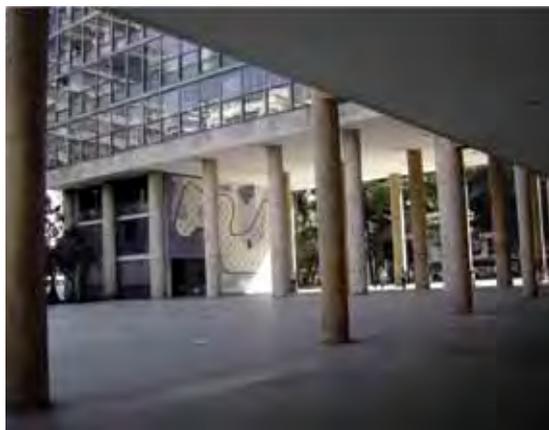
Lúcio Costa e equipe, Rio de Janeiro, 1937-1945 (CAVALCANTI, 2001)

FIGURA 124: Paineis de Azulejos nos Pilotis do Ministério da Educação



Cândido Portinari, Rio de Janeiro, 1937-1945
Disponível em <http://www.ceramicanorio.com/>,
acesso em 18 de jun. de 2011.

FIGURA 122: Fachada envidraçada



Ala sul, pilotis e painel de Portinari ao fundo no Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1937-1945 (ACERVO PESSOAL)

FIGURA 123: Jardim Suspenso do Ministério da Educação



Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 1937-1945, Fotografia, 1950 Instituto Moreira Salles, São Paulo (SCHWARTZ, 2002)

FIGURA 125: Ambiente interno do Ministério da Educação



Rio de Janeiro, 1937-1945, a esquerda, afresco de Cândido Portinari (ACERVO PESSOAL)

FIGURA 126: Ambiente interno do Ministério da Educação



Mobiliário moderno, cadeira em estrutura de aço tubular e tiras de couro modelo Wassily projetada pelo arquiteto e designer bauhausiano Marcel Breuer.

Rio de Janeiro, 1937-1945 (ACERVO PESSOAL)

Analisando as imagens, percebe-se que o Palácio Capanema foi a legítima *Gesamtkunstwerk* estadonovista. O “novo edifício do futuro”, concebido conforme as propostas bauhausianas de integração das artes, foi apresentado como um “organismo vivo” à “nova” cultura que surgia (FREITAS, 2007, p. 16).

Apesar das críticas recebidas,⁶⁷ esse projeto arquitetônico foi a menina dos olhos da mostra *Brazil Builds* (1943), realizada no MoMA em Nova York, e é considerado até hoje um marco da nova arquitetura brasileira do período estadonovista (CAVALCANTI, 2001). Essa exposição, que resultou numa publicação de mesmo nome, teve significativa repercussão na imprensa internacional, dando maior visibilidade à arquitetura moderna brasileira em outros países.

Durante os onze anos de gestão de Capanema, museus nacionais foram criados, entre eles o já citado Museu Nacional de Belas-Artes (1937), o Museu Imperial (1940, em Petrópolis, RJ) e o Museu da Inconfidência (Ouro Preto, MG); implantou-se o órgão que cuidaria da memória nacional do patrimônio histórico e artístico, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje IPHAN; políticas de apoio foram dadas ao teatro nacional,⁶⁸ com a criação do Serviço Nacional do Teatro – SNT (1937) e também ao cinema, através da implantação da Companhia Cinematográfica Atlântida (1943), no Rio de Janeiro (LONDRES, 2001; PEREIRA, 2001).

⁶⁷ Em visita ao Brasil, em 1953, Max Bill fez severas críticas ao edifício e a outras obras arquitetônicas como o Conjunto da Pampulha (MG) e o Parque Guinle (RJ). Segundo Cavalcanti (2001, p.373), o edifício também foi muito criticado pela população carioca. Maiores informações a respeito da crítica de Max Bill podem ser encontradas em BANDEIRA, 2002.

⁶⁸ O marco foi a estreia da peça *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O polonês Zibgniew Ziembinski, recém-chegado ao país, foi o diretor de cena da peça, e o responsável por ter “afinado” o texto de Nelson com as tendências das vanguardas europeias. O ilustrador e artista gráfico Tomás Santa Rosa foi o responsável pelo cenário. O espetáculo teria sido apresentado a uma “numerosa plateia formada pela elite intelectual e a mais fina sociedade” carioca (PEREIRA, 2001, p.76).

O período do Estado Novo também foi marcado pela entrada do país na guerra contra o Eixo. Laços diplomáticos, econômicos e culturais da “política da boa vizinhança” estreitaram as relações entre o Brasil e os Estados Unidos, fato que acabou favorecendo o setor industrial e o intercâmbio artístico. Conferências e exposições de artistas americanos foram apresentadas no país, o qual, mais tarde, também se beneficiou de incentivos financeiros fornecidos pela Fundação Rockefeller voltados à formação de acervos bibliográficos e artísticos em São Paulo.

Terminada a guerra e o regime Vargas, o país passou a viver um período democrático, de vigoroso crescimento na economia e na indústria, e de grande efervescência na vida cultural das grandes metrópoles, sobretudo em São Paulo.

Na arte, uma nova prática e reflexão começam a ser investigadas. Centrado em questões técnicas e puramente formais, o abstracionismo geométrico aos poucos vai se tornando uma forte tendência no meio artístico. A arte passa a refletir sobre si mesma, quer representar a si mesma, quer falar de si mesma, não quer mais buscar referências no mundo exterior, uma vez que ela se basta, ou seja, a arte quer ser seu próprio objeto de análise. Como expressou o crítico de arte Mário Pedrosa, “o plano do quadro [estava retomando] seus direitos, obrigando as formas a determinado comportamento” (ARANTES, 1996, p. 256).

A nova linguagem estética em pesquisa necessitava de um novo espaço para ser gerada, exibida e apresentada ao público. Encampado por artistas, críticos, empresários e industriais ligados à cultura, surge a “era dos museus” no final da década de 1940, com a fundação das seguintes instituições: Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, pelo magnata das comunicações Assis Chateaubriand (presidente dos Diários Associados) e dirigido por Pietro Maria Bardi; um ano depois, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), idealizado pelo industrial e mecenas das artes Francisco Matarazzo Sobrinho; e, em 1949, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), fundado pelo colecionador e industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya e pelo empresário Paulo Bittencourt, proprietário do jornal Correio da Manhã (MACHADO, 2009). Os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro seguiram o modelo norte-americano de “museu vivo”, proposto pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), uma vez que também buscavam uma articulação das artes por meio de debates, exposições, música, teatro e cinema. Além de terem importado o modelo do MoMA, ambas as instituições receberam do empresário americano Nelson Rockefeller a doação de 13 obras para composição de seus acervos (LOURENÇO, 1995).

Cabe ainda lembrar que a sede do MAM-SP havia sido adaptada no mesmo edifício onde funcionava o MASP, na sede dos Diários Associados de Chateaubriand. Depois de

vinte anos, ambas as instituições foram removidas para suas atuais sedes, o MASP para a Avenida Paulista, instalado no prédio projetado por Lina Bo Bardi, e o MAM-SP para a marquise do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer e equipe. Com o MAM-RJ ocorreu o mesmo, somente dez anos depois sendo transferido para sua sede própria, projetada pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

As propostas museológicas realizadas por essas entidades através de suas exposições, atividades e cursos foram de suma importância para o desenvolvimento de uma nova arte e também de outro “fenômeno cultural” no país, o design.

A busca por uma articulação entre arte e design pode ser observada desde as primeiras exposições promovidas pelo MASP e organizadas por Pietro Maria Bardi. Em 1948, Bardi realizou uma exposição de cadeiras com ênfase na indústria austríaca Thonet. Logo depois, instalaria na pinacoteca do museu uma “Vitrina das Formas”, na qual expôs uma máquina de escrever Olivetti junto a vasos gregos, egípcios e florentinos, fato que foi motivo de certa incompreensão por parte do público e também de alguns alunos do instituto. Mais tarde, seria a vez de Bardi trazer nomes como Le Corbusier e Richard Neutra para mostrar a arquitetura moderna, Alexander Calder, para falar de suas esculturas modernas, e Saul Steinberg, para discutir artes gráficas, além de uma eloquente exposição de cartazes suíços (LEON, 2006, p. 14-17).

Diante dessas exposições, já se pode perceber a ampla atuação de Bardi e o seu desejo de atualizar o ambiente e o gosto do público paulistano, os quais o italiano considerava “provinciano” (LEON, 2006, p. 16). Entretanto, uma das exposições de maior repercussão organizadas por Bardi foi a retrospectiva dos trabalhos do pintor, escultor, arquiteto e designer suíço Max Bill, em 1951. Segundo relato de Almir Mavignier, que havia saído do Rio de Janeiro junto com Mário Pedrosa, Mary Vieira e Abraham Palatnik para ver a exposição de Bill em São Paulo, o contato com as obras deste suíço centradas na matemática, ordem e precisão, foi extremamente importante ao desenvolvimento do seu trabalho. Já Mário Pedrosa havia percebido que a chave da pintura concreta de Bill se

FIGURA 127: Vista da exposição de Max Bill no MASP



São Paulo, 1951 (CONCRETA'56,2006)

encontrava na obra *Quinze variações sobre um mesmo tema* (AMARAL, 2000). E realmente Pedrosa estava certo, pois como veremos adiante essa obra reverberou significativamente nos trabalhos realizados pelos Concretistas.

Conforme Lima (2006), essa exposição contou com uma forte divulgação nos jornais do Grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand, os quais anunciavam a importância do artista suíço para a arte contemporânea:

Desta vez, o Museu entrou em entendimentos diretos com uma das mais importantes personalidades do mundo artístico do século. Trata-se de Max Bill, arquiteto suíço cujas ideias e realizações foram de vital importância no desenvolvimento da arte abstracionista. [...] (LIMA, 2006, p. 25)

Segundo o designer gráfico Alexandre Wollner, em depoimento a André Stolarski (2005), essa mostra foi a primeira individual de cunho abrangente do designer suíço. Wollner, na época aluno do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, contou que foi durante a montagem dessa exposição que ele percebeu as possibilidades e funções do desenho, o qual podia ser adaptado em diversos tipos de produtos como, por exemplo, cartazes. Wollner relatou que esse contato foi uma espécie de “choque” para ele, pois foi nesse momento que ele teria ampliado sua visão, “[saindo] da idade das trevas” (STOLARSKI, 2005, p. 37). Para Wollner (2003, p. 70), essa exposição “foi o ponto esclarecedor da importância do design no processo cultural e industrial”, a qual influenciou “todos os estudantes do IAC”.

Entretanto, além da representativa retrospectiva de Max Bill, o ano de 1951 também ficou marcado, na história da arte e do design brasileiro, com a inauguração da I Bienal Internacional de São Paulo no MAM, e com a criação do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, o IAC,⁶⁹ idealizado e dirigido por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

A escola de desenho industrial do IAC⁷⁰ foi pioneira no ensino do design no país. Inspirados nas teorias e práticas da Bauhaus-Dessau, esse curso procurou promover uma aliança entre arte e indústria através da união das artes plásticas com as artes aplicadas. A admiração de Bardi pela Bauhaus pode ser observada no texto que anunciava a instalação da escola, publicado no Diário de São Paulo, em 8 de março de 1950:

⁶⁹ Segundo Leon (2009), Bardi teria também criado no MASP, simultaneamente ao IAC, um curso de propaganda que mais tarde se transformou na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo.

⁷⁰ Um estudo mais aprofundado a respeito dessa escola é encontrado na dissertação de mestrado *IAC Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953): Primeiros Estudos*, da pesquisadora Ethel Leon, apresentada a FAU-USP em 2006.

Surgiu então a famosa Bauhaus com Gropius, Breuer e outros, a escola de desenho industrial criadora de inúmeras soluções novas que hoje nos são familiares como as cadeiras de tubo de aço, móveis de aço etc. Depois os americanos continuaram e desenvolveram essa experiência no conhecido Institute of Design de Chicago, chefiado por Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus...Todas essas iniciativas não podem passar ignoradas no Brasil, principalmente em São Paulo, grande centro industrial. Hoje a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria e nas mesmas proporções.⁷¹

O designer gráfico e ex-aluno do IAC Alexandre Wollner comenta, em depoimento a Stolarski (2005), que muitos alunos só vieram a conhecer o significado de design e os métodos adotados pela Bauhaus em função das aulas de Bardi, pois “[...] muita gente não conhecia a Bauhaus naquele tempo por causa da censura política imposta pelo nazismo, pelo fascismo e também em razão do marketing cultural francês” (STOLARSKI, 2005, p. 37). Como lembra Wollner (1998), a cultura predominante no princípio do século XX no Brasil, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, era a francesa.

Este predomínio era voltado somente para os principais acontecimentos culturais que sucediam na França (Paris), comunicados com forte suporte mercadológico através de revistas, livros, cinema e exposições exportados para todo o mundo. Abria-se pouco espaço para os acontecimentos fora do domínio francês. (WOLLNER, 1998, p. 226)

Como atesta Wollner (2003), esse predomínio cultural francês no país começou a perder força com o pós-guerra e com a implantação de importantes políticas culturais, como a criação do MASP, do IAC e das Bienais do MAM-SP, as quais abriram as portas da cultura brasileira para as tendências e movimentos internacionais do mundo inteiro, como, por exemplo, o Suprematismo, o *De Stijl*, o Construtivismo Russo e Bauhaus.

Cabe ainda salientar que Max Bill realizou conferências aos alunos do IAC, em 1953, quando veio ao Brasil por ocasião da II Bienal. Durante sua estadia no país, Bill teria ainda realizado palestras sobre arquitetura, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), e também teria entrevistado alguns brasileiros para integrar o corpo discente da Escola de Ulm, a qual estava iniciando suas atividades na Alemanha. Foi naquele momento que surgiu a possibilidade de Alexandre Wollner (1928), Almir Mavignier (1925) e Mary Vieira (1927–2001) realizarem seus estudos em Ulm, partindo para a Alemanha um ano depois. Os dois últimos mais tarde se estabeleceram na Europa,

⁷¹ *No museu de arte. Instalação do Instituto de Arte Contemporânea.* Artigo de Bardi reproduzido no Diário de São Paulo, 8 de março de 1950. In: LEON, Ethel, 2006, p.71.

e Wollner retornaria ao Brasil em 1958. No entanto, sabe-se que Geraldo de Barros⁷² também esteve em Ulm, no início dos anos 50, e que manteve contato com Otl Aicher, um dos fundadores da Escola de Ulm (WOLLNER, 2003, p. 76).

Entre os professores do emblemático IAC, destacam-se: Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Salvador Candia, Gastone Novelli, Roberto Sambonet, Lina Bo Bardi, Flávio Motta e Leopold Haar, sendo que estes três últimos vieram a lecionar no curso de desenho industrial da FAU-USP, criado em 1962 (LEON, 2006; WOLLNER, 2003).

Quanto aos alunos egressos do IAC, salientam-se Antonio Maluf, Alexandre Wollner, Emilie Chamie, Estella T. Aronis, Maurício Nogueira Lima e Ludovico Martino, os quais foram os primeiros designers gráficos brasileiros ativos formados por uma escola de design no país. Entre os trabalhos desenvolvidos por esses designers, encontram-se cartazes culturais e publicitários, projetos de murais, marcas e identidades corporativas, capas de livros, uniformes ergonômicos, sistemas de sinalização e mais outros tantos projetos. No fim de 1953, por falta de verbas, o IAC fechou suas portas, sendo toda a infraestrutura da escola transferida para a Fundação Armando Álvares Penteado (LEON, 2009). Entretanto, o legado deixado pelo IAC da tentativa de união entre arte e indústria foi de certa forma retomado pelo grupo dos concretos paulistas.

Assim, resgatando aspectos importantes daquele momento, vale frisar, uma vez mais, que a abertura dos museus foi fulcral para que as tendências abstracionistas e concretas se consolidassem no meio artístico. Importantes conferências de críticos internacionais foram promovidas por essas instituições culturais, as quais visavam esclarecer e preparar o público para as exposições que seriam apresentadas. Por outro lado, o apoio por parte da crítica à arte abstrata é representado primeiramente por Mário Pedrosa (1900–1981). Retornando ao país após o fim da ditadura estadonovista, Pedrosa tornou-se um ativo militante em prol da arte abstrata, por meio de conferências e publicações em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. Para o crítico, a “arte autônoma e [a] utopia vanguardista dessublimadora” poderiam andar juntas na reorganização de uma sociedade, e que isso seria possível através de um “projeto construtivo integral” (ARANTES, 1996, p. 16). Outra questão relevante estudada pelo crítico foi a Psicologia da Percepção, a conhecida Psicologia da Forma, a *Gestalt*, para a qual a arte se funda no princípio da lei da pregnância da forma. Essa lei propõe que, independente do tipo de manifestação visual, quanto maior for o grau de clareza formal, harmonia, unificação e

⁷² Geraldo de Barros, um dos fundadores do Grupo Ruptura, também esteve ligado ao MASP. Segundo Lima (2006), Barros teria organizado o laboratório de fotografias do MASP e também realizava trabalhos de documentação nessa instituição.

simplicidade em uma estrutura, mais alta será a sua pregnância e melhor será a percepção do objeto pelo sujeito (GOMES FILHO, 2009). Como vimos no capítulo anterior, a Psicologia da *Gestalt* foi profundamente pesquisada pelos membros da Bauhaus, e seus preceitos seriam novamente pesquisados nos anos 1950 pela sua sucessora, a Escola de Ulm.

Dentro desse mesmo diapasão de questões, em 1948 o MASP expôs os móveis do americano Alexander Calder e realizou a conferência do crítico argentino Jorge Romero Brest sobre arquitetura e tendências da arte do período. Na palestra, o crítico abordou a diferença entre figuração e abstração, bem como a questão da compreensão da obra abstrata por parte do público. Brest também tratou das relações do abstracionismo com a matemática, oriundas dos postulados concretistas formulados por Theo Van Doesburg e depois reformulados por Max Bill – o qual mostraria seus trabalhos nessa mesma instituição três anos depois, causando impacto nos alunos do IAC e na nova geração de artistas que trabalhava com a abstração geométrica em São Paulo e no Rio de Janeiro. Durante a conferência, Romero Brest frisava a diferença entre a arte figurativa e abstracionista, apontava a supremacia da escultura em relação à pintura, porque esta se dirigia à conquista do espaço, bem como afirmava que a arquitetura, a qual já trabalhava a arte do espaço real, seria a grande arte daquele momento. A nova linguagem estética que surgia com as pesquisas formais clamava pela racionalidade, por novos conceitos e materiais, preceitos que depois seriam adotados pelo movimento concretista.

Poderíamos resumir os elementos de diferenciação das duas concepções artísticas nesses termos: a figurativa é a arte sentida e a abstracionista é a arte pensada. A arte abstrata não convence o público porque não se funda na sensibilidade mas na inteligência. Portanto, não será sentida antes de ser compreendida.[...] O caráter objetivo das novas formas produz uma emoção intelectual [...]. Deve-se considerar a força expressiva da matemática. [...] Os abstracionistas não se apoiam na matemática elementar, mas na geometria superior que introduziu a noção de infinito. Enquanto que a geometria euclidiana, a do finito está ao alcance dos sentidos, a geometria enedimensional desenvolve-se até o infinito. Evidentemente porém o problema da arte não se resolve pela física e nem pela matemática. Existe todavia uma afinidade que faz com que as resoluções do artista em termos artísticos corresponde, aquilo que em termos de ciência resolve o cientista. [...] A escultura moderna se endereça para a conquista do espaço, [...] a grande arte do nosso século é a arquitetura [...]. De outra parte a pintura de cavalete não satisfaz mais as exigências da nova estética. (BREST apud AMARAL, 1977, pp.97-98)

Outras conferências geraram polêmicas e debates entre os artistas e críticos da geração modernista, os quais apoiavam os realistas, e aqueles que viam no abstracionismo o futuro da pintura. Entre elas, destacam-se as realizadas na Biblioteca Municipal da

capital paulista pelo crítico e diretor do MAM-SP, o belga Léon Degand, com a intenção de preparar o público para a inaugural exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, intitulada “Do figurativismo ao abstracionismo”. Esta seria basicamente composta por artistas abstracionistas da vertente geométrica e formada por obras internacionais. De um total de 150 obras apresentadas, apenas três eram de artistas brasileiros: Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor.

Em suas conferências, Léon Degand esclarecia o que era a pintura abstrata, dizendo que esta deveria ser entendida como “toda a pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios as aparências visíveis do mundo” (DEGAN apud COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p.245). Exaltava o abstracionismo, citando pintores como Paul Klee e Kandinsky, e escultores como Calder e Pevsner, e afirmava que a pintura deveria se libertar de toda e qualquer representação extraída do mundo exterior. Degand enfatizou também que muitos pintores estavam abandonando a figuração em favor da abstração, a qual poderia vir a ser a arte do futuro.

O confronto entre figuração e abstração proposto por Degand fatalmente provocou uma reação negativa na ala dos realistas, sendo que a maior oposição seria a dos “remanescentes” e humanistas artistas do Modernismo de 1922, principalmente Di Cavalcanti e Portinari, que condenavam o abstracionismo porque o mesmo se afastava da realidade (COCCHIARALE & GEIGER, 1987). A recepção contrária por parte dos realistas em relação à arte abstrata e aos incentivadores desta, como Degand, pode ser observada neste texto de Di Cavalcanti publicado na revista Fundamentos:

O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, [...] visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. [...] Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível.⁷³

Entretanto, apesar dos indelicados comentários deferidos por artistas e críticos, de postura mais acadêmica, ao abstracionismo, o mesmo agregava cada vez mais os artistas da nova geração, os quais buscavam uma nova linguagem que pudesse expressar uma arte atual, condizente com a época. São Paulo ganhava, além de Flexor e seus alunos, bem como de Cordeiro, cada vez mais adeptos da abstração geométrica, como Lothar Charoux (1912–1987), Anatol Wladyslaw (1913–2004), Geraldo de Barros (1923–1998) e

⁷³ E. Di Cavalcanti, *Realismo e abstracionismo*. Publicado originalmente na revista Fundamentos, nº 3, 1948. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Luís Sacilotto (1924–2003) – que começa a utilizar suportes industriais no lugar da tela. No Rio, Almir Mavignier, Ivan Serpa (1923–1973) e Abraham Palatnik (1928) também aderiam à nova arte que se delineava.

Além dos museus, surgem as galerias (Askanazy, Domus, Tenreiro), os novos clubes de artistas, as revistas (Clima, 1941; Fundamentos, Artes Plásticas e Habitat, 1948, em São Paulo), os jornais (O Estado de S. Paulo, Correio da Manhã/RJ, Diário de São Paulo, Correio Paulista, Folha da Manhã/SP), canais de exibição, reflexão e difusão dessa nova arte de viés geométrico. A crítica ganha um novo fôlego: além das presenças de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, despontam Waldemar Cordeiro, Lourival Gomes Machado, Ibiapaba Martins e Quirino da Silva; também há as agremiações, como a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) (VERNASCHI, 2007). Há um panorama diferenciado, portanto, para a difusão e a reflexão do que se produzia.⁷⁴

A arquitetura brasileira das grandes metrópoles, a essa altura, já havia conquistado, efetivamente, a modernidade, com novos complexos, prédios públicos, edifícios e conjuntos residenciais sendo edificados sob a égide do Estilo Internacional. Novos arquitetos entravam em cena, como Rino Levi (1901–1965), Vilanova Artigas (1915–1985) e Lina Bo Bardi (1914–1992). Esta última, além de arquiteta, cenógrafa, ilustradora e editora da revista Habitat, também atuava como designer de móveis, em parceria com o sócio italiano Giancarlo Piretti, no *Studio d'Arte Palma*, em São Paulo. Durante os anos 1950, Lina realizou o emblemático projeto de sua residência, a Casa de Vidro, bem como da nova sede do MASP, na Avenida Paulista, ambos projetados utilizando os princípios do Estilo Internacional.

O abstracionismo geométrico começava a ser explorado em outras áreas pelos artistas paulistas, como, por exemplo, nas artes gráficas e na fotografia. Essa questão pode ser observada no cartaz de divulgação do *I Salão Paulista de Propaganda* (1948), realizado pelo pintor ítalo-brasileiro e cartazista Danilo Di Prete, e nas experiências fotográficas feitas pelo pintor, designer e fotógrafo Geraldo de Barros. Posteriormente, Geraldo, que já havia entrado em contato com as teorias da *Gestalt* devido ao contato com Mário Pedrosa, mostraria essas pesquisas em uma exposição no MASP sob o título “Fotoformas”, as quais, alguns anos depois, foram elogiadas por Max Bill devido ao seu caráter inovador.

⁷⁴ Sem esquecer de que, também naquela época, foram criados o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pelo italiano Franco Zampari e este, logo depois, em parceria com Francisco Matarazzo Sobrinho, criaria também a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, reverberando o modelo de Hollywood, com equipamentos de ponta, grande estúdios e diretores europeus.

Em 1953, fui convidado pelo governo brasileiro a fazer uma viagem de estudos pelo país [...]. Ao final desse mesmo ano, voltei a São Paulo, como membro do júri da segunda Bienal. Aí reencontrei Geraldo de Barros que, com trinta anos, já tinha realizado uma carreira de muita envergadura. Fui imediatamente seduzido por sua força criativa e fiquei muito impressionado com sua pesquisa fotográfica, que realizava paralelamente à sua pintura. Em um país ainda isolado das correntes internacionais, ele inovava. (BILL apud LIMA, 2006, p. 19)

FIGURA 128: Cartaz do I Salão Paulista de Propaganda



Danilo Di Prete, 1948, Arquivo Gilda Mello Baptista, São Paulo (AMARAL, 1998)

FIGURA 129: Fotoforma



Geraldo de Barros, 1949, Matriz-negativo Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>, acesso em 18 de junho de 2011

Estamos no início dos anos 1950 e novamente Getúlio Vargas está no poder. Diferente de seu primeiro governo, ele agora havia sido eleito pelo voto popular e estabelecia uma aliança com a nova burguesia, representada pela Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP), a qual defendia a participação do Estado na economia. O populismo nacionalista de Getúlio Vargas tinha então como promessa libertar o país do subdesenvolvimento através de uma política de industrialização com base em grandes empresas estatais. Assim, Vargas cria durante o seu governo a Eletrobrás, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) e a Petrobrás – marca principal do seu projeto desenvolvimentista (PILAGALLO, 2002).

O processo de urbanização se intensifica nos grandes centros, sobretudo em São Paulo, em função da industrialização. A indústria cultural, ainda que de nível embrionário,⁷⁵ como sugere o cientista social Renato Ortiz, e que já havia dados seus primeiros passos com o rádio

⁷⁵ Para Renato Ortiz, as décadas de 40 e 50 representaram um período incipiente no que se refere à sociedade de consumo. Para ele, a consolidação do mercado de bens culturais só foi ocorrer durante os anos 60 e 70. In: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 113.

e o cinema, agora ganharia mais um veículo: a televisão, difundida no Brasil a partir de 1950, com a inauguração da TV Tupi, por Assis Chateaubriand.

E à medida que São Paulo cresce economicamente, o prestígio político e cultural da capital federal começa a se deslocar para lá. Além de ser o leito da industrialização e deter a hegemonia econômica no país, o empresariado paulista também havia começado a buscar uma espécie de hegemonia cultural, tendo como “meta” promover uma atualização em termos técnicos, culturais e artísticos, visando uma equiparação cultural com os países desenvolvidos. Esse processo se torna mais evidente a partir do final dos anos 1940, com o desenvolvimento das políticas culturais de cunho moderno, como os debates e exposições promovidas pela Biblioteca Municipal⁷⁶ de São Paulo, a fundação dos museus (MASP e MAM-SP), a criação da escola de desenho industrial do IAC-MASP e as exposições de artistas internacionais promovidas por essas instituições, como a de Alexander Calder, Le Corbusier, Max Bill e Paul Klee, entre outras. São Paulo desejava uma cultura e, principalmente, uma arte, semelhante à desejada pelo Purismo de Le Corbusier, que estivesse em sintonia e que pudesse expressar o “espírito” daquele momento. Na atmosfera daquele período pairava o progresso, a industrialização e uma arte que vinha sendo construída sob conceitos internacionalistas, a qual veio a se consolidar logo no início da década de 50, com a chegada das Bienais Internacionais e a ascensão do Concretismo.

3.3 ASCENSÃO DO CONCRETISMO E SEU COROAMENTO NA I BIENAL DE SÃO PAULO

A Bienal de São Paulo, surgida em 1951, foi criada nos moldes da Bienal de Veneza (1895) pelo mecenas e também fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ciccilo Matarazzo. Assessorado pelos críticos Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, Matarazzo colocava em prática o projeto de lançar São Paulo como uma das grandes metrópoles internacionais. A primeira bienal vinha sendo gestada desde fins de 1948 e contou com a participação de mais de 20 delegações estrangeiras, que apresentaram mais de 1.800 obras, predominantemente de cunho abstrato, as quais acabaram dando impulso ao processo de reconhecimento e aceitação das correntes abstrato-geométricas e, conseqüentemente, da configuração da tendência concreta no país.⁷⁷

Ambientada no pavilhão do Trianon, na Avenida Paulista, a I Bienal de São Paulo explicitava claramente em seu regulamento qual seria o seu objetivo, o de “oferecer

⁷⁶ Dirigida pelo crítico Sérgio Milliet, a Biblioteca Municipal de São Paulo funcionava como uma espécie de centro cultural. Em 1945, Milliet havia inaugurado o Setor de Arte da Biblioteca, o qual oferecia aos artistas livros e revistas internacionais sobre arte moderna (LIMA, 2006, p. 21).

⁷⁷ Essa nova tendência artística já havia se esboçado nos anos 40, ainda que com algumas diferenças, na Argentina, com as experiências realizadas pelo movimento Arte Concreta-Invenção e pelo Grupo Madi, ambos estimulados por Tomás Maldonado, que futuramente seria diretor da Escola de Ulm.

por via de uma seleção de obras de artistas nacionais, uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna”.⁷⁸ Entre as salas especiais do pavilhão brasileiro figuraram artistas já reconhecidos nacionalmente, como Lasar, Segall, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Victor Brecheret e Lívio Abramo. Das 20 delegações estrangeiras, a da Suíça foi a que se destacou, contando com nomes de artistas ligados à Arte Concreta Suíça, como Sophie Taueber Arp, Richard Paul Lohse e, em especial, Max Bill, que por unanimidade receberia o grande prêmio internacional na categoria escultura, com a obra *Unidade Tripartida*.

FIGURA 130: Unidade tripartida



Max Bill, 1948/49 (ALAMBERT e CANHETÊ, 2004)

Premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951, a escultura em aço inoxidável de Max Bill remete ao espaço topológico, desenvolvido pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790–1868), da fita de Möbius. Essa fita é uma cinta retangular bilateral que se transmuta em unilaterial, a qual não tem começo e não tem fim, trabalhando desse modo com a questão de espaço-tempo infinitos. Essa questão irá aparecer como um dos novos princípios artísticos reivindicado pelo Grupo Ruptura, de São Paulo, em seu manifesto no ano de 1952.

As conferências do crítico argentino Romero Brest e do belga Leon Degand, as exposições internacionais a respeito do abstracionismo geométrico e do concretismo suíço de Max Bill, somadas à abertura da I Bienal de São Paulo, foram decisivas para o surgimento do movimento concretista no país, durante a década de 1950, questão que será tratada em breve. Porém, antes de abordarmos o desenvolvimento do Concretismo no Brasil, é fundamental expormos a sua matriz.

⁷⁸ Regulamentos, Catálogo da I Bienal do Museu de Arte de São Paulo, out./dez.1951. p.24. In: AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 245.

A expressão “arte concreta” foi criada por Theo van Doesburg em 1930, quando da fundação de um grupo e de uma revista com esse mesmo nome em Paris. No manifesto, publicado em abril de 1930, na revista *Art Concret*, Van Doesburg define as “bases da arte concreta” em seis pontos, a saber:

Declaramos: 1) a arte é universal. 2) A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pela mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada das propriedades formais da natureza, nem da sensualidade ou do sentimentalismo. Queremos excluir o lirismo, a dramaticidade, o simbolismo, etc. 3) O quadro deve ser construído inteiramente a partir de elementos puramente plásticos, isto é, superfícies e cores. Um elemento pictórico não possui outro significado além de “si mesmo” e, portanto, o quadro não tem outro significado além de “si mesmo”. 4) A construção do quadro, bem como de seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente. 5) A técnica deve ser mecânica, isto é, exata e anti-impressionista. 6) Esforço visando pela absoluta clareza. (VAN DOESBURG, 1985, p. 157)

No mesmo texto, Van Doesburg definiu a pintura concreta como a concreção e materialização de formas, cores e linhas baseadas no intelecto e no pensamento ótico das matemáticas e das ciências. É importante notar que Van Doesburg enfatiza que a arte concreta não é arte abstrata, pois nada é mais real e concreto do que uma linha, uma cor, uma superfície. A arte deve ser uma entidade em si, um produto da mente racional e consciente do artista, pois somente o pensamento, o intelecto é capaz de criar. Cabe aqui salientar que questões como a diferença entre arte abstrata e concreta e a concepção de arte como produto da ciência, trazidas por Van Doesburg, serão literalmente retomadas pelo grupo paulista Ruptura, como veremos adiante. O artista deve usar todos os instrumentos criados intelectualmente para alcançar a perfeição, seja de uma linha ou de uma forma. Essas questões se manifestam nas obras de arte através do uso de formas geométricas, de superfícies homogêneas, de grades (*grids*) e de fórmulas matemáticas (DEMPSEY, 2003). Vale expor na íntegra o comentário de Van Doesburg a respeito de cada um dos seis pontos, citados anteriormente, da “base da pintura concreta”:

1) Pintura concreta e não-abstrata, porque já superamos o período das pesquisas e das experiências especulativas. [...] Nós inauguramos o período da pintura pura, construindo a forma-espírito. É a concretização do espírito criador. Pintura concreta e não abstrata, porque nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. Por acaso uma mulher, uma árvore ou uma vaca numa tela são concretos? Não. Uma mulher, uma árvore, uma vaca, são concretos no estado natural, mas no estado de pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos [...]. 2) A obra de arte não se cria pelos dedos nem pelos nervos. A emoção, o sentimento, a sensibilidade nunca impulsionaram a arte à perfeição. Somente o pensamento (intelecto) é capaz de

criar [...]. O que efetivamente tem sido importante em todos os campos da atividade humana é o intelecto. A evolução da pintura não é senão a busca intelectual do verdadeiro por meio da cultura ótica. Fora daquilo que é criado pelo pensamento só há o barroco, o fauvismo, o animalismo, o sensualismo, o sentimentalismo, e este hiperbarroquismo confesso da debilidade: a fantasia. Exatamente ao contrário, a época que começa é a época da certeza, portanto, da perfeição. Tudo é mesurável, até mesmo o espírito com suas 199 dimensões. Somos pintores que pensam e que medem. 3) Em pintura nada é mais verdadeiro a não ser a cor. A cor é uma energia constante, determinada por oposição com uma outra cor. A cor é a matéria-prima da pintura, não possui outra significação que não seja ela mesma. A pintura é um meio de realizar oticamente o pensamento: cada quadro é um pensamento-cor. 4) A construção, em relação com a própria superfície do quadro ou em relação com o espaço criado pelas cores, é controlável pelo olho. A construção difere completamente do arranjo (decoração), e da composição, segundo o gosto. A maioria dos pintores trabalham à maneira dos pasteleiros e das modistas. Ao contrário, nós trabalhamos com os dados das matemáticas (euclidianas ou não euclidianas) e da ciência, isto é, com meios intelectuais. [...]Com o humanismo, em arte, justificaram-se muitas bobagens. 5) Se não se consegue traçar uma linha reta a mão livre, toma-se a régua. A letra da máquina é mais clara, mais legível e mais bela que a letra a mão. Não queremos letra artística. Se não se consegue traçar uma circunferência a mão, toma-se um compasso. Recomendamos todos os instrumentos que foram criados intelectualmente pela necessidade de perfeição. 6) A obra de arte, concebida desta maneira, realiza a clareza que será a base de uma nova cultura. (VAN DOESBURG, 1985, p. 159-160)

Os conceitos a respeito da Arte Concreta lançados por Van Doesburg foram retomados e atualizados por Max Bill,⁷⁹ em 1936. Bill, entre 1932 e 1936, havia sido um ativo participante do grupo *Abstração-Criação* em Paris, onde teve contato com artistas ligados ao Construtivismo Russo e ao *De Stijl*, como Antoine Pevsner, Naum Gabo, Hans Arp, Mondrian e Georges Vantongerloo, com que teve uma longa amizade. Em 1936, participou e realizou o cartaz da exposição *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* (Problemas Contemporâneos na Pintura e na Escultura Suíça). Essa exposição

⁷⁹ Vale comentar em breves linhas um pouco da trajetória desse importante artista, arquiteto, designer e professor. Nascido na cidade de Winterthur, no cantão norte da Suíça, Bill estudou primeiramente na Escola de Artes de Zurique. Na metade dos anos 20, realizou uma viagem de estudos a Paris, onde exibiu alguns de seus trabalhos na *Exposição Internacional de Artes Decorativas (1925)*, e também observou, entre outros, os pavilhões de Le Corbusier e Josef Hoffmann (que esteve vinculado à *Secession* e posteriormente à *Wiener Werkstätte*), o que lhe motivou a estudar arquitetura. Em 1927, ingressa na Bauhaus de Dessau, onde frequentou as aulas de Josef Albers, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Paul Klee e Kandinsky, fase em que realizou trabalhos de cunho figurativo, mas dominados por um estilo geometrizarante. Durante os anos 30, já de volta a Zurique, trabalhou como pintor, escultor, arquiteto, jornalista e designer gráfico (e de produto) freelance, integrando a *Associação Independente dos Designers Gráficos*, a qual em 1938 passou a se chamar *Verband Schweizer Grafiker* (Associação dos Designers Gráficos Suíços). Foi durante os primeiros anos dessa década que Bill passou a desenvolver persistentemente seu estilo geométrico Construtivista, definindo-o a partir de 1936 como “concreto” (HERFORD, 2008).

foi de extrema importância, pois foi no catálogo dessa mostra que Max Bill publicou o texto *Konkrete Gestaltung* (Design Concreto), no qual faz um “aperfeiçoamento” do termo Arte Concreta, cunhado por Van Doesburg. Ensaaios a respeito da Arte Concreta e dos trabalhos de Le Corbusier, Klee, Mondrian, Kandinsky e Pevsner foram escritos por Max Bill durante os anos 30 e 40 e publicados na revista suíça *Das Werk* (O trabalho) (BESTGEN, 2008, p. 71).

FIGURA 131: Cartaz para a exposição Problemas Contemporâneos na Pintura e na Escultura Suíça



Max Bill, 1936, Zurique, 100cm x 70cm, Impressão tipográfica (HOLLIS, 2006)

Extremamente conciso e objetivo, esse cartaz já adianta a racionalidade e a integração entre texto e imagem utilizado pelo Estilo Tipográfico Internacional. Harmonia e equilíbrio dominam a composição, baseada no losango equilibrado na base superior do quadrado. Na tipografia impera os caracteres sem serifa e em caixa baixa e a assimetria. Entre os participantes dessa exposição estavam: Bill, Hans Arp, Klee, Le Corbusier e Richard Lohse, entre outros.

O texto *Design Concreto*, publicado no catálogo da mostra de 1936, serviria de base para outros tantos artigos que Bill veio a escrever sobre arte concreta. Nesse texto Bill define o termo arte concreta utilizando os mesmos preceitos de Van Doesburg, enfatizando novamente a diferença entre o “concretismo” e a abstração.

Nós usamos o termo arte concreta para definir os trabalhos de arte que se utilizam apenas de seus meios intrínsecos e de suas leis, sem qualquer relação com os fenômenos da natureza ou com a sua transformação, ou seja, com abstração. A Arte Concreta é por natureza independente. É a expressão do espírito humano [...] e é dominada pela austeridade, clareza e perfeição [...]. Pintura e escultura concretas são as estruturas opticamente perceptíveis. Seus meios de estrutura são cores, espaço, luz e movimento. As configurações destes elementos resultam em novas realidades. Ideias abstratas que antes só existiam na imaginação tornam-se visíveis na forma concreta. [...] (BILL, 1936 apud HERFORD, 2008, p. 183)

A primeira exposição intitulada “Arte Concreta” ocorreria em 1944, só que ao invés de Zurique, a mostra organizada por Max Bill seria na Galeria de Arte da Basileia.

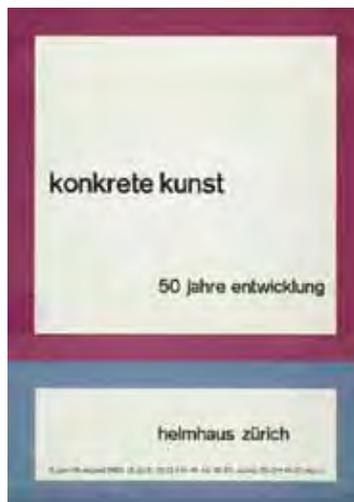
Bill projetou o conciso cartaz, praticamente através de linhas e da tipografia rigorosamente geométrica, e escreveu o texto *Ein Standpunkt* (Um ponto de vista) para o catálogo.

FIGURA 132: Cartaz para exposição Arte Concreta



Max Bill, 1944, 128 x 90,5 cm, litografia Disponível em <http://www.nb.admin.ch>, acesso em 15 de julho de 2011

FIGURA 133: Cartaz para Exposição Arte Concreta – 50 anos de desenvolvimento



Max Bill, 1960, 128cm x 90,5cm, Zurique Disponível em <http://mia-web.zhdk.ch/objekte/zeige/4679>, acesso em 20 de julho de 2011

Mais tarde, em oposição ao “dilúvio do tachismo” que havia invadido “todas as paredes” do cenário artístico europeu nos anos 50, assim como por ocasião da grande Exposição Internacional de Arte Concreta (*Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung*) na Helmhaus de Zurique, em 1960,⁸⁰ que reuniu artistas concretos do mundo inteiro, muitos deles brasileiros,⁸¹ Max Bill

expressou que o tachismo teria sido nocauteado pelos fortes defensores suíços da Arte Concreta e também por novos combatentes oriundos de “muitas terras”, especialmente do Brasil. Na mesma ocasião, Bill afirmou que a característica da Arte Concreta centrava-se na estrutura, e que as leis desta eram: “o alinhamento, o ritmo, a progressão, a polaridade, a regularidade [e] a lógica interna de desenvolvimento e construção (BILL, 1960).⁸²

⁸⁰ Coincidentemente ou não, nesse mesmo ano ocorreria também uma grande exposição no MAM-RJ do grupo concreto paulista. Intitulada *Arte Concreta: Retrospectiva 1951-1959*, integraram a mostra Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto e Antonio Maluf (CONCRETA’56, 2006, p. 275).

⁸¹ Entre os brasileiros concretistas que participaram dessa exposição estão: Almir Mavignier, Mary Vieira, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Maurício Nogueira Lima, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica (CONCRETA’56, 2006, p. 275).

⁸² BILL, Max. “Afirmção sobre arte concreta”. Texto publicado no *Correio Paulistano*, página Invenção, 17 jul. 1960. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p.60.

As teorias da Arte Concreta de Van Doesburg, reformuladas por Max Bill, tiveram eco no Brasil nos primórdios da década de 50, principalmente com a grande exposição retrospectiva de Max Bill, no MASP, e com a I Bienal, ambas realizadas em 1951. Segundo a crítica de arte Maria Alice Milliet (2001-2002, p. 94),⁸³ a I Bienal “[...] marcou o fim do domínio incontestado de Portinari e Di Cavalcanti e tornou obsoleta a pintura que faziam e o que representava: uma certa visão de brasilidade”.

A passagem ao internacionalismo incentivada pela abertura dos museus, fomentada pelas políticas culturais promovidas por essas instituições, somadas ao desenvolvimento industrial vivenciado pelo país e a uma nova prática e reflexão em desenvolvimento no meio artístico, foram fatores fundamentais à construção de uma nova linguagem: o Concretismo, o qual será tratado a seguir.

3.4 O GRUPO RUPTURA

O clima efervescente no meio cultural paulista dos anos 1950 foi marcado pela discussão a respeito dos novos caminhos da cultura e da arte brasileira, as quais buscavam uma atualização em relação às tendências internacionais.

Desde o final dos anos 40, o abstracionismo geométrico já vinha se impondo no cenário artístico, promovido pelas exposições, pelas conferências e pelas práticas artísticas. Até então o debate artístico centrava-se na questão figuração x abstração, porém a emblemática exposição de Max Bill no MASP, em 1951, a presença da delegação suíça e a premiação de Max Bill na I Bienal causaram um deslocamento nessa polêmica. Os olhos da nova geração de pintores do eixo Rio-São Paulo voltaram-se às propostas concretistas apresentadas por Max Bill, as quais tinham por base conceitual as teorias da Arte Concreta de Theo van Doesburg. Embasados nos conceitos concretistas propostos por esses dois artistas e visando criar uma arte de funções, formas e princípios novos, surgiu em 1952 o manifesto e a exposição, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Grupo Ruptura.

⁸³ MILLIET, Maria Alice. *Bienal: percursos e percalços*. In: Revista USP. São Paulo, nº 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p. 94.

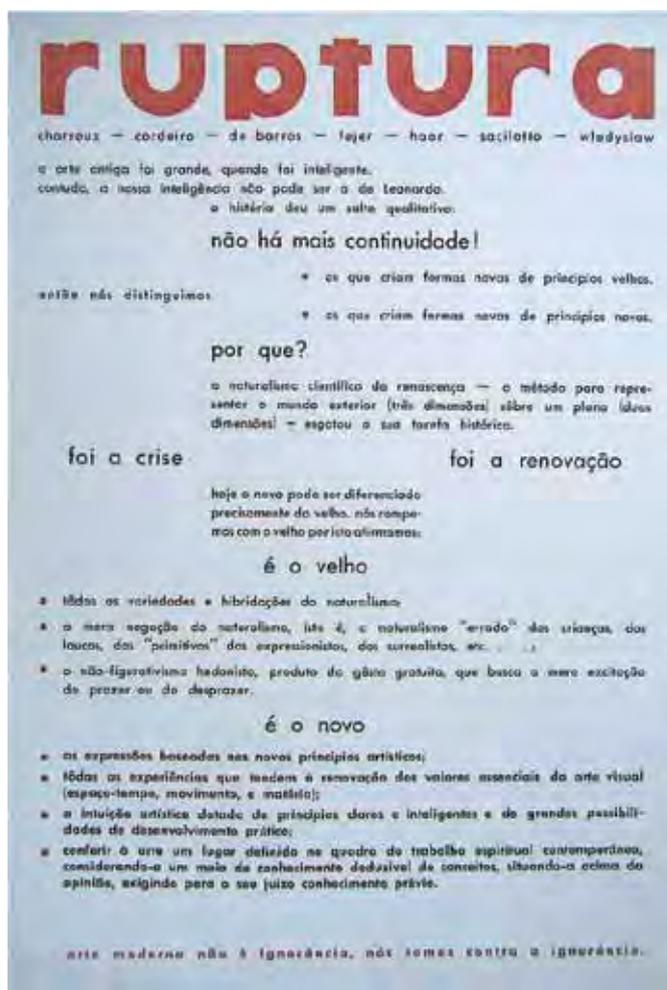
FIGURA 134: Vista da exposição Ruptura no MAM-SP,1952



(CINTRÃO e NASCIMENTO, 2002)

Formado por Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luís Sacilotto e liderado por Waldemar Cordeiro, o Grupo Ruptura centrou-se em banir os seguintes princípios “velhos”: toda e qualquer variedade do naturalismo, o carácter individual; os valores expressivos e simbólicos; toda a arte que fosse decorrente

FIGURA 135: Manifesto RUPTURA, 1952



(AMARAL, 1998)

do abstracionismo realizado pelos “loucos”, pelos expressionistas “primitivos”, pelos surrealistas; e o “não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito”, isto é, toda e qualquer arte que se baseie na realidade, que tenha por intenção expressar a subjetividade do artista ou despertar a simpatia, ou também o “desprazer”, do fruitor.

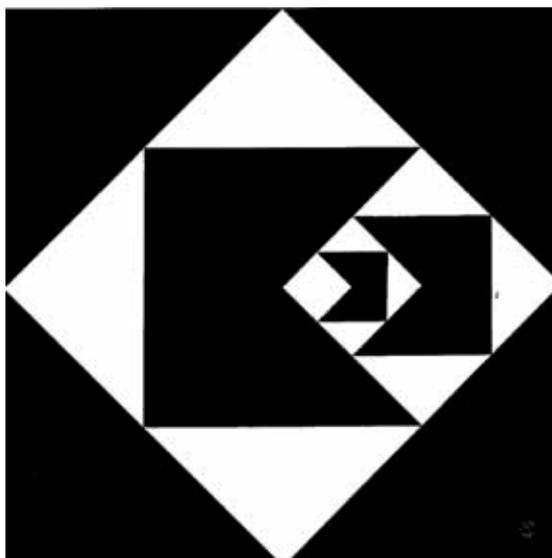
Observa-se no leiaute do manifesto o uso de tipografia sem serifa, tamanhos diferentes de fonte e assimetria, características típicas do paradigma funcionalista das vanguardas e do Estilo Tipográfico Internacional.

FIGURA 136: Construção

Max Bill, 1937, Guache, 30cm x 50cm
 Coleção Corporação McCrory, Nova Iorque
 (ROTZLER, 1989)

Os novos conceitos propostos pelo grupo é que poderiam dar origem a “novas” formas. A nova arte seria toda a expressão baseada nos “novos princípios artísticos”, os quais Cordeiro resumiu do seguinte modo: “a) construção espacial bidimensional (o plano); b) atonalismo (o uso das cores primárias e as complementares); c) movimento linear (fatores de proximidade e semelhança) (CORDEIRO, 1953).⁸⁴ A renovação dos valores essenciais no campo das artes visuais aos quais o grupo se propunha estavam fundamentados nas categorias “espaço-tempo, movimento, e matéria”. Na nova arte, a “intuição artística” é provida de conceitos objetivos e racionais, o que permite um desenvolvimento prático de suas expressões. A nova arte possui princípios próprios, seu “conhecimento é

deduzível de conceitos”, e não baseado em opiniões, uma vez que, para o seu entendimento e compreensão é necessário que o espectador saiba o que é arte, pois a arte moderna visa a conhecimento e não ignorância.

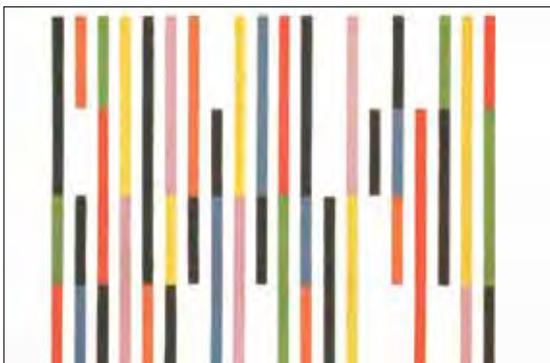
FIGURA 137: Função diagonal

Geraldo De Barros, 1952, Laca industrial sobre madeira, 60cm x 60cm, Coleção Cisneros, Venezuela (CINTRÃO e NASCIMENTO, 2002)

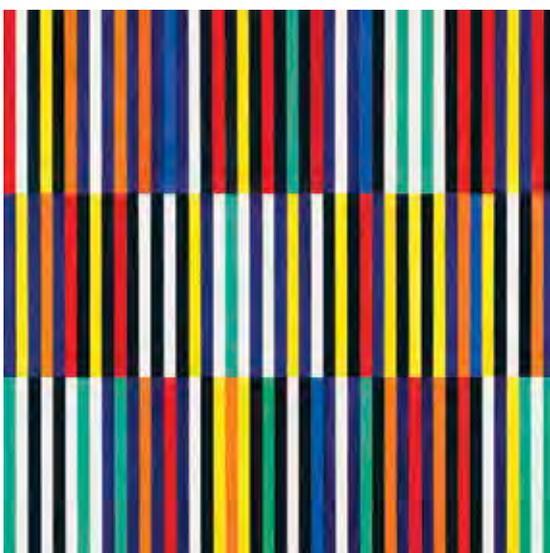
FIGURA 138: Triângulos entrosados com movimento circular

Hermelindo Fiaminghi, 1956, Esmalte sobre aglomerado de madeira 60cm x 60cm, Coleção Décio Pignatari (CONCRETA'56, 2006)

⁸⁴ Artigo “Ruptura”, de Waldemar Cordeiro, publicado no Correio Paulistano do dia 11 de janeiro de 1953. In: BANDEIRA, João (org.) *Arte Concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 48-49.

FIGURA 139: Vibrações verticais

Luiz Sacilotto, 1952, Esmalte sobre madeira, 40cm x 54cm, Coleção Ladi Biezus, São Paulo (CINTRÃO e NASCIMENTO, 2002)

FIGURA 140: Elementos seriais concentrados em grupos rítmicos

Richard Paul Lohse, 1949/1956/1963, Óleo sobre tela, 90cm x 90cm, Museu de Arte Moderna de Zurique. Disponível em <http://www.lohse.ch/works>, acesso em 5 de julho de 2011.

Os valores e as novas propostas do grupo causaram polêmica no meio artístico. Dias após a abertura da exposição, o crítico Sérgio Milliet escreveu um “ácido” artigo intitulado *Dois exposições*, publicado no jornal O Estado de São Paulo em 13 de dezembro. Nesse artigo, Milliet mostrou sua desaprovação e incompreensão em relação ao manifesto divulgado pelo Ruptura. Na opinião do crítico, o manifesto do grupo era igual a tantos outros manifestos lançados no meio artístico por “jovens imaturos”, sendo que a única diferença no realizado pelo grupo era a forma de diagramação do texto. Para Milliet, os conceitos e os princípios citados pelo grupo eram completamente obscuros, encontrando-se em um nível esotérico, pois só os “iniciados” os conheciam ou os entenderiam. Por fim, Milliet termina afirmando que os artistas plásticos não tinham permissão para dar novos sentidos às palavras, pois isso só era consentido aos poetas e escritores.

[...] aos poetas permite-se que deem sentidos inéditos às palavras. Aos que lançam manifestos explicativos e justificativos, não. Sob pena não só de não entendidos, mas, o que é pior, de serem mal interpretados. Poderão alegar os jovens de Ruptura que, como artistas, a linguagem dos poetas lhes deve ser facultada. Mais uma vez não. Como artistas plásticos, o que lhes pode e deve ser sempre facultado é a liberdade de expressão com cores, linhas, volumes etc. Sem palavras. As palavras destinam-se aos literatos, aos desprezíveis literatos. (MILLIET, 1952)⁸⁵

⁸⁵ Artigo “Dois exposições” de Sérgio Milliet, publicado no jornal O Estado de São Paulo do dia 13 de dezembro de 1952. In: BANDEIRA, 2002, p. 46.

Apesar de Milliet ter expressado um breve elogio aos trabalhos de Geraldo de Barros e de Cordeiro, a crítica não foi bem recebida pelo grupo, principalmente pelo líder e também crítico Waldemar Cordeiro. Este rebateu o texto de Milliet publicando um irônico artigo no suplemento dominical do Correio Paulistano. Entre outras questões dirigidas ao “sr. Milliet”, Cordeiro hostilizou a pintura de Cícero Dias, dizendo que ela era o perfeito exemplo do hedonismo não figurativo, pois o “sr. Cícero Dias” criava “formas novas de princípios velhos”, e que a concepção do “sr. Milliet” a respeito da arte abstrata era hedonista, principalmente quando ele escrevia sobre as obras de Cícero Dias. No final, recomenda ao “sr. Milliet” que leia a teoria da pura visualidade de Konrad Fiedler e, indiretamente, diz que o “sr. Milliet” não tinha cultura suficiente para compreender os conceitos trabalhados pelo grupo.

A seguir pergunta o Sr. Milliet: ‘Como é possível considerar a arte um meio de conhecimento dedutível de conceitos?’ E acrescenta: ‘Que conceitos?...e como se deduz de conceitos o conhecimento, se em verdade deste é que induzem os conceitos?’ A este propósito recomendamos ao Sr. Milliet que leia Konrad Fiedler, que é o fundador da teoria da ‘pura visualidade’, o inspirador de Walter Gropius que criou a Bauhaus. ‘A beleza – escreve Fiedler – não se deixa deduzir de conceitos; mas o valor de uma obra de arte sim. Uma obra de arte pode desagradar, e ser igualmente valiosa’. Se entre Fiedler e o sr. Milliet deve haver um ignorante, este não pode ser Fiedler. (CORDEIRO, 1953)⁸⁶

O manifesto condenava o abstracionismo expressivo, “hedonista” praticado por alguns artistas, como por exemplo Sansom Flexor e seus discípulos do Atelier Abstração, os quais usavam objetos como referenciais para o processo de abstração. O curioso é que Milliet era muito amigo e “fiel” intérprete do abstracionismo praticado por Flexor e seus alunos. Segundo Amaral (1998), a questão do “hedonismo” é o “ponto fulcral” da discussão entre Cordeiro e Milliet porque se refere à função da arte. Como coloca Cordeiro, utilizando as palavras de Fiedler quando se refere ao hedonista, “[...] a arte nada mais é que um meio para excitação da sensibilidade estética”, enquanto que, para o Ruptura, “[...] a arte é um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas”.

O Ruptura foi o primeiro grupo a assumir publicamente a causa da pura visualidade expressa pelas teorias do crítico de arte alemão Konrad Fiedler (1841–1895), as quais também haviam sido estudadas pela Bauhaus. Conforme nos aponta Argan (2005), para Fiedler

⁸⁶ Artigo “Ruptura” de Waldemar Cordeiro, publicado no Correio Paulistano do dia 11 de janeiro de 1953. In: BANDEIRA, 2002, p. 48-49.

a essência da arte é fundamentalmente simples: elevação da consciência intuitiva de um estágio obscuro e confuso à sua forma de clareza e determinação concreta; o princípio da atividade artística é a produção da realidade, no sentido de que, na atividade artística, a realidade alcança sua existência, isto é, sua forma concreta numa determinada direção; a arte não é um reconhecimento arbitrário, um algo mais da vida, mas sim um desenvolvimento imprescindível da própria imagem de mundo (FIEDLER apud ARGAN, 2005, p. 32).

Esses conceitos, bem como as teorias da *Gestalt* e as experiências da Bauhaus, eram estudados por Cordeiro e transmitidos ao grupo (BELUZZO, 1986). Os referenciais teóricos nos quais o grupo se embasava eram trazidos por Cordeiro, que atuava como uma espécie de “cérebro” na facção concreta paulista. Cabe ainda lembrar que, no ano seguinte ao manifesto Ruptura, mais um estímulo seria dado aos concretos paulistas, com a exposição do Movimento Arte Concreta de Milão, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

FIGURA 141: Quinze variações sobre um mesmo tema



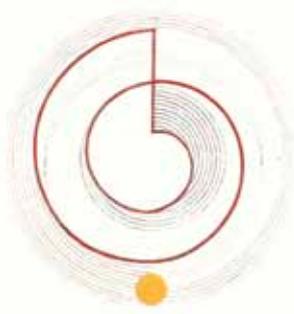
Max Bill, 1936-1938,
30,5cm x 32cm
(HERTFORD,2008)

FIGURA 144: Quinze variações sobre um mesmo tema



Max Bill, 1936-1938,
30,5cm x 32cm
(HERTFORD,2008)

FIGURA 142 : Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes



Waldemar Cordeiro, 1952,
Esmalte sobre aglomerado,
71cm x 60,5cm. Coleção Família
Cordeiro, SP (CINTRÃO e
NASCIMENTO, 2002)

FIGURA 145: Progressões crescentes e decrescentes em espiral



Antonio Maluf, c.1952/53,
Guache sobre papel sobre ma-
deira, Ø 54cm (BARROS, 2002)

FIGURA 143: Desenvolvimento espacial da espiral



Maurício Nogueira Lima, 1954,
Tinta em massa sobre aglomera-
do, 38,5cm x 40cm. Coleção
Pinacoteca do Governo do
Estado de São Paulo
(CONCRETA'56, 2006)

Na visão do líder Waldemar Cordeiro, a criação de uma nova linguagem estética – baseada no racionalismo matemático – tornaria a arte um meio de conhecimento significativo tal como as ciências positivas, tornando a obra um elemento livre do “juízo vulgar”, da simples questão de gosto, pois para Cordeiro, o interesse da Arte Concreta centrava-se em seus conceitos intrínsecos, sendo sua preocupação as questões puramente técnicas e formais, e não as questões de caráter subjetivo (CORDEIRO, 1953).⁸⁷

A exposição do Ruptura foi divulgada em vários jornais paulistanos da época, causando muitas críticas, polêmicas e oposições no meio cultural. Outro exemplo disso pode ser encontrado no manifesto do Grupo Consequência.⁸⁸ Formado por um grupo de artistas jovens, estudantes da Escola de Belas Artes de São Paulo, o Consequência tinha como princípio mostrar seu apoio à arte figurativa, em oposição “à arte geométrica, às ligações entre a arte e a comunicação visual (o cartaz, por exemplo), a representação da bidimensionalidade”, questões trabalhadas pelo Ruptura (CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002, p. 13).

Apesar de constar no convite da exposição a frase “mostra nacional de arte abstrata e concreta”, os preceitos do grupo Ruptura são reverberações da matriz concretista de Van Doesburg e Max Bill. Desse modo, o debate que vigorava no meio artístico é reformulado e a discussão passa a ter como foco a questão do abstracionismo *versus* concretismo.

[...] o valor da forma [...] se resolve com a força do intelecto. [...] Somente objetivando uma forma pode-se fazer dela matéria de reflexão. [...] Defendemos a linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser nem pêras nem homens. (CORDEIRO, 1949)⁸⁹

O trecho acima citado expressa claramente o alinhamento de Cordeiro e do grupo paulista aos conceitos propostos por Van Doesburg e Bill a respeito da pintura concreta, pois, para o holandês, a arte concreta é uma arte pensada, fundada na ciência, na matemática, na qual o significado da obra reside em si própria, expressa na concretude de seus elementos pictóricos, ou seja, no plano, na linha e na cor.

⁸⁷ Artigo “Ruptura”, de Waldemar Cordeiro, publicado no Correio Paulistano do dia 11 de janeiro de 1953. In: BANDEIRA, 2002, p. 48-49.

⁸⁸ O grupo era constituído por Douglas Marques de Sá, Roberto Delamonica, Luiz Ventura, Wladimir, Rafael Samu, Gontran Moura e Setti (CINTRÃO & NASCIMENTO, 2002, p. 13).

⁸⁹ CORDEIRO, Waldemar. Texto publicado sob o título “ainda o abstracionismo” na Revista Novíssimos, nº 1, 1949. In: BANDEIRA, 2002, p.19.

A diferença entre arte concreta e arte abstrata, bem como a definição e o significado da primeira, também foi esclarecida por Tomás Maldonado⁹⁰ – um dos fundadores da Arte Concreta argentina e futuro diretor da Escola de Ulm – durante uma série de conferências que o artista realizou em território brasileiro.

A denominação arte concreta – dada em 1930 pelo holandês Theo van Doesburg, utilizada por Max Bill em seus primeiros escritos em 1936, por Arp e Kandinsky em 1938 – é a que melhor expressa o conteúdo desta nova estética. [...] A denominação arte concreta é a única que pode evitar os mal-entendidos que até hoje têm suscitado as denominações mais correntes – arte abstrata, não objetiva, não figurativa. Deve-se compreender de uma vez por todas [...] que esta arte não é abstrata senão concreta. Dizemos que não é abstrata porque não busca repetir ilusoriamente a natureza sobre uma superfície, procedimento especificamente abstrato; dizemos, ao contrário, que é concreta porque se propõe a invenção de uma beleza objetiva através de elementos igualmente objetivos. (MALDONADO, 1951)⁹¹

O grupo concreto paulista, representado pela figura de Cordeiro, propõe uma arte “depurada”, livre de qualquer “contaminação pessoal” e “historicidade”, desligada de qualquer tipo de “experimentação fenomenológica” (AMARAL, 1998, p. 79). Apropriando-se das palavras de Argan (2005), para os concretos paulistas o “tempo do *esprit de finesse*” na arte havia acabado, e iniciava-se o “tempo do *esprit de géométrie*”, no qual a arte se unia à precisão da matemática e das “ciências positivas” (ARGAN, 2005, p. 33).

A renovação proposta pelos paulistas não ficou limitada apenas à linguagem plástica, uma vez que o concretismo paulista apresentou um novo papel à arte e ao artista por meio do design, tanto gráfico como de produto. Para Cordeiro, arte e vida deveriam se tornar uma unidade, sendo que a arte deveria ser útil e coletiva, e o artista deveria dar sua contribuição à nova sociedade que surgia, a sociedade industrial. Exemplo disso pode ser observado nos cartazes culturais, objeto desta pesquisa que será explorado no capítulo seguinte, projetados pelos artistas Geraldo de Barros e Alexandre Wollner para a comemoração do IV Centenário de São Paulo. Com o Concretismo e sua estética industrial, o artista-designer pôde ampliar o seu campo de atuação unindo arte e vida, inserindo a arte no cotidiano da sociedade por meio do design e, ao mesmo tempo, contribuindo com o desenvolvimento industrial.

De modo semelhante às vanguardas racionalistas e aos estilos europeus, o Concretismo foi um movimento-chave à visualidade brasileira, à medida que pode ser inserido

⁹⁰ Maldonado publicou em 1955 a primeira monografia a respeito de Max Bill, em Buenos Aires, Argentina (HERFORD, 2008).

⁹¹ Depoimento dado por Tomás Maldonado ao jornal Folha da Manhã, 28 jan. 1951. In: BANDEIRA, 2002, p. 19.

na concepção de *Gesamtkunstwerk*, pois sua linguagem moderna e internacional pôde ser adaptada não só à esfera da arte, mas também a outras esferas projetuais, como arquitetura e design, seja de moda, de produto ou gráfico, o qual será o foco do próximo capítulo.

O país havia entrado em uma fase de crescimento industrial no início dos anos 50, e um novo formato de sociedade havia surgido. Esse cenário seria turbinado com a entrada de Juscelino Kubitschek no governo e sua política desenvolvimentista. Esta tinha como promessa promover o crescimento do país através da industrialização, a qual reduziria a distância do Brasil em relação aos países desenvolvidos. Sob o slogan “50 anos em 5”, começava a era JK, o surto da industrialização havia sido lançado à nação, e principalmente a São Paulo. Foi lá que os mais variados tipos de produtos começaram a ser fabricados e que se instalaram as primeiras fábricas automobilísticas nacionais – a Romi-Isetta e depois a Volkswagen Sedan –, as indústrias de siderurgia, metalurgia, química, farmacêutica, têxtil, alimentícia, moveleira e de construção, fazendo do Estado um polo industrial. Também em São Paulo implantavam-se as multinacionais: o país havia aberto suas portas ao investimento estrangeiro, fato que proporcionou um significativo crescimento no setor publicitário, o qual se desenvolveu numa afinada sintonia com as matrizes americanas. Enfim, um novo país estava em construção cujo carro-chefe da economia seria o setor industrial (ZANINI, 1983).

O discurso nacional-desenvolvimentista afirmava que somente através da industrialização o Brasil chegaria à categoria de nação desenvolvida. Assim, logo que JK assumiu o governo, deu início ao seu Plano de Metas, causando uma espécie de euforia e otimismo no país. O objetivo desse plano foi instituir na nação os setores industriais mais avançados, como, por exemplo, as indústrias automobilística, naval, de química pesada e de máquinas e equipamentos sofisticados (MELLO & NOVAIS, 1998). Entretanto, a metassíntese do seu governo seria a construção da nova capital do país, a novíssima e moderna cidade de Brasília, a qual se tornaria a grande *Gesamtkunstwerke* brasileira e o maior símbolo do programa JK.

A poesia também havia se engajado aos pressupostos dos concretistas paulistas. No mesmo ano da formação do Ruptura, um grupo de poetas paulistas, constituído por Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, teve a intenção de romper com o predominante conservadorismo vigente na chamada Geração de 45.⁹² Os poetas concretos haviam eliminado o verso como base formal do poema com a introdução do espaço, o novo elemento da estrutura poética. A linguagem poética transformou-se num campo de experiências, no qual os poetas associavam recursos visuais à fragmentação de palavras. Na ocasião do lançamento do grupo foram criadas as Revistas Noigandres e

⁹² Geração 45 foi o nome atribuído pelos poetas concretos à reação contra as realizações de 1922.

Invenção, as quais se tornaram meios de difusão da poesia e da Arte Concreta, sendo que Noigandres também era o nome do grupo. Logo após o lançamento da primeira edição da Noigandres, Sérgio Milliet publicou uma crítica em relação aos jovens poetas, da mesma forma que havia feito sobre os artistas do Ruptura.

Sob o título de Noigandres tirado de um verso de Ezra Pound e cuja significação todos ignoramos, inclusive os poetas que apresentam a nova publicação, reúnem seus últimos poemas os srs. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. (MILLIET, 1952)⁹³

De acordo com o grupo Noigandres, a poesia concreta era o produto de uma evolução crítica de formas, que teve como objetivo encerrar o “ciclo histórico do verso” e utilizar o

FIGURA 146:
Ovo novelo, 1955



Augusto de Campos
(CONCRETA'56, 2006)

Segundo Bandeira (2006), o que diferencia a arte concreta brasileira de outros movimentos construtivos europeus ou americanos, é justamente essa fusão entre artes plásticas e poesia.

Ao grupo dos artistas concretos de São Paulo haviam se juntado Alexandre Wollner, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi e Lothar Charoux. No Rio de Janeiro, influenciados por Mário Pedrosa, militante da tendência geométrica e

“espaço gráfico como agente cultural”. O poema concreto tinha como objetivo comunicar a sua própria estrutura, pois possuía uma “responsabilidade integral perante a linguagem”, e buscava, portanto, um “realismo total [...], uma arte geral da palavra”, a qual era obtida pelo “poema-produto: objeto útil” (CAMPOS e PIGNATARI,1958).⁹⁴

A diagramação geometrizar, o uso de tipografia sem serifa, o ritmo e a seriação encontrada na poesia concreta evidencia o seu interesse e o seu direcionamento ao design gráfico. Segundo Dantas (1956, p. 72),⁹⁵ o concretismo havia dominado a máquina, mas não “por rompantes de anarquismo individualista, mas por conhecimento objetivo [...] de sua verdadeira função”.

⁹³ Artigo de Sérgio Milliet publicado no jornal O Estado de S. Paulo, 24 dez.1952. In: BANDEIRA, 2002, p. 65.

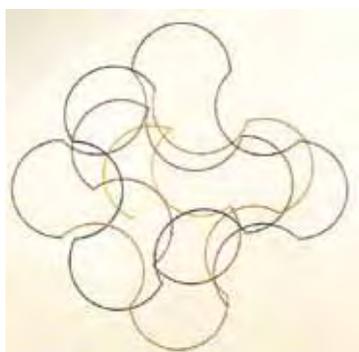
⁹⁴ *Plano piloto para a poesia concreta*, por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Publicado originalmente em Noigandres 4, 1958, São Paulo. In: AMARAL, 1977, p. 78-79.

⁹⁵ DANTAS, Audálio. *Pintura, desenho, escultura e poesia na exposição nacional de arte concreta*. Publicado na Folha da Noite, São Paulo, 03 dez.1956 In: BANDEIRA, 2002, p. 72.

promotor das teorias da *Gestalt*, surgiu o Grupo Frente, núcleo do concretismo carioca. Encabeçado por Ivan Serpa, o grupo, formado por Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Pape, Lygia Clark e Vincent Ibberson, realizou sua primeira mostra na Galeria do IBEU, em 1954, que contou com texto de apresentação de Ferreira Gullar.

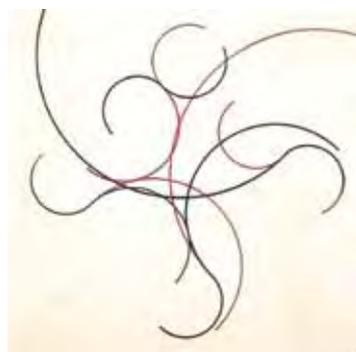
No ano seguinte, o grupo aumentou, mais sete artistas haviam se integrado – Abraham Palatnik, César Oiticica, Hélio Oiticica, Eric Baruch, Elisa Silveira Martins, Franz Weissmann e Ruben Ludolf – e uma segunda mostra foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dessa vez, o texto seria de Mário Pedrosa, o qual afirmava que todos os membros do grupo eram jovens, que o grupo estava “aberto para o futuro, para as novas gerações”, e que o mesmo era composto “por homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte”. Pedrosa ainda acrescentou que o que unia o grupo era “a liberdade de criação”, mas que essa atitude não implicaria no “princípio parnasiano da arte pela arte”, pois a “arte para eles não é atividade de parasitas nem [estaria] a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista” (PEDROSA, 1955 apud COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p. 231)⁹⁶

FIGURA 147: Quinze variações sobre um mesmo tema



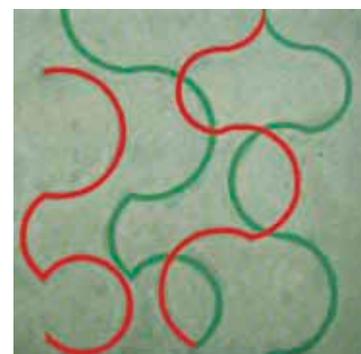
Max Bill, 1936-1938, 30,5cm x 32cm (HERTFORD,2008)

FIGURA 148: C 40, Variação em curvas



Judith Lauand, 1956, Tinta sintética sobre Eucatex, 60cm x 60cm, Coleção particular (CONCRETA'56 ,2006)

FIGURA 149: C42



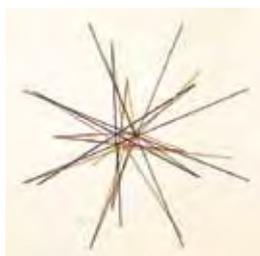
Judith Lauand, 1956, Tinta sintética sobre Eucatex, 60cm x 60cm, Coleção particular (CONCRETA'56 ,2006)

A industrialização do país, centrada em São Paulo, gerou um grande otimismo para os concretos paulistas. Para eles, a estética industrial concretista, de linguagem racional, objetiva e impessoal, refletia a realidade vivenciada pelo país. Os materiais tradicionais (tela, pincéis, tintas especiais e paleta de cores) foram substituídos pelos industriais, como madeira aglomerada, alumínio, eucatex, compensado, tinta esmalte, duco, nordex e pistola de compressão. Não havia mais qualquer tipo de registro da mão do artista, a pintura

⁹⁶ Texto de Mário Pedrosa para a abertura da segunda mostra do Grupo Frente no MAM-RJ. In: COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p. 231-234.

não era mais artesanal, e sim industrial, a técnica passava a ser mecânica, como já havia dito Van Doesburg, o que lhe permitia grandes possibilidades de aplicação, principalmente ao desenho industrial.

FIGURA 150: Quinze variações sobre um mesmo tema



Max BILL, 1936-1938,
30,5cm x 32cm
(HERTFORD,2008)

FIGURA 151: Quinze variações sobre um mesmo tema



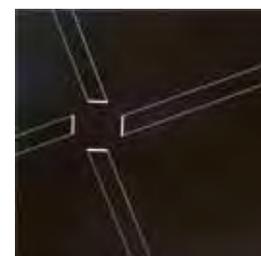
Max Bill, 1936-1938,
30,5cm x 32cm
(HERTFORD,2008)

FIGURA 152: Sem título, s.d



Alexandre Wollner,
Esmalte sobre
aglomerado, 61cm
x 61cm, Coleção
Heitor Manarini
(CONCRETA'56 ,2006)

FIGURA 153: Sem título



Lothar Charoux,
década de 1950,
Nanquim sobre papel,
32cm x 32cm,
Coleção Adolpho
Leirner, São Paulo
(AMARAL, 1998)

Antecipada pela ideia e prevista pela razão, a arte agora passava a ser concebida como projeto. A essência da linguagem visual concreta – bidimensionalidade, geometria das linhas retas, cores fundamentais, superfície modulada e rigor estrutural – associada às suas leis objetivas, à matemática e à teoria da *Gestalt*, transformaram a arte em objeto: a arte não seria mais expressão, mas produto.

É por força dos objetos que o homem adquire e desenvolve o conhecimento. [...] a universalidade da arte é a universalidade do objeto. O conteúdo na arte é um cristal, ‘corpus solidum’, real e visível. Na arte só existe um conteúdo, aquele representado de modo concreto pela linguagem artística. Não há conteúdos verbais.[...] A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, enfim, não é expressão mas produto. O conceito da arte produtiva é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada. (CORDEIRO, 1956)⁹⁷

O artista passava a criar uma pintura-projeto, a qual poderia ser reproduzida industrialmente, “objeto de uma produção de massa”. A finalidade da arte concreta era “socializar a arte, obtendo um objeto a partir de um projeto”, promovendo assim a dessacralização da arte, uma vez que ela não ficaria mais restrita a museus e galerias, pois poderia se integrar às diversas áreas projetuais, como o design gráfico e de produto (PECCININI, 2007, p. 184).

⁹⁷ CORDEIRO, Waldemar. *O objeto*. Texto publicado na Revista AD, nº 20, 1956. In: AMARAL, 1986, p. 71.

Esses conceitos causaram uma explosão no meio artístico, o qual ainda identificava a “função” social da arte com a representação da temática social de cunho realista ou expressionista. Cordeiro propunha a arte como produto porque, dessa forma, ela poderia se tornar utilitária e coletiva, poderia fazer parte da vida, do cotidiano da sociedade. Essa questão já havia sido discutida por William Morris, lá no século XIX, sendo novamente trabalhada pelas vanguardas construtivas. Assim como Morris havia se apoiado no marxismo, Cordeiro tem como referência o marxismo de matriz gramsciana, o qual reivindica a participação dos intelectuais e dos artistas na vida prática. Para Antonio Gramsci (1891–1937), o artista deveria integrar-se com o povo e com a indústria através de sua obra (PECCININI, 2007).

Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os ‘simples’ e os artistas e intelectuais. Com efeito, somente nessa simbiose com o simples a arte se depura dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida. (CORDEIRO, 1956)⁹⁸

A articulação entre arte e vida pode ser observada dentro do próprio grupo concreto paulista, pois a maioria dos integrantes tinha suas produções artísticas conectadas com a esfera industrial através de suas experiências profissionais. Entre eles havia desenhista técnico, designer gráfico, químico industrial, paisagista, ilustrador, arquiteto, operário industrial, publicitário, etc. (PECCININI, 2007). Essa questão das profissões técnicas também foi tratada por Zanini (1983), o qual afirma que a maioria dos concretistas paulistas pertencia à classe média e não possuía curso superior, por isso grande parte deles se voltou às áreas do desenho industrial, da comunicação visual, da publicidade e do paisagismo.

O fato é que os concretistas paulistas, através de suas produções, desejavam “aplicar-se numa ação – produção artística, intelectual e política – na conjuntura da era do desenvolvimentismo do país e no seu maior centro econômico, São Paulo, polo de uma crescente industrialização” (PECCININI, 2007, p. 183).

Percebe-se que apesar do Ruptura e do Grupo Frente estarem trabalhando diante dos mesmos postulados, é possível antever que os cariocas possuíam uma postura mais solta em relação aos paulistas, talvez por terem frequentado o Ateliê Livre de pintura, coordenado por Ivan Serpa, no MAM-RJ, questão que se torna clara quando Pedrosa se refere à “liberdade de criação” no texto de apresentação do grupo. Isso, sem dúvida, seria uma questão de embate quando os dois grupos juntassem suas pesquisas em uma

⁹⁸ Artigo *O Objeto*, de Waldemar Cordeiro, publicado na Revista AD, nº 20, 1956. In: BANDEIRA, 2002, p. 55

exposição. Para dar ainda mais ênfase à Arte Concreta, evidenciando as possibilidades de aplicação desta em outras esferas, Max Bill se fez presente no país em 1953, oportunidade em que elogiou os trabalhos dos concretistas brasileiros e realizou uma palestra no MAM-RJ na qual falou, entre outros assuntos, a respeito da arquitetura brasileira, da Escola de Ulm, da pintura concreta e do racionalismo na arte.

A arte concreta não parte de um sujeito, mas de uma ideia. [...] A arte concreta é a expressão de uma concepção que vai além das fronteiras da arte, de uma concepção que transforma o mundo para atingir a harmonia, para tornar a terra habitável. Para esse fim, a arte concreta é um símbolo, um exemplo. [...] A obra de arte não pode ser racional. Ela pode é ser realizada com métodos racionais e objetivos. [...] Cada arte é a própria expressão de sua época. [...] A arte da vanguarda, quando não é representativa ou crítica, é símbolo de um estudo que se procura atingir, e uma mensagem para futuro. [...] (BILL, 1953)⁹⁹

O ano da posse de Juscelino Kubitchek, do plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília e da exposição sobre a Escola de Ulm no MAM-RJ seria marcado pela I Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa mostra, da qual participaram artistas e poetas cariocas e paulistas, firmou o rompimento definitivo com a figuração e também evidenciou as diferenças entre os grupos. Segundo o historiador da arte Lorenzo Mammì (2006), essa exposição apresentou um primeiro balanço da produção artística nacional da “ala mais polêmica e inovadora”, na qual vieram à tona as divergências estéticas e teóricas entre os representantes do eixo RJ-SP.

Seis meses antes da I Exposição Nacional de Arte Concreta, o Atelier Abstração, de Flexor, havia realizado uma grande exposição no MAM-SP, a qual continha no convite uma espécie de recado aos “concretinos”,¹⁰⁰ os quais, para Flexor, trabalhavam a pintura sob “exageros esterilizantes dum geometrismo simplista ou industrial” (FLEXOR apud AMARAL, 1998, p. 88).

Logo depois, em virtude da I Exposição Nacional de Arte Concreta, Cordeiro teria publicado um manifesto, no qual enunciou que “o conceito de arte produtiva [era] um golpe mortal no idealismo”, questão proferida provavelmente como resposta a Flexor. Novamente o crítico Sérgio Milliet, provavelmente incomodado com as obras e com a resposta de Cordeiro aos abstracionistas, mostraria o seu desagrado em relação à mostra nacional dos concretistas com a seguinte afirmação:

⁹⁹ BILL, Max. *Visita ao Brasil do famoso escultor modernista*. Entrevista publicada no Boletim do MAM do Rio de Janeiro, nº 9, jul.1953. In: BANDEIRA, 2002, p. 30-31.

¹⁰⁰ Amaral (1998, p.88) comenta que essa expressão era usada por Flexor na intimidade, quando se referia aos artistas concretos.

Muito embora, pessoalmente, eu considere que a tendência concretista, no seu rigor geométrico, despreza por demais o humano e se torna, quando não puramente decorativa, inacessível ao público, o que me desagradava habitualmente nela é sobretudo a pobreza inventiva de seus adeptos. (MILLIET apud AMARAL, 1998, p. 88)

Segundo Amaral (1998), havia um “clima de animosidade” por parte dos abstracionistas em relação aos concretistas, principalmente aos representantes paulistas. Não demoraria para que esse clima também se firmasse no seio do próprio movimento concreto.

As primeiras divergências ocorridas entre paulistas e cariocas durante a I Exposição Nacional de Arte Concreta tomariam mais fôlego na segunda mostra, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para os concretistas paulistas, os cariocas haviam compreendido de forma errônea os princípios teóricos que regiam o Concretismo. Para eles, os cariocas não possuíam o rigor estrutural e cromático com o qual eles trabalhavam e, além de tudo, apoiavam-se em “princípios velhos”, como o subjetivismo e o hedonismo, questões que já haviam sido condenadas pelo Ruptura desde o seu manifesto. Cordeiro, em um texto publicado na revista *Arquitetura e Decoração*, expressou o seu descontentamento com o grupo carioca, citando como exemplo o trabalho de Ivan Serpa e o uso de suas cores, como o marrom, chamando a atenção ao lirismo expressivo e à falta de rigor cromático dos colegas cariocas, os quais se encontravam

FIGURA 154: Reportagem sobre a I Exposição de Arte Concreta no Rio de Janeiro



fevereiro de 1957 (CONCRETA'56, 2006)

desorientados em relação à prática concretista. Cordeiro termina o texto dizendo que a “[...] teoria do Concretismo carioca [era] uma meia de espuma de nylon, tamanho único: [que servia] tanto para eles como para Lívio Abramo e Arnaldo Pedrosa D’Horta” (CORDEIRO, 1957).¹⁰¹

De fato, as práticas cariocas fugiam dos preceitos dogmáticos e industriais dos paulistas. Estes trabalhavam com a estrutura, com a bidimensionalidade, com o atonalismo, com a arte vista como produto, de cunho funcional e pragmático, com a

¹⁰¹ Texto de Waldemar Cordeiro *Teoria e prática do concretismo carioca*, publicado na revista *Arquitetura e Decoração* de abril de 1957. In: COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p. 225-227.

cor sólida, chapada em sua estrutura, com as cores puras e com a vibração dos campos de energia provocados pelo contraste das complementares, oferecendo aos espectadores um jogo de relações entre formas e cores, necessitando de sua visão o conhecimento da lei lógica e óptica da *Gestalt*. Os concretos paulistas utilizaram não só os meios, mas também procedimentos e ferramentas da esfera industrial, destacando assim o novo conceito que surgia no objeto artístico, o qual consistia em ver a obra como produto. Os pincéis foram substituídos pela pistola, a tela por suportes como duratex, compensado, plexiglass, ou alumínio; a tinta a óleo ou acrílica pela tinta esmalte, duco, de cores puras, e, por fim, o esboço pelo projeto. Os paulistas ofereceram sua contribuição para a modernização da sociedade por meio de uma estética industrial, a qual podia ser aplicada em diferentes tipos de produção, como móveis, tecidos, marcas, identidade visual, sistemas de sinalização e cartazes – objeto de estudo desta pesquisa. A linguagem visual concretista, sobretudo a desenvolvida em São Paulo, permitiu que a arte fosse introduzida na vida prática através do design gráfico e de produto.

Já os concretistas cariocas não tinham as mesmas preocupações formais, teóricas e sociais dos paulistas; pelo contrário, eles eram mais empíricos, valorizavam a liberdade de criação, a prática experimental, o caráter humanista. Os cariocas privilegiavam a tela, o pincel, a tinta a óleo, os materiais tradicionais, o que demonstra uma postura ainda romântica, como aponta Mário Pedrosa no texto “Paulistas e Cariocas”, no qual ele diz que:

[...] os pintores do Rio são quase românticos [...] estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico sensorial com a matéria e, através desta, de algum modo, com a natureza, os paulistas amam sobretudo a ideia. (PEDROSA, 1957 apud AMARAL, 1977, p. 136-138)

A própria paisagem urbana das duas cidades já colocava em evidência realidades completamente diferentes. Os cariocas eram cercados pela natureza, enquanto que os paulistas pela selva de concreto. Os cariocas tinham aos olhos as românticas curvas dos morros e montanhas, como já havia dito Le Corbusier a Oscar Niemeyer, enquanto que os paulistas tinham o racionalismo dos arranha-céus e das indústrias.

Com o tempo, o debate entre os grupos concretos foi ficando mais acirrado, pois as diferenças e propósitos entre as alas eram extensos. Em 1959, o grupo do Rio de Janeiro rompeu com o Concretismo e fundou o Neoconcretismo. Tendo à frente Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, o Neoconcretismo propunha uma reavaliação das principais tendências (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) que estavam na base da Arte Concreta de cunho racionalista. Ao mesmo tempo, o Neoconcretismo negava as

posturas científicas e positivistas na arte, bem como a concepção de obra de arte como “objeto”, “reafirmando a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento (moral, política, indústria, etc.)” (GULLAR, 1959).¹⁰²

Guiados pela *Teoria do Não-Objeto*, de Ferreira Gullar, e pela filosofia de Merleau-Ponty, para os neoconcretos o que estava em jogo era a redescoberta do espaço, a experiência do processo criativo, a revalorização do corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora” e a participação física do espectador. (GULLAR, 1998).

As mudanças surgidas no panorama das artes pela experimentação dos artistas neoconcretos e, principalmente, por Lygia Clark e Hélio Oiticica, levaram autores como Ronaldo Brito, na obra *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1999)*, a considerar o movimento neoconcreto como a verdadeira vanguarda e o ápice do projeto construtivo brasileiro, questão que não cabe ser discutida nesta pesquisa.

Os anos 1950 chegavam ao fim e erigia-se na região do planalto central a nova cidade-capital projetada sob o rigor da geometria. A metassíntese do governo JK tornava-se realidade, a imagem de um Brasil moderno, progressista se apresentava em Brasília, a cidade-monumento.

Projetada pelo arquiteto Lúcio Costa, a concepção urbanística da nova capital foi concebida sob equações matemáticas e aplicações geométricas em quatro escalas. Utilizando um traçado simples e funcional organizado pela simetria de linhas paralelas e de eixos arqueados, cortados por retas e ortogonais, Brasília foi planejada tendo como referência o estilo internacional arquitetônico e a geometria das formas puras das vanguardas estéticas construtivas (FREITAS, 2007).

Ao invés de ruas-corredores que mesclavam residência, comércio e serviços, quatro eixos de pistas livres, vias e passeios organizavam a cidade. A rua havia sido eliminada como elemento urbano e a figura do *flâneur* substituída pelo automóvel. Blocos de apartamentos compunham as superquadras, plataformas de cruzamentos para a área gregária, espaços verdes e um lago artificial para o lazer e o eixo monumental para o setor estatal (CAVALCANTI, 2001). Essa era a concepção geral de Brasília, a qual contou com a experiência inovadora de Oscar Niemeyer e de um grupo de engenheiros e artistas que souberam fazer com que arte, arquitetura e design fossem integrados no corpo social. Brasília, “projetada como um cartaz”, foi a expressão brasileira de uma *Gesamtkunswerke*, “a expressão de um design total”, na qual se percebe a “extrema intensificação do poder criador universal” (BENSE, 2009, p. 100; p. 20).

¹⁰² Ferreira Gullar, *Manifesto Neoconcreto*, publicado originalmente no Jornal do Brasil de 22.03.1959. In: AMARAL, 1977, p. 80-84.

FIGURA 155: Palácio da Alvorada

Oscar Niemeyer, Brasília, 1959 (SCHWARTZ, 2002)

FIGURA 156: Palácio do Itamaraty

Oscar Niemeyer, Brasília, 1959 (SCHWARTZ, 2002)

Jardim aquático criado por Burle Marx e escultura intitulada *Meteoro*, de Bruno Giorgi

FIGURA 157: Vista da Praça dos Três Poderes

Oscar Niemeyer, Brasília, 1959 (SCHWARTZ, 2002)

Ordem, equilíbrio, composição, harmonia, simetria e assimetria, ortogonalidade, transparência e modulação do espaço são concepções arquitetônicas encontradas na estrutura das edificações inaugurais, as quais se integram às esculturas de Bruno Giorgi e Alfredo Ceschiatti, ao paisagismo de Burle Marx, e aos azulejos, pinturas e murais de Athos Bulcão (FREITAS, 2007).

As obras de Athos Bulcão deram cor ao concreto de Brasília. Bulcão buscou integrar a arte às concepções arquitetônicas de Oscar Niemeyer, realizando revestimentos, painéis, murais, divisórias em aproximadamente cem monumentos públicos de Brasília (BASTOS, 2006). Athos Bulcão foi o artista que mais executou obras integradas, em todas as escalas e por meio de muitos materiais – mármore, granito, madeira, ferro, concreto ou azulejo. Seu vocabulário geométrico, no caso dos painéis de azulejos, era entregue à liberdade criativa dos operários para a montagem, desdobrando a proposta lógica do artista em muitas alternativas: “a original modulada e sua repetição ou as imensas possibilidades de variáveis que [podiam] ser inventadas” (FREITAS, 2007, p. 56).

FIGURA 158: PAINEL DE AZULEJOS NA IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA



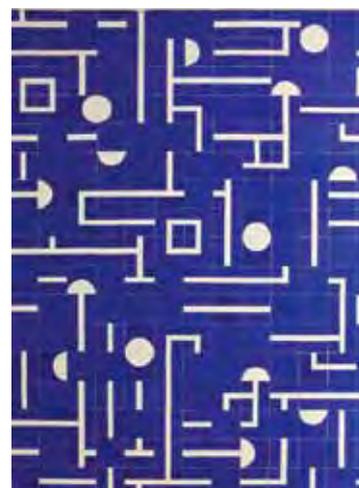
Athos Bulcão, Brasília, 1957, 525cm x 3945cm, Foto: Ricardo Padue Disponível em <http://www.fundathos.org.br>, acesso em 10 de jul. de 2011.

FIGURA 159: PAINEL DE AZULEJOS, MUSEU DAS GEMAS



Athos Bulcão, PAINEL DE AZULEJOS, MUSEU DAS GEMAS, TORRE DE TV, BRASÍLIA, 1966 353cm x 1295cm, Foto: Edgar César Filho Disponível em <http://www.fundathos.org.br>, acesso em 10 e julho de 2011.

FIGURA 160: PAINEL DE AZULEJOS, MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES



Athos Bulcão, 8º andar, Palácio do Itamaraty, 1968 Foto: Edgar César Filho Disponível em <http://www.fundathos.org.br>, acesso em 10 e julho de 2011.

Brasília foi o exemplo monumental da síntese das artes proposta pelas vanguardas construtivas do século XX. Uma “cidade estrutural”, como expressou o ex-professor da Escola de Ulm, Max Bense, durante uma visita à nova capital durante os anos 1960, na qual pode ser observada a “incontestável proclamação brasileira da inteligência cartesiana”, e reconhecida como “a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma de design [...], um enorme reservatório, tanto da inteligência técnica quanto da artística” (BENSE, 2009, p. 31).

Na visão do crítico de arte Mário Pedrosa, entusiasta dos movimentos construtivos no país, Brasília foi a planificação de uma utopia.

Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada mas como um conjunto de atividades criadoras do homem. [...] Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação. (PEDROSA apud AMARAL, 1981, p. 356)

A chegada dos anos 1960 e a construção de Brasília representaram o ápice de uma visão de modernidade na cultura brasileira. Se, por um lado, o Concretismo havia se esgotado em sua própria forma no campo artístico, devido ao seu caráter rígido e fechado, por outro, a renovação visual empreendida por sua linguagem universal e estética industrial se transformariam em marcas indeléveis do que se entendia por modernidade.

Além da valiosa contribuição ao desenho industrial durante os anos 1950, a questão essencial do Concretismo reside na postura do artista. Este percebeu que, por meio de produções gráficas, voltadas aos meios de comunicação visual, poderia estabelecer um diálogo com “mil, ou um milhão de pessoas”, como afirma Alexandre Wollner, que foi para a Escola de Ulm como artista, em 1954, e retornou ao Brasil como designer gráfico (WOLLNER, 2003, p. 74).

Wollner, inclusive, foi um dos principais articuladores daquela que é considerada a primeira escola de desenho industrial da América Latina, a ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial (ligada atualmente à UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro).¹⁰³ Criada em 1963 nos moldes de Ulm, a ESDI adotou as ideias de Tomás Maldonado. Durante a sua gestão na escola alemã, ele abandonou a estética “idealista” da Bauhaus, introduzida por Max Bill, e apostou numa estética informacional, operada por meios semióticos e matemáticos, ou seja, por uma estética científica, a mesma estética científica desenvolvida por Max Bense que, por sua vez, veio ao Brasil naquele período para auxiliar na implantação desse modelo pedagógico (SOUZA, 2008, p. 96).

A estética científica do “conceito Ulm” representou a afirmação da autonomia do design, pois este, a partir de então, separava-se da arte para se unir à ciência. Os responsáveis pela adaptação do modelo de Ulm à realidade brasileira foram os designers gráficos Alexandre Wollner, Karl Heinz Bergmiller (ambos ex-alunos de Ulm), Aloísio Magalhães e Goebel Weyne, tendo também como referência as experiências anteriores realizadas, no final dos anos 1950, na Escola Técnica de Criação (ETC)¹⁰⁴ do MAM-RJ.

¹⁰³ Essa questão é problematizada pela pesquisadora Ethel Leon, a qual aponta em sua dissertação de mestrado que antes da criação da ESDI já haviam cursos de design em nível superior na América Latina, a saber: Escuela de Diseño Industrial (1959), na Universidad Iberoamericana do México; Instituto de Design Industrial na Universidad de Litoral (1960), e o Departamento de Design da Universidade Nacional de La Plata (1961), ambas na Argentina (LEON, 2006, p. 138).

¹⁰⁴ Segundo Niemeyer (2007), a passagem de Max Bill pelo Rio de Janeiro, no ano de 1953, havia deixado como projeto a instalação de uma escola de design na futura sede do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Chamada de Escola Técnica de Criação (ETC) e formulada nos moldes de Ulm, a escola vinculada ao MAM realizou apenas um rápido curso intensivo, em 1959, de comunicação visual ministrado por Tomás Maldonado e Otl Aicher. No ano seguinte, Alexandre Wollner, Goebel Weyne e Aloísio Magalhães ministravam o Curso de Tipografia Criativa na escola, quando foram interrompidos em função da crise financeira que havia se instaurado no MAM-RJ. A escola do MAM não se concretizou, entretanto, o currículo desenvolvido para a ETC foi transplantado à fundação da Escola Superior de Desenho Industrial, a ESDI-UFRJ, em 1963.

Segundo Wollner, em depoimento a André Stolarski (2005), o modelo científico de Ulm foi empregado na ESDI até 1967, pois com a entrada de Carmen Portinho na direção, o “padrão artes e ofícios” havia começado a vigorar na escola, ou seja, a ciência havia saído de cena devido à entrada da arte. Carmen Portinho retirou a referência alemã da escola e, segundo o relato de Wollner, ela achava que os brasileiros tinham uma maior afinidade com os franceses. Essa questão, somada à falta de profissionais com conhecimentos específicos em design e à falta de incentivos financeiros, fizeram com que o modelo Ulm fosse desintegrado da ESDI (STOLARSKI, 2005, p. 51).

O espírito de Ulm seria retomado em 1968 com a criação do Instituto de Desenho Industrial (IDI), vinculado ao MAM-RJ e instituído por Karl Bergmiller, o qual não integrava mais o quadro docente da ESDI, e Goebel Weyne. O IDI também teria agregado alguns alunos da ESDI que tinham o interesse em seguir o modelo Ulm e, segundo Souza (1996), esse instituto teve um papel fundamental nas três Bienais Internacionais de Desenho Industrial que ocorreram entre 1968 e 1972 no MAM-RJ.

O projeto inicial da ESDI, de modelo “ulmiano”, foi retomado, em 1992, quando Freddy van Camp, graduado pela ESDI em 1968, assumiu a direção da escola, criando um Instituto de Desenho Industrial¹⁰⁵ dentro da escola, mas como uma entidade autônoma, desvinculado da UERJ, ação responsável por alavancar a escola e que vem garantindo sua longevidade (WOLLNER apud STOLARSKI, 2005, p. 54).

Esses apontamentos são importantes ao assinalarem as significativas tessituras entre o discurso concretista e os debates sobre as especificidades do campo do design naquele momento. Por outro lado, não é demais lembrar que muitos artistas concretistas atuaram como programadores visuais, isto é, como designers gráficos, mesmo não tendo realizado uma formação específica, a exemplo da empreendida por Wollner em Ulm. Nesse sentido, o Concretismo estimulou a atuação de artistas como designers, e muitos deles assumiram papéis-chave na modernização da visualidade brasileira, sobretudo por meio de suas dinâmicas peças gráficas, as quais absorveram a estética vigente no campo artístico do período, sugerindo a existência de um design gráfico de viés “concretista”, que será apresentado no capítulo seguinte.

Desse modo este capítulo buscou apresentar de que modo a linguagem moderna, racional e funcional das vanguardas europeias, tratadas no capítulo anterior, foi introduzida no território e na cultura brasileira e, de como esse vocabulário visual foi absorvido pelo campo artístico e pela cultura visual na segunda metade do século XX.

¹⁰⁵ Segundo Wollner, esse instituto teria se baseado no modelo do IDI-MAMRJ da década de 1960.

**CARTAZES
CONCRETISTAS
E A MODERNIZAÇÃO
DA VISUALIDADE
GRÁFICA BRASILEIRA**

CAPITULO

4

**4.1 Breves Apontamentos sobre
a Indústria Gráfica Brasileira**

**4.2 Oxigenando a Percepção: a Linguagem
dos Cartazes Concretistas e a Cultura
Visual de uma Época**

4 CARTAZES CONCRETISTAS E A MODERNIZAÇÃO DA VISUALIDADE GRÁFICA BRASILEIRA

4.1 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A INDÚSTRIA GRÁFICA BRASILEIRA

Sabe-se que a produção gráfica está fundamentalmente atrelada ao desenvolvimento e aos avanços tecnológicos. Segundo especialistas e pesquisadores como Sérgio Miceli, Laurence Hallewell e Rafael Cardoso,¹⁰⁶ o expressivo crescimento no que se refere à indústria gráfica nacional ocorreu entre os anos 20 e 40. Nesse período houve um boom no mercado editorial com o aparecimento de novas e importantes editoras no país, principalmente na região sul¹⁰⁷ e sudeste. Além disso, também ocorreram importantes avanços tecnológicos no parque gráfico industrial, bem como surgiram novas práticas no comércio de livros.

De acordo com Cardoso (2006, p. 3), foi no período pós-Primeira Guerra Mundial que teve início no país o surto de industrialização e o boom econômico, momento no qual a capital federal (Rio de Janeiro) e a nascente metrópole São Paulo entraram no “regime cultural de modernidade”. É importante enfatizar, ainda de acordo com esse autor, que nesse período também ocorreu um crescimento na produção de cartazes comerciais, os quais eram realizados por renomados artistas gráficos e ilustradores, iniciando uma solidificação dessa produção a ponto de viabilizar as primeiras exposições de cartazes durante a década de 1930, realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo.

Outra questão importante para o desenvolvimento desse setor apontada por Wollner (1983) foi a presença de imigrantes estrangeiros na área técnico-gráfica, principalmente os de origem germânica,¹⁰⁸ merecendo destaque nomes como Ignaz Johan Sessler,¹⁰⁹ Frederico Moulin, Arnaldo Vanderberg e Eduardo Rosenberg – os quais desenvolveram o fotolito a nível industrial.

¹⁰⁶ Informações mais detalhadas a esse respeito são encontradas nas obras de: Sérgio Miceli, *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-1945)*, de 1979; Laurence Hallewell, *O Livro no Brasil: Sua História*, de 1985 (I.ed) e 2005 (II. ed); e Rafael Cardoso (Org.), *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960*, de 2005.

¹⁰⁷ Apesar da importante contribuição da região sul no que se refere à área gráfica, ela não será enfocada neste trabalho, pois nos deteremos na região sudeste, que é a de maior relevância para este trabalho.

¹⁰⁸ Prova disso pode ser verificada nos nomes dos responsáveis pela implantação do parque gráfico brasileiro: Valders, Dafferner, Weissflog, Oscar Fluess, Schelliga, Lanzara, Humberto Rebizzi, Karl Oscar Reichenbach, André Schoetzer, Bremensis, Rufer, Bothschild, Fritz Graf, Erich Eichner, Hartmann & Soehne, Niccollini, Kurt Riechenbach, Romiti, Antonio Bacchi e Alfio Fioravanti (WOLLNER, 1983).

¹⁰⁹ O austríaco Ignaz Johan Sessler chegou ao Brasil em 1925 a serviço de uma empresa alemã para supervisionar a montagem de máquinas offset que haviam sido vendidas à Funerst & Co. Acaba estabelecendo-se no país em São Paulo onde implanta a clicheria Bremensis.

Também no período pós-Primeira Guerra ocorreu a chegada, principalmente no eixo Rio-São Paulo, de competentes artistas gráficos estrangeiros, entre os quais destacam-se: os austríacos Bernard Rudofsky (Casa & Jardim/Fotoptica – SP) e Eugenio Hirsch (Civilização Brasileira); os poloneses Leopold Haar (Revista do Globo – Porto Alegre, RS / IAC e Grupo Ruptura – SP) e Henrique Mirgalowsky (Companhia de Anúncios em Bondes – RJ); o italiano Danilo Di Prete (artista, cartazista e capista na José Olympio – SP/RJ); Victor Ballot (Revista Caroussel); Geza Kaufmann e Georges Radó (WOLLNER, 1983; CAMARGO, 2003).

O crescimento das fábricas de papel foi estimulado pelo Estado Novo, quando a celulose e o papel passaram a ser considerados produtos básicos e, portanto, não havia mais o alto custo dos impostos. Além disso, a criação da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil (1937) possibilitou a abertura de financiamentos aos empresários que tinham interesse em investir em fábricas de papel para impressão.

A eclosão da Segunda Guerra traria mais um incentivo ao desenvolvimento da indústria gráfica brasileira. A importação de bens industriais e de consumo havia cessado devido à retração dos fornecedores externos, que ocupavam seus “parques produtivos em favor do esforço bélico” (CAMARGO, 2003, p. 58-77). Desse modo, a indústria gráfica brasileira foi forçada a se desenvolver, passando a produzir o seu próprio equipamento gráfico, papel e tinta. Em 1942, São Paulo contava com 400 gráficas, sendo 368 tipografias, 33 litografias e 26 clichérias.¹¹⁰ O estado paulista firmava-se como centro editorial do país, e a liderança era da Companhia Editora Nacional. A região sudeste polarizava a produção gráfica, concentrando população, indústria e matéria-prima. O fechamento das importações em função da guerra também teria um saldo positivo no que se refere ao crescimento das editoras, pois como não podiam mais importar os livros estrangeiros acabaram descobrindo o “veio da compra dos direitos de tradução” (CAMARGO, 2003, p. 77; MICELI, 1979, HALLEWELL, 1985).

O fim da Segunda Guerra marcaria a queda do regime Vargas e a ascensão mundial dos Estados Unidos. A indústria gráfica continuou crescendo e se modernizando com a incorporação de novas tecnologias, o que gerou uma expansão no setor. A formação de mão de obra qualificada estimulava a criação de sindicatos e de escolas, surgindo em São Paulo a Escola Senai de Artes Gráficas Felício Lanzara (1946), e o Sindicato das Indústrias Gráficas do Estado de São Paulo (1944).

¹¹⁰ Oficinas onde se fazem clichês (placa gravada em relevo sobre metal para a impressão de imagens e textos por meio da prensa tipográfica).

No entanto, cabe frisar que o grande salto à industrialização ocorreu durante os anos 50, com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, a qual abriu as portas à importação. A renovação e modernização do parque gráfico foram fundamentais para o crescimento e expansão desse setor, o qual pôde investir em um maquinário de alta tecnologia, gerando um crescimento de 143,3% entre 1950 e 1960. Com isso houve um considerável progresso no mercado editorial, as gráficas também se expandiram devido ao grande fluxo de encomendas das agências de publicidade, e os materiais autocolantes usados em rótulos, embalagens, identidades visuais e sinalizações também começaram a ser introduzidos no mercado pela empresa paulista Novelprint (HALLEWELL, 1985; CAMARGO, 2003). Cabe lembrar novamente que a partir da década de 1950 surge um novo paradigma na esfera da arte, o Concretismo, calcado na técnica e na racionalidade, questões que trouxeram não só novos ares à visualidade do design gráfico brasileiro, como veremos a seguir, mas que também auxiliaram a institucionalização do desenho industrial como um campo profissional.

4.2 OXIGENANDO A PERCEPÇÃO: A LINGUAGEM DOS CARTAZES CONCRETISTAS E A CULTURA VISUAL DE UMA ÉPOCA

Como vimos no capítulo anterior, o Concretismo pautou-se em uma prática antecipada pela ideia, prevista pela razão e plena de autocontrole, na qual os artistas pensaram suas obras como projeto, desenvolvendo-as utilizando seus meios intrínsecos – cor, plano bidimensional e formas puras – associados a leis matemáticas e perceptivas.

Embasados pela teoria da *Gestalt*, pelo vocabulário trazido pelas vanguardas racionalistas e pelo Estilo Tipográfico Internacional, a linguagem concretista permitiu uma oxigenação visual – visto que esse vocabulário ativa certas capacidades perceptivas – na arte e em outras áreas, principalmente na do design gráfico durante os anos 50 e 60. Essa questão pode ser plenamente observada na produção de cartazes da esfera cultural desse período, os quais neste trabalho são designados como cartazes concretistas.

A escolha pelo termo “concretista” ao invés de “construtivo ou construtivista”, expressão geralmente mais usada para o desenvolvimento da abstração geométrica ocorrida no país no período pós-guerra, deve-se às reflexões e constatações obtidas durante a realização desta pesquisa e, em parte, a um breve diálogo trocado com Almir Mavignier via e-mail. No primeiro contato com Mavignier, havia sido abordado o tema desta pesquisa por meio do título dado a ela na época.¹¹¹ No retorno desse e-mail, Mavignier indagou-nos com a seguinte pergunta: “Existiu um construtivismo brasileiro?”, e ainda alertou dizendo:

¹¹¹ “O Construtivismo brasileiro: concretismo e desenho gráfico nos anos 50 e 60”.

“construtivismo e concretismo são diferentes conceitos de tendências construtivas, construtivismo e arte concreta portanto não são sinônimos” (MAVIGNIER, 2007).¹¹²

No decorrer desta pesquisa foi possível compreender o aviso que Mavignier havia dado, em relação ao que inicialmente se propunha este trabalho conforme seu título, e constatou-se que a designação mais correta e apropriada, frente ao objeto deste estudo, seria concretista. O Concretismo brasileiro tem suas raízes na equação matemática concreta Holanda-Suíça (Van Doesburg – Max Bill), a qual serviu-se de alguns conceitos utilizado pelas vanguardas racionalistas, representadas pelo triângulo Construtivismo Russo – *De stijl* – Bauhaus, e principalmente do vocabulário formal trabalhado por elas.

Acredita-se que o termo “construtivismo” é muitas vezes utilizado por alguns autores, como Aracy Amaral e Ronaldo Brito, para se referir às práticas concretistas pelo fato de que grande parte dos artistas ligados ao Concretismo, principalmente os da vertente paulista, tiveram seus trabalhos voltados a projetos práticos, à produção industrial, questão emblemática no Construtivismo Russo. A diferença é que o Concretismo não teve a forte inclinação ideológica da vanguarda russa. É sabido que o Concretismo se desenvolveu em um momento em que o país buscava a industrialização e o progresso, e certamente essas questões estimularam as produções desse movimento, mas o seu cerne esteve centrado nas questões próprias e intrínsecas da arte, isto é, nas pesquisas formais.

Como já discutimos no capítulo anterior, o Concretismo representou o grande salto racionalista da arte brasileira, rompendo com a representação e debruçando-se sob as leis da estrutura formal, ajustando seu léxico plástico à estética que vinha sendo propagada em âmbito internacional. Pode-se dizer, então, que o Concretismo foi concebido no amálgama entre a Arte Concreta europeia, o triângulo racionalista das vanguardas e uma busca por autonomia. Mergulhado em um panorama de ordem, industrialização e desenvolvimento científico, o Concretismo acabou produzindo um vocabulário visual de cunho racionalista e internacional, muito utilizado pela área do design, principalmente no gráfico; portanto, é possível falar que no período dos anos 1950 e 1960 o país teve um “Design Gráfico Concreto”.

Atribuímos a denominação de “cartazes concretistas” ao nosso objeto de pesquisa em função de os mesmos terem sido produzidos no período do ápice do Concretismo e por apresentarem estilisticamente, ou seja, formalmente, um design marcado pelo vocabulário plástico desse movimento, bem como cingido pelos pressupostos das vanguardas e do chamado Estilo Tipográfico Internacional, como equilíbrio, austeridade e legibilidade.

¹¹² MAVIGNIER, Almir. Re: Doutorado sanduíche na Alemanha. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <paulaberclaz@terra.com.br> em 14 jan.2007. O documento na íntegra encontra-se no Apêndice A.

Através de aproximações formais, ir-se-á a partir deste momento apresentar a conexão do objeto de pesquisa – cartazes de exposições de arte e de eventos culturais – tanto com questões e objetos referentes ao campo da arte quanto do design gráfico, por meio de projetos de identidade visual, publicações e impressos. O objetivo será mostrar de que forma os cartazes elencados incorporam a estética racionalista do Concretismo e como eles acompanham os desdobramentos ocorridos na esfera da arte. Visando facilitar a análise, os 32 cartazes selecionados foram divididos em sete grupos, de acordo com o marco temporal e a temática formal dominante.

Grupo 1) Os cartazes das Bienais (1951-1967)

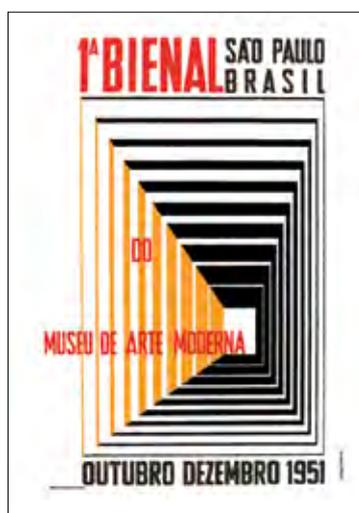


O primeiro grupo se refere ao conjunto dos nove cartazes das Bienais de São Paulo. Apesar desses cartazes já serem conhecidos e estudados por pesquisadores como Francisco Homem de Melo (2001, 2006), André Stolarski (2006), Andréa Almeida (2005), Heloisa Chyriades (1996) e Márcia Gregori (2002), cabe analisá-los novamente, por apresentarem a hegemonia da linguagem concretista no design gráfico, assim

como pelo fato de que um novo olhar pode estabelecer conexões ainda não observadas. Vale ainda pontuar que, na opinião de Melo (2001, p. 292), os cartazes da Bienal são o “marco inaugural” do design gráfico em diálogo com o Estilo Tipográfico Internacional. Examinados num todo, percebem-se os seguintes elementos característicos desse vocabulário: formas geométricas, plano bidimensional, cores chapadas, caracteres sem serifa, contraste tipográfico, legibilidade, integração entre imagem e texto e equilíbrio.

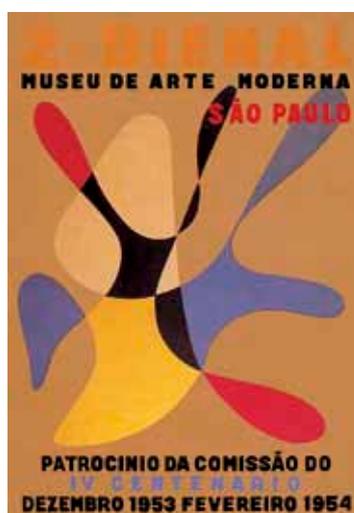
Considerando o cartaz um canal de comunicação de massa, um elemento do mecanismo social, sua função reside na “vontade de transmitir” com eficiência, de modo que a organização entre imagem e texto deve ser dotada do máximo de equilíbrio, clareza e harmonia, questões que constituem a lei da pregnância da forma, considerada fundamental pela teoria da *Gestalt*. Como mostra Abraham Moles (1974, p. 47), que integrou o corpo docente da Escola de Ulm, para o cartaz exercer sua função de modo eficaz, o mesmo necessita apresentar “legibilidade a grande distância em visão rápida, e a unicidade e a simplicidade dos argumentos empregados”. Vejamos como aparecem essas propriedades enunciadas por Moles neste grupo.

FIGURA 161: Cartaz da I Bienal



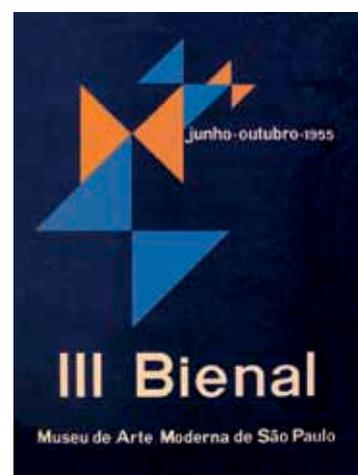
Antonio Maluf, 1951, Impressão offset, 98.5cm x 69cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 162: Cartaz da II Bienal



Antônio Bandeira, 1954, Impressão offset, 100cm x 70cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 163: Cartaz da III Bienal



Alexandre Wollner, 1955, Impressão offset, 100cm x 70cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 164: Cartaz da IV Bienal



Alexandre Wollner, 1957, Impressão tipográfica, 96cm x 64cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 165: Cartaz da V Bienal



Arnaldo Grostein, 1959, Impressão offset, 100cm x 70cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 166: Cartaz da VI Bienal



Luís Osvaldo Vanni, 1961, Impressão offset, 99.3cm x 69.6cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 167: Cartaz da VII Bienal



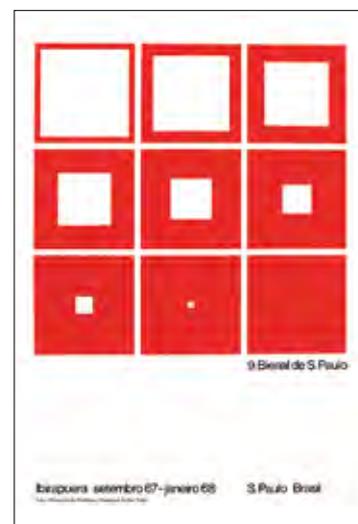
Danilo Di Prete, 1963, Impressão offset, 86cm x 57cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 168: Cartaz da VIII Bienal



Dersio Bassani, 1965, Impressão offset, 94cm x 64cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 169: Cartaz da IX Bienal



Gobel Weyne, 1967, Impressão offset, 94cm x 64cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

A lei da pregnância da forma (máximo de equilíbrio, harmonia e clareza na organização entre imagem e texto) é nitidamente utilizada nos cartazes das edições I, III, IV, V, VIII e IX da Bienal, nas quais se observa o domínio do rigor formal, da limpeza e da legibilidade, conceitos-chave utilizados pelo Estilo Tipográfico Internacional. No cartaz da I Bienal, do artista e designer Antonio Maluf, o qual foi aluno do IAC, o retângulo é o elemento formal escolhido, bem como duas das cores primárias (vermelho

e amarelo), bem como o preto (ausência de cor) e o branco (soma de todas as cores), sendo que o branco assinala a “progressão” geométrica do retângulo. Esse jogo de forma e cor repetido progressivamente cria uma ilusão de profundidade e ativa a percepção do observador, características que também são encontradas de modo semelhante na pintura de Luiz Sacilotto (FIGURA 170), no folder de Wyllis de Castro (FIGURA 171) e no paisagismo de Waldemar Cordeiro (FIGURA 105).

FIGURA 170: Concreção 1063



Sacilotto, 1956, Esmalte sobre compensado, 61.5cm x 61.5cm (CONCRETA'56, 2006)

FIGURA 161: Cartaz da I Bial

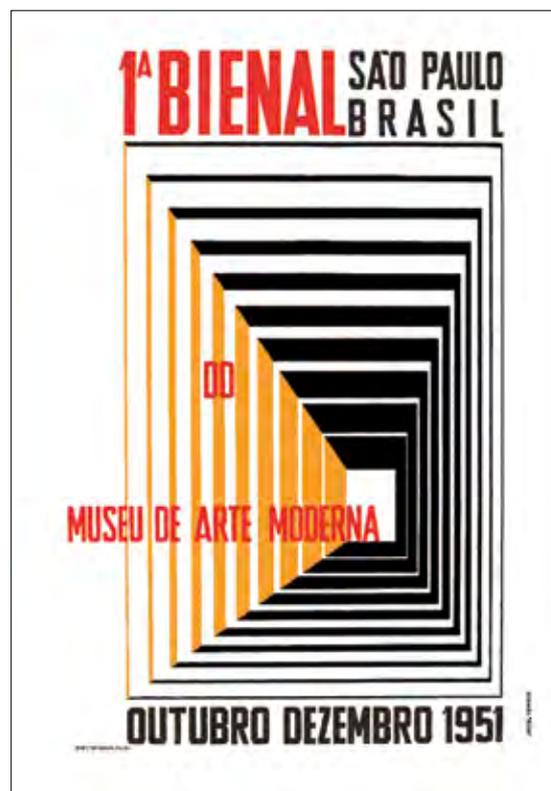
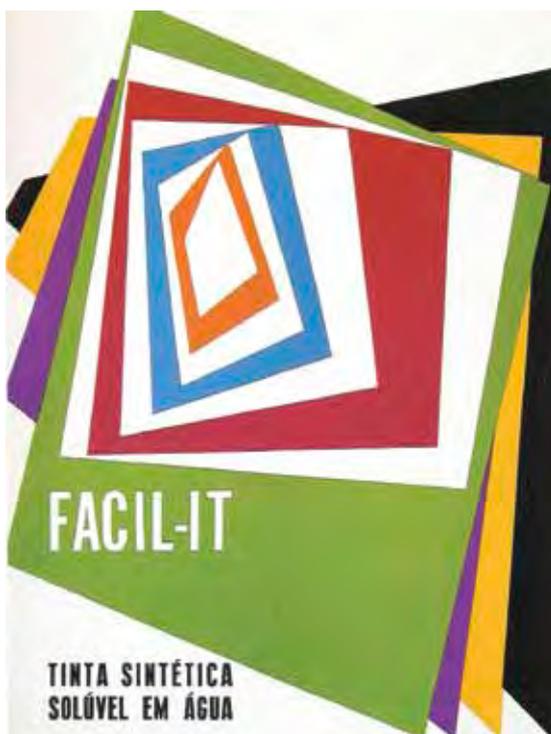


FIGURA 171: Folder para tintas Facil-it



Wyllis De Castro, [196?] (AMARAL, 1998)

Já no premiado cartaz da II Bienal, assinado por Antonio Bandeira, a geometria sai de cena para dar lugar a uma abstração mais orgânica, dialogando com as obras de formas arredondadas, presentes naquela edição, como as esculturas do inglês Henry Moore e os móveis de Alexander Calder – para o crítico Mário Pedrosa, Calder era o principal destaque da II Bienal, seguido pelas obras de Kandinsky e Mondrian (ALAMBERT e CANHETÊ, 2004). É interessante lembrar que a abstração orgânica já era muito presente, nas décadas de 1940 e 1950, no design de produto, notadamente nos projetos de designers como o norte-americano Charles Eames (1907-1978), e pelos finlandeses Eero Saarinen (1910-61) e Alvar Aalto (1898-1976). Ainda nesse mesmo cartaz observa-se uma relação formal com o paisagismo de Burle Marx (FIGURA 123) e com os murais de Portinari (FIGURA 124) para o prédio do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro.

Cabe acrescentar que a II Bienal foi inaugurada em dezembro de 1953, estendendo-se até fevereiro de 1954, visando coincidir com os festejos do IV Centenário de São Paulo. Na ocasião, o arquiteto e ex-diretor da Bauhaus, Walter Gropius, teve sala especial e recebeu o prêmio internacional de arquitetura. Outros dois importantes fatores marcariam aquela edição do evento: a instalação da mostra nos pavilhões do Parque Ibirapuera e a criação do Arquivo Histórico Documental Wanda Svevo, que, assim como a exposição, também fora inspirado nos moldes da Bienal de Veneza (ALAMBERT e CANHETÊ, 2004).

FIGURA 162: Cartaz da II Bienal

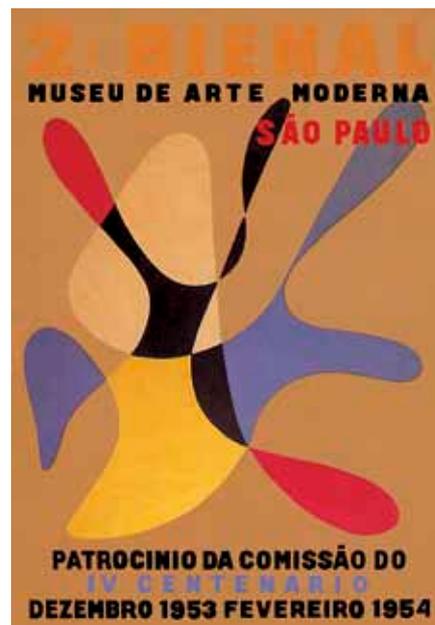


FIGURA 123: Jardim Suspenso do Ministério da Educação



FIGURA 124: Painel de Azulejos nos Pilotis do Ministério da Educação



FIGURA 163: Cartaz da III Bienal



FIGURA 164: Cartaz da IV Bienal

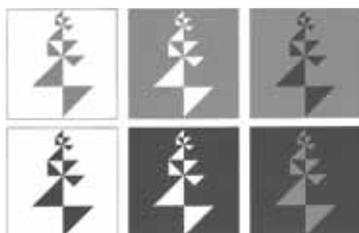


Projetados pelo artista concreto e designer Alexandre Wollner, aluno do IAC e da HfG de Ulm, os cartazes da III e da IV Bienal voltam a trazer um tratamento mais geométrico, através da progressão do triângulo e do quadrado reticulado. Outra característica importante é

o emprego das cores complementares, como o azul e laranja no cartaz da III edição (FIGURA 163) e vermelho e verde no cartaz da IV (FIGURA 164), um dos postulados essenciais presentes no manifesto do Grupo Ruptura, denominado pela expressão “atonalismo”.

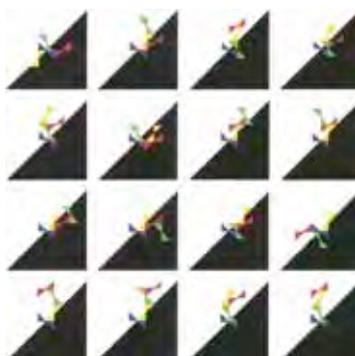
A progressão matemática do triângulo utilizada por Wollner para compor o cartaz da III Bienal foi extraída de uma obra sua (FIGURA 172), do período em que ainda atuava como artista concreto – vale lembrar que, após estudar em Ulm, Wollner abandonou a pintura para dedicar-se exclusivamente ao design. O mesmo elemento formal também foi empregado na série de estudos de Antonio Maluf (FIGURA 173), e em algumas pinturas da fase das “bandeirinhas”, de Alfredo Volpi (FIGURA 174).

FIGURA 172: Constelação de seis pinturas



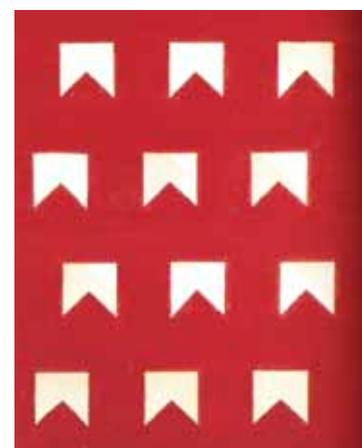
Alexandre Wollner, 1953,
Esmalte sobre Eucatex
(WOLLNER, 2003)

FIGURA 173: Crônica da formação de um quadrado iluminado



Antonio Maluf, década de 1950,
Guache sobre papel, 10cm x
10cm cada (BARROS, 2002)

FIGURA 174: Bandeirinhas



Alfredo Volpi, década de 1950,
Têmpera sobre tela,
116cm x 73cm (PINCELADA,
PINTURA E MÉTODO, 2009)

Cabe lembrar que a III Bienal contou com a presença de concretistas como Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Luiz Sacilotto e Maurício Nogueira Lima, e que o embate travado entre figurativos e abstracionistas formais, no início da década de 1950, ainda era muito forte (ALAMBERT e CANHETE,2004).

A universalidade dessa forma, o triângulo, possibilita uma série de desdobramentos e configurações, a qual foi amplamente utilizada em marcas, logotipos, sinais e em outras peças gráficas como revistas e capas de livros.

FIGURA 175:
Logotipo Atlas
Elevadores



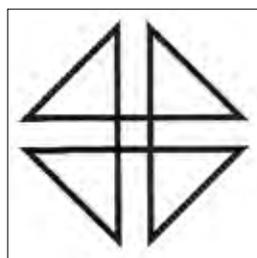
Alexandre Wollner,
1958 (CONCRETA'56,
2006)

FIGURA 176:
Logotipo Siderúrgica
Alcominas



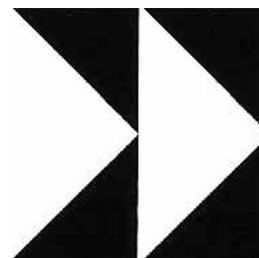
Alexandre Wollner,
1960 (CONCRETA'56,
2006)

FIGURA 177: Sinal
IV Centenário da Ci-
dade do Rio e Janeiro



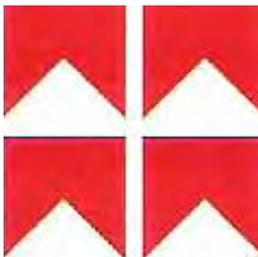
Aloísio Magalhães,
1964 (CONCRETA'56,
2006)

FIGURA 178: Sinal
Galeria Seta



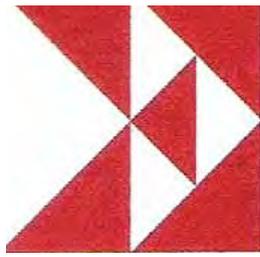
Willys De Castro,1964
(CONCRETA'56,2006)

FIGURA 179: Sinal
para Cecap (Caixa
Estadual de Casas
para o Povo)



Cauduro & Martino,
1969 (MELO, 2006)

FIGURA 180: Marca
para Eastern Press,
USA



Norman Ives, 1958
(MEGGS E PURVIS,
2009)

FIGURA 181: Capa
da revista AD 20



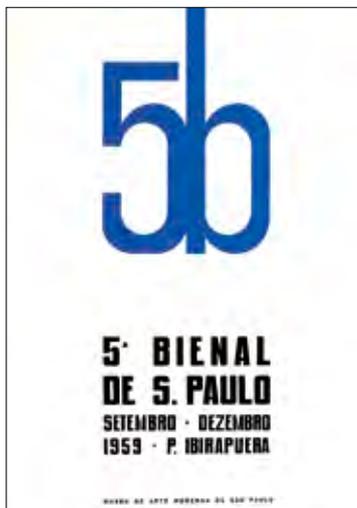
Hermelindo Fiaminghi,
1956 (CONCRETA'56,
2006)

FIGURA 182: Projeto
de capa de livro
infantil



Fernando Lemos,[195?]
(AMARAL, 1998)

FIGURA 165: Cartaz da V Bienal



Os cartazes para a V e a VIII Bienais, compostos apenas por tipografia sem serifa e uma reduzida escala de cores, apresentam extrema legibilidade, concisão e limpeza, fazendo com que o cartaz cumpra sua função com eficácia. O cartaz da V Bienal (FIGURA 165) apresenta um jogo entre o número cinco e a letra “b”, lembrando uma “marca” comercial de época; as informações são expressas em caracteres pretos dentro de um bloco retangular invisível, e o branco do papel é utilizado como forma, criando um equilíbrio entre figura e fundo. Essa última Bienal da década de 1950 seria marcada pelo predomínio do abstracionismo informal, verificado, inclusive, com o

FIGURA 168: Cartaz da VIII Bienal



FIGURA 183: Sinal Fundação Bienal de São Paulo



Aloísio Magalhães, 1961
(CONCRETA'56, 2006)

prêmio em pintura dado a Manabu Mabe. Entretanto, o cartaz dessa edição não se conecta com essa prática artística, visto que expressa a austeridade do Estilo Tipográfico Suíço.

Já no cartaz da VIII Bienal (FIGURA 168), o numeral domina a composição, sendo cortado, propositalmente, na late-ral

esquerda e no topo, remetendo, dessa forma, também à letra “B”, de “Bienal”; ou seja, o signo remete às duas informações mais importantes: 8ª edição do evento e Bienal. Fato interessante foi apontado por Melo (2001) em relação às cores desse cartaz, as mesmas utilizadas no símbolo da instituição, criado alguns anos antes por Aloísio Magalhães.¹¹³ Essa edição de 1965 foi marcada tanto pela ascensão, no Brasil, do regime militar no governo, como pela entrada da *Op Art*, sendo Victor Vasarely o agraciado com o grande prêmio. O ano de 1965 também revelaria a crise no Concretismo, com o retorno da

¹¹³ Aloísio Magalhães foi um dos responsáveis pela adaptação da estética científica do “conceito Ulm” à realidade brasileira durante a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro. Aloísio Magalhães é uma figura ímpar na história do design e da cultura visual do país devido à vasta gama de projetos que desenvolveu (moedas, cédulas monetárias, marcas e identidades corporativas de grandes empresas, etc.) e que são constituintes do imaginário brasileiro de uma época; contudo, não nos cabe discuti-lo neste momento.

figuração ao cenário artístico. O movimento conhecido como Nova figuração surgiu com a mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que, segundo Canongia (2006), foi a primeira exposição a apresentar o eco da *Pop Art* no cenário brasileiro, diante de uma arte engajada com as inquietações sociais e existenciais colocadas pela ditadura. Logo em seguida, São Paulo também comprovou a adesão de vários artistas à Nova figuração com a exposição *Proposta 65*, organizada por Waldemar Cordeiro. O fato curioso reside na legibilidade e na sobriedade do cartaz da Opinião 65, puramente tipográfico, com tipos sem serifa e uso da assimetria, sendo que a mostra tratava do retorno à figuração (FIGURA 184).

FIGURA 184: Cartaz da Mostra Opinião 65



Autor desconhecido, 1965
Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/>, acesso em 14 de ago. de 2011

FIGURA 167: Cartaz da VII Bienal



FIGURA 166: Cartaz da VI Bienal



A ênfase geométrica e a concisão são novamente colocadas em xeque nos cartazes da VI e da VII Bienais. De acordo com Melo (2001; 2006), no cartaz da VI Bienal (FIGURA 166) já aparece o primeiro questionamento da linguagem gráfica mais austera e geométrica, com a ampliação reticular, que gera irregularidades e uma certa des-

ordem na composição, causando uma espécie de confusão visual devido à falta de clareza e legibilidade – o que, em termos gráficos, é chamado de “ruído” visual. Outra questão a destacar é a falta de espaçamento entre os caracteres, fato que também evidencia a ausência da preocupação quanto à legibilidade da mensagem escrita. Por outro lado, é importante assinalar que, nesse “esgotamento” e ampliação do número “6”, percebem-se também alguns pressupostos das práticas da Pop Art. A VI Bienal completava dez anos de existência e se separava do Museu de Arte Moderna, sendo esta a última edição realizada em conjunto com o MAM-SP. Cabe acrescentar, por fim, que também houve uma homenagem, durante o evento, ao Cinema Novo (ALAMBERT e CANHETÊ, 2004).

FIGURA 185:
Quadrado Negro



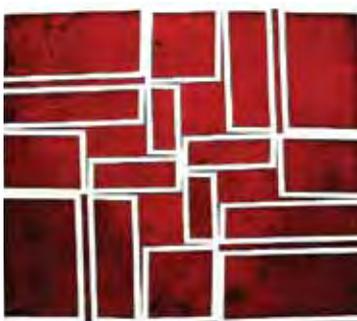
Kazimir Malevich, 1915, Óleo s/ tela disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich, acesso em 14 de jul. de 2011

FIGURA 186: Vermelho cortando o branco



Helio Oiticica, 1958, pintura (BRITO, 2002)

FIGURA 187:
Sinal Brafor



Aloísio Magalhães, 1963 (CONCRETA'56 2006)

Na edição de 1963, a instituição havia adquirido sua autonomia, mas, mesmo separada do MAM-SP, ainda contava com a tutela de Francisco Matarazzo, que doou sua coleção pessoal e o acervo do MAM-SP à Universidade de São Paulo, gerando o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

FIGURA 169: Cartaz da IX Bienal



(MAC-USP). O cartaz da VII Bienal (FIGURA 167), de autoria do artista Danilo Di Prete, autor do cartaz do Salão Paulista (FIGURA 128), expressa claramente a linguagem do abstracionismo informal, triunfante naquela edição, que ainda teve trabalhos como do venezuelano Jesus Rafael-Soto, um dos pioneiros da arte cinética, que ganhou visibilidade e reconhecimento em território brasileiro por ocasião do prêmio que recebeu.

Apesar da IX Bienal ter apresentado a “explosão” da *Pop Art* americana, trazendo grandes nomes como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, James Rosenquist e Roy Lichtenstein, o cartaz dessa edição (FIGURA 169) exibe a precisão e o rigor concretista. A modulação dos nove quadrados organizados num grid nos quais o preenchimento de cor se alterna, entre crescente e decrescente, conforme a direção do olhar, a assimetria tipográfica, a concisão, a limpeza, a legibilidade e o equilíbrio presentes nessa peça gráfica nos mostram a funcionalidade e a austeridade do

FIGURA 188: Marca Mausa Industrial



Alexandre Wollner, 1992 (STOLARSKI, 2005)

Estilo Tipográfico Internacional. Contudo, não havia como ser diferente, pois Goebel Weyne, o autor do cartaz, esteve ligado ao Concretismo e foi aluno dos “ulmianos” Tomás Maldonado e Otl Aicher, em curso de comunicação visual ministrado em 1959 na Escola Técnica de Criação do MAM-RJ. Goebel Weyne também foi uma figura-chave para a institucionalização do design gráfico no país, pois atuou junto à ESDI como professor e, posteriormente, junto ao Instituto de Desenho Industrial do MAM-RJ (IDI-MAM), onde realizou uma série de pesquisas voltadas à comunicação visual.

O elemento básico utilizado por Goebel Weyne nesse cartaz (FIGURA 169), o quadrado, presente no *Quadrado Negro* (1915), de Malevich, e nos estudos do bauhausiano Josef Albers, estabelece de certa forma uma conexão com a pintura de Hélio Oiticica e um rápido diálogo com as identidades visuais projetadas por Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner (FIGURA 188).

Grupo 2) O cartaz para o Salão Paulista de Arte Moderna

FIGURA 189: Cartaz para o 1º Salão Paulista de Arte Moderna



Maurício Nogueira LIMA, 1951 (WOLLNER, 2003)

FIGURA 190: Composição 1



Maurício Nogueira Lima, 1952, Óleo sobre tela, 73cm x 49cm (AMARAL, 1998)

Esse cartaz¹¹⁴ do artista concretista Maurício Nogueira Lima, produzido em 1951 – ano da criação do Instituto de Arte Contemporânea do MASP (do qual Nogueira Lima também foi aluno), da exposição de Max Bill e da primeira Bienal –, é analisado perante o vocabulário formal e a questão técnica. Sua matriz

concretista manifesta-se na bidimensionalidade, na adoção de cores chapadas e no uso das cores complementares (verde e vermelho). A ortogonalidade verificada no cruzamento entre linhas horizontais e verticais que compõem essa peça gráfica indica o diálogo direto com o design adotado pelo *De Stijl* e com a pintura *Composição 1* (1952) do mesmo autor do cartaz. Porém, ao observar a imagem com atenção, vemos que este cartaz retrata

¹¹⁴ É importante comentar que a reprodução dessa imagem no livro *Arte Construtiva no Brasil*, organizado pela pesquisadora Aracy Amaral, consta como capa do catálogo do I Salão Paulista de Arte Moderna, enquanto que no livro Alexandre Wollner: *design visual 50 anos* a imagem é identificada como cartaz, portanto, aqui nesta pesquisa essa peça gráfica é considerada um cartaz.

uma ortogonalidade não tão austera como a do *De Stijl*, em função do uso do recorte como técnica.

A mesma suavidade entre verticais e horizontais por meio do recorte é verificada no cartaz de Saul Bass, um dos representantes da Escola de Nova York, como se percebe no poster para o filme *The Man with the Golden Arm* (O homem do braço de ouro), de 1955 (FIGURA 191). A imagem projetada por Bass foi utilizada não só no cartaz, mas como identidade visual do filme, desde os anúncios até os créditos animados (MEGGS e PURVIS, 2009).

FIGURA 191: Cartaz para o filme O Homem do Braço de Ouro



Saul Bass, 1955 (GOTTSCHELL, 1989)

Tanto a irregularidade como a suavidade das formas cortadas em papel com tesoura tem como precursor o pintor francês Henri Matisse (1869-1954). A técnica de “desenhar com tesoura” foi inventada por Matisse nos últimos anos de sua vida devido à saúde debilitada, questão que lhe impedia de desenhar e pintar com lápis ou pincel. Matisse começou, então, a utilizar a tesoura para “desenhar” formas simples em papéis coloridos, criando colagens com recortes, as quais ele chamou de “pintura com tesouras”. Esse trabalho fantástico, vigoroso e de cores chapadas, realizado durante sete anos, pode ser observado no livro *Jazz* (1947) (FIGURA 192), um dos ícones da arte moderna.

FIGURA 192: Capa do livro Jazz



Henri Matisse, 1947

Disponível em <http://www.musee-matisse-nice.org/>

FIGURA 193: Ícaro



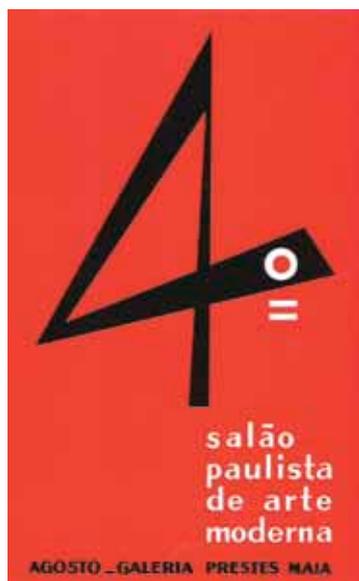
1944/47 Disponível em <http://www.musee-matisse-nice.org/>

Em *Jazz*, Matisse apresenta suas “pinturas recortadas” junto com alguns pensamentos escritos. De edição limitada, essa obra, de um colorido vivaz, é repleta de temas extraídos do teatro e do circo. O nome *Jazz*, para Matisse, evocava, como a música, a ideia de uma estrutura rítmica e repetida, que podia ser quebrada inesperadamente por um ato de improvisação.

No final dos anos 1940, Matisse utilizou as suas “pinturas recortadas” em vários projetos de design, como tapeçarias, vitrais e painéis.¹¹⁵

Embora não seja possível ter certeza, parece-nos que o emprego do recorte como técnica, conceituado por Müller-Brockmann (2004) como um experimento técnico-material, foi também utilizado no cartaz para o 4º Salão Paulista de Arte Moderna (FIGURA 194), realizado por Emilie Chamie que, como Maurício Nogueira Lima, também havia sido aluna no IAC. Porém, nesse cartaz de intenso vigor, clareza e legibilidade, o recorte do número e das letras é realizado austeramente.

FIGURA 194: Cartaz para o 4º Salão Paulista de Arte Moderna



Emilie Chamie, 1955
(CHAMIE, 1999)

FIGURA 195: Cartaz para exposição do De Stijl



Almir Mavignier, 1964, Serigrafia, 118 x 83,7 cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

FIGURA 196: Cartaz de exposição na Helmhaus



Josef Müller-Brockmann, 1953, Zurique (HOLLIS, 2006)

De um modo mais rígido, simples e conciso, a ortogonalidade do *De Stijl* também pode ser observada nos cartazes para exposições de Almir Mavignier (FIGURA 195) e Josef Müller-Brockmann (FIGURA 196) – este último considerado um dos grandes expoentes do design gráfico suíço –, os quais são regidos pela bidimensionalidade, cores primárias e o branco e preto, tipografia sem serifa, ordem e controle, questões típicas do vocabulário do Estilo Tipográfico Suíço.

¹¹⁵ Maiores informações em: <http://www.henri-matisse.net>

Grupo 3) Os cartazes do IV Centenário de São Paulo (1954)



Este trio de cartazes realizados pela dupla de artistas concretistas e designers Alexandre Wollner e Geraldo de Barros para o IV Centenário de São Paulo são regidos pelo vocabulário do Construtivismo Russo, em função das cores, do uso da linha diagonal e do uso do fundo também como forma.

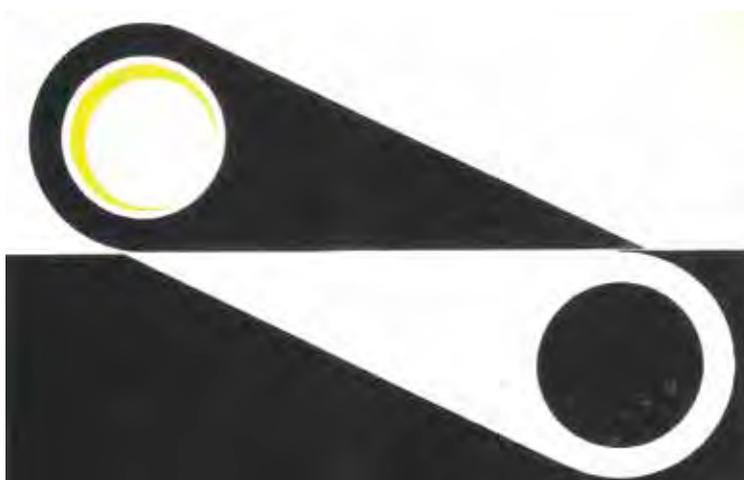
Questões como bidimensionalidade, cores chapadas, tipografia sem serifa em caixa alta e o uso de formas geométricas são elementos comuns a esse conjunto. O cálculo e a precisão na organização da tipografia triunfam, visto que, como relata Wollner a Stolarski (2005), as letras eram recortadas em papel colorido, o que exigia enorme paciência e habilidade, pois naquela época ainda não existia o letraset.¹¹⁶

FIGURA 197: Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil.



Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, Tipografia, 86cm x 58 cm (Arquivo do MAC USP, Fotografia e digitalização Antonio Cruvinel)

FIGURA 198: Início do amarelo



Antonio Maluf, década de 1950, Guache sobre papel, 35 x 52 cm (BARROS, 2002)

¹¹⁶ Letras transferidas a seco (decalque).

O cartaz para o Festival Internacional de Cinema (FIGURA 197) apresenta o triângulo pontiagudo penetrando no círculo, elemento muito utilizado por El Lissitzky e Kandinsky em seus trabalhos. O encadeamento da elipse em linhas brancas nos remete à escultura cinética Modulado Luz-Espaço (1930), de Moholy-Nagy, cujas formas aludem a uma engrenagem e ao movimento da projeção fílmica, fazendo com que a visão do espectador seja conduzida pelo zigue-zague estabelecido com a sequência da configuração das diagonais. De modo semelhante, o mesmo movimento perceptivo é

FIGURA 199: Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil.



Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, Tipografia, 86 x 58 cm (WOLLNER, 2003)

FIGURA 200: Cartaz Revoadada Internacional IV Centenário.



Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, Tipografia, 86cm x 58 cm. (WOLLNER, 2003)

realizado ao observarmos o trabalho de Antonio Maluf (FIGURA 198), que se utiliza, de certo modo, dos mesmos elementos, por meio das formas e das cores.

Já na outra versão do cartaz do festival de cinema (FIGURA 199), de Wollner e Barros, a ênfase construtivista se dá por meio do preto e do vermelho, cores típicas da gráfica russa do início do século XX, as quais proporcionam impacto e vigor nos retângulos, nos quais se percebe uma certa profundidade nos avanços e recuos dos planos, configurados apenas pela união de linhas diagonais e verticais, apresentando um deslocamento na angulação.

O cartaz da Revoadada Internacional (FIGURA 200) apresenta um amálgama entre formas encontradas nas criações de Malevich (FIGURA 40) e de Rodchenko (FIGURA 49). A sobreposição de linhas diagonais, elemento típico de Rodchenko, em preto, azul e vermelho, ao mesmo tempo em que configuram um triângulo, também remetem à ideia de um pássaro ou de um avião estilizado geometricamente. O dinamismo das linhas oblíquas pode ser observado nos trabalhos concretistas de Alexandre Wollner (FIGURA 152) e de Lothar Charoux (FIGURA 153). A dinâmica das linhas e da geometria que se apresenta nessa peça gráfica

FIGURA 152: Sem título, s.d



FIGURA 153: Sem título



também dialoga, só que por meio de linhas verticais e horizontais, com os painéis projetados por Athos Bulcão em Brasília, mostrados no capítulo anterior (FIGURA 159 e 160).

Grupo 4) A ortogonalidade de Mondrian e o círculo de Malevich (1954-1961)



Neste conjunto de cartazes, a ênfase reside na ortogonalidade de Mondrian, exceto no cartaz que se utiliza do círculo como elemento formal (FIGURA 210), o qual dialoga com o Suprematismo de Malevich em *Círculo Negro* (1915).

No cartaz de Geraldo de Barros para o IV Centenário de São Paulo (FIGURA 201), o crescimento da cidade de São Paulo é expresso através do desenho ordenado e geométrico de linhas verticais e horizontais. Os pequenos triângulos vermelhos, bem como as letras e os três paralelogramos, remetendo a bandeiras, são feitos de recortes de papel, usando, uma vez mais, as cores-chave do Construtivismo Russo. Enquanto São Paulo comemorava os seus 400 anos, a cidade da Hochschule für Gestaltung, Ulm, na Alemanha, também realizava festejos pelo aniversário de seus 1.100 anos. Sabe-se que, naquele mesmo ano, Alexandre Wollner viajou para Ulm passando a integrar o corpo discente dessa escola, com a qual Geraldo de Barros também manteve contato. Diante dessa informação, é

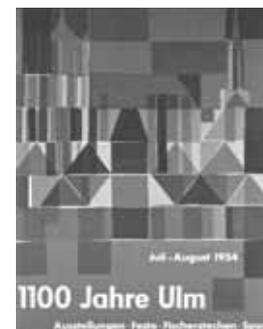
interessante observar o diálogo formal estabelecido entre o cartaz realizado por Geraldo de Barros e o produzido pela HfG na ocasião do aniversário de Ulm (FIGURA 202).

FIGURA 201: Cartaz para o IV Centenário de São Paulo



Geraldo de Barros, Desenho e recorte de papel, 104cm x 73 cm

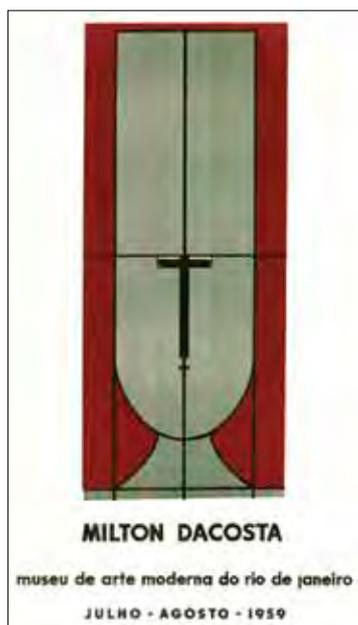
FIGURA 202: Cartaz 1100 Anos de Ulm



Autor desconhecido, HfG, 1954 (ULMER MUSEUM / HFG – ARCHIVE, 2003)

Já no cartaz da exposição de Milton Dacosta (FIGURA 203), no MAM-RJ, reaparecem as cores do Construtivismo e a ortogonalidade de Mondrian. A composição utilizada no cartaz é um recorte de uma serigrafia desse artista (FIGURA 204), sendo que a mesma verticalidade e o caráter formal presente no cartaz se manifestam no sinal da marca Gráfica IBGE, projetado por Aloísio Magalhães (FIGURA 205).

FIGURA 203: Cartaz de Exposição de Milton Dacosta



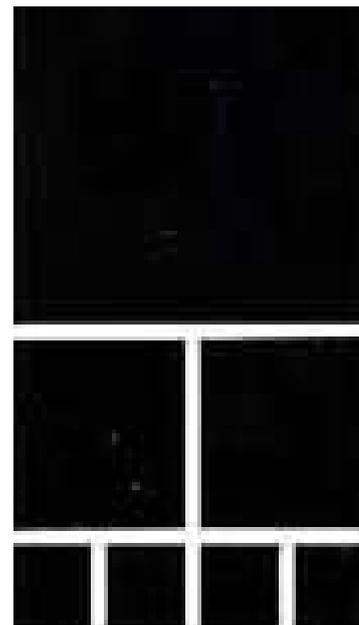
Autor desconhecido, 1959,
49.3cm x 82.2cm
(Biblioteca MAC-SP)

FIGURA 204: Figura Geométrica



Milton Dacosta, 1958, Serigrafia, 51cm x 38cm Disponível em <http://www.espacoarte.com.br>, acesso em 15 de set. de 2011

FIGURA 205: Sinal Gráfica IBGE



Aloísio Magalhães, 1962
(CONCRETA'56)

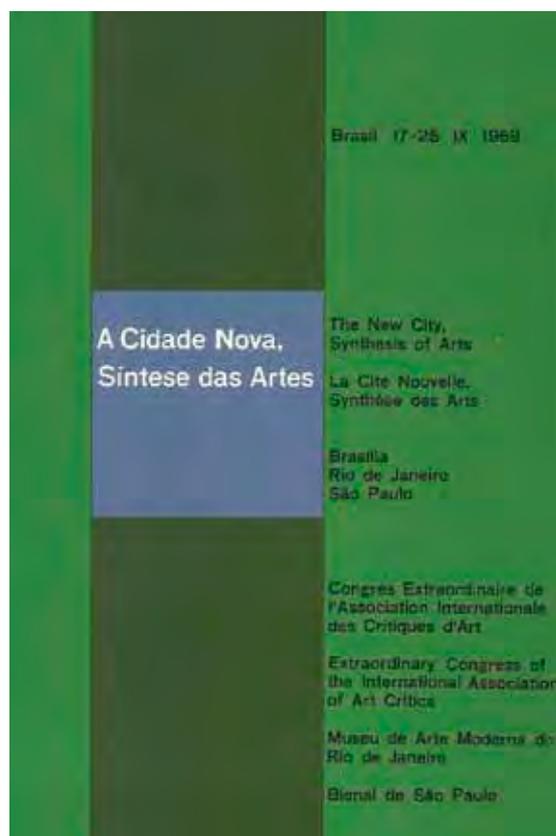
Nos dois cartazes a seguir (FIGURA 206 e 207) os eixos verticais e horizontais típicos de Mondrian se apresentam por meio de espaços-formas de cor e da tipografia. A verticalidade dominante é quebrada através da tipografia, que atua como forma e informação, fazendo as vezes da “linha horizontal”. O uso da tipografia sem serifa e assimétrica, ora alinhada à direita (FIGURA 206), ora à esquerda (FIGURA 207), somada à presença implícita do *grid*, que modula os elementos gráficos, confirma a utilização do paradigma funcionalista do Estilo Tipográfico Internacional – padrão que foi adotado pelo artista e designer gráfico Amílcar de Castro em sua diagramação no Jornal do Brasil (FIGURA 208 e 209).

FIGURA 206: Cartaz de exposição 4000 anos de vidro no MAM-SP



Autor desconhecido 1957, 40cm x 50cm (Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

FIGURA 207: Cartaz para o Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte



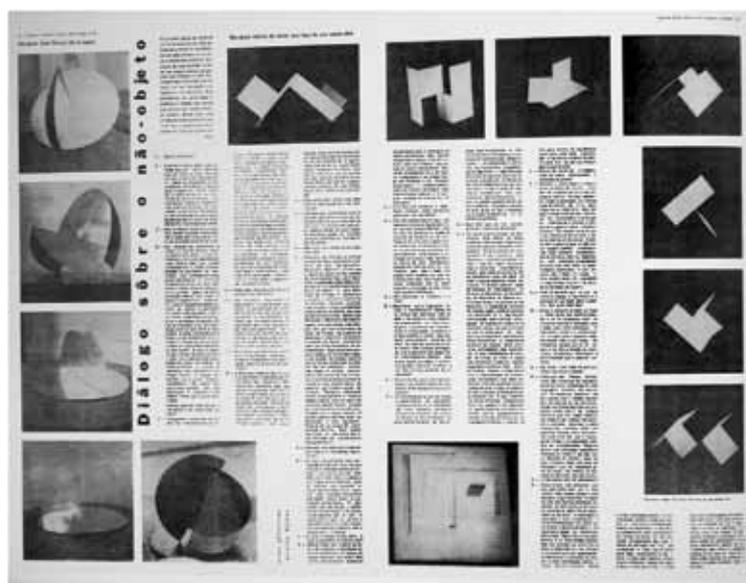
Alexandre Wollner, 1959 (WOLLNER, 2003)

FIGURA 208: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil



Amílcar De Castro, 26 de set. de 1959 (AMARAL, 1998)

FIGURA 209: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil



Amílcar De Castro, 26 de mar. de 1960, p. 4-5 (ALVES, 2005)

FIGURA 210: Cartaz de Exposição Cresta Pinturas na Piccola Galeria



RJ, 1961. 40cm x 52cm (Arquivo Wanda Svevo)

Por fim, este grupo se encerra com o cartaz (FIGURA 210) que traz o círculo como elemento formal, considerado uma das formas mais perfeitas, por transmitir a ideia de totalidade e de continuidade.

Na cor preta, sobre um fundo branco, o círculo utilizado no leiaute desse cartaz estabelece um diálogo direto com a depuração formal da obra *Círculo Negro* (1915) (FIGURA 211), de Malevich, para o qual a “verdade da arte” estava em seus próprios valores formais. Essa questão também pode ser constatada na pintura *Ovo* (1959) (FIGURA 212), de Lygia Clark, artista de matriz concreta que no período de produção dessa obra, segundo Amaral (1998), já havia se ligado ao Neoconcretismo, e também nas pesquisas concretistas de Max Bill e da vertente concreta paulista (FIGURAS 141 a 145).

Na área gráfica, a ênfase no círculo como base formal também se faz presente em alguns cartazes suíços (FIGURA 213, 214 e 215) e, de certa forma, na identidade visual de marcas e produtos da década de 1950, tanto no cenário nacional quanto internacional (FIGURA 216 a 221).

FIGURA 211: Círculo Negro



Kasimir Malevich, 1915, Óleo s/ tela, 106.4cm x 106.4cm Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich

FIGURA 213: Cartaz Recorded Music Graphics



Gottlieb Solan, 1957, Zurique (HOLLIS, 2006)

FIGURA 212: Ovo



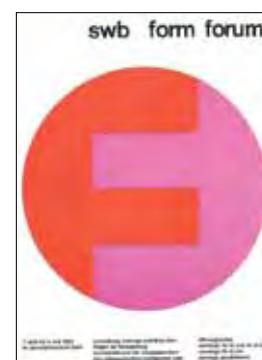
Lygia Clark, 1959, Tinta industrial sobre madeira, 33cm de diâmetro (AMARAL, 1998)

FIGURA 214: Cartaz Nacional Shooting Fair

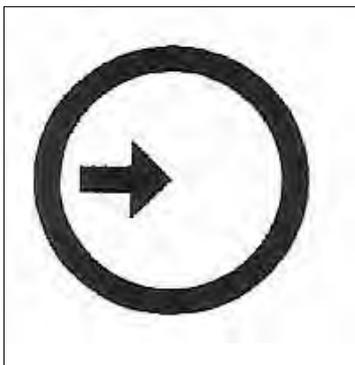


Fridolin Müller, 1963, Zurique (HOLLIS, 2006)

FIGURA 215: Cartaz de Exposição



Marcel Wyss, 1962, Berna, Processo Serigráfico, 90.5cm x 128 cm (MÜLLER-BROCKMANN, 2004)

FIGURA 216: Bauhaus

Moholy-Nagy, 1924
(MEGGS E PURVIS, 2009)

FIGURA 217: CBS

William Golden, 1951
(MEGGS E PURVIS, 2009)

FIGURA 218: American Broadcasting Company

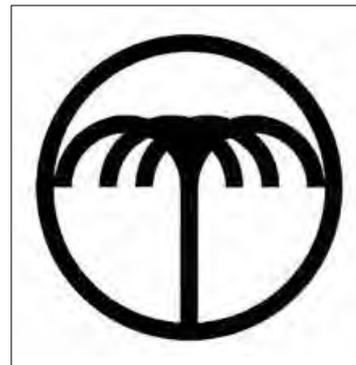
Paul Rand, 1955
(MEGGS E PURVIS, 2009)

**FIGURA 219:
Produtos Piraquê**

Lygia Pape, década de 1950
(CONCRETA'56)

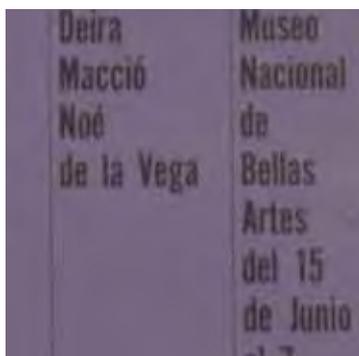
**FIGURA 220:
Tintas Sulco**

Ludovico Martino, 1956
(CONCRETA'56)

**FIGURA 221:
Conserva Coqueiro**

Alexandre Wollner, 1958
(CONCRETA'56)

Grupo 5) A ênfase tipográfica nos anos 1960



O grupo de cartazes apresentado neste momento destaca-se devido ao seu vocabulário tipográfico, marcado pelo alinhamento ao paradigma funcionalista empregado pelo design gráfico das vanguardas, da primeira metade do século XX, e pelo Estilo Tipográfico Internacional no período pós-guerra. Clareza, legibilidade e ordem

prevalecem nessas peças gráficas de tipografia elementar, isto é, sem serifa.

Como vimos no segundo capítulo desta pesquisa, a tipografia sem serifa foi muito utilizada pelos Construtivistas Russos e pela Bauhaus.

O bauhausiano Moholy-Nagy já advertia que a “tipografia [deveria] ser uma comunicação clara [...]”, pois a “essência” da gráfica moderna centrava-se na legibilidade e limpeza (MOHOLY-NAGY apud GOTTSCHALL, 1989, p. 33). Herbert Bayer foi outra figura eminente na tipografia, pelo projeto do alfabeto Universal, desenvolvido em caixa baixa e ordenado pela geometria. Como salienta Gottschall (1989), deve-se à Bauhaus o conceito da tipografia como “propulsora” da mensagem.

Entretanto, no mesmo ano em que Bayer lançou a Universal, o alemão Jan Tschichold, que havia sido cativado pelas práticas bauhausianas, apresentou o artigo Tipografia Elementar no jornal de Leipzig *Typographische Mitteilungen* (Novas Tipográficas), voltado

a impressores, designers e tipógrafos, no qual explicava, através de exemplos, a importância e o uso da tipografia funcional, sem serifa e assimétrica. Mas a propagação definitiva do emprego desses novos recursos gráficos no leiaute ocorreria com a publicação de Tschichold, *Die neue Typographie* (A Nova Tipografia), em 1928, na qual criticou a tipografia tradicional alemã (tipos góticos) da década de 1920, em defesa de uma tipografia antinacionalista, de caráter universal, sendo que a simplicidade e a clareza dos tipos sem serifa eram perfeitos a esse propósito (MEGGS e PURVIS, 2009; ESKILSON, 2007).

Na visão de Tschichold, a “técnica da tipografia moderna [deveria] ser adaptada à velocidade da época”, pois em um mundo acelerado pelo domínio da máquina, clareza e legibilidade na mensagem eram fatores fundamentais à percepção (TSCHICHOLD apud GOTTSCHAL, 1989, p. 3).

Pode-se dizer que a essência da Nova Tipografia teve como princípios: uso de letras sem serifa, da tipografia assimétrica e do espaço em branco (o fundo) como forma ativa, recursos que davam ao design gráfico funcionalidade, modernidade e simplicidade, questão que pode ser observada neste grupo de cartazes.

No período do pós-guerra, esses preceitos, somados ao uso da grid, foram adotados como uma espécie de regra pelos designers gráficos de Zurique e da Basileia – mostrado no segundo capítulo (FIGURAS 72, 73, 74 e 75) –, tais como Ernst Keller, Max Bill, Richard Paul Lohse, Josef Müller-Brockmann, Emil Ruder e Armin Hofmann, entre outros, propagando-se como um Estilo Tipográfico Internacional.

FIGURA 222: Cartaz Exposição de Candido Portinari na Galeria Bonino no RJ



Autor desconhecido, 1960 (Arquivo Wanda Svevo, FB, Reprodução: Ana Paula Berclaz)

**FIGURA 223: Cartaz Ex-
posição Inaugural da Galeria
Bonino no RJ**



Autor desconhecido, 1960,
62cm x 50cm (Arquivo Wanda
Svevo, FB, Reprodução: Ana
Paula Berclaz)

**FIGURA 226: Cartaz Ex-
posição Meio Século de Arte
Nova no MAC USP**



Autor desconhecido, 1966,
49.1cm x 29.3cm (Arquivo
do MAC- USP, Fotografia e
digitalização: Antonio Cruvinel)

**FIGURA 224: Cartaz da I
Exposição do Cartaz de Arte
no MAM-SP**



Autor desconhecido, 1960,
52cm x 40cm (Arquivo Wanda
Svevo, FB, Reprodução: Ana
Paula Berclaz)

**FIGURA 227: Cartaz de Ex-
posição de Toulouse Lautrec
em Santa Fé (Argentina)**



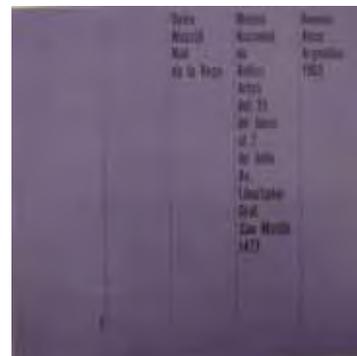
Autor desconhecido, 1961, 82cm
x 70cm. (Arquivo Wanda Svevo,
FB, Reprodução: Ana Paula
Berclaz)

**FIGURA 225: Cartaz Ex-
posição Gráficos Brasileiros
na FAU- USP**



Autor desconhecido, 1965,
62cm x 50cm. (Arquivo Wanda
Svevo, FB, Reprodução: Ana
Paula Berclaz)

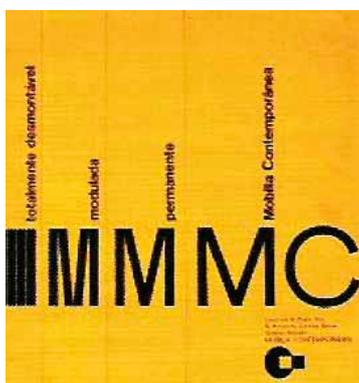
**FIGURA 228: Cartaz de Ex-
posição de Deira Macció Noé
de La Veja em Buenos Aires**



Autor desconhecido, 1963,
30cm x 42cm. (Arquivo Wanda
Svevo, FB, Reprodução: Ana
Paula Berclaz)

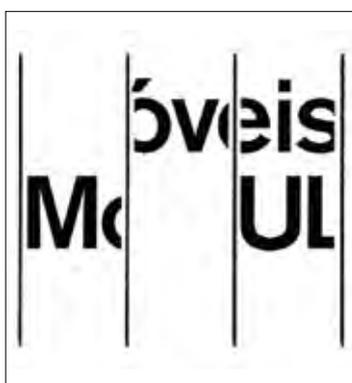
Ao observarmos os cartazes deste grupo, puramente tipográficos, percebe-se como esses preceitos foram empregados tanto no Brasil quanto em países vizinhos como a Argentina (FIGURA 227 e 228) durante a década de 1960. A adoção da tipografia elementar, da assimetria, da *grid*, do fundo como elemento formal, da clareza, da legibilidade e da austeridade é facilmente visível no leiaute desses cartazes. Esses elementos também se fazem presentes em outras peças gráficas, como anúncios, logotipos, capas de livros e projetos de sinalização, muitos deles realizados por artistas concretistas.

FIGURA 229: Anúncio para Móveis Contemporânea



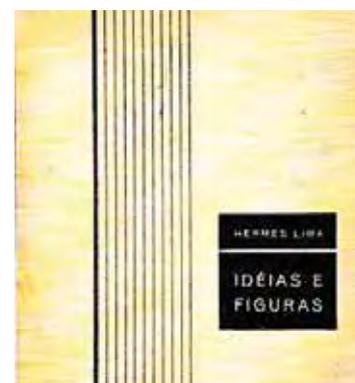
Willys De Castro e Hercules Barsotti, 1960 (CONCRETA'56)

FIGURA 230: Logotipo para móveis Unilabor



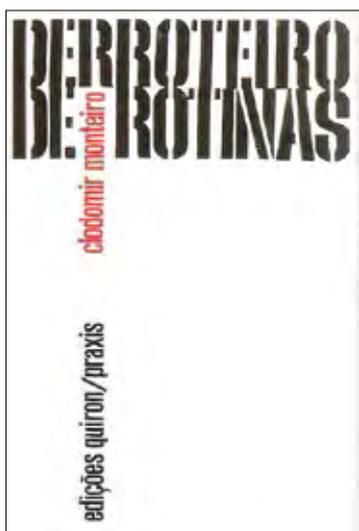
Alexandre Wollner, 1958 (CONCRETA'56)

FIGURA 231: Capa de livro Ideias e figuras



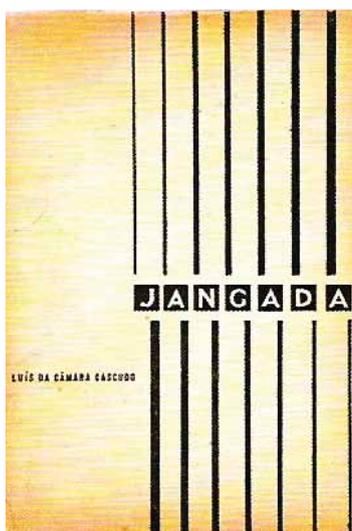
Ivan Serpa, 1958 (CONCRETA'56)

FIGURA 232: Capa do livro Derroteiro de Rotinas



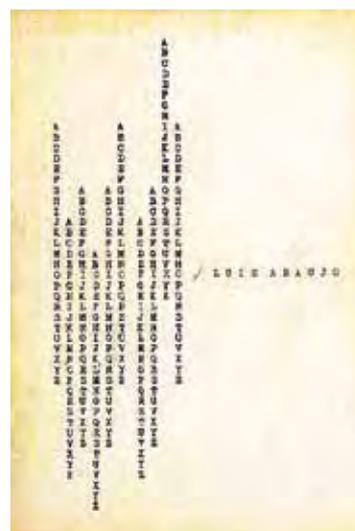
Emilie Chamie, 1950/60 (CONCRETA'56)

FIGURA 233: Capa do livro Jangada



Ivan Serpa, 1957 (CONCRETA'56)

FIGURA 234: Capa do livro Ofício Fixo



Emilie Chamie, década de 1950 (CONCRETA'56)

FIGURA 235: Capas de livros para Coleção Debates



Moisés BAUMSTEIN, 1968 (MELO, 2006)

Um dos projetos editoriais mais emblemáticos, já no final dos anos 1960, no que se refere à adoção de aspectos mais racionalistas em design gráfico, está presente no projeto desenvolvido por Moisés Baumstein para a Editora Perspectiva. As capas dos livros, rigorosamente diagramadas e utilizando tipografia elementar em caixa alta e baixa, trazem como única variante a cor dos fios horizontais, que indicam a área de conhecimento a que o volume pertence. Assim, clareza, precisão, ordem e legibilidade triunfam na coleção,

FIGURA 236: Sinalização Av. Paulista



Cauduro & Martino, 1973-74, São Paulo (LEON, 2009)

FIGURA 237: Sinalização para o Aeroporto de Congonhas



Estella Aronis, s.d., São Paulo (LEON, 2009)

emblemática em termos de projeto editorial.

De modo semelhante, nos anos 1970 e 1980 encontramos rigor e austeridade no projeto de sinalização da Av. Paulista (FIGURA 236) e do Aeroporto de Congonhas (FIGURA 237), desenvolvido pela ex-aluna do IAC, Estella Aronis.

Grupo 6) O rumo à *Op Art* (1969)

No final dos anos 1960, o rigor geométrico e a precisão da matriz concretista começam a entrar em exaustão, encaminhando os processos artísticos a pesquisas voltadas aos fenômenos ópticos, como anuncia o próprio cartaz da X Bienal (FIGURA 238). O cartaz da II Bienal de Ciências de São Paulo (FIGURA 239), apesar de contar apenas com elementos tipográficos, dialoga de modo direto com o cartaz da X Bienal de São Paulo. Em ambos, o ritmo e a angulação das diagonais são as mesmas, com a diferença de que um utiliza caracteres e o outro apenas linhas, e se traçarmos visualmente um *grid* imaginário, veremos que essas duas peças gráficas provavelmente compartilham a mesma matriz, pois a estrutura é idêntica.

FIGURA 238:
Cartaz da X Bienal



Maria Argentina Biba, 1969, Impressão offset, 75cm x 52.5cm (Arquivo Wanda Svevo,FB, Imagem digitalizada cedidas pelo arquivo)

FIGURA 239:
Cartaz II Bienal de Ciências em São Paulo



Autor desconhecido, 1969, 62cm x 50cm (Arquivo Wanda Svevo,FB, Reprodução: Ana Paula Berclaz)

**FIGURA 240: Cartaz
Exposição Átomos em Ação no
Parque Ibirapuera em
São Paulo**



Autor desconhecido, 1969,
42cm x 30cm. (Arquivo Wanda
Svevo,FB,Reprodução: Ana
Paula Berclaz)

Já no cartaz da Exposição Átomos em Ação (FIGURA 240), a vibração óptica é explorada tanto pela forma, o círculo, quanto pela tipografia, através do deslocamento. Essa mesma forma básica seguindo a linha óptica também se faz presente no cartaz para o 16º Salão Paulista de Arte Moderna (FIGURA 241), no qual a tipografia se destaca pela cor e pelo uso da caixa baixa sem serifa, recurso muito adotado pelo Estilo Tipográfico Internacional, e no da Feira de Milão (FIGURA 242), no qual o círculo é configurado por meio do colorido jogo óptico dos quadrados, que se apresentam deslocados de sua base.

**FIGURA 241: Cartaz para
o 16º Salão Paulista de Arte
Moderna**



Emilie Chamie, 1967
(CHAMIE, 1999)

**FIGURA 242: Cartaz para a
Feira de Milão**



Centro Internazionale degli Scambi
Georg Erhardt, 1968 Offset,
98cm x 62cm(Poster Collection
14: Zürich-Milano, 2007)

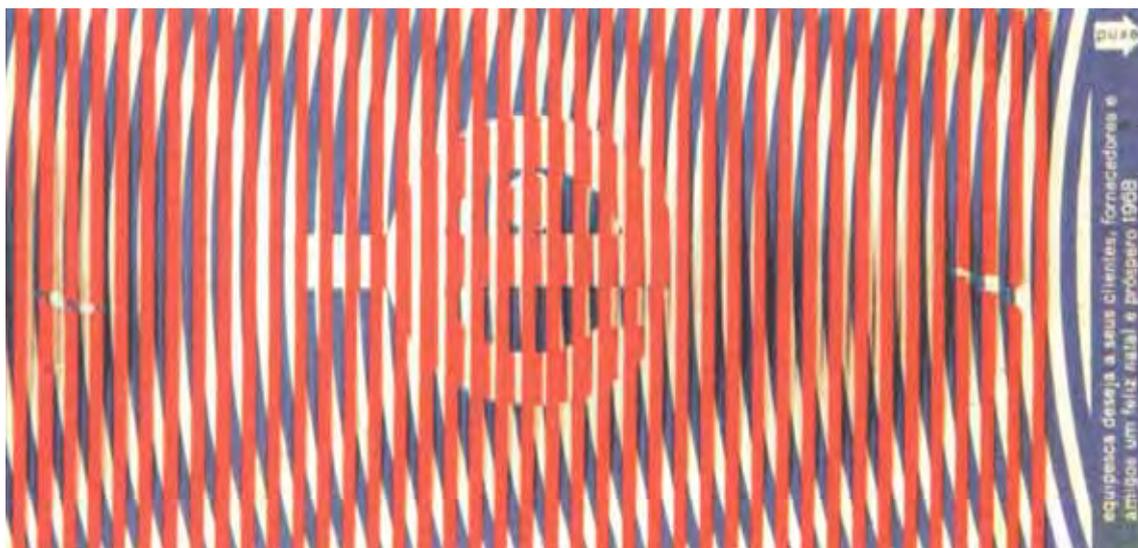
**FIGURA 243: Capa do livro
Terceira Feira**



Aloísio Magalhães, Impressão
tipográfica, 14cm x 21cm
(CONCRETA'56, 2006)

O direcionamento à Op Art, no final da década de 1960, também pode ser observado nas peças gráficas projetadas por Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner (FIGURA 243 e 244), dois grandes expoentes do design gráfico brasileiro.

FIGURA 244: Cartão de Natal para Equipisca



Alexandre Wollner, 1968 (CONCRETA'56, 2006)

Grupo 7) O esgotamento do Concretismo e a Op Art (anos 1970)



A década de 1970 confirma o esgotamento do Concretismo, visto que a tônica nos três cartazes deste grupo é a exploração da percepção óptica, oriunda das pesquisas da *Op Art* e da Arte Cinética. É através do ritmo, da sequencialidade e da ilusão de efeitos de movimento, seja da linha ou da tipografia, que se estabelece o jogo óptico nestas peças.

**FIGURA 245: Cartaz Ex-
posição Massuo Nakakubo na
Galeria Astréia em São Paulo**



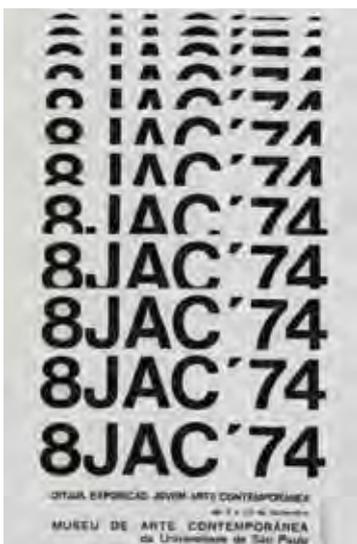
Autor desconhecido, 1972, 44cm x 65.4cm (Acervo Biblioteca MAC-SP)

O cartaz da exposição de serigrafias (FIGURA 245) do artista paulista Massuo Nakakubo (1938) provavelmente é um recorte de uma de suas gravuras, podendo-se presumir que a autoria do cartaz também é dele. Com ênfase no eixo diagonal, o efeito óptico é alcançado apenas pela sobreposição das linhas nas cores azul e vermelha.

No segundo cartaz deste grupo (FIGURA 246) é através da repetição de linhas tipográficas que se estabelece o jogo óptico, ativando o olhar sob o eixo vertical e horizontal. Já no cartaz de exposição da artista alemã Charlotta Adlerova (1908–1989) (FIGURA 247), que se estabelece no Brasil no final dos anos 1930, as linhas são utilizadas para formar quadrados. A ilusão óptica se dá pela sobreposição de quatro quadrados unidos e rotacionados, formando um

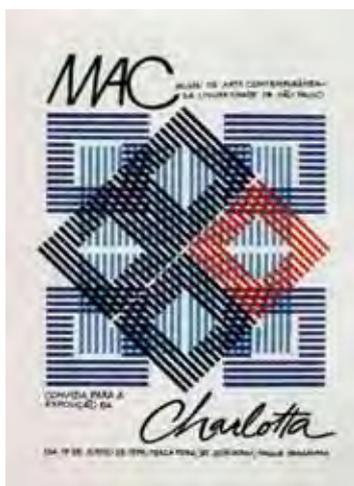
losango. Essa peça gráfica e a da exposição de Nakakubo (FIGURA 245) rapidamente sugerem uma conexão com o cromatismo, as linhas e o movimento presente nos trabalhos dos venezuelanos Carlos Cruz-Diez e Jesus Rafael Soto, cujas obras dialogavam com a Arte Cinética. A sobreposição de retículas de ângulos e cores diferentes, característica nas obras desses venezuelanos (FIGURAS 248, 249 e 250), configura o efeito moiré o

**FIGURA 246: Cartaz Ex-
posição 8 JAC'74**



Júlio Plaza, 1974, 47 x 28 cm (Arquivo do MAC-USP, Fotografia e digitalização Antonio Cruvinel)

**FIGURA 247: Cartaz de Ex-
posição da artista Charlotta
no MAC USP**



Adlerova Charlotta, 1979, 65.5 x 48 cm (Arquivo do MAC-USP, Fotografia e digitalização Antonio Cruvinel)

qual expressa uma sensação de movimento ilusório, questão que rapidamente pode ser percebida na cédula projetada por Aloísio Magalhães durante a década de 1970 (FIGURA 251).

FIGURA 248: Fisiocromia 394

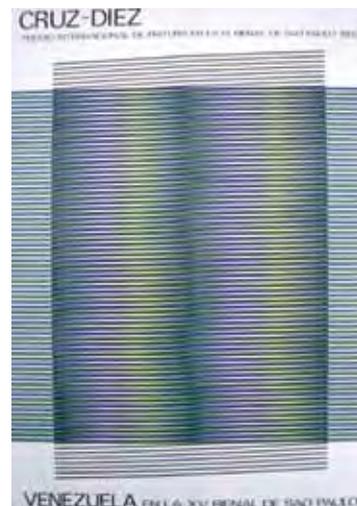
CRUZ-DIEZ, 1968 Estrutura em madeira, plástico e metal, 121.2cm x 62.2cm x 6.3cm Disponível em <http://www.cruzdiez.com>, acesso em 15 de agosto de 2011

FIGURA 251: Cédula de CR\$500,00

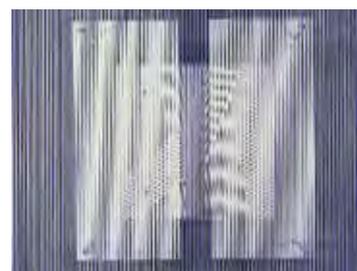
Aloísio Magalhães, 1972 (ARC DESIGN N° 44, 2005)

Cruz-Diez e Soto, junto com Julio Le Parc e Almir Mavignier, haviam participado da exposição *The Responsive Eye*, organizada pelo MoMA, na metade da década de 1960, a qual havia consagrado as pesquisas

ópticas realizadas pela *Op Art*. Importantes contribuições a essas investigações, que buscaram unir arte e ciência, engajando o olhar humano à obra, também ocorreram com a formação de vários grupos na Europa, entre eles o *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, o GRAV,¹¹⁷ fundado em Paris em 1960, do qual o argentino Julio Le Parc foi um dos mais bem sucedidos artistas.

FIGURA 249: Cartaz de Exposição de Cruz-Diez

Autor desconhecido, [1979?] (Arquivo Wanda Svevo, FB, Reprodução: Ana Paula Berclaz)

FIGURA 250: Luz Prateada

Jesus Rafael SOTO, 1956, Pintura sobre madeira e metacrilato de metila metal, 100cm x 100cm x 15cm

¹¹⁷ Rejeitando o caráter egoísta das práticas artísticas geradas pelo expressionismo abstrato e pela arte informal, o GRAV teve como objetivo envolver o espectador no processo artístico visando desmistificar a feição da arte tradicional. Convictos de que a união entre arte e ciência poderia proporcionar uma arte mais democrática, o grupo utilizou métodos tecnológicos nos processos artísticos tendo em vista a participação do espectador.

A questão puramente formal trabalhada pelo Concretismo havia se esgotado com o final dos anos 60, e muitos artistas que tiveram passagem em movimentos e tendências de viés formalista dirigiram-se a outros tipos de investigações ligadas aos fenômenos ópticos, ao movimento e à interação com o público. O plano rígido e austero concretista já não era mais suficiente para a arte, pois esta agora necessitava ir para o espaço buscando outras experiências. Artistas como Soto, Cruz-Diez e Le Parc perceberam esse esvaziamento voltando suas pesquisas aos fenômenos perceptivos e ao espaço, que necessitavam da interação do espectador, como pode ser observado na obra *Penetrável de Pampatar* (1971), de Soto (FIGURA 252).

FIGURA 252: Penetrável de Pampatar



Jesus Rafael Soto 1971, Nylon branco em formato de tubos de variados comprimentos
Obra não existe mais

FIGURA 253: Relevô espacial

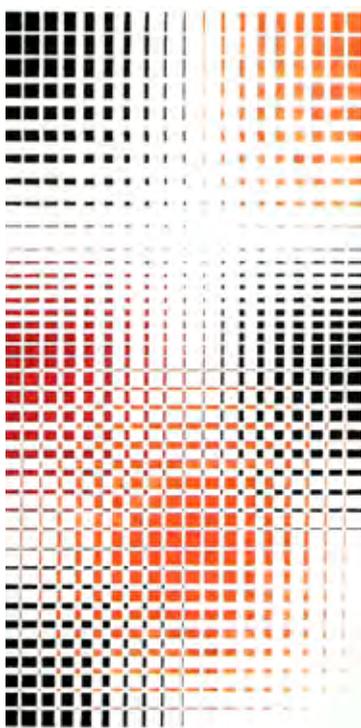


Hélio Oiticica, 1959/60, Óleo sobre madeira 120cm x 152cm x 19.5cm (BRITO,2002)

No Brasil, muitos artistas ligados ao Concretismo percebem o esgotamento do plano e voltam suas práticas ao espaço e à participação do espectador, como Lygia Clark, com a série *Bichos* (1960), e Hélio Oiticica, que abandona a bidimensionalidade do plano com obras tridimensionais, como o caso de *Relevô Espacial* (FIGURA 253). Ambos os artistas passaram a integrar o Neoconcretismo, movimento pautado pela *Teoria do Não-Objeto*, de Ferreira Gullar, e pela fenomenologia de Merleau-Ponty, no qual o interesse reside na experiência do processo criativo, na revalorização do corpo e na participação física do espectador.

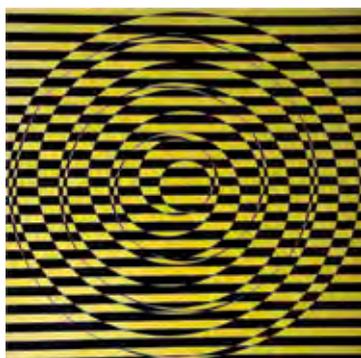
A arte passava a um novo entendimento, a um novo sentido. Do público não se exigia mais certo “preparo” e “conhecimento prévio”, como os trabalhos racionais e austeros do Concretismo, uma vez que o Neoconcretismo desejava apenas a interação do público com a obra, para que esta tivesse sentido.

FIGURA 254: Progressões crescentes e decrescentes com vermelho e laranja



Antonio Maluf, década de 1960, acrílica sobre madeira, 58.4cm x 29.7cm (BARROS, 2002)

FIGURA 255: Objeto Rítmico 2



Maurício Nogueira Lima, década de 1970, tinta e massa sobre duratex, 40cm x 40cm (AMARAL, 1998)

Já artistas como Maurício Nogueira Lima (FIGURA 255) e Antonio Maluf (FIGURA 254) dão continuidade às pesquisas no plano bidimensional da matriz concretista, porém em suas obras o observador é convidado a percorrer o plano na ilusão óptica criada através de forma e cor.

Se, por um lado, o Concretismo havia se esgotado em sua própria forma no final da década de 1960, por retirar a perspectiva e a representação do plano produzindo uma arte formalista, fria e rígida, questão que gerou, por vezes, a incompreensão por parte do público, por outro, ele pôs em foco outras capacidades perceptivas da visão, na medida em que uniu arte e ciência. A renovação visual empreendida pela estética concretista, baseada nos princípios da *Gestalt*, de equilíbrio, clareza e harmonia, transformou-se em marcas indeléveis do que se entendia por modernidade naquele período. A universalidade do vocabulário visual concretista viabilizou sua aplicação em diversas áreas além da arte, como arquitetura, paisagismo, publicidade, design de produto e principalmente no design gráfico, aceitando, portanto, a concepção de *Gesamtkunstwerk*, — que as vanguardas racionalistas trabalharam de forma exemplar —, bem como a existência de um Design Gráfico Concreto, por meio da gráfica concretista apresentada neste capítulo.

5 CONCLUSÃO

A proposta científica desta pesquisa foi a de tecer considerações capazes de problematizar e, ao mesmo tempo, permitir a produção de conhecimento capaz de ampliar o horizonte de compreensão a respeito das articulações e desdobramentos existentes entre a “arte” e o “design” gráfico como campos autônomos, complexos e diferenciados de conhecimento.

O procedimento adotado durante o percurso do trabalho, através da abordagem do tema, bem como dos assuntos tratados nos capítulos expostos, teve como fundamento principal contribuir e ampliar a historiografia do design gráfico brasileiro propondo a existência de um Design Gráfico Concreto durante os anos 50 e 60.

Visando cumprir os objetivos delineados na introdução, observou-se que:

1) A modernidade a partir da metade do século XIX, pautada na ciência, na razão, no progresso e na industrialização, fomentou o desenvolvimento de um vocabulário visual pautado por princípios funcionalistas, os quais foram trabalhados pelas vanguardas europeias – principalmente pela Wiener Werkstätte, pela Deutscher Werkbund, pelo Construtivismo Russo, pelo De Stijl, pela Bauhaus e pela Arte Concreta da matriz suíço-holandesa. Esse léxico visual embasado no formalismo austero da forma, na técnica, na geometria matemática e no racionalismo pautou não só a arte da primeira metade do século XX, mas também os impressos, estabelecendo assim o diálogo entre arte e design. As peças gráficas projetadas pelas vanguardas caracterizam o que veio a se chamar de design modernista e os conceitos e práticas utilizados por este, como austeridade, precisão, ordem, objetividade e estabilidade, que foram solidificados e consagrados pelo Estilo Tipográfico Internacional, também conhecido como “escola suíça”.

Essas experiências realizadas pelas vanguardas e a interlocução entre arte e design deu seus primeiros passos em solo brasileiro nos anos 20, por meio de revistas e trabalhos de artistas e arquitetos que trabalhavam sob estilo decorativo Art Deco. Entretanto, as tendências funcionalistas europeias delimitadas por uma estética formal baseada na técnica, na geometria euclidiana, na racionalidade da ordem matemática e na estrutura modular dos elementos só foram plenamente assentadas e trabalhadas no Brasil a partir da década de 1950, com o surgimento do Concretismo.

2) Observou-se que o Concretismo foi um movimento artístico que buscou expressar questões inerentes a sua época. Orquestrado por questões políticas e culturais, o Concretismo desenvolveu-se imerso e mergulhado em um panorama de ordem de cunho desenvolvimentista, voltado à industrialização, e foi estimulado por importantes instituições culturais que se estabeleceram na década de 1950, como a implantação dos

museus, do Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP), das exposições internacionais e da Bienal. O rompimento com o figurativismo, proposto por esse movimento, possibilitou que a arte brasileira se ajustasse ao âmbito internacional. Centrado primeiramente em São Paulo através do Grupo Ruptura, o qual advogou por uma arte de conceitos e princípios novos embasados pela matriz matemática da Arte Concreta de origem suíço-holandesa, e depois contando com a participação de artistas cariocas, o Concretismo foi uma arte que se construiu alicerçada no espírito da geometria, da técnica, da precisão matemática e da unidade entre arte e vida.

A nova estética concretista utilizou meios, procedimentos e ferramentas da esfera industrial, pôs em foco outras capacidades perceptivas da visão com a retirada da perspectiva e a inserção do jogo entre formas e cores. Trabalhando sob preceitos como bidimensionalidade, rigor estrutural, cores puras e chapadas (atonalismo), contraste (provocado pelo uso de cores primárias e complementares), objetividade, ciência e pragmatismo, o léxico plástico concretista fundamentou-se em uma estética industrial de cunho funcional, a qual pôde ser aplicada em diferentes áreas e produtos, aceitando dessa forma a concepção de *Gesamtkunstwerke*, ou seja, de um design total.

3) O impacto da estética concretista se fez sentir na arquitetura, com a construção de Brasília, e no design gráfico, principalmente no que se refere à produção de cartazes de exposições de arte e de eventos culturais, objeto de estudo desta pesquisa.

O cartaz é um meio de comunicação de massa, é um elemento do mecanismo social que tem como função transmitir uma mensagem para um maior número de pessoas através da relação imagem e texto, sendo por meio dessa combinação que o olhar do espectador é apreendido. No entanto, tão importante quanto transmitir a mensagem com eficiência, o cartaz também pode estimular o senso estético dos seus espectadores, visto que, através do design, ele também pode propagar as transformações formais produzidas na esfera artística em um determinado momento. Dessa forma, o cartaz deixa de ser apenas um meio de informação para se tornar também um signo social, atuando como uma espécie de “barômetro” (MÜLLER-BROCKMANN, 2004, p. 12) de variados tipos de eventos, sejam eles políticos, econômicos, sociais, artísticos e culturais.

A política desenvolvimentista associada às políticas culturais fomentou a divulgação de novos produtos, serviços, eventos e entretenimento na sociedade, os quais necessitavam de uma linguagem gráfica que expressasse o imaginário moderno e industrial que se configurava nos grandes centros, principalmente em São Paulo, durante a década de 1950. Empenhados em desenvolver uma arte útil e coletiva, muitos artistas concretos voltaram-se ao design gráfico empregando os preceitos da estética concretista

no projeto de cartazes, de capas de livros e revistas, de identidades visuais, de anúncios e de outros tipos de impressos.

Esse foi um período em que arte e design ainda não eram campos separados, visto que a institucionalização do design, ou seja, sua autonomia em relação ao campo da arte, só ocorreria com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI RJ durante a década de 1960. Desse modo, a estética racionalista concretista passou a ser utilizada no design gráfico dos anos 50 e 60, quando a informação visual veio a ser construída de acordo com os seguintes preceitos: plano bidimensional, cores sólidas e chapadas, sistemas ortogonais (uso da *grid*), geometria das formas puras, caracteres sem serifa, contraste tipográfico, legibilidade, clareza e ordem.

Inspirada no método warburgiano, utilizando uma análise formal e comparativa, buscou-se mostrar de que modo esses princípios se fazem presentes nos sete grupos de cartazes analisados, e de como os mesmos dialogam com outras peças gráficas e obras de arte do período. Diante dessas análises foi possível perceber a existência de uma gráfica concretista e, portanto, de um Design Gráfico Concreto durante os anos 50 e 60, bem como afirmar que o design gráfico brasileiro desse período encontra-se alinhado ao design modernista estabelecido pelas vanguardas, proclamado pelo Estilo Tipográfico Internacional.

Outra observação constatada é a forte articulação entre arte e design ocorrida durante essas duas décadas, visto que através das peças gráficas apresentadas é possível acompanhar o ápice e o esgotamento do Concretismo, evidenciado pelo direcionamento a outras tendências artísticas, como no caso a Op Art.

Sendo notório e inegável o crescimento e o desenvolvimento do design gráfico brasileiro, verdadeira constelação de “saberes” e “fazeres” ainda pouco explorada no âmbito acadêmico nacional, espera-se que a presente tese tenha sido capaz de demonstrar (ou pelo menos sugerir) a franca potencialidade e fertilidade que há na articulação entre o campo da arte e o do design gráfico, bem como resgatar e examinar cartazes e outras peças gráficas, como livros, revistas, ilustrações, anúncios, logotipos e identidades visuais. Essas produções visuais, por serem constitutivas de um imaginário situado num determinado espaço e tempo, ostentam grande potencial explicativo e revelador da historiografia do design e da história da cultura visual.

A despeito de todas as dificuldades experimentadas no decorrer do desenvolvimento deste trabalho, tendo múltiplas possibilidades de enfrentamento da problemática proposta, o que exigiu reformulação de premissas, revisão de constatações, questionamento de verdades e certezas – como se acredita ser próprio (e necessário) para uma autêntica travessia do conhecimento, cheia de curvas e obstáculos no caminho, como é a

riqueza e dinamicidade da vida –, essas, em síntese, são as contribuições que encerram a presente tese.

Exposição e entrega que ora se faz com a humildade e clareza científica de que as presentes demarcações, longe de representarem um ponto final, são apenas o começo para a busca futura e entusiasmada de novos problemas e certamente de outras reflexões sobre a temática proposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820 -1980.**
São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALAMBERT, Francisco; CANHETÊ, Polyana Lopes. **As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, José Francisco. **Amilcar de Castro: uma retrospectiva.**
Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

AMARAL, Aracy (org.). **Arte construtiva no Brasil.** São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).

AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.**
São Paulo : Perspectiva, 1981.

AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962.**
São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo / MEC-Funarte, 1977.

AMARAL, Aracy (org.). **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)** – Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar.
São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARANTES, Otília (Org.). **Forma e percepção estética: Textos escolhidos II/ Mário Pedrosa.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.**
São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus.**
Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.**
São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 2º Edição.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.**
São Paulo: Thomson, 2004.

BANDEIRA, João (org.) **Arte Concreta paulista: documentos.**
São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BANDEIRA, João. **A poesia concreta na Exposição Nacional de Arte Concreta.**
In: Concreta' 56: a raiz da forma. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BARROS, Regina Teixeira de. **Antonio Maluf**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BATCHELOR, David. **“Essa liberdade e essa ordem”: a arte na França após a primeira guerra mundial**. In: BRIONY, Fer; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. Realismo, racionalismo, surrealism: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BAYLEY, Stephen & CONRAN, Terence. **Diseño: inteligência hecha materia**. Barcelona: Blume, 2008.

BELUZZO, Ana Maria. **Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão**. In: AMARAL, Aracy (org.). Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão. São Paulo, MAC/USP, 1986.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BESTGEN, Ulrike. **Max Bill and the avant-garde of the early 20th century – some remarks**. In: HERTFORD, Marta. Max Bill: no beginning, no end. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2008, p.183.

BILL, Max. **Afirmação sobre arte concreta**. Texto publicado no Correio Paulistano, página Invenção, 17 jul. 1960. In: BANDEIRA, João (org.): Arte concreta paulista: documentos São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p.60.

BILL, Max. **Visita ao Brasil do famoso escultor modernista**. Entrevista publicada no Boletim do MAM do Rio de Janeiro, nº9, jul.1953. In: BANDEIRA, João (org.) Arte Concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BILL, Max. **Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik (Problemas Contemporâneos na Pintura e na Escultura Suíças)**. In: HERTFORD, Marta. Max Bill: no beginning, no end. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2008, p.183.

BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BREST, Romero. **A arquitetura é a grande arte de nosso tempo – 1948: Romero Brest em São Paulo**. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo / MEC-Funarte, 1977.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BÜRDEK, Bernhard E. **Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial**. México: Ediciones G. Gili, 1994.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BURNS, Edward McNall. **História da civilização ocidental: do homem das cavernas às naves espaciais – v.2**. São Paulo: Globo, 2005.

CAMARGO, Mário de (Org.). **Gráfica e indústria no Brasil: 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CAMPOS, Augusto e PIGNATARY, Haroldo de. **Plano piloto para a poesia concreta. Texto publicado originalmente em Noigandres 4, 1958, São Paulo**.

In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo / MEC-Funarte, 1977.

CANONGIA, Ligia. **Considerações sobre os anos 60**. In: Catálogo Um século de arte brasileira: coleção Gilberto Chateaubriand. São Paulo: TEKNE, 2006.

CARDOSO, Rafael. (Org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Apresentação**. In: RUSKIN, John 1819-1900. A economia política da arte. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. **Arte como renovação da cultura**.

In: NIETZSCHE, Friedrich W. Wagner in Bayreuth: quarta consideração extemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928/1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHAMIE, Emilie. **Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica**. São Paulo: SENAC, 1999.

CHARLOTTE & FIELL, Peter. **Design do século XX**. Colônia: Taschen, 2005.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CINTRÃO, Rejane & NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura**.

São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP 2002.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

- COCHIARALLE, Fernando. **Por uma genealogia do construtivismo brasileiro.** In: Virada Russa: a vanguarda na coleção do museu estatal russo de São Petesburgo. Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.
- CORDEIRO, Waldemar. **Ainda o abstracionismo.** Texto publicado na Revista Novíssimos, nº1, 1949. In: BANDEIRA, João (org.): Arte concreta paulista: documentos São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- CORDEIRO, Waldemar. **O objeto.** Texto publicado na Revista AD, nº20, 1956. In: AMARAL, Aracy (Org.). Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.
- CORDEIRO, Waldemar. **Ruptura.** Artigo publicado no Correio Paulistano do dia 11 de janeiro de 1953. In: BANDEIRA, João (org.) Arte Concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CORDEIRO, Waldemar. **Teoria e prática do concretismo carioca.** Texto publicado na Revista Arquitetura e Decoração de abril de 1957. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de janeiro: FUNARTE, 1987.
- DE SOUZA, Pedro Luiz P. **Forma e razão.** In: Design – método e industrialismo (Catálogo da Mostra Internacional de Design). São Paulo: Centro Cultural de São Paulo e Centro Cultural Banco do Brasil, jan/fev de 1998.
- DEGAND, Léon. **Do figurativismo ao abstracionismo.** In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de janeiro: FUNARTE, 1987.
- DOESBURG, Theo V. **Introdução ao volume II de De stijl, 1919.** In: CHIPPEL, Herschel. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus-Archiv 1919-1933.** Köln: Taschen, 2006.
- ELGER, Dietmar. **Arte abstrata.** Köln: Taschen, 2009.
- ESKILSON, Stephen. **Graphic Design – a new history.** London: Laurence King Publishing Ltd , 2007.
- FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FAHR-BECKER, Gabriele. **Wiener Werkstaette 1903-1932.** Colônia: Taschen, 2008.
- FER, Briony. **A linguagem da construção.** In: BRIONY, Fer; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. Realismo, racionalismo, surrealism: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. **De Stijl – A evolução e dissolução do neoplasticismo: 1917 – 1931**. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FREITAS, Grace de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth. **Modernização e modernidade na arte brasileira do século XX**. In: GONÇALVES, Lisbeth (Org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP, 2007. (não achei referencia no texto da tese)

GÖSSEL, Peter & LEUTHÄUSER, Gabriele. **Arquitetura no século XX**. Köln: Taschen Verlag, 1996.

GOTTSCHAL, Edward M. **Typographic communications today**. Cambridge/ Massachusetts: MIT, 1989.

GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto**. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* de 22.03.1959. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo / MEC-Funarte, 1977.

GULLAR, Ferreira. **O grupo frente e a reação neoconcreta**. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: T.A. Queiroz: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1985.

HERTFORD, Marta. **Max Bill: no beginning, no end**. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2008.

HESKETT, John. **Desenho industrial**. Rio de Janeiro : José Olympio, 1997.

HESKETT, John. **Design**. São Paulo: Ática, 2008.

HOCHMAN, Elaine S. **La Bauhaus. Crisol de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOLLIS, Richard. **Swiss graphic design: the origins and growth of an international style 1920 – 1925**. New Haven, USA: Yale University Press, 2006.

LE CORBUSIER. **A arte decorativa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEMME, Arie Van de. **Guia de Arte Deco**. Lisboa: Estampa, 1996.

LEON, Ethel. **Memórias do design brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LONDRES, Cecília. **A invenção do patrimônio e a memória nacional**.
In: BOMENY, Helena (Org.). Constelação Capanema: intelectuais e políticas.
Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Modernidade defende causas**. In: GONÇALVES,
Lisbeth (Org.). A arte brasileira no século XX. São Paulo: ABCA: MAC USP, 2007.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**.
São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995.

LUPTON, Ellen e MILLER, J. Abbott. **El ABC de [triângulo amarelo, quadrado vermelho, círculo azul] : la Bauhaus y la teoría del diseño**.
Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

LUPTON, Ellen e PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**.
São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, Ellen. **Dicionário visual**. In: LUPTON, Ellen e MILLER, J. Abbott (orgs.).
ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos : guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, c2006.

MALDONADO, Tomás. **Depoimento ao jornal Folha da Manhã, 28 jan. 1951**.
In: BANDEIRA, João (org.) Arte Concreta paulista: documentos.
São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MALDONADO, Tomás. **El diseño industrial reconsiderado**.
México: Ediciones G. Gili, 1993.

MALDONADO, Tomás. **Escritos preulmianos**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

MALEVICH, Kasimir. **The Non-Objective World**. In: CHIPP, Herschel. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAVIGNIER, Almir. **Re: Doutorado sanduíche na Alemanha**. [mensagem pessoal].
Mensagem recebida por <paulaberclaz@terra.com.br> em 14 jan.2007.

MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**.
São Paulo: Cosac naify, 2009.

MELLO, João Manuel C. de & NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). História da vida privada no Brasil, V.4.
São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro: anos 60.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MENESES, Upiano. Rumo a uma história visual. In: ECKERT, Cornélia. **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920 – 1945.** São Paulo: DIFEL, 1979.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MILLIET, Sérgio. **Duas exposições.** Artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo do dia 13 de dezembro de 1952. In: BANDEIRA, João (org.) *Arte Concreta paulista: documentos.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MOLES, A. Abraham. **O cartaz.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

MONDRIAN, Piet. **Declaração para exposição “Onze europeus na América”, 1943.** In: CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira.** São Paulo: Editora Ática, 1994.

MÜLLER- BROCKMANN, Josef. **Historia de la comunicación visual.** Barcelona:G.Gili, 2001.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Geschichte des Plakates/ Histoire de l'affiche/ History of the poster.** Berlin: Phaidon Press, 2004.

NAYLOR, Gillian. **The Bauhaus reassessed: sources and design theory.** New York: E.P. Dutton, 1985.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

OZENFANT, A.; LE CORBUSIER. **Acerca del purism: escritos 1918-1926.** Madrid: El Croquis Editorial, 1994.

PECCININI, Daisy. **Arte concreta.** In: GONÇALVES, Lisbeth (Org.). *A arte brasileira no século XX.* São Paulo: ABCA: MAC USP, 2007.

PEDROSA, Mário. **Grupo Frente, junho de 1955.** In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

PEDROSA, Mário. **Paulistas e Cariocas**, fevereiro de 1957. In: AMARAL, Aracy AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo / MEC-Funarte, 1977

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro**. In: BOMENY, Helena (Org.). Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PILAGALLO, Oscar. **A história do Brasil no século 20 (1920-1940)**. São Paulo: Publifolha, 2002.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROTZLER, Willy. **Constructive concepts: a history of constructive art from cubism to the present**. USA: Rizzoli International Publications, Inc., 1989.

SANTANA, Pedro Ariel (Org.). **Design Brasil: 101 anos de história**. São Paulo: Editora Abril, 2010.

SCHARF, Aaron. **Construtivismo**. In: STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SCHARF, Aaron. **Suprematismo**. In: STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Arte nova : a utopia da reconciliação**. Colonia: Taschen, 2007.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de Souza. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de Souza. **Notas para uma história do design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

TSCHICHOLD, Iwan. **Tipografia elementar**. São Paulo: Altamira, 2007.

VAN DOESBURG, Theo. **Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.** VALENCIA, Espanha: Artes Graficas Soler, 1985.

VERNASCHI, Elvira. **O momento do abstracionismo: Brasil nos anos 1950-1960.** In: GONÇALVES, Lisbeth (Org.). A arte brasileira no século XX. São Paulo: ABCA: MAC USP, 2007.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. V.2.

WARHAVCHIK, Gregori. **Antecedentes históricos.** In: ACAYABA, Marlene Milan. Branco e preto : uma história de design brasileiro nos anos 50. São Paulo : Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p.9-15.

WARHAVCHIK, Gregori. **Arquitetura do século XX e outros escritos: Gregori Warchavchik.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WEILL, Alain. **O design gráfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WEILL, Alain. **The Poster: a worldwide survey and history.** Barcelona: Printer Industria Grafica S.A.,1985.

WOLLNER, Alexandre. **A emergência do design visual.** In: AMARAL, Aracy (Org.).Arte construtiva no Brasil. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).

WOLLNER, Alexandre. **Design visual: 50 anos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WOLLNER, Alexandre. **Pioneiros da comunicação visual.** In: ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. V.2.

WOLLNER, Alexandre. **Textos recentes e escritos históricos.** São Paulo: Edições Rosari, 2003.

ARTIGOS EM REVISTAS/ PERIÓDICOS E EM MEIOS ELETRÔNICOS

ARC DESIGN N°44, 2005, p. 74-81.

BASTOS, Cristiano. **Athos Bulcão: criação sem mistério.**

In: Revista Bien`art, N° 17, março de 2006, p.16-19.

CARDOSO, Rafael. **O cartaz brasileiro na história do cartaz.**

O texto foi publicado originalmente em francês no catálogo de exposição de cartazes brasileiros de Chaumont, 2006. In: <http://www.agitrop.vitruvius.br/ensaios>.

Data de acesso: 13 de abril de 2009.

KERN, Maria Lúcia B. **Imagem, historiografia, memória e tempo.**

ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p.9-21, jul.-dez. 2010

LIRA, José Tavares Correia de. **Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927.** Novos estud. - CEBRAP [online]. 2007, n.78, pp. 145-167. ISSN 0101-3300.

In: <http://www.scielo.br>

LÜCK, Helmut E. **A psicologia da forma.** In: Revista Mente Cérebro, Edição Especial N° 16: Armadilhas da Percepção; São Paulo: Ediouro, p.6-11. 2008

MILLIET, Maria Alice. **Bienal: percursos e percalços.** In: Revista USP. São Paulo, n° 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p.94

RAMOS, Paula Viviane (Org.). **A modernidade da madrugada (1926).**

Porto Alegre: UniRitter, 2006

CATÁLOGOS

AMARAL, Aracy. **Apresentação.** In: Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo: MAC, 1986.

AMARAL, Aracy. **Cronologia.** In: Mavignier 75. São Paulo: MAM, 2000.

AMARAL, Aracy. **Introdução.** In: Mavignier 75. São Paulo: MAM, 2000.

BAUHAUS ARCHIVE BERLIN: The Collection. Berlin: Bauhaus Archive Berlin, 1999.

CONCRETA'56 A RAIZ DA FORMA.

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM, 2006.

MELO, Francisco Homem de. **Cartazes da Bienal: marco inaugural do design gráfico moderno brasileiro.** In: 50 anos de Bienal em São Paulo: 1951 – 2001.

São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

PELTA, Raquel. **De lo comercial a lo social. 100 años de historia del cartel.**

In: 100 posters para um século. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.

POSTER COLLECTION 14: Zürich-Milano. Zürich/ Switzerland: Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Zürcher Fachhochschule & Lars Müllers, 2007.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Da antropologia a Brasília – Brasil 1920 – 1950.**

São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STOLARSKI, André. **Projeto concreto - o design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948 - 1966.** In: CONCRETA'56 A RAIZ DA FORMA.

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo/ MAM, 2006.

VAN de LEMME, Arie. **Guia de Arte Deco.** Lisboa: Estampa, 1996.

VIRADA RUSSA: A VANGUARDA NA COLEÇÃO DO MUSEU ESTATAL RUSSO DE SÃO PETESBURGO. Centro Cultural Banco do Brasil, 2009

DICIONÁRIOS

AMBROSE, Gavin & HARRIS, Paul. **Dicionário visual de design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: Guia Enciclopédico de Arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE – 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DISSERTAÇÕES E TESES

ALMEIDA, Andréa de Souza. **Aspectos da identidade do design de comunicação dos cartazes de eventos culturais de São Paulo**. Tese de doutorado apresentada a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2005.

CHYPRIADES, Heloisa D. **Cartaz: abordagem histórico visual**. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, 1996.

GREGORI, Márcia S. **Bienais: tempo e imagem**. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, 2002

LEON, Ethel. **IAC Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953): Primeiros Estudos**. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, 2006.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Artes Plástica da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2006.

MACHADO, Fernanda Tozzo. **Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE APOIO

AMARAL, Aracy A. **Surgimento da abstração geométrica no Brasil.** In: AMARAL, Aracy (Org.).Arte construtiva no Brasil. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).

AMARAL, Aracy A. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

AMARAL, Aracy A. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

BARNICOAT, John. **Los carteles : su historia y lenguaje.** Barcelona: GG, 1973.

BELLUZZO, Ana Maria (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina.** São Paulo: Memorial, 1990.

BELLUZZO, Ana Maria. **Ruptura e Arte Concreta.** In: AMARAL, Aracy (Org.).Arte construtiva no Brasil. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BORTOLUCCE, Vanessa B. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

DABROWSKI, Magdalena. **Aleksandr Rodchenko.** New York: The Museum of Modern Art, 1999.

DEGAND, Léon. **A importância do público. Diário de S. Paulo, 29 ago.1948.** In: BANDEIRA, João (org.) Arte Concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p.23.

DOUGLAS, Charlotte. **Kazimir Malevich.** New York: Harry N. Abrams, 1994.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Modernos fora do eixo.** In: AMARAL, Aracy (Org.).Arte construtiva no Brasil. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo.** São Paulo: HUCITEC, 1985.

- FABRIS, Annateresa. **A semana de arte moderna e seus desdobramentos.**
In: GONÇALVES, Lisbeth (Org.). *A arte brasileira no século XX.*
São Paulo: ABCA: MAC USP, 2007.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750.**
São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GREENHALGH, Paul (Dir.). **L'art nouveau en Europe: 1890-1914.**
[Paris] : La Renaissance du Livre, 2002.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **A imagem da palavra: retórica tipográfica na pós-modernidade.** Porto Alegre: PUCRS, Faculdade de Comunicação Social, 2003.
Tese de Doutorado.
- HELLER, Steven & ILI'Ć, Mirko. **Icons of graphic design.**
London: Thames & Hudson Ltd, 2008.
- LEMONS, Fernando. **Na casca do ovo, o princípio do desenho industrial.**
São Paulo: Rosari, 2003.
- LÖBACH, Bernd. **Design Industrial – bases para a configuração dos produtos industriais.** São Paulo: Editora Blucher, 2001.
- LOBO, Huertas. **História contemporânea das artes visuais.**
Lisboa: Livros Horizontes, 1981.
- MILLIET, Maria Alice. **Atelier abstração.** In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil.* São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998. – (Coleção Adolpho Leirner).
- MORAES, Dijon de. **Limites do design.** São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- NOBLET, Jocelyn de. **Industrial Design: reflection of a century.** Paris: A.F.A.A., Association Française d'Action Artistique, Ministère des Affaires Etrangères, 1993.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise.** São Paulo : Perspectiva, 1975.
- PILAGALLO, Oscar. **A história do Brasil no século 20 (1940-1960).**
São Paulo: Publifolha, 2003.
- PULS, Maurício. **O significado da pintura abstrata.**
São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- RAIMES, Jonathan. **Design retro: 100 anos de design gráfico.**
São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- SCHULMANN, Denis. **O desenho industrial.** São Paulo: Papyrus, 1994.

SPARKE, Penny. **An introduction to design and culture [1900 to the present]**. Londres: Routledge, 2004.

SPENCER, Herbert. **Pioneros de la Tipografía moderna**. México: Gustavo Gili, 1995.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VALESE, Adriana. **Faces do design**. São Paulo: Rosari, 2003.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Lisboa: Antígona, 2003.

CATÁLOGOS

A CULTURA DO CARTAZ: MEIO SÉCULO DE CARTAZES BRASILEIROS DE PROPAGANDA CULTURAL. Curadoria Paulo Moretto. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

BELLUZZO, Ana Maria. **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão**. In: Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo: MAC, 1986.

BILL, Max. **Max Bill**. New York: The Buffalo Fine Arts Academy and the Albright-Knox Art Gallery, 1974.

O ESPETÁCULO ESTÁ NA RUA: CARTAZES DE CHAUMONT. Curadoria Christelle Kirchstetter e Rico Lins. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

PINCELADA, PINTURA E MÉTODO: PROJEÇÕES DA DÉCADA DE 50. Curadoria Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

POSTER COLLECTION: **Revue 1926**. Zürich/ Switzerland: Museum für Gestaltung Zürich & Lars Müllers, 2001.

ULMER MUSEUM/HFG-ARCHIVE-MODELLENACHULM: HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG UM 1953-1968. Ostfildern-Ruit, Deutschland: Hatje Cantz Verlag, 2003.

DISSERTAÇÕES E TESES

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Candido Portinari durante o Estado Novo.** Porto Alegre, 1983. Dissertação de Mestrado em História - PUCRS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

PINI, Marilena de Oliveira Costa. **Designers gráficos brasileiros da década de 50.** Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, 2001.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas Ilustradores: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração.** Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, UFRGS.

VÍDEO

BAUHAUS: The face of the twentieth century. Produção: Julia Cave. Texto e narração: Frank Whitford. Halle/Saale – Germany: Arthaus, 1994. 1 DVD (49 min), 4:3, color. Produzido por Arthaus Musik GMBH.

APÊNDICE A - Doutorado Sanduíche na Alemanha

-- Original Message -----

From: almirmavignier@t-online.de

To: Paula Berclaz

Sent: Sunday, January 14, 2007 12:14 PM

Subject: Re: Doutorado sanduíche na Alemanha

prezada ana paula berclaz,

recebí o seu mail.

nao creio ser possivel de lhe ajudar, pelo fato de viver trabalhando em diferentes realizacoes, o que com a idade de 81 anos, necessito de concentracao afim de conseguir o melhor possivel

lendo o título da sua tese de doutorado, tomo a liberdade de sugerir de utilizar objetivamente as palavras segundo o seu próprio significado e nao segundo o uso corrente na linguagem escrita ou falada. o melhor conselheiro ao seu lado seria um dicionário adequado afim de esclarecer cada palavra de seu trabalho, tambem do ponto de vista da história da arte a sua tese é: “o construtivismo brasileiro : concretismo e desenho gráfico nos anos 50 e 60”

o construtivismo foi um movimento europeu que “desenvolveu tendências construtivas à partir de 1915, causado pelo construtivismo russo - stijl - bauhaus - pintura concreta”, ligadas historicamente à determinadas épocas

existiu um construtivismo brasileiro ?

construtivismo e concretismo sao diferentes conceitos de tendências construtivas.
construtivismo e arte concreta portanto nao sao sinônimos

o desenho gráfico dos anos 50 e 60 é um campo que ultrapassa os limites dessas artes.

nesta relação seria necessário de precisar:

“as influências do construtivismo e da arte concreta no desenho gráfico do Brasil nos anos 50 e 60”

ou

“a influência da arte concreta no desenho gráfico brasileiro dos anos 50 e 60”

aconselho para escrever diretamente ao bauhaus-archiv em Berlim explicando sua situação e solicitando o apoio de um professor daquele arquivo ou da universidade de Berlim como seu orientador. Essa instituição tem uma coleção de cartazes exatamente dentro das referidas tendências construtivas. Se estiver interessada, poderei enviar o endereço. Você fala e escreve alemão?

O que significa doutorado sanduíche?

atenciosamente

Almir Mavignier

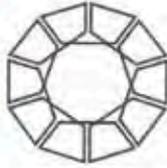
veja o

www.mavignier.com

LUDOVICO MARTINO FONTE: CONCRETA'56 p. 203



LOGOTIPO TINTAS
SULCO (1956)



SINAL REMITUL
(1962)



SINAL FAU USP
(1960)

ESTELLA ARONIS



Marcas: Companhia Agrícola Sertãozinho, Repasse
Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários,
Restaurante La Cabaña, RR Construtora, Tradimóvel
Consultoria Imobiliária e Grupo Cóbora/mc.

FUNTE: LEON (2009)



Sinalização p/ Aeroportos de
Congonhas SP, dec. de 80

Aloísio MAGALHÃES



SINAL FUNDAÇÃO BIENAL DE SP (1964) FONTE: CONCRETA'56



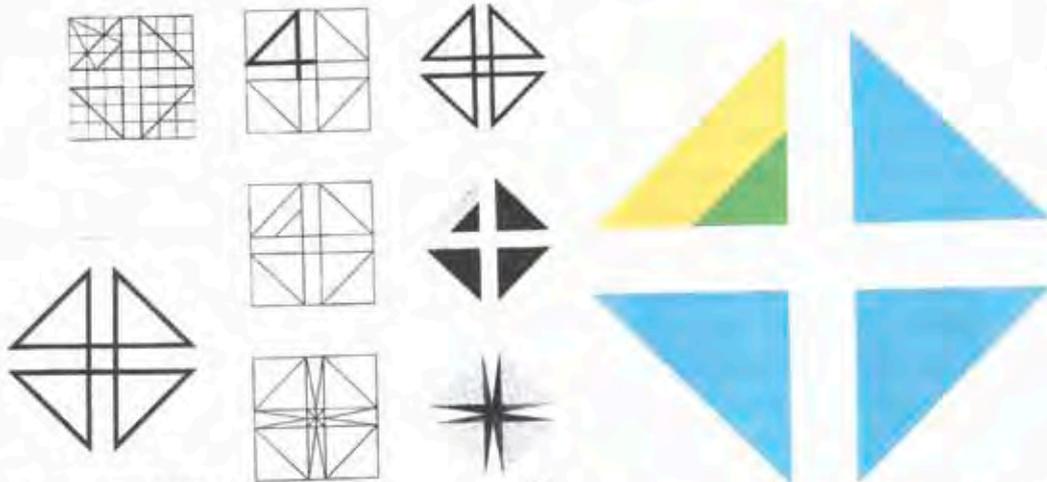
CÉDULA DE CR\$ 500,00 (1972) → EFEITO "MOIRÉ" FONTE: REVISTA ARC DESIGN Nº 44 (2005)



ESBOÇO P/ CÉDULA



CÉDULA DE CR\$ 1,00 (1966)



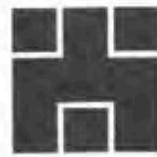
SINAL IV CENTENÁRIO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (1964) FONTE: CONCRETA'56

DIAGRAMA E SÍMBOLO P/ IV CENTENÁRIO DO RJ (1964) FONTE: ZAVINI (1983)

ALOÍSIO MAGALHÃES



SINAL PRODUTOS GURI (1965)



SINAL BRAFOR (1963)



SINAL GRÁFICA IBGE (1962)



SINAL METIL (1962)



LOEPTMO LABORATÓRIOS MAURÍCIO VILELA (1965)



SINAL DA DIVISÃO INFANTIL DO LAB. MAURÍCIO V. (1965)



SINAL UNIBANCO (1963)



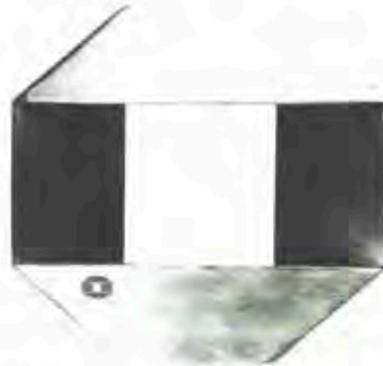
SINAL PRODUTOS BEIJA-FLOR (1965)

Aloísio Magalhães
Sinal Icomi, 1963

Icomi sign, 1963

Versão tridimensional do sinal Icomi, 1963 (fotografia utilizada em apresentação) Acervo Aloísio Magalhães

Tridimensional version of the Icomi sign, 1963 (photograph used in presentation) Aloísio Magalhães Collection



FONTE: CONCRETA' 56

BANCO NEZANTIL DE PERNAMBUCO 1963



INTERNATIONAL COFFEE ORGANIZATION 1969



Companhia Suiça (Suiza) 1970



TRIPU FINANCEIRA 1974



Grupo Nacional 1971, Grupo Bensson 1972, Bensson 1974

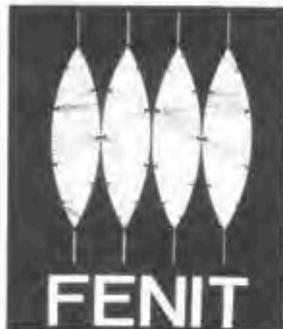
GRUPO NACIONAL GRUPO BENSSON 1971

1972, FONTE: (Klein, 2001: 112)



ALÓSIO E GRUPO MULTIDISCIPLINAR, 1970
FONTE: MELO, 2006

MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA



Marca Fenit (1958)
Fonk: AMARAL (1998)



Logotipo UD, Feira de Utilidades Domésticas (1959)

Gustavo Gabriel Weyne
Capa e do LP Tempo Feliz
de Baden Powell, 1968
Selo Fonk
Impressão sobre foto do
artista de Pedro de Moraes,
reconstrução digital de
Gustavo Weyne, 2006.



Cover of the LP jacket for
Happy Times of Baden
Powell, 1968
Fonk's art
On-line print photo of artist
by Pedro de Moraes, digital
reconstruction by Gustavo
Weyne, 2006.

Fonk: MELO (2006)

RUBEN MARTINS (FONTE: CONCRETA'56)



Identidade Balas
Belavista (1964)



Identidade Dicoed
dec. de 1960



Logotipo Bozano
(1960)



Logotipo Laboratório
Reacion dec. 1960



MARLOS DE VASCONCELOS
SELO DO SELO FORMA
© 1965



Marca da CIA-
INTERMEXICANA
DE METALES
S. d.



ESTUÑO MARCA
PELUSA (1966)
FONTE: (PINI, 2001)



IDENTIDADE CASA ALMESORA

1960

FERNANDO LEMOS



Sinal p/º nome de Dêco Pigmentação (1963)



Marca INDAC - INSTITUTO DE ARTES E CIÊNCIAS SP (1960)
(FONTE: CONCRETA'56)



Projeto de capa de livro infantil, s.d.



Capa de folder do Instituto Brasileiro do Café/Varig s.d.
(FONTE: AMARAL, 1998)

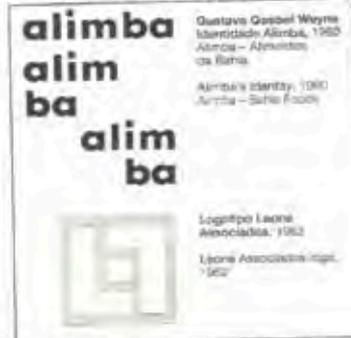
Lygia Pape

Lygia Pape
Logotipo Produtos Piraguê,
década de 1950
Piraguê Products logo,
1950's



Fonte: Concreta'56

Goebel Weyne



PRINCÍPE

Identidade Princípe, 1962
Concepção Princípe

Willys de Castro



ESTUDOS P/ LOGOTIPO
TINTAS CIL DÉC. 1950
FONTE: CONCRETA'56



FONTE: MELO (2006)



LOGOTIPO TINTAS CIL

FONTE (AMALAL, 1998)



LOGOTIPO DA GALERIA
ARTE DAS FOLHAS
(1961)



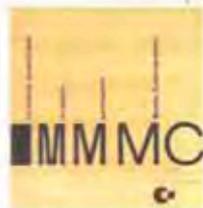
MARCA GALERIA
NOVAS TENDÊNCIAS
DÉC. 60



SINAL GALERIA
SETA (1964)

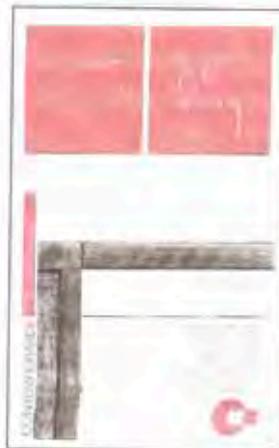


Willys e BAZ
BARSOTTI
SINAL P/ MOBILIA (CONT.)
(1964)



Willys e
BARSOTTI

ANUNCIO MOB. CONTEMP. (1960)



FOLHETO MOBILIA CON-
TEMPORANEA DE
MICHEL RENOULT
MARCA WILLYS E BARSOTTI
FONTE: (LEON, 2009)



CONVITE E FOLHETO DE
INAGURACAO GALERIA
SETA (1964)



WILLYS DE CASTRO : ANÚNCIO P/LACA INDUSTRIAL CIL S.d. FONTE: AMARAL (1998)



WILLYS ANÚNCIO TINTAS CIL PUBLICADO NA CONTRACAPA DA REVISTA VÉRTICE Nº1 dez. 1957



WILLYS, Foldees p/ tintas Facil-it S.d. GAMAAL, 1998

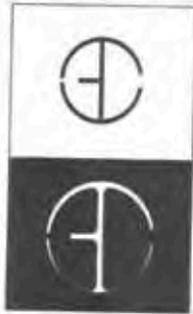
DOROTHEA GASPARY



Ilustração p/ folheto de publicidade, início dec. 1950
FONTE: ZANINI (1983)

EMÍLIE CHAMIE

FONTE: CHAMIE (1999)



MARCA: TEC
(1981)



MARCA CENTRO CULTURAL
DE SP, 1982



MARCA EFICAZ ENGENHARIA,
1990



POSTER, 1952



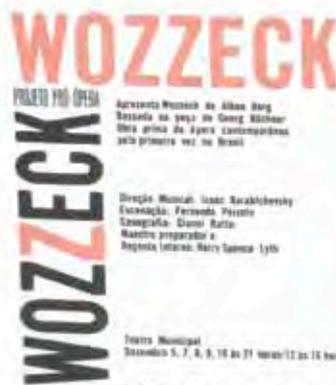
POSTER, 1955



POSTER, 1957



POSTER, 1981



POSTER, 1982



POSTER, 1993

ALEXANDRE WOELLNER



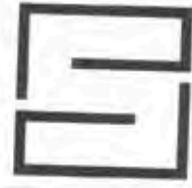
LOGOTIPO BOLÉIO ANDREWS (1958)



SINAL CONDOR (1959)



SINAL VARIG (1962)



LOGOTIPO SEWERT (1961)



LOGOTIPO METAL LEVE (1963)



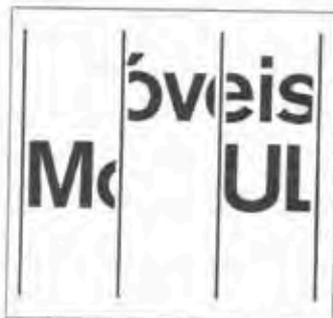
JUNTA DE GESTÃO DE BARCOS SINAL EQUIPESCA (1967) (FORMINFORM)



LOGOTIPO EUCATEX (1963)



LOGOTIPO SIDERÚRGICA ALUMINAS (1960)



LOGOTIPO MÓVEIS UL UNILABOR (1957)

Alexandre Woellner
 Cartão de visita
 Equipescas, 1968
 Equipescas
 Imprensa gráfica e
 silicóneos
 Acervo Família Flemming
 Equipescas Christmas
 card, 1968
 Equipescas
 Other and unknown printing
 Flemming Family Collection



SINAL E EMBALAGEM CONSERVA ECOTE (1967) (FORMINFORM)

ALEXANDRE WOUNEE (LOGOS e SÍMBOLOS)



VVOX

ABISA



KPX



AMILCAR DE CASTRO



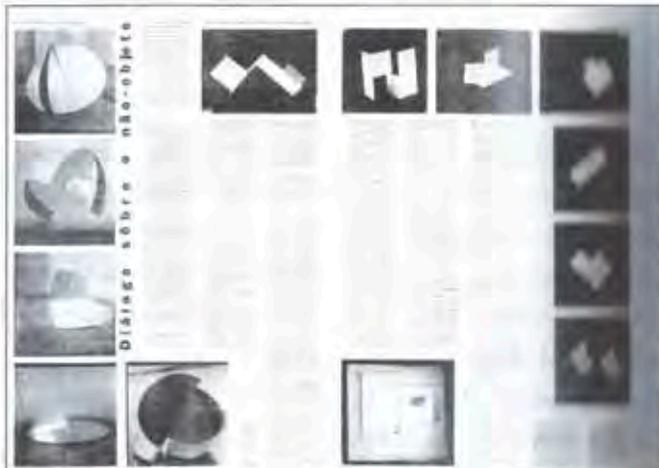
JB CAPA (21/4/1960)
56 x 40 cm



Suplemento dominical JB →
Capa (9/11/1960) →
56 x 40 cm



Pg. 5
56 x 40 cm



Suplemento dominical JB (26/03/1960)
Pg 4-5 56 x 30 cm

FONTE: ALVES (2005)



Pg do Suplemento dominical
do JB de 26 de mar 1960
Fonte: Alves

- CAPAS DE LIVROS -



CAPA CRIADA POR
ATILACAR DE CASTRO
(1958)
FONTE: ALVES(2005).



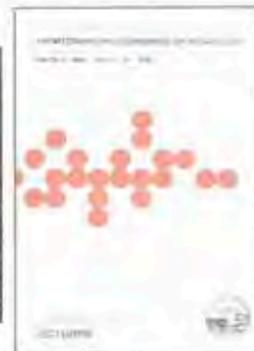
EMILIE CHAMIE
(1954)



EMILIE CHAMIE
(1950/60)



EMILIE CHAMIE
(1950/60)



EMILIE CHAMIE
(1950/60)



FONTE: CHAMIE (1995)

CAPAS DE LIVROS

<p>Aloísio Magalhães Capa do livro <i>Terceira Feira</i>, de João Cabral de Melo Neto, 1961 Editores do autor Impressão tipográfica 14x21 cm (reprodução fotográfica do original) Acervo João Bandeira</p>	<p>Hemelindo Fiaminghi e Décio Pignatari Capa do livro <i>Universo de Mário da Silva Brito</i>, 1961 Impressão ofsete Acervo Chico Herman de Melo Cover of the book <i>Universo de Mário da Silva Brito</i></p>	<p>Ivan Serpa Capa do livro <i>George Sand</i>, 1962 Gráfica Tupy Editora Impressão tipográfica Acervo Lygia Serpa Cover for the book <i>George Sand</i>, 1962 Tupy Editora Printers</p>	<p>Ivan Serpa Capa do livro <i>idéias e figuras</i>, 1958 MEC Editora Impressão tipográfica Acervo Lygia Serpa Cover of the book <i>idéias and figures</i>, 1958 MEC Editora</p>

debates crítica debates estética

haverão de campos
A ARTE NO HORIZONTE DO PROVÁVEL

umberto eco
OBRA ABERTA

última impressão última impressão

CAPA DE MOYSES BAUMSTEIN
COLEÇÃO DEBATES, ED. RESPECTIVA
CRIADA EM 1968.
FONTE: MELO (2006)

capa do livro 'idéias e figuras' de Lygia Serpa, 1958

capa do livro 'George Sand' de George Sand, 1962

capa do livro 'A arte no horizonte do provável' de Umberto Eco, 1968

capa do livro 'terceira feira' de João Cabral de Melo Neto, 1961

capa do livro 'Universo de Mário da Silva Brito' de Chico Herman de Melo, 1961

CAPAS E OBRAS DE AMÍLCAR DE OLIVEIRA
FONTE: ALVES (2005)

CAPAS DE REVISTAS E CATALÓGOS



H. FIAMINGHI
REVISTA AD, 20 (1956)



Willys de Castro
Capa da revista
Vértice 1 (ilustração de
Hércules Barsotti), 1957
Revista Vértice
Impressão tipográfica
Arquivo Histórico do Institu-
to de Arte Contemporânea

Luiz Sacilotto
Capa do catálogo do
V Salão Paulista de Arte
Moderna, 1956
22,5x14 cm
Acervo Biblioteca
Walter Wey - Pinacoteca
do Governo do Estado
de São Paulo



Desenho Figurativo
Capa da revista
Nº 10, 1952
Impressão tipográfica
Arquivo Aquino de Castro

AUXÍLIO DO ICA
H. FIAMINGHI



H. FIAMINGHI
CAPA DA REVISTA
INGENIEROS 4
(1956)



GRUPO NOIGANDRES

FONTE: CONCRETA '56



ÁREA: ARQUITETURA
(1950-1954)



ÁREA: ARQUITETURA
(1955 a 1989)



ÁREA: LITERATURA
(1960 a 1967)

Arquitetura

Nº 2 ANO 2 1957