UNESP – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
FAAC – Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação
Pós Graduação em Design

ALMIR MAVIGNIER: DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO AOS CARTAZES ADITIVOS (1986-1999) – UMA ABORDAGEM GEOMÉTRICA.

Marko Alexandre Lisboa dos Santos
(doutorando)
Prof. Dr. Olímpio José Pinheiro
(orientador)
Profª. Drª. Paula da Cruz Landim
(coorientadora)

Bauru
• 2016 •

Marko Alexandre Lisboa dos Santos

ALMIR MAVIGNIER: DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO AOS CARTAZES ADITIVOS (1986-1999) – UMA ABORDAGEM GEOMÉTRICA.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" para obtenção do Título de Doutor em Design.

Orientação: Prof. Dr. Olímpio José Pinheiro.

Coorientação: Profª. Drª. Paula da Cruz Landim.

Bauru

• 2016 •

Santos, Marko Alexandre Lisboa dos.
Almir Mavignier: do Projeto Construtivo Brasileiro aos cartazes aditivos (1986-1999) – uma abordagem geométrica. / Marko Alexandre Lisboa dos Santos, 2016
287 f. : il.

Orientador: Olimpio José Pinheiro.

Tese (Doutorado)– Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2016.

1. Almir Mavignier. 2. Arte Concreta. 3. Design Gráfico. 4. Cartaz. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE MARKO ALEXANDRE LISBOA DOS SANTOS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 24 dias do mês de maio do ano de 2016, às 10:00 horas, no(a) Sala de Reuniões da Seção Técnica de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP - Campus de Bauru, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor OLIMPIO JOSE PINHEIRO do(a) Departamento de Artes e Repr Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professora Doutora LUISA D'OREY CAPUCHO ARRUDA do(a) Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa , Professor Doutor RAUL JOSÉ RIBEIRO DE MATOS CUNCA do(a) Departamento Design de Equipamento / Industrial / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Professor Doutor ROBERTO ALCARRIA DO NASCIMENTO do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP, Professora Doutora CASSIA LETICIA C DOMICIANO do(a) Departamento de Design / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de MARKO ALEXANDRE LISBOA DOS SANTOS, intitulada **ALMIR MAVIGNIER: DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO AOS CARTAZES ADITIVOS (1986-1999) – UMA ABORDAGEM GEOMÉTRICA.**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Professor Doutor OLIMPIO JOSE PINHEIRO

Professora Doutora LUISA D'OREY CAPUCHO ARRUDA

Professor Doutor RAUL JOSÉ RIBEIRO DE MATOS CUNCA

Professor Doutor ROBERTO ALCARRIA DO NASCIMENTO

Professora Doutora CASSIA LETICIA C DOMICIANO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Olímpio José Pinheiro
Membro Titular Presidente da Banca Examinadora
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC – UNESP

Profa. Dra. Luisa D'orey Capucho Arruda
Membro Titular da Banca Examinadora
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL

Profa. Dr. Raul José Ribeiro de Matos Cunca
Membro Titular da Banca Examinadora
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL

Prof. Dr. Roberto Alcarria do Nascimento
Membro Titular da Banca Examinadora
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC – UNESP

Profa. Dra. Cassia Letícia Carrara Domiciano
Membro Titular da Banca Examinadora
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC – UNESP

Prof. Dr. Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte
Membro Suplente da Banca Examinadora
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL

Prof. Dr. Omar Khouri
Membro Suplente da Banca Examinadora
Instituto de Artes – IA – UNESP

Profa. Dra. Aniceh Farah Neves
Membro Suplente da Banca Examinadora
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC – UNESP

Profa. Dra. Mônica Cristina de Moura
Membro Suplente da Banca Examinadora
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC – UNESP

SANTOS, M. A. L. dos. **Almir Mavignier**: do Projeto Construtivo Brasileiro aos cartazes aditivos (1986-1999) – uma abordagem geométrica. Bauru, 2016. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações entre o design e a arte tomando o processo de criação de cartazes como eixo de observação dessas relações. O período estudado compreende o Projeto Construtivo Brasileiro, mais especificamente a produção artística de Almir Mavignier e sua posterior atuação como designer gráfico. A pesquisa observa a produção em arte de Mavignier para que a partir dela, se analisem os caminhos por ele traçados de modo que se entendam os fatores que o levaram a alcançar a mensagem e a forma gráfica atual com que o mesmo trabalha. As relações estabelecidas com a atualidade se valem da produção de cartazes na sua fase pós-concretista até o presente, que o artista realiza na Alemanha, aonde reside e estabelece um ateliê/estúdio. Além disso, é realizado um comparativo entre os cartazes aditivos de Almir Mavignier e uma produção contemporânea dos cartazes finalistas do concurso do Museu da Casa Brasileira a fim de averiguar indícios de similitudes entre ambas produções. Como resultados, apresentamos uma série de análises gráficas realizadas sobre dez objetos gráficos, que possibilitarão responder às questões formuladas como tese.

Palavras-chave: Almir Mavignier, arte concreta, design gráfico, cartaz.

SANTOS, M. A. L. dos. **Almir Mavignier**: the Brazilian Constructive Project to additives posters (1986-1999) - a geometric approach. Bauru, 2016. Doctorate Research – Program of Master and Doctor in Design, Faculty of Architecture, Arts and Communication, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This research investigates the relation between design and art taking the process of creating posters as axis of observation of these connexions. The study period comprises the Brazilian Constructive Project, specifically the artistic production of Almir Mavignier and his subsequent performance as a graphic designer. The survey notes the Mavignier art production and from that analyzes the paths that he traced so the factors that led him to reach the message and the current graphic form with which he works could be understood. The relations established with the present make use of the production of posters in his post-concretist phase until the present day in which the artist performs in Germany, where he resides and establishes an atelier / studio. Besides that, it conducted to a comparison between the additives posters of Almir Mavignier and contemporary production finalist posters of the Museu da Casa Brasileira contest to determine similarities of evidence between the two productions. As a result, we present a series of graphical analyzes over ten graphic objects that will allow answer the questions formulated as a thesis.

Key-words: Almir Mavignier, concret art, graphic design, posters.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O desenho estrutural da tese. 40
Figura 2:Paul Cezanne. *Mont Sainte-Victorie, view from Lauves*. Óleo s/ tela, 60 x 72cm. 1904-1906. 44
Figura 3: Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907. 45
Figura 4: Georges Braque. *Castelo em La Roche Guyon*, 1909. 45
Figura 5: Kasimir Malevich. *Black Suprematic Square*, 1915. Óleo sobre tela 79,5 x 79,5 cm. 46
Figura 7: Naum Gabo. *Construção Linear no Espaço nº 2*. 48
Figura 8: Alexander Rodchenko. *Retrato de Lilya Brik*, 1924. 49
Figura 9: Piet Mondrian. *Composição em marrom e cinza*, 1913. 50
Figura 10: Piet Mondrian. *Composição com cores planas 5*, 1917. 51
Figura 11: Piet Mondrian. *Composition C*, 1920 51
Figura 12: Theo van Doesburg. *Composition XX*, 1920. 52
Figura 13: O primeiro prédio da Bauhaus, de Weimar, 1919. 55
Figura 14: Diagrama esquemático do currículo da Bauhaus, realizado com a participação de Johanes Itten em 1923. 58
Figura 15: Vista aérea da Bauhaus em Dessau, 1925-6. 59
Figura 16: Vista da fachada da Bauhaus. 59
Figura 17: Diagrama esquemático da linha do tempo da Bauhaus. 61
Figura 18: Logotipo da Braun, desenvolvido por Wolfgang Schmittel em 1925. 64
Figura 19: Radio (modelo SK 4/10), desenvolvido por Dieter Rams e Hans Gugelot em 1956. 64
Figura 20: Pocket Radio (modelo T3), desenvolvido por Dieter Rams para a Braun na *HfG*, 1958. ... 65
Figura 21:Comparação formal entre os produtos da Braun e da Apple. 65
Figura 22: Max Bill. Unidade Tripartida, 1948-49. 71
Figura 23: Max Bill. 72
Figura 24: A roda de cores de Johannes Itten. 73
Figura 25: Johannes Itten, *The Encounter*, 1916. Óleo sobre tela 105 x 80cm. 74
Figura 26: László Moholy-Nagy. Composição A 19, 1927. Óleo sobre tela, 80 x 96cm. 75
Figura 27: Man Ray. Radiografia, 1923. 29.4 x 23.5 cm. 75
Figura 28: Livro Painting Photography Film, desenhado por Moholy-Nagy em 1927. 76
Figura 29: Wasily Kandinsky. *Composição VIII*, 1923. Óleo sobre tela, 140 x 201 cm. 77
Figura 30: Paul Klee. *Fire evening*, 1929. Óleo sobre tela, 34 cm x 33 cm. 78
Figura 31: Max Bill. *Endless Ribbon*, 1953, original 1935. Granito. 78
Figura 32: Cadeira dobrável e empilhável desenhada em 1947 para o auditório do MASP. 80
Figura 34: Max Bill. Serigrafia a quatro cores. 76 x 56 cm 82
Figura 35: Max Bill. *Rote Basis*,1959. Acrílica sobre tela 34,7 x 34,7 cm 82
Figura 36: Max Bill. *Wall Clock* (model 32/0389), 1957. 83
Figura 37: Waldemar Cordeiro. *Movimento*, 1951. 84
Figura 38: Abraham Palatnik. *Sem Título*, 1960. Tinta friável sobre vidro, 85 x 70 cm. 84

Figura 39: Mary Vieira. *Polivolume*, 1953. Disco plástico, idéia para uma progressão serial, e alumínio anodizado, 36,7 x 36,7 cm. 85
Figura 40: Manifesto do Grupo Ruptura, 1952. 87
Figura 41: Lygia Clark. *Planos em superfície modulada nº 5*, 1957. 88
Figura 42: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958 88
Figura 43: Lygia Clark. *Bicho*, 1960. 90
Figura 44: Lygia Clark. *Ovo*, 1958 91
Figura 45: Hélio Oiticica. *Relevo espacial (vermelho)*, 1960. 91
Figura 46: Arpad Szenes. *Conversation bleue*. Óleo s/ tela, 73 x 60 cm, 1949. 96
Figura 47: Vieira da Silva. *Atelier, Lisbonne*. Óleo sobre tela, 115 x 146,5 cm, 1934-1935. 97
Figura 48: Almir Mavignier. *Retrato de Arpad Szenes*, 1947. Óleo sobre tela, 41 x 33 cm. 98
Figura 49: Dra. Nise da Silveira e Almir Mavignier. S/ data. 99
Figura 50: Mandala do interno Fernando Diniz. S/ data. 100
Figura 51: Um dos internos, Emygdio de Barros, no ateliê de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional. 100
Figura 52: Almir Mavignier. *Aquarela Concreta*, 1949. 33 x 24 cm. 101
Figura 53: Almir Mavignier. *Pôster palatnik*, 1964. Impressão offset, 83,7 x 59,1 cm. 102
Figura 54: Almir Mavignier. *Formas*, 1952. Tinta verniz sobre madeira, 104 x 90cm. 102
Figura 55: Aula de Max Bense na *HfG* Ulm. S/ data. 103
Figura 56: Composição com as "Quinze variações de um mesmo tema" 104
Figura 57: Almir Mavignier. Pôster, 1989. Serigrafia em cores, 84,1 x 59,6 cm. 105
Figura 58: Exemplo dos cartazes aditivos justapostos lado a lado. 106
Figura 59: Almir Mavignier. Cartaz da exposição no Museu de Arte Concreta, 2003. 106
Figura 60: Exemplo dos cartazes aditivos justapostos lado a lado. 107
Figura 61: Almir Mavignier. Form einrichtungshaus Ulm, 1963. Serigrafia, 118,8 x 47,2 cm. 107
Figura 62: Exemplos de aplicação do cartaz Form. 108
Figura 63: Fachada do Museu da Casa Brasileira. 110
Figura 64: Nomenclatura utilizada para catalogação dos objetos gráficos de Almir Mavignier. 116
Figura 65: Nomenclatura utilizada para catalogação dos objetos gráficos do MCB. 116
Figura 66: Estudos à mão livre realizados por Escher em Alhambra por volta de 1936. 126
Figura 67: Escher. *Xilogravura Cavaleiros*, 1946. 127
Figura 68: Exemplos de Grids. 127
Figura 69: Exemplos de superfícies bidimensionais. 128
Figura 70: A demonstração do módulo, do *rapport* e dos encaixes. 129
Figura 71: Almir Mavignier. *Jahresmesse der kunsthandwerker (jmkh)*, 1982. 130
Figura 72: Demonstração do encaixe formado entre os cartazes justapostos. 130
Figura 73: Registro do momento em que foram realizadas as análises sobre os objetos gráficos em cada uma das miniaturas. 131
Figura 74: Exemplos esquemáticos de disposição dos objetos gráficos. 132

Figura 76: Codificação sequencial para os objetos gráficos de Almir Mavignier – variação de encaixe. 133
Figura 78: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA1. 135
Figura 80: Encaixe e pavimentação: variação A. 137
Figura 81: Encaixe e pavimentação: variação B. 138
Figura 83: Encaixe e pavimentação: variação D. 140
Figura 84: Encaixe e pavimentação: variação E. 141
Figura 86: Encaixe e pavimentação: variação A. 143
Figura 88: Encaixe e pavimentação: variação C. 145
Figura 90: Encaixe e pavimentação: variação E. 147
Figura 92: Encaixe e pavimentação: variação A. 149
Figura 94: Encaixe e pavimentação: variação C. 151
Figura 95: Encaixe e pavimentação: variação D. 152
Figura 96: Encaixe e pavimentação: variação E. 153
Figura 97: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA4. 154
Figura 98: Encaixe e pavimentação: variação A. 155
Figura 100: Encaixe e pavimentação: variação C. 157
Figura 102: Encaixe e pavimentação: variação E. 159
Figura 104: Encaixe e pavimentação: variação A. 161
Figura 105: Encaixe e pavimentação: variação B. 162
Figura 106: Encaixe e pavimentação: variação C. 163
Figura 107: Encaixe e pavimentação: variação D. 164
Figura 108: Encaixe e pavimentação: variação E. 165
Figura 109: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM1. 167
Figura 110: Encaixe e pavimentação: variação A. 168
Figura 111: Encaixe e pavimentação: variação B. 169
Figura 112: Encaixe e pavimentação: variação C. 170
Figura 113: Encaixe e pavimentação: variação D. 171
Figura 114: Encaixe e pavimentação: variação E. 172
Figura 115: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM2. 173
Figura 116: Encaixe e pavimentação: variação A. 174
Figura 115: Encaixe e pavimentação: variação B. 175
Figura 118: Encaixe e pavimentação: variação C. 176
Figura 119: Encaixe e pavimentação: variação D. 177
Figura 120: Encaixe e pavimentação: variação E. 178
Figura 122: Encaixe e pavimentação: variação B. 181
Figura 124: Encaixe e pavimentação: variação D. 183
Figura 126: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM4. 185
Figura 127: Encaixe e pavimentação: variação A. 186
Figura 129: Encaixe e pavimentação: variação C. 188

Figura 129: Encaixe e pavimentação: variação E. 190
Figura 133: Encaixe e pavimentação: variação A. 192
Figura 135: Encaixe e pavimentação: variação C. 194
Figura 137: Encaixe e pavimentação: variação E. 196
Figura 138: Justaposição de cartazes aditivos de Almir Mavignier. 203
Figura 139: Justaposição de cartazes aditivos de Almir Mavignier. 203
Figura 140: Codificação sequencial para os objetos gráficos de Almir Mavignier – variação de encaixe. 204
Figura 141: Diagrama das influências artísticas na obra de Max Bill. 205
Figura 142: Diagrama das influências artísticas na obra de Almir Mavignier. 205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Objetos Gráficos de Almir Mavignier (OGA) que estabeleceram encaixes. 166
Tabela 2: Objetos Gráficos do Museu (OGM) que estabeleceram encaixes. 197

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Porcentagem de objetos gráficos considerados “Pertinentes”. 114
Gráfico 2: Porcentagem analisada dos objetos Gráficos de Almir Mavignier. 114
Gráfico 3: Porcentagem dos cartazes considerados “Pertinentes”. 115
Gráfico 4: Porcentagem dos cartazes analisados. 115
Gráfico 5: Porcentagem de O.G.A. que encaixaram. 200
Gráfico 6: Porcentagem de OGM que encaixaram. 201

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 23
1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA 23
1.2 JUSTIFICATIVA 27
1.2.1 Estado da arte 29
1.3 OS OBJETOS DE ESTUDOS 33
1.4 AS QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO E A HIPÓTESE 34
1.5 OS OBJETIVOS DE PESQUISA 34
1.6 MATERIAIS E MÉTODOS APLICADOS 35
1.6.1 Etapas Metodológicas: 36
1.6.2 Forma de tratamento dos dados: 39
1.6.3 Desenho da Investigação 40
2 AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E O DESIGN 41
2.1 OS PERCURSOS DA ARTE DE ALMIR MAVIGNIER: AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX 43
2.2 BAUHAUS E ULM: AS ESCOLAS ALEMÃS E AS INFLUÊNCIAS NO CENÁRIO BRASILEIRO ..53
2.2.1 Bauhaus 54
2.2.2 Ulm 62
3 O PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO 71
3.1 A INFLUÊNCIA DE MAX BILL NA ARTE E NO DESIGN BRASILEIRO 71
3.2 O CONCRETISMO E O NEOCONCRETISMO BRASILEIROS 83
4 OS OBJETOS DE ESTUDO 95
4.1 ALMIR MAVIGNIER: VIDA E OBRA 95
4.2 O MUSEU DA CASA BRASLEIRA 108
4.2.1 O Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira 110
4.3 OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DAS ANÁLISES E OS OBJETOS GRÁFICOS SELECIONADOS 111
4.3.1 Os objetos de estudo selecionados: objetos gráficos de Almir Mavigner 117
4.3.2 Os objetos de estudo selecionados: objetos gráficos do Museu da Casa Brasileira. 120
5 ANÁLISES GRÁFICO VISUAIS 125
5.1 ANÁLISES SOBRE PRODUÇÕES GRÁFICAS DE ALMIR MAVIGNIER 134
5.2 ANÁLISES SOBRE OBJETOS GRÁFICOS: MUSEU DA CASA BRASILEIRA 166
6 DISCUSSÕES E RESULTADOS 199
6.1 PRINCIPAIS SUBPRODUTOS DESENVOLVIDOS POR ESTA TESE. 202
6.2 RESULTADOS 206
7 CONCLUSÃO 207
REFERENCIAS 211
ANEXO 1 221
ANEXO 2.1 225
ANEXO 2.2 227

ANEXO 2.3 ..... **229**
ANEXO 2.4 ..... **231**
ANEXO 2.5 ..... **233**
ANEXO 2.6 ..... **235**
ANEXO 2.7 ..... **237**
ANEXO 2.8 ..... **239**
ANEXO 2.9 ..... **241**
ANEXO 2.10 ..... **243**
ANEXO 2.11 ..... **245**
ANEXO 2.12 ..... **247**
ANEXO 2.13 ..... **249**
ANEXO 2.15 ..... **253**
ANEXO 2.16 ..... **255**
ANEXO 2.17 ..... **257**
ANEXO 2.18 ..... **259**
ANEXO 2.19 ..... **261**
ANEXO 2.20 ..... **263**
ANEXO 2.21 ..... **265**
ANEXO 2.22 ..... **267**
ANEXO 2.23 ..... **269**
ANEXO 2.24 ..... **271**
ANEXO 2.25 ..... **273**
ANEXO 2.26 ..... **275**
APÊNDICE 1 - Documento enviado ao setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira solicitando autorização para utilização dos cartazes como objetos de estudo. **277**
APÊNDICE 2 ..... **279**
APÊNDICE 3 ..... **281**
APÊNDICE 4 ..... **283**
APÊNDICE 5 ..... **285**
APÊNDICE 6 ..... **287**

1 INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA

Nesta pesquisa, debruçamo-nos em uma investigação sobre a Arte e o Design Gráfico de Almir Mavignier e as relações estabelecidas com a arte construtiva brasileira. Como objetos de investigação, nos apropriamos de objetos gráficos realizados por Mavignier e de uma série de cartazes do Museu da Casa Brasileira, configurando, esta última, como fonte de análise da produção contemporânea em Design Gráfico no Brasil.

Objetivamente, este estudo aborda a produção em artes gráficas de Almir Mavignier e sua atuação como designer gráfico – durante e posterior ao Concretismo e Neoconcretismo Brasileiros –, particularmente dentro do contexto das influências da Escola Superior da Forma de Ulm (*HfG - Hochschule für Gestaltung*) e do cenário internacional, nomeadamente na Alemanha.

A pesquisa aqui apresentada é, de certa maneira, continuidade das investigações que anteriormente efetuamos. Retomando o percurso investigativo do pesquisador desta tese, mais precisamente em seu Trabalho de Conclusão de Curso em Desenho Industrial, a arte concreta foi analisada por meio da interpretação geométrica de uma tela idealizada por João José da Silva Costa, intitulada *Ideia Múltipla*. Tal análise resultou na elaboração de um processo criativo que culminou na confecção de um mobiliário multifuncional.

Na sequência, já no Mestrado, o estudo foi aprofundado a partir de uma pesquisa centrada na arte concreta, focalizada na vida e obra de Geraldo de Barros - fotógrafo, artista plástico, designer gráfico e de móveis, integrante do movimento concreto paulista. Foi neste momento que vieram à tona artistas - e designers - que mantiveram contiguidade com a Escola Superior da Forma de Ulm (*HfG*), dentre os quais, Alexandre Wollner, Mari Vieira e Almir Mavignier.

O entendimento, ainda que perfunctório naquele momento, da produção de Almir Mavignier – artista plástico, artista gráfico, designer gráfico e professor, integrante da vanguarda abstracionista geométrica carioca – engendrou o ponto de partida desta tese.

Essa empreitada, de antemão, se afigurou como uma tarefa sobremaneira complexa, sobrecarregada pela relativa escassez de literatura específica acerca do assunto nas bibliografias correlatas aos temas das Artes e do Design, mas, sobretudo, do Design Gráfico.

A incipiente bibliografia a esse respeito, ao contrário de se revelar como um fator limitador, mostrou-se, antagonicamente, como elemento motivador da investigação. Foram necessários esforços e tenacidade para trazer à luz da ciência um assunto, até então, pouco estudado cientificamente.

O estudo foi impulsionado, inicialmente, pelo anseio de se conhecer melhor o trabalho de Almir Mavignier, sobretudo no que concerne à sua atuação como designer de cartazes. A motivação substancial, no entanto, surgiu da forte impressão causada pela organização formal proporcionada pelas construções geométricas existentes em seu trabalho. Estes aspectos, notadamente visuais e conceituais, trouxeram uma série de indagações à mente deste investigador, fato que concorreu para a formulação das indagações que nortearam a elaboração deste trabalho, que são:

A formação artística de Almir Mavignier influenciou sua produção de cartazes realizada a partir da sua ida para Alemanha?

Há semelhanças e indícios de similaridade entre a produção dos objetos gráficos de Mavignier e a produção contemporânea de cartazes do Concurso do Museu da Casa Brasileira?

A busca de respostas para estes questionamentos começou com a retomada dos movimentos vanguardistas europeus do início do século passado, fundamentados na linguagem abstracionista geométrica. Tal averiguação se deu pela expressiva influência de tais movimentos sobre o panorama artístico nacional das décadas de 1950 e 1960 no Brasil, principalmente por sua significativa influência para a formação do Design Brasileiro.

O resgate desse período - identificado como Projeto Construtivo Brasileiro – concorreu, em seguida, para evidenciar as premissas do Concretismo e do Neoconcretismo brasileiros, singularmente do grupo abstracionista geométrico carioca, do qual Mavignier fez parte das movimentações iniciais.

Os integrantes de tais incursões artísticas possuíam em comum a preocupação com a função social do artista e da concepção de arte como

projeto, como ideia racional fundamentada na abstração geométrica - pelo menos, nos momentos iniciais do Projeto Construtivo Brasileiro.

Almir Mavignier foi um artista que buscou, em certa fase de seu percurso, a integração funcional da sua arte ao cotidiano por meio do design. O engajamento com a Escola Superior da Forma de Ulm na qualidade de aluno e, posteriormente, como professor em Hamburgo, demonstra seu comprometimento com essa ideia de socialização da arte e do design por meio da educação.

A trajetória de Mavignier é altamente diversificada. Nesta pesquisa, porém, nos limitamos à sua produção como artista visual, designer gráfico e professor de ensino superior, carreira que - em sua maioria – se desenvolveu na Alemanha.

A partir desse panorama investigativo apresentado, aprofundamos a reflexão em torno das questões estéticas e formais comuns entre a arte concreta e o design gráfico, já que tais aspectos se apresentam em ambas esferas.

Na sequência desses apontamentos iniciais, a estrutura da tese é apresentada para que seja possível compreender a organização da mesma. Dessa maneira, este volume foi dividido em cinco capítulos principais, dispostos da seguinte maneira: o Capítulo 1 aborda a “INTRODUÇÃO” do trabalho e traz consigo os objetivos, a justificativa e a metodologia utilizada na pesquisa. Tem como papel primordial apresentar ao leitor um panorama de como se deu a motivação de pesquisa e a organização estrutural do trabalho.

O Capítulo 2 traz como título "AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E O DESIGN" e trata de uma revisão bibliográfica e crítica que agrupa os seguintes subcapítulos: "Os percursos da arte de Almir Mavignier: as vanguardas artísticas do século XX" e "Bauhaus e Ulm: as escolas alemãs e as influências no cenário brasileiro". O foco primordial deste capítulo se situa na conexão entre a arte e o design por meio de conceitos e da estética presente nas produções desses períodos, sinalizados, mormente, nos trabalhos advindos das vanguardas artísticas europeias. Neste sentido, destacamos a maneira que este diálogo foi estabelecido nas primeiras décadas do século XX, com destaque para aqueles movimentos artísticos de caráter funcionalista e racionalista – justamente por acreditarmos que estas questões, posteriormente, influenciaram o trabalho de Almir Mavignier.

Não obstante, sabemos que tal período foi marcado por uma estética que almejava encontrar uma linguagem universal que viria apontar para uma alocução que seria disseminada pelo mundo. Tais questões apresentam uma forte inclinação com o trabalho desenvolvido por Mavignier, justificando, dessa maneira, a construção deste capítulo na busca de indícios estéticos e formais presentes nestas maneiras de expressão visual. Neste sentido, não é redundante lembrar que esta seção se apresenta como uma introdução ao tema da tese e aos objetos de estudo, pois, as questões observadas nesta parte do trabalho são constantemente resgatadas nos capítulos posteriores.

O Capítulo 3 é intitulado como "O PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO" e traz como subcapítulos "A influência de Max Bill na arte e no design brasileiro" e “O Concretismo e o Neoconcretismo brasileiros”. Neste momento, é enquadrado o período em que se concentram as principais experimentações ocorridas em território nacional que influenciaram o trabalho de Almir Mavignier e, evidentemente, nos interessam como objeto de investigação.

Entre outras questões, são abordadas, nesta seção, assuntos que se referem aos principais nomes, obras e incursões que alargaram o diálogo entre a estética racionalista e o design moderno brasileiro. Não obstante, neste capítulo se focaliza o grupo de artistas ao qual Mavignier estabeleceu contatos e produziu alguns trabalhos, para que se compreenda como que se deram as principais influências artísticas na carreira dele.

O Capítulo 4, intitulado “OS OBJETOS DE ESTUDO” trata da apresentação teórica dos objetos de estudo utilizados nas experimentações analíticas, de modo a deixá-los em foco para as análises que seguirão no capítulo posterior. Neste sentido, compõem esta seção os seguintes subcapítulos: “Almir Mavignier: Vida e Obra" que aborda a carreira do artista central, foco da investigação, destacando seus principais trabalhos e evidenciando a estética aditiva existente em seus objetos gráficos utilizados nas análises. "O Museu da Casa Brasileira", que apresenta uma parcela da produção contemporânea em design gráfico nacional que será utilizada como elemento comparativo em detrimento à obra de Mavignier e, finalmente, “Os objetos gráficos selecionados”, que reúne, apresenta e cataloga todos os objetos de estudos utilizados nas investigações.

O Capítulo 5 é designado como “ANÁLISES GRÁFICO-VISUAIS” e traz consigo os seguintes subcapítulos: “Análises sobre objetos gráficos: Almir Mavignier”, e “Análises sobre objetos gráficos: Museu da Casa Brasileira”. Neste momento é que de fato os objetos gráficos são submetidos a uma análise criteriosa, parametrada por uma metodologia definida especificamente para este fim.

Após a apresentação dessas análises, foram realizadas as discussões e as considerações acerca das questões ali observadas.

1.2 JUSTIFICATIVA

Tecemos a justificativa para a defesa desta tese a partir de quatro pilares que fundamentam a importância e a necessidade do aprofundamento dos estudos aqui sugeridos, que dizem respeito a:

- Relevância para o pesquisador doutorando;
- Relevância científica e acadêmica;
- Relevância social;
- Relevância teórica e conceitual;

A importância para o pesquisador desta tese é dada pelo fato deste trabalho se configurar como uma continuidade de suas pesquisas realizadas desde seus estudos de Graduação, passando pelo Mestrado e agora, empreendidas no Doutorado, demonstrando que a temática rende lastros científicos significativos. Tais pesquisas estão centradas, sobretudo, em temas que tangenciam aspectos conceituais, formais e estéticos da Arte Concreta e a sua relação com o Design. Destarte, considerando os novos rumos que as discussões assumiram, tornou-se imprescindível entranhar os estudos apresentados por meio de uma pesquisa de Doutorado.

Pelo prisma do desenvolvimento científico, principalmente no que concerne ao ineditismo - característico de um estudo de Doutorado -, nessa pesquisa destacamos a obra de Almir Mavignier sob o enfoque do Design Gráfico, assunto este nunca antes abordado em outros estudos científicos acerca deste artista e isto, evidentemente, pode sinalizar uma série de dados relevantes para estudos correlatos a este tema, assim como contribuir para a documentação histórica e científica acerca das Artes e do Design brasileiros.

Pelo ponto de vista da contribuição social, acreditamos que essa pesquisa possa proporcionar uma série de publicações científicas que resultarão em um alargamento das reflexões com o tema abordado, mormente no que diz respeito ao nome e à obra de Almir Mavignier. Além disso, destacamos a promoção das discussões acerca da produção em Design Gráfico ligada ao Museu da Casa Brasileira. Isso tudo pode corroborar para um aprofundamento das reflexões sobre a importância da linguagem geométrica e das questões da gramática visual para o Design (FERLAUTO, 2003; HOLLIS, 2011, LEBORG, 2015).

Pelo aspecto teórico e conceitual, consideramos que a linguagem visual e geométrica exerce relevante papel na conquista de conhecimentos científicos, tecnológicos e artísticos. Além de grande interesse teórico, ela encerra acentuado atrativo prático, funcional e estético; elementos considerados chaves na atuação do designer.

Neste sentido, se faz necessário o aprofundamento de tais questões, conforme já discutidas anteriormente em estudos como os de Pinheiro (1993), Pantaleão (2010), entre outros. A partir das discussões tratadas nestes estudos, observa-se que o alargamento de questões estéticas[1] e formais relativas à linguagem visual e geométrica, se configura como elemento "particularmente considerável para o avanço no esclarecimento das fronteiras comuns da arte e do design" (PANTALEÃO, 2010, p. 22).

Vale lembrar que as linguagens geométricas desempenham papeis fundamentais na formação de diversos profissionais como arquitetos, designers, artistas visuais, entre outros; tanto por seu poder como ferramenta na solução de problemas, quanto pelo desenvolvimento da percepção e organização espacial que estas linguagens proporcionam.

Acerca da linguagem geométrica, destacou Le Corbusier (2004, p.44): "a geometria é a linguagem do homem". O arquiteto ainda adiciona que ao homem, a geometria se faz íntima pelo fato de que o mesmo descobre os ritmos, os espaços e suas relações mútuas porque tais ritmos são as verdadeiras essências das atividades humanas. Segundo o autor, é essa naturalidade

[1] Neste contexto, compreenderemos por estética, o conceito abordado por Löbach (2001), que define estética como a ciência das aparências perceptíveis pelos sentidos de percepção humana, considerando sua importância como parte de um contexto sócio cultural. A terminologia Estética provém do grego *aisthesis*, que se refere a uma área de estudo da filosofia responsável por estudar o Belo nas manifestações artísticas a partir das teorias da sensibilidade (BAYER, 1971).

geométrica que proporciona o traçado da seção áurea por jovens, idosos, selvagens e instruídos.

A linguagem geométrica pode ser motivadora, estimulante para o raciocínio e para a criatividade. Tais aspectos são primordiais para o Designer que, entre outras questões, tem uma forte relação de trabalho com a forma e suas implicações. Dominá-la e organizá-la no espaço é habilidade indispensável para o mesmo, conforme apontado por Wong (1998), que destaca a importância das relações estabelecidas entre as formas geométricas nas composições gráficas.

A partir destas justificativas, acreditamos que o aprofundamento das questões estéticas relativas à linguagem visual, voltadas, principalmente ao emprego da geometria como elemento gráfico determinante da forma e da estrutura, apresenta-se como fator determinante para o avanço no esclarecimento das fronteiras comuns da arte e do design, singularmente no que diz respeito ao enfoque deste trabalho.

Dessa maneira, estes apontamentos demonstram os principais elementos justificadores desta Tese, essencialmente por seus aspectos mais relevantes. A seguir, destacamos o real estado das pesquisas que tangenciam assuntos relativos aos tratados nesta, pois, a partir desse panorama, é que foi possível identificar a necessidade do aprofundamento dos estudos no tema central desta tese.

1.2.1 Estado da arte

O campo do design no Brasil verificou seus primeiros indícios de evolução e autonomia a partir da metade do século passado, com as implantações dos primeiros cursos superiores de Desenho Industrial (DENIS, 2000; NIEMEYER, 2000).

Atualmente, o país conta com aproximadamente cento e trinta cursos de graduação em Design Gráfico (MEC, 2014) e dezenove cursos de pós-graduação em Design (CAPES, 2015). Podemos considerar que, assim como o mercado cresce, as oportunidades para se qualificar em Design também crescem. Entretanto, os estudos científicos e as publicações com o enfoque em

Design são tímidos, principalmente no que diz respeito à história do design gráfico brasileiro.

Ora, de certa forma, observa-se uma latente dicotomia entre essas observações. Enquanto o mercado cresce, a produção científica da área não acompanha essa evolução? Esse tipo de acontecimento pode acarretar lacunas no que diz respeito ao que se ensina nas escolas, no que se pesquisa cientificamente, assim como no que se produz pelos alunos egressos dessas instituições de ensino.

Tais problemas podem ser, entre outras coisas, reflexo de uma possível deficiência no ensino e na documentação da história da arte e do design brasileiros, resultando em uma produção com certa fragilidade de lastro histórico.

Almejando permear as discussões entravadas entre as esferas da arte e do design e mergulhando em uma ampla compreensão de aspectos inerentes aos temas como a Arte Concreta, o Design Gráfico e a Linguagem Geométrica, nos propusemos a investigar a possível existência de um Design Gráfico contemporâneo "concreto" até os dias de hoje - como aquele outrora realizado por Almir Mavignier e que fora pouco estudado pela academia científica do Design nacional.

Para dar início ao estudo apresentado nesta pesquisa, realizamos uma busca dos principais trabalhos científicos realizados no Brasil que abordam - de alguma maneira - a relação entre a Arte Concreta (e Neoconcreta) e o Design Gráfico. Dentre os diversos estudos existentes, alguns foram selecionados para uma investigação mais aprofundada. Tais materiais bibliográficos apresentam-se na forma de Livros, Teses e Dissertações. Estes dois últimos, examinados a partir dos bancos de teses das principais universidades do Brasil, via *on-line*, como poderá ser observado adiante.

Entre esses estudos, destacamos, em um primeiro momento, os materiais dedicados à Arte Concreta ou Neoconcreta, que são os casos dos trabalhos de Aracy Amaral, intitulados como *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1977) e *Arte Construtiva no Brasil* (1998); o livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999) de Ronaldo Brito; *Arte concreta paulista: documentos* (2002), de João Bandeira; *Grupo Ruptura* (2002), das autoras Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento; 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 tema geral desta tese - Arte Concreta e Design Gráfico - cabe destacar alguns dos principais trabalhos que são correlatos a esta pesquisa e por este motivo, merecem um rápido relato a cerca de cada um deles:

- *A arte concreta de Antonio Maluf e sua relação com o design: análise dinâmica da linguagem visual de vinte obras* (2007). Dissertação de mestrado apresentada à FAU-USP por Maria Heloisa Moreira Marmo.

Este trabalho de mestrado trata de uma série de análises realizadas sobre vinte cartazes do artista plástico e designer Antonio Maluf. Em seu estudo, Marmo (2007) utilizou-se da animação digital para analisar a linguagem visual dos cartazes desse artista.

A investigação sobre essa dissertação foi sobremaneira significativa para esta pesquisa de doutorado, uma vez que, a partir do trabalho executado por Marmo, foi possível se atentar ao recorte realizado sobre os vinte cartazes de Maluf, assim como às técnicas de análises gráficas inferidas pela autora que se apresentaram como procedimentos técnicos possíveis para o desenvolvimento desta pesquisa.

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

Neste texto de autoria de Francisco Homem de Melo - designer, professor e pesquisador - são tratados cerca de vinte e quatro cartazes das Bienais ocorridas durante o século XX. A partir da janela de tempo entre os anos 1950 e 1990, Melo analisa cada um desses cartazes contextualizando-os historicamente no cenário das artes e do design gráfico brasileiro.

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

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

Chypriades apresenta os cartazes sob dois enfoques principais: a concepção construtiva, que tem à frente nomes como Alexandre Wollner e Geraldo de Barros; e a expressiva, representada por Lina Bo Bardi.

No que diz respeito ao tema específico da Tese - Almir Mavignier – encontramos alguns materiais bibliográficos que merecem ser destacados:

- *A psiquiatria e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram imagens do inconsciente* (2006). Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP.

Em sua dissertação, Jose Otavio Motta Pompeu e Silva aborda um ateliê de pintura localizado no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Nesse ateliê, a psiquiatra Nise da Silveira aliou-se a Almir Mavignier para criar um espaço onde fosse possível tratar, por meio da arte, pessoas que necessitassem de acompanhamento terapêutico. Embora a pesquisa não aborde as proposituras do caráter construtivo e das relações com o design na obra de Mavignier, ela denota a importância do artista, evidenciando que o mesmo é uma personalidade de suma relevância dentro da arte moderna no país.

Essa dissertação de mestrado resultou em um livro intitulado *Marcas e Memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro* de autoria de Lucia Reily e de Jose Otavio Motta Pompeu e Silva, publicado no ano de 2012.

- *60 anos de arte construtiva no Brasil* de Juan Manuel Bonet (2010).

O livro marca os 60 anos da Arte Construtiva no Brasil e propôs-se a realizar uma mostra que remetesse à gênese do movimento concreto, reunindo obras e biografias de Max Bill e de dois de seus alunos brasileiros da escola de Ulm (*HfG*): Almir Mavignier e Alexandre Wollner. Como dito no próprio livro, é a união de "dois mestres do design e da pintura concreta" brasileira. Entre outras coisas, o livro destaca que assim como a escola de Paris foi fundamental para a história do modernismo brasileiro, a chegada das obras de Max Bill em São Paulo foram determinantes para a consolidação do recém-iniciado movimento construtivo no Brasil.

- *Mavignier 75: cinco décadas de cartazes*, do MAM (2000).

Este livro trata-se de um catálogo de uma exposição comemorativa aos 75 anos de idade do artista gráfico Almir Mavignier. Dentre outras questões, traz a biografia do artista e uma série de depoimentos que foram sobremaneira valiosos para a construção da presente Tese, sobretudo no que diz respeito à obtenção das imagens dos cartazes utilizados nesta investigação.

Com base em tudo isso, entendemos que este estudo contribui para reflexões interdisciplinares nos campo do Design, da Arte, das Tecnologias e do Ensino em Design, tanto para o pesquisador, como para os alunos de Iniciação Científica que dele fizeram parte. Além de tudo isso, esse trabalho destaca a necessidade de se preservarem os fatos históricos ligados ao Design Gráfico Brasileiro, pois como é sabido: é por meio da história que se estabelecem novos horizontes para a criação em Design.

1.3 OS OBJETOS DE ESTUDOS

Os objetos de estudo desta Tese estão divididos em dois grupos principais que são abordados com maior profundidade no Capítulo 4, que são eles:

1) Objetos gráficos de autoria de Almir Mavignier
2) Cartazes finalistas do concurso do Museu da Casa Brasileira.

Estes dois objetos foram assim definidos a partir da seguinte linha de raciocínio:

1) O recorte é realizado para que seja possível observar os ajustamentos históricos e o contexto da formação artística de Almir Mavignier, sobretudo no que diz respeito a sua participação nos Projeto Construtivo Brasileiro, em meados de 1950 e 1960. Nesse momento, sua produção se resumia, basicamente, em pinturas. Além disso, é tomado como objeto de estudo uma série de cartazes realizados a partir da ida de Mavignier para a Alemanha. Tais cartazes configuram uma possível “continuidade” da estética concretista no design gráfico (questão fundamental a ser considerada para verificação da hipótese);

2) Em um segundo estágio, analisamos os cartazes finalistas do concurso do Museu da Casa Brasileira, durante o período de 2004 a 2014. Tal concurso foi selecionado devido a sua notoriedade e relevância dentro do cenário contemporâneo do Design Gráfico nacional. Por este motivo, o mesmo foi elencado para se verificar a existência de um design gráfico produzido atualmente, o qual apresente questões de similitude com aquele produzido por Almir Mavignier.

1.4 AS QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO E A HIPÓTESE

Dentro do assunto abordado nesta tese – e após a análise dos dois objetos destacados anteriormente - delineamos as questões de investigação que deverão então ser respondidas à luz da conclusão deste trabalho:

- A formação artística de Almir Mavignier influenciou sua produção de cartazes realizada a partir da sua ida para Alemanha?

- Há semelhanças e indícios de similaridade entre a produção de cartazes de Mavignier e a produção contemporânea de cartazes do concurso do Museu da Casa Brasileira?

A hipótese que trazemos nesta pesquisa afirma que a formação artística de Mavignier, assim como a experiência junto à Escola Superior da Forma de Ulm, influenciou, significativamente, a sua produção de cartazes, sobretudo no que se refere à série de cartazes aditivos.

Além disso, acreditamos que existe considerável relação estética e formal entre tais cartazes – de autoria de Mavignier - e alguns dos cartazes finalistas do Concurso do Cartaz do Museu da Casa Brasileira. Estas questões são verificadas a partir das análises presentes no capítulo 5.

1.5 OS OBJETIVOS DE PESQUISA

É objetivo geral desta investigação promover e ampliar as pesquisas científicas que tratam sobre a arte e o design de Almir Mavignier. A partir disso, pesquisamos a fim de desvendar o percurso artístico de Almir Mavignier de

modo que fosse possível responder a uma das questões levantadas na indagação que norteia a Tese.

Após entender o procedimento construtivo e o embasamento teórico do trabalho de Mavignier, objetivamos a verificação dos liames de similitudes entre os procedimentos geométricos, gráficos e estéticos das artes gráficas de Almir Mavignier em relação aos cartazes finalistas do Concurso do Cartaz do Museu da Casa Brasileira. Para tanto, são realizadas uma série de análises gráficas e geométricas em material artístico e impresso que configuram produções em Arte e Design de Almir, além dos cartazes finalistas do Museu da Casa Brasileira.

Estas análises auxiliaram na compreensão do universo estético inferido pela linguagem geométrica advinda da participação deste artista no Projeto Construtivo Brasileiro e da sua presença como aluno da *HfG* – Ulm.

Tal verificação nos certificou se, de fato, tais semelhanças se respaldam no princípio da multiplicação e modulação das formas, abordados por Mavignier tanto em suas artes visuais como em seus cartazes.

1.6 MATERIAIS E MÉTODOS APLICADOS

Os materiais e métodos desta pesquisa estão apresentados em dois momentos. Primeiramente, apresentamos aqui os métodos da pesquisa teórica e posteriormente, na o item 4.3, destacamos os métodos das análises visuais. Dessa maneira, o enfoque central deste trabalho – análise da obra pictórica e “cartazística” de Almir Mavignier e de uma produção do design gráfico contemporâneo nacional (cartazes do MCB) – nos conduziu a uma estratégia de investigação teórica de caráter histórico. Esse delineamento possibilitou, pela forma do raciocínio dedutivo, reunir e analisar informações sobre o tema em questão. Neste sentido, iniciamos a realização deste trabalho por um processo guiado a partir de um método de Pesquisa Básica ou Fundamental baseada, essencialmente, em uma investigação bibliográfica que encontrou suporte majoritário em livros, teses e dissertações (GIL,1999).

Em um segundo passo da investigação, partimos para uma pesquisa imagética, na busca por obras de arte e cartazes desenvolvidos por Almir Maviniger e por cartazes participantes do Concurso do Cartaz do Museu da

Casa Brasileira. Esta fase se concentrou, principalmente, em livros, sites, catálogos de exposição e outros.

A partir da seleção de determinados objetos de estudos (obras de arte e cartazes), aplicamos os procedimentos metodológicos de múltiplos Estudos de Casos (YIN, 2001) como meio de observação, uma vez que eles envolvem os estudos profundos e exaustivos de uma série de objetos de maneira que se permita um amplo e detalhado conhecimento acerca dos mesmos.

Do ponto de vista da forma de abordagem do problema, esta pesquisa caracteriza-se como uma Pesquisa Quantitativa e Qualitativa; esta última, segundo Gil (op. cit.), considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzida em números, particularmente quando se trata de assuntos como os abordados aqui: arte, design, estética, entre outros.

Do ponto de vista dos objetivos, esta pesquisa se posiciona como uma Pesquisa Exploratória. Esta, objetiva proporcionar maior familiaridade com um problema a partir da exploração dos objetos de investigação e articulação entre as questões levantadas nesta fase e aquelas observadas na pesquisa bibliográfica.

Dados estes enquadramentos metodológicos, a seguir, elencamos as etapas e os procedimentos de cada uma das fases da pesquisa.

1.6.1 Etapas Metodológicas:

Para melhor compreensão, apresentamos as etapas metodológicas em dois momentos distintos:

1) Levantamento de dados do referencial teórico;

2) Levantamento de material imagético;

1) Levantamento de dados do referencial teórico:

Esta fase compreendeu a busca por material bibliográfico em livros, teses e dissertações. Além de visitas a bibliotecas e aquisição de volumes impressos,

a busca pela internet foi fundamental no auxílio para a localização de estudos de mestrado e doutorado – de temas correlatos -, sobretudo a partir da pesquisa em bancos de teses e dissertações de universidades do Brasil.

Do ponto de vista teórico, esta fase encontrou apoio na proposta de De Fusco (1988). O autor sugere uma visão da história da arte do século XX, a partir de “linhas de tendência”, ou seja, relacionando fenômenos e obras artísticas que apresentam entre si fatores de semelhança, laços morfológicos e objetos afins, independentemente da sucessão de acontecimentos. Em razão da natureza desta pesquisa, contemplou-se a Linha da Arte Útil e a Linha da Formatividade.

A primeira, por evidenciar a relação entre arte e sociedade, privilegiando as pesquisas com tendências a se integrarem na arquitetura, e, principalmente, no design. A segunda, por envolver as correntes que priorizam a forma e os processos configurativos. Todavia, é preciso salientar que, a despeito de se tratar de uma arte “formal”, outros aspectos nela se incluem: como o expressivo, o social, o utilitário... Por esta razão, muitas vezes, pode-se verificar no mesmo artista obras que ora se inserem nesta linha, ora em outra linha de tendência, como é o caso de Almir Mavignier.

No que se refere ao recorte temporal estabelecido, foram observados alguns estudos científicos (mestrado e doutorado) com temas símiles, para que fosse possível constatar o delineamento histórico que essas pesquisas estabeleceram.

Neste sentido, por exemplo, foi observado o trabalho de Stephan (2012). Em sua tese de doutorado, o pesquisador identifica os aspectos projetivos, tecnológicos e imagéticos existentes na arte concreta do ponto de vista de sua aproximação com o Design. Em sua fundamentação teórica, o autor aborda o período que vai das vanguardas artísticas do início do século XX, até o advento do Concretismo e Neocontretismo Brasileiros, versando, inclusive, sobre a história das escolas Bauhaus e Ulm.

De modo similar, Souza (2011) estudou a inserção social das atividades do designer no universo cultural brasileiro sob o enfoque analítico dos trabalhos de Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães. Para tanto, o autor delimitou a janela de tempo da história da arte, compreendendo desde a arte moderna ocidental, até as incursões artísticas em território nacional – notadamente, o Concretismo e

o Neoconcretismo -, tratando, também, acerca da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, entre outros aspectos.

Esses trabalhos - e outros não explanados aqui - se apropriam da mesma janela temporal estabelecida nesta pesquisa, ratificando a importância desse período para investigações com teor análogo ao trazido por esta tese.

Além desse levantamento bibliográfico, foi de fundamental importância o contato via mensagens de e-mail trocadas com o próprio Almir Mavignier. Essas mensagens, datadas principalmente dos anos de 2012, 2013 e 2015 (Apêndices 4, 5 e 6) nos auxiliaram a entender as motivações criativas do artista, além de evidenciar determinados lastros teóricos em seu trabalho.

2) Levantamento e catalogação de material imagético:

O levantamento de imagens se refere aos objetos gráficos desenvolvidos por Almir Mavignier e dos cartazes que foram finalistas das últimas dez edições do Concurso do Cartaz do Museu da Casa Brasileira. Esta fase da pesquisa se concentrou, em acervos virtuais (sites) e físicos (como o próprio acervo do MCB). Além disso, fizeram parte da consulta, livros, teses, dissertações e catálogos de exposições que Almir Mavignier participou (FERLAUTO, 2003; MCB, 2015; MELO, 2006; MOLES, 2004, MAM, 2005).

Para a catalogação desses objetos gráficos, nos baseamos no trabalho de Habara (2011). Em seu estudo, o pesquisador analisou uma série de cartazes automobilísticos à luz de critérios como: orientação (vertical ou horizontal), referências (movimentos artísticos que influenciaram a elaboração dos mesmos), elementos gráficos principais (ilustrações, textos, formas), cores, entre outros. Para realizar a documentação, o investigador utilizou-se de uma ficha técnica para catalogar cada um dos cartazes analisados em sua pesquisa. Esta ficha continha os seguintes itens para descrição dos mesmos:

a) Autor;
b) Finalidade;
c) Sobre o evento;
d) Orientação;
e) Tipo;
f) Tema principal;

g) Referências;

h) Elementos principais;

i) Tipografia;

j) Cores;

k) Descrição;

Com base neste estudo, nos apropriamos de determinados itens para a catalogação dos objetos gráficos de Almir Mavignier e do Museu da Casa Brasileira, que foram os seguintes:

a) Autor;

c) Sobre o evento;

d) Orientação

h) Elementos principais

j) Cores

k) Descrição

Além destes itens, foram adicionadas a esta ficha catalográfica, outras informações, como: “Tamanho” e “Classificação” (para os cartazes finalistas do Concurso do MCB). Esses novos dados foram selecionados por estabelecerem maior relação com o interesse desta pesquisa.

1.6.2 Forma de tratamento dos dados:

Após o arquivamento dos objetos gráficos (por meio de download ou digitalização), os redesenhamos (vetorização) por meio dos softwares Adobe Illustrator e os dimensionamos por meio do software Autocad. A partir desse dimensionamento, verificamos as relações geométricas com precisão, de modo a encontrar supostas relações construtivas similares entre as produções gráficas de Almir Mavignier e os cartazes do Museu da Casa Brasileira.

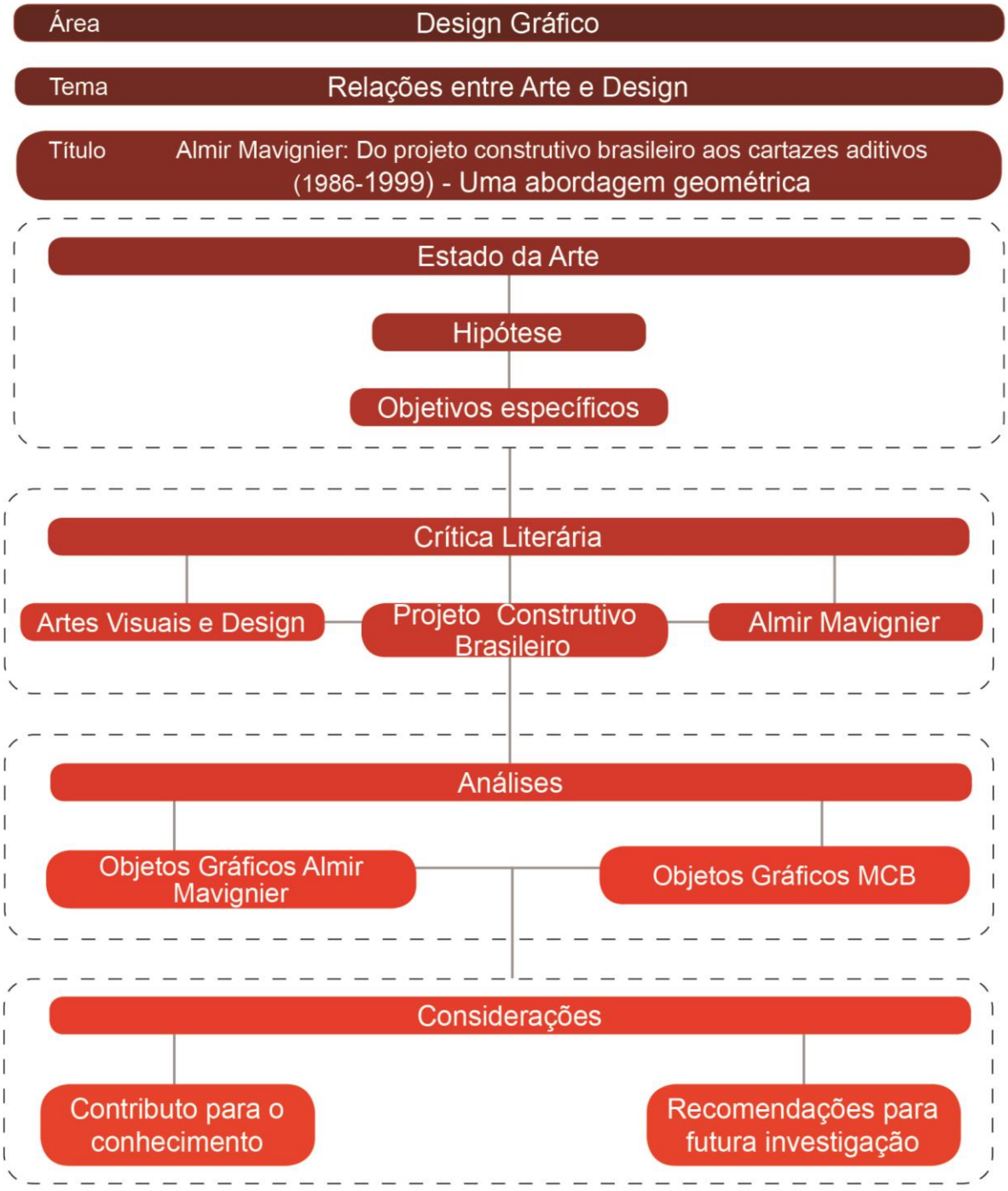
Após essa verificação, os objetos gráficos foram repetidos e justapostos das mais diversas maneiras a fim de que fosse possível verificar se as imagens se encaixariam, proporcionando uma noção de continuidade e pavimentação do plano[2], característica do Design de Superfície, como será entrevisto no capítulo que trata deste tema.

[2] Embora os indícios de pavimentação do plano relacionados com a arte sejam dos mais variados, nos interessam, por exemplo, aqueles desenvolvidos pelo artista Maurits Cornelis Escher, 1898-1972 (ERNST, 2007).

1.6.3 Desenho da Investigação

Para facilitar a compreensão, apresentamos a estrutura na tese na forma de uma figura. É possível observar que o processo de pesquisa foi linear com determinados desdobramentos em alguns dos estágios percorridos:

Figura 1: O desenho estrutural da tese.



Fonte: O autor, 2015.

2 AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E O DESIGN

Neste capítulo, abordamos as tendências artísticas que, de certa maneira, influenciaram a formação e a consequente produção em artes e em design de Almir Mavignier. O objetivo central do texto é o de situar as transformações artísticas junto às modificações históricas e sociais, de modo que seja possível compreender, de maneira mais efetiva, a aproximação das artes com os processos industriais e tecnológicos - inerentes ao design moderno e contemporâneo.

A expressão alemã *Zeitgeist,* definida como "espírito do tempo", abarca bem essas inter-relações. Ela se refere às tendências culturais características de uma determinada época. Os hábitos, as crenças, as ferramentas, a ciência, as técnicas e as relações sociais são parte de um processo que determina o ideal de beleza de cada época e lugar. É apontada pelo escritor romântico alemão, Johann Wolfgang von Goethe, como um conjunto de opiniões que dominam um momento específico da história e que, sem ser percebido, determina o pensamento daqueles que vivem num determinado contexto (MEGGS; PURVS, 2009).

Compreendida esta reflexão, é possível considerar que mesmo antes das vanguardas modernistas[3] do início do século XX e do advento da escola Bauhaus, as áreas das artes e do design estabelecem relações que vão além da influência formal de uma obra de arte em um produto de design, sobretudo na contemporaneidade (PINHEIRO, 1998).

O sentido de contemporâneo tratado aqui não é aquele que se encerra em um conceito definido, outrossim, é aquele apontado por Wortmann e Veiga-Neto (2001), como um conjunto de condições que produzem e são produzidas por uma ampla gama de processos - sociais, culturais, econômicos, tecnológicos, entre outros. Para Veiga-Neto (1999, p. 57), quer dizer que um “[...] processo ocorre num cenário, implica dizer que processo e cenário estão indissoluvelmente conectados”.

Por esse prisma, o design, como é compreendido neste contexto – dentre outros atores sociais – integra-se às demais transformações sociais, políticas,

[3] Conforme apontado por Argan (1992).

culturais e artísticas de uma sociedade, uma vez que é responsável por reunir os ditames da produção em massa com as necessidades sociais sem, no entanto, abrir mão de valores estéticos (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2011).

Grande parte dessas relações se dá, entre outros motivos, pelo fato de ser inerente ao ser humano a necessidade de construir e expressar a sua identidade. Castells (1999) nos informa que na contemporaneidade isso se torna ainda mais evidente, pois “[...] em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca da identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se fonte básica de significado social [...]” (p. 41) e o Design, assim como a Arte, está intimamente ligado a tais questões.

Desse modo, não é improvável admitir que determinadas manifestações artísticas tenham deixado marcas indeléveis na produção em design gráfico e que sua influência ainda se faça notória nos dias atuais.

Tais influências se dão, entre outros motivos, por conceitos que transcendem a representação formal e passam a estabelecer relações de um ponto de vista iconológico (PANOFSKY, 1986), no qual os produtos de design influenciados pela arte apresentam características inerentes aos respectivos movimentos artísticos que já ocorreram.

Considerando estes fatores, se voltam os olhos para a produção artística de Almir Mavignier, com o intuito de se pensar nas inter-relações existentes entre sua produção em artes visuais e sua produção de cartazes. Ora, se esta inquietação, neste contexto, esteve presente em diferentes momentos da arte do século XX, é possível que a vanguarda abstracionista geométrica da qual Mavignier participou (e foi influenciado), tenha trazido influências para o cenário do design gráfico, sobretudo para aquele representado por seus cartazes, conforme se observa mais adiante.

É dentro dessa maneira de se pensar a arte e o design que este capítulo é conduzido, com uma retomada das principais correntes artísticas que influenciaram a obra do nosso objeto central de estudo: a arte e o design de Almir Mavignier.

2.1 OS PERCURSOS DA ARTE DE ALMIR MAVIGNIER: AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX

Este subcapítulo proporciona um panorama das principais pesquisas no espaço da arte que induziram artistas a buscar novas experimentações, originando concepções e tendências significativas para a arte no primeiro vintênio do século XX e nos períodos posteriores. Damos o devido aprofundamento aos movimentos de vanguarda que de fato influenciaram o Projeto Construtivo Brasileiro – com seus precursores, influências e consequências dessa vertente artística – que viria a culminar no Concretismo e no Neoconcretismo brasileiros.

É importante que se compreenda que a passagem do século XIX para o século XX foi marcada por diversas mudanças e rupturas. A consolidação da Revolução Industrial - originada na Inglaterra e que se espalhou para os demais países do continente europeu - deflagrou vicissitudes em diversas áreas do conhecimento, mormente naquelas ligadas às artes e aos sistemas produtivos (máquinas, tecnologia, trabalho, economia, e outros). O desenvolvimento científico e tecnológico ensejou que fossem alteradas as relações entre o homem e a sociedade em que ele vive, assim como com o meio ambiente.

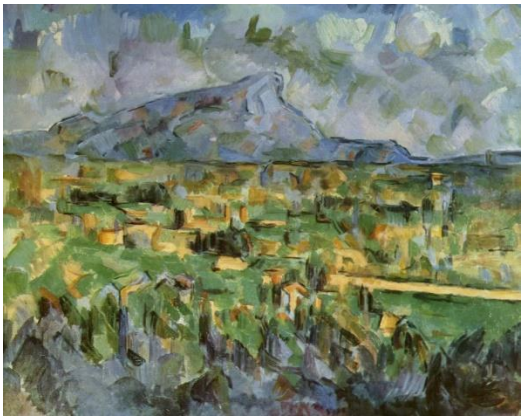
Dessa maneira, podemos reputar que as primeiras experimentações artísticas que sofreram influências de tais transformações, passando da maneira tradicional - mimética[4] -, para uma nova forma de se expressar - moderna[5] -, iniciaram com Paul Cézanne, que na segunda metade do século XIX, passou a representar elementos geométricos em suas pinturas (figura 2). Tal incursão concorreu para o nascimento das grandes vanguardas artísticas da primeira metade do século XX[6].

[4] Mímesis: conceito discutido por Platão e Aristóteles que remete à ideia de "representação" ou "imitação dos objetos sensíveis", conforme fora entrevisto em SOUSA (2009) e CORTÊS (2002).

[5] De acordo com o apontado por Argan (1992), se referindo aos novos modelos de produção e concepção da arte, delineados, entre outras coisas, pelo fim do predomínio do artesanato, o início da produção em série e o aparecimento de novas tecnologias.

[6] Para outros historiadores, como Clemente Greenberg, o Modernismo se inicia com as obras de Manet. Seriam as suas pinturas as responsáveis por mostrar as superfícies planas sobre as quais eram pintadas. A partir disso, o modernismo avançou daí por meio dos impressionistas e para Cézanne, que sacrificou a verossimilhança ou a exatidão para ajustar mais explicitamente o seu desenho e seu traço à forma retangular da tela (DANTO, 2006, p. 9).

Figura 2:Paul Cezanne. *Mont Sainte-Victorie, view from Lauves*. Óleo s/ tela, 60 x 72cm. 1904-1906.



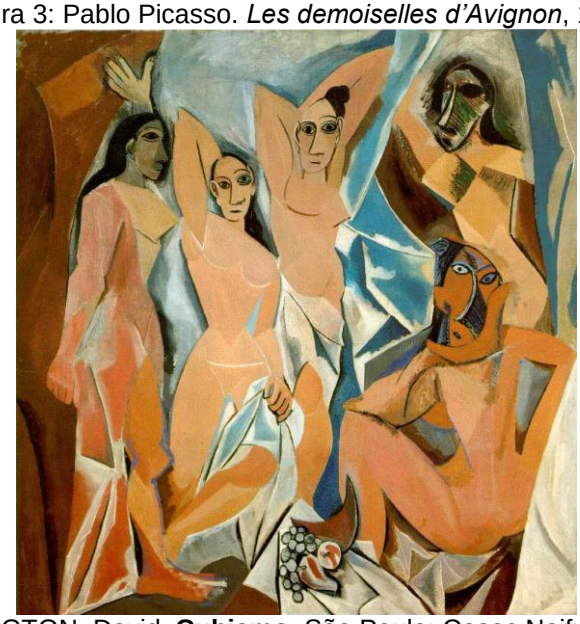
Fonte: Kuntmuseum Basel. Disponível em: BARSKAYA, A; GEORGIEVSKAYA Y. **Paul Cézanne**: 1839 - 1906. New York: Parkstone International, 2004.

Ao estudar a paisagem natural, Cézanne passou a identificar formas geométricas em casas, árvores, montanhas observando-as não obrigatoriamente sob um único ponto de vista, "desintegrando os objetos de forma múltipla e desconcertante" (ZANINI, 1980 p. 93), em contraposição à exatidão da perspectiva do Renascimento[7]. Para o artista, a arte não precisava reproduzir a realidade, e sim, produzir pensamento e consciência em forma de ação. A pintura de Cézanne não mais reproduziria a arte dos antigos: seria dedicada a formar uma imagem nova e concreta do mundo, que não deveria ser procurada na realidade exterior, mas na consciência. Em uma carta, datada de 1904 ele descreveu que “é preciso ‘tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva’, e pretendeu-se nessa fase uma antecipação teórica do Cubismo” (ARGAN, 1992, pág. 112).

Os estudos geométricos de Cézanne, juntamente com as esculturas africanas, vieram a influenciar as experiências de Pablo Picasso (figura 3) e Georges Braque (figura 4) na França, entre 1907 e 1914, que se encaminharam para a formulação de uma nova manifestação na arte que culminou na revolução cubista, alterando de forma radical os rumos perceptivos da arte ocidental (ZANINI, 1980).

[7] A perspectiva renascentista que é referida aqui é aquela elaborada por Fillippo Brunelleschi, considerado o inventor da perspectiva com um ponto de fuga e que foi grande influenciador destas questões na arte Renascentista (ARGAN, 1992).

Figura 3: Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.



Fonte: COTTINGTON, David. **Cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Pág. 13.

Figura 4: Georges Braque. *Castelo em La Roche Guyon*, 1909.

Fonte: COTTINGTON, David. **Cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Pág. 37.

Paralelamente, outras correntes artísticas foram se desenvolvendo na Europa e na Rússia a partir da propagação dos processos industriais. Apresentamos aqueles que acreditamos serem os movimentos artísticos mais relevantes que influenciaram a vertente abstrata construtiva que é abordada neste trabalho. Assim sendo, a Rússia, se tornou cenário da busca pelo ideal absoluto na arte. As vanguardas russas exerceram papel central na

fundamentação da linguagem não figurativa, tanto na área pictórica e escultórica, como nas experiências gráficas sobre o cartaz, edição de livros e catálogos. Daí a importância desse resgate para este trabalho.

As condições na esfera artística, social e política favoreceram a inúmeras declarações e manifestos. Apesar das divergências em aspectos da concepção artística, alguns nomes se destacaram nesse sentido: Malevitch, Tatlin, os irmãos Gabo e Pevsner, entre outros.

Ainda no contexto russo, Kasimir Malevitch se volta para a pesquisa com formas geométricas puras, intitulada Suprematismo. Buscava uma arte livre de resultados práticos, comprometida exclusivamente com a visualidade plástica da obra. Em 1915 Malevitch conclui a obra *Black Suprematic Square* (figura 5), deplorada pelo público e pelos críticos por não conter elementos figurativos. Para o artista, esta obra foi uma tentativa de livrar a arte do "peso inútil do objeto" reconhecível[8]. Três anos mais tarde ele extrapola o seu processo de síntese e abstração formal e desenvolve a tela *White on White* (figura 6). No mesmo ano, Wladimir Tatlin lança o Construtivismo, também na Rússia. "A arte de Tatlin [...] consistiria [...] na construção de objetos e de contra relevos realizados em metal plástico, madeira ou vidro" (GULLAR, 1999, p. 139).

Figura 5: Kasimir Malevich. *Black Suprematic Square*, 1915. Óleo sobre tela 79,5 x 79,5 cm.

Fonte: THE STATE TRETYAKOV GALLERY. K.S. Disponível em: http://www.tretyakovgallery.ru/en/museum/museum6014/museum60146015/museum601460156025/. Acesso em 25 nov. 2015.

[8] MALEVITCH, Kasimir. In: AMARAL, A. Projeto Construtivo na Arte: 1950-1952. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977 pág. 32.

Figura 6: Kazimir Malevich. *White on White*, 1918.

Fonte: Disponível em: http://www.moma.org/collection/works/80385. Acesso em 19 nov. 2015.

A aceitação do mundo contemporâneo em relação às máquinas, objetos em série e procedimentos tecnológicos motivou a busca de novos caminhos para a escultura. Para Tatlin e outros artistas, a escultura passou a ser “construção” e não mais objeto que se talha ou modela.

Por essa razão, esses personagens difundiam a necessidade do artista ser um técnico que exercesse uso dos instrumentos e materiais modernos. Os irmãos Naum Gabo (figura 7) e Antoine Pevsner, divulgadores do Realismo em 1915, foram presenças relevantes para a história do construtivismo e da escultura moderna. Em seus trabalhos, atribuíam relevância não tanto aos objetos, mas, sobretudo aos espaços nele contidos. A constatação destas questões se fazem importantíssimas quando destacada, posteriormente, a pessoa de Max Bill no Capítulo 3.

Figura 7: Naum Gabo. *Construção Linear no Espaço nº 2*.

Fonte: Disponível em http://www.yellow-cake.co.uk/naum-gabo-sculpture.html, Acesso 23 nov. 2015.

Ao lado de outros artistas, estes nomes concorreram para o surgimento de uma nova concepção plástica do espaço, desvinculada das formas tradicionais (pintura, escultura, arquitetura), que se concretizou pelo uso de materiais industrializados (como plástico, fios de nylon, bronze oxidado, fios de cobre, entre outros) pela inovação formal e, maiormente, por concepções da relação forma/espaço/tempo, fundamentadas em valores métricos e leis matemáticas.

Os movimentos russos traziam consigo, também, a aspiração de uma reformulação da estética do objeto, ou seja, “[...] estavam empenhados em tentar entender a forma de um ponto de vista tal que permitisse levar os objetos ao povo” (AZEVEDO, 2001, p. 25). Os poetas, artistas plásticos, designers e arquitetos se uniram a fim de produzir obras - cartazes, pinturas e esculturas - que propagassem a ideia comunista. A palavra de ordem era construir. Trabalhos realizados pelos construtivistas, como os de Alexander Rodchenko (figura 8) celebram a racionalidade científica e a tecnologia da era da máquina.

Figura 8: Alexander Rodchenko. *Retrato de Lilya Brik*, 1924.

Fonte: Disponível em: https://www.adbusters.org/content/alexander-rodchenko. Acesso em 23 nov. 2015.

Dessa maneira, observamos que o período compreendido entre 1917 e 1922, foi marcado pela consolidação de uma arte particularmente modernista, racional e funcional. Entretanto, as necessidades de contenção de despesas, assim como a prevalência de ideias conservadoras - tanto do governo, quanto da sociedade - sucederam na suspensão dos subsídios a grande parte das escolas de arte, sobretudo aquelas de cunho modernista (GRECO, 2007).

O Partido Comunista Soviético passou a prestigiar a arte figurativa e acadêmica, o chamado Realismo Socialista (BORTULUCCE, 2008). Desse modo, os artistas construtivistas deixaram a União Soviética e migraram para cidades como Berlim, Weimar e Paris, de modo que alguns deles passaram a lecionar na Bauhaus, disseminando os princípios construtivistas pela Europa, que viriam a ecoar em outras partes do mundo anos mais tarde (GULLAR, 1999), conforme apresentamos *a posteriori*, na seção que trata desse assunto.

Ainda em se tratando do desenvolvimento das vanguardas artísticas, no cenário da Holanda, no período de 1917, despontou o Neoplasticismo, difundido pela revista *De Stijl*. Tal movimento trazia consigo “[...] a primeira tentativa de encontrar a síntese da nova linguagem plástica não figurativa que aqueles

movimentos pioneiros direta ou indiretamente propunham [...]" (GULLAR, 1999, p. 150).

O Neoplasticismo se originou das experiências de abstração de Piet Mondrian (figura 9) iniciadas em 1911, quando este decidiu, a partir da abstração contida na geometrização cubista dos elementos, atingir o equilíbrio e harmonia universais por meio de formas as quais descartavam imagens figurativas.

Figura 9: Piet Mondrian. *Composição em marrom e cinza*, 1913.

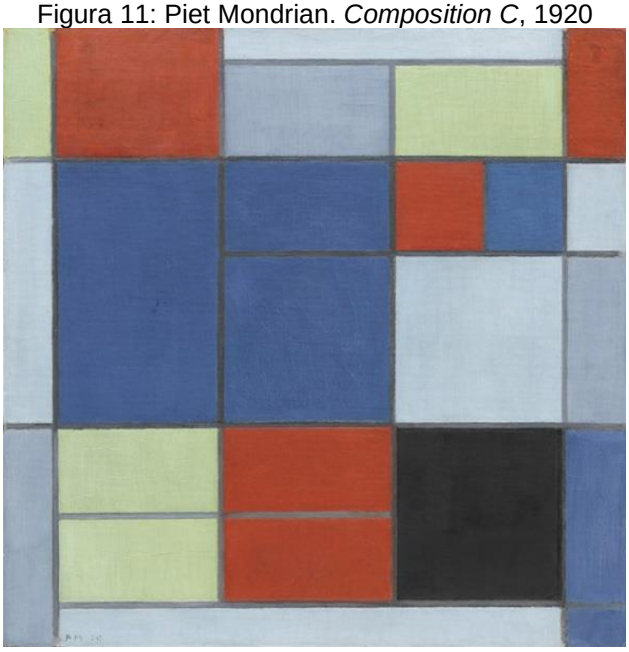
Fonte: Disponível em http://www.moma.org/collection/works/79253?locale=pt. Acesso em 23 nov. 2015.

Para inibir qualquer lembrança do transitório da vida orgânica, não usava linhas curvas, apenas linhas retas ortogonais, que originavam campos chapados. Assim, por meio da simplicidade das formas retilíneas e das cores puras (figuras 10 e 11), Mondrian auferiu basicamente dois feitos: o primeiro se refere à total e absoluta autonomia da pintura ao se desprender da imitação ou ligação com a natureza; o segundo objetivo diz respeito à utilização de relações puras de composição, dimensão e posição que serviram de elementos básicos para as demais artes, da arquitetura à tipografia.

Figura 10: Piet Mondrian. *Composição com cores planas 5*, 1917.

Fonte: Disponível em: http://www.moma.org/collection/works/80692?locale=pt. Acesso 23 Nov. 2015.

Figura 11: Piet Mondrian. *Composition C*, 1920

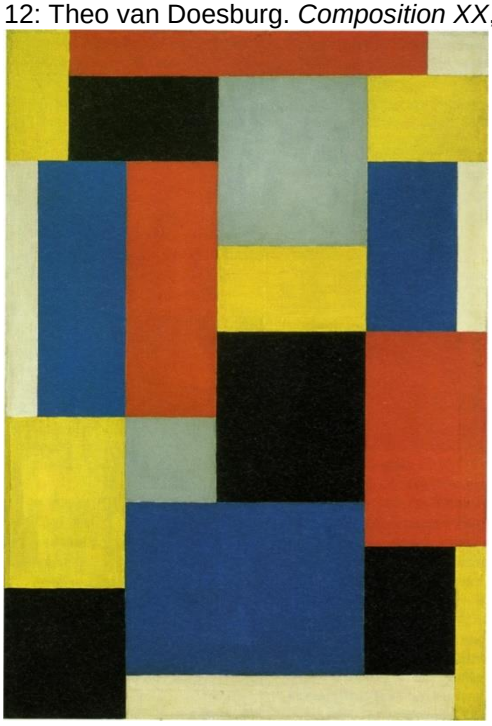


Fonte: Disponível em: http://www.moma.org/collection/works/79300?locale=pt. Acesso 23 Nov. 2015.

Além de Piet Mondrian, outro protagonista do Neoplasticismo foi Theo van Doesburg (figura 12). Ele propôs a expressão “arte concreta” pela primeira vez no texto que escreveu em que comentava sobre as bases da pintura concreta no ano de 1930, publicado na única edição da revista *A.C.* (Arte Concreta). Neste escrito, Doesburg faz uma compilação de ideias já defendidas por alguns artistas como Gabo, Mondrian e outros. Arguiu que essa pintura concreta não empregava formas abstraídas da natureza e que elementos plásticos

componentes de sua obra seriam a representação do que é concreto, pois “nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície”[9].

Figura 12: Theo van Doesburg. *Composition XX*, 1920.



Fonte: Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Theo_van_Doesburg_Composition_XX.jpg. Acesso em 23 nov. 2015.

Até a década de 1920, a arte abstrata se caracterizou como um eixo altamente criativo. Entre 1920 e 1930, o abstracionismo se estendeu à arquitetura, ao mobiliário e ao design gráfico como recurso ilustrativo, formal ou construtivo. Dessa maneira, por meio dessas colocações, se verifica que a abstração geométrica não surge por acaso: ela se configura como resultado de diversos fatores, essencialmente da evolução que a arte sofreu ao seguir num movimento concomitante ao da ciência, do avanço tecnológico (PEDROSA, 1996) e dos objetos utilitários.

Um dos exemplos de movimento ligado à produção industrial foi o *Art Nouveau*, que despontou na segunda metade do século XIX. Já no século XX, esse movimento artístico apresentou duas vertentes principais e antagônicas: a primeira teve por base as formas orgânicas, extraídas da representação realista ou convencional da natureza. A segunda se configurou a partir da geometrização

[9] DOESBURG, Theo Van. In: AMARAL, A. Projeto Construtivo na Arte: 1950-1952. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

das formas, reforçando cada vez mais o uso de motivos abstratos geométricos. Esse antagonismo pode ser justificado pela inserção das máquinas na vida cotidiana:

> [...] no primeiro caso, o desejo de humanizar/naturalizar a máquina através de formas estilizadas e, no segundo, o desejo de adaptar o mundo e as pessoas à mecanização através da imposição de formas euclidianas (por serem entendidas, de modo ingênuo, como inerentes à produção mecanizada) (DENIS, 2000, p. 114).

Os movimentos artísticos ocorridos no início do século XX que mais se identificaram com essa perspectiva da construção euclidiana da arte foram o Construtivismo, o Suprematismo e o Neoplasticismo ou "*De Stijl*", uma vez que adotaram para seu programa estético as máquinas, os objetos industrializados, as formas abstratas e geométricas, a razão matemática, a otimização e racionalização dos materiais de trabalho.

Associada a essa concepção, se estabeleceu um sentido de destino social que conduziu muitos artistas a se organizarem em grupos para formular explicações teóricas por meio de manifestos, livros, revistas e conferências. Neste contexto, é que se situam as movimentações sociais que levam à fundação da Bauhaus, escola alemã que iria definir os novos rumos de pesquisas e experimentações em arte, arquitetura e design, como será abordada a seguir.

2.2 BAUHAUS E ULM: AS ESCOLAS ALEMÃS E AS INFLUÊNCIAS NO CENÁRIO BRASILEIRO

Nesta parte do trabalho, abordamos os históricos de duas das principais escolas de artes aplicadas do século passado: a Bauhaus e a *HfG*-Ulm. Mas, onde de fato reside a importância dessas duas instituições de ensino para esta pesquisa? A resposta para esta indagação reside na significativa influência destas escolas, basicamente na constituição e consolidação do Movimento Concretista Brasileiro e as consequentes convergências estabelecidas entre as artes e o design nos períodos posteriores a suas existências, particularmente no que se refere ao trabalho empreendido por Almir Mavignier.

Além disso, como pode ser entrevisto adiante, a *HfG*-Ulm desenvolve patente influência na formação das primeiras escolas de Desenho Industrial do Brasil, fato que concorre para deflagrar o modelo de ensino do design alemão no contexto brasileiro.

Por este motivo é que estes subcapítulos são apresentados antes mesmo da revisão bibliográfica acerca dos objetos de estudo.

2.2.1 Bauhaus

Os movimentos de vanguarda destacados anteriormente, tais como o Cubismo, Suprematismo, Construtivismo e Neoplasticismo vão, em conjunto, influenciar a manifestação de uma estética moderna alinhada aos ditames da máquina. Precipuamente, no que diz respeito aos pressupostos do Neoplasticismo, de Piet Mondrian e Doesburg que, por meio da elaboração de um idioma plástico universal e construtivista, estabelecem uma arte dialética de modo a criar "pela primeira vez a ciência da história do desenvolvimento formal da arte passando da estética para a política" (BRITO, 1999, p. 23).

Dessa maneira, o arquétipo até então em voga ditado, pelo modo artesanal de conceber e confeccionar concomitantemente, é, de fato, substituído por um modelo de concepção projetual, delineado por um método de trabalho direcionado basilarmente à produção em série, às regras da máquina e do incessante avanço tecnológico (BOMFIM, 1995). Neste sentido, Carmel-Arthur (2001) nos apresenta uma questão para reflexão: de fato, qual a diferença entre o artesanato e o trabalho industrial neste contexto moderno trazido pela Bauhaus? Segundo a autora, a diferença “reside menos na diversidade de ferramentas de produção do que na divisão de trabalho na indústria em face do controle indiviso dos processos de trabalho no artesanato" (CARMEL-ARTHUR, 2001, p.34). Esta reflexão vem corroborar com a ideia de divisão de tarefas trazida pela modernidade industrial, que configura o ensejo para o surgimento do papel do designer, como atividade distinta daquela do artesão.

Embora diversas, não significa dizer que tais atividades estão deliberadamente distantes. Ao analisarmos as propostas da Bauhaus, fica claro que desde o início de sua atividade, a escola diligenciou transpor as barreiras

entre o trabalho intelectual e o braçal, entre a teoria e a prática, entre o artista e o artesão, procurando reuni-los com o propósito de enriquecimento de ambos.

Dada esta constatação, admitimos que aos artistas e artesãos, caberia, de fato, se apropriar dos benefícios trazidos pelo desenvolvimento tecnológico e industrial, usufruindo, sobremaneira, da possibilidade de reprodução e da inserção social que a industrialização permitiria aos artefatos[10] então concebidos. Nas palavras de Giulio Carlo Argan, a arte, naquele momento, deveria "servir-se dos meios de produção das indústrias, os únicos que poderiam inseri-la no círculo da vida social moderna" (ARGAN, 2005, p. 20).

Neste contexto, em uma Alemanha derrotada após a Primeira Guerra Mundial, após sucessivas tentativas de se criar uma instituição de ensino de arte estatal, é que, então, Walter Gropius foi indicado a assumir a direção de uma nova escola: a Bauhaus[11]. Fundada em Weimar, em 1919, a escola surge como a fusão de dois estabelecimentos de ensino: a Academia de Artes e a Escola de Artes e Ofícios[12]. Entre outras questões, a Bauhaus traz como propósito a democratização da obra de arte por meio da sua integração com a produção industrial, desempenhando significativa modernização na maneira de pensar e ensinar as artes e os ofícios (figura 13).

Figura 13: O primeiro prédio da Bauhaus, de Weimar, 1919.

Fonte: Disponível em: http://www.artberlin-online.de/tour/back-to-the-roots-das-bauhaus-in-weimar-tagesausflug/?lang=en. Acesso em 26 nov. 2015.

[10] O sentido de artefato aqui utilizado é: "forma individual de cultura material ou produto deliberado da mão-de-obra humana" (HOUAISS, 1999). O conceito de artefato que também se alinha com as questões abordadas neste estudo é aquele verificado em Flusser (2007), que considera elementos fundamentais do Design, as imagens, as palavras e os artefatos, entre outras coisas.

[11] *Bauhaus*, em alemão: casa da construção (ARGAN, 2005).

[12] Conforme apontado por Cross (1983).

No manifesto de inauguração da escola, Walter Gropius definiu programas claros e objetivos para aquela que atuaria como o novo modelo de ensino para as artes aplicadas, chegando a mencionar que "em conjunto, artista e artesão deveriam criar 'a estrutura do futuro'... o objetivo final de toda a atividade criativa é a estrutura" (MUNARI, 1998, p. 10). Por esta noção de "estrutura do futuro" se compreendem as novas proposições, onde a pintura, a escultura, a arquitetura e o design estariam, lado a lado, em plena consonância. O programa conduzido por Gropius se apresenta como um projeto orgânico, que integra diversos níveis criativos, por meio de uma estrutura que propunha como cerne a coletividade e a funcionalidade (GROPIUS, 1997).

Neste contexto do advento da produção industrial na vida cotidiana, a forma do design foi subjugada àquela imposta pela máquina, resultando numa estética voltada à função[13]. Por este enfoque, se entende que o design de um objeto estaria condicionado, exclusivamente, à função que seria atribuída ao mesmo, dessa maneira, seriam eliminados os elementos supérfluos assim como os aspectos subjetivos envolvidos.

Neste sentido, podemos admitir que o design “bauhausiano”[14] ditava como padrão estético, especialmente a funcionalidade. Somado a isto, a busca pela satisfação das necessidades de uma sociedade era alcançada por meio da conciliação entre arte, artesanato e a eminente produção industrial. Neste contexto, a arquitetura se apresenta como o elemento aglutinador entre essas áreas, o que nas palavras de Argan (2005), se configuraria como uma arte viva, aplicada às necessidades sociais, capaz de refletir os anseios de uma geração.

Apesar dessas colocações, em seu livro *Bauhaus: Nova Arquitetura*, Walter Gropius afirma que seus ideais foram interpretados amiúde, como se os seus objetivos fossem pautados tão somente pela racionalização e mecanização. Em suas palavras:

> Isto dá um quadro inteiramente falso de meus esforços. Sempre acentuei também o outro aspecto da vida, no qual a satisfação das necessidades psíquicas é tão importante quanto a das materiais, e no

[13] O arquiteto Louis Sullivan (1856-1934), publicou em 1896 um ensaio afirmando que “a forma segue a função” – frase que ficou famosa mundialmente como essência do Movimento Moderno, que evitava a decoração supérflua (DEMPSEY, 2003). Posteriormente Mies van der Rohe diria que "forma é função" (BÜRDEK, 2006).

[14] Termo utilizado que se refere ao estilo característico dos artefatos idealizados dentro do contexto da Bauhaus, delineados, sobretudo pelas características funcionalistas,conforme entrevisto em Pantaleão & Pinheiro (2010) entre outros.

> qual o propósito de uma nova concepção espacial é algo mais do que economia estrutural e perfeição funcional. (GRUPIUS, 1997, p. 26).

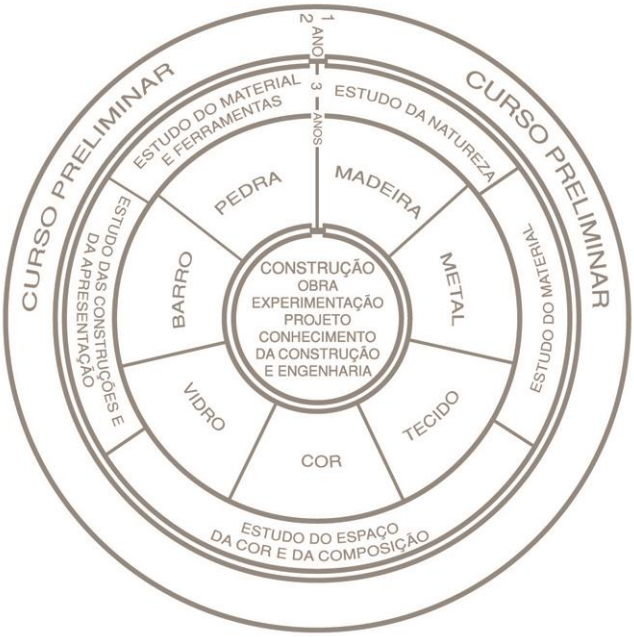
Conforme será observado ao longo deste texto, desde a sua fundação até o seu encerramento, passaram pela Bauhaus, como mestres, notáveis nomes da arte do início do século XX, tais como: o arquiteto e designer húngaro Marcel Breuer; o arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe, o arquiteto suíço Hannes Meyer, que foi o diretor da escola a partir do afastamento de Gropius em 1928; Lászlo Moholy-Nagy, designer, fotógrafo e pintor húngaro; Johannes Itten, designer suíço com inclinações filosóficas e religiosas orientais; Paul Klee, que no passado havia se dedicado a arte expressionista e se apresentava como adepto de princípios de composição harmoniosa; Wassily Kandisky, pintor russo que defendia a ideia de uma arte improvisada e criativa que passou a integrar o time de mestres em 1922, entre outros (CARMEL-ARTHUR, 2001).

Esses professores tiveram liberdade para implantar novos modelos didáticos que viriam contribuir para a formação de um profissional integrado à eminente sociedade moderna que se desenvolvia (BARROS, 2009). Para tanto, propunham um currículo que "[...] procurava, na prática, reintegrar artes e ofícios dentro de uma perspectiva medieval, educando designers, artistas e artesãos numa variedade de técnicas convergentes" (CARMEL-ARTHUR, 2001).

Fundamentalmente, o modelo pedagógico da Bauhaus, propunha um aprendizado pautado na ação, direcionado para a concepção e produção artesanal. Para atingir tal proposta, era necessário um currículo compatível com tais objetivos. Nesse sentido, parte dessa tarefa[15] foi atribuída a Johanes Itten, criador do curso *Vorkurs*[16] (figura 14), obrigatório a todos os alunos da Bauhaus (BÜRDEK, 2006).

[15] Conforme verificado (DE JESUS NETO; et. al. 2011)
[16] Termo alemão que significa literalmente, Curso Preparatório ou Curso Preliminar (idem). Verificou-se em Barros (2009) a grafia *Vorkurse*.

Figura 14: Diagrama esquemático do currículo da Bauhaus, realizado com a participação de Johanes Itten em 1923.



Fonte: Adaptado de Lupton & Miller (2008, p. 9).

Este curso básico[17] capacitava os estudantes tecnicamente e artisticamente, introduzindo-os, de maneira geral, em conhecimentos que abordavam composições cromáticas, experimentação de materiais, exploração de formas tridimensionais, além de "[...] técnicas, conceitos e relações formais consideradas fundamentais para toda expressão visual, fosse ela escultura, trabalho em metal, pintura ou tipografia" (LUPTON e MILLER, 2008, p. 9).

Em 1925, debaixo de muita hostilidade da burguesia reacionária do ambiente acadêmico de Weimar, a Bauhaus se transfere para Dessau, em um edifício projetado por Walter Gropius (figuras 15 e 16). Este prédio é considerado por muitos, como uma das edificações mais expressivas do racionalismo alemão[18]. Este reconhecimento se dá, entre outras questões, pelo aspecto visual da arquitetura do prédio: sua grande frente envidraçada permite a máxima entrada de ar e luz nos laboratórios. Além do caráter estético e prático destas transparências, soma-se o caráter ideológico:

> Numa comunidade democrática, as casa são de vidro, nada se esconde, tudo se comunica, e a escola é o núcleo gerador, o modelo da comunidade democrática, onde o estudo, o trabalho, o lazer se compõem numa harmonia criativa (ARGAN, 1992, p. 392).

[17] Também chamado de "método Bauhaus". (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 14).
[18] Conforme visto em Argan (1992).

Figura 15: Vista aérea da Bauhaus em Dessau, 1925-6.

Fonte: Argan (1992, p. 393).

Figura 16: Vista da fachada da Bauhaus.

Fonte: Foto de Claudio Divizia. Disponível em: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Bauhaus.html/cid_1250959206_bauhaus_P8062363.html. Acesso em 27 nov. 2015.

É nesta mesma fase, em Dessau, que os ex-alunos Herbert Bayer e Joost Schmidt se juntam à escola. A partir disso, se instituiu o curso de Tipografia, assim como um enfoque maior na arte da propaganda e do cartazismo. Grande parte do curso assim como a responsabilidade pela oficina de impressão era de Bayer.

Em 1928, Gropius abandona a escola, deixando-a sob a direção de Hannes Meyer, que passa a suscitar um funcionalismo ainda mais dogmático. Neste mesmo período Bayer e Moholy-Nagy afastam-se da instituição, deixando o curso básico sob a incumbência de Albers e Joos Schimidt começa a chefiar a oficina de impressão. Acreditamos que pelo fato da direção do curso básico ter ficado sob a tutela de Albers – que notadamente tem uma inclinação maior ao design gráfico -, a produção deste período se concentrou grandemente em peças gráficas e publicitárias.

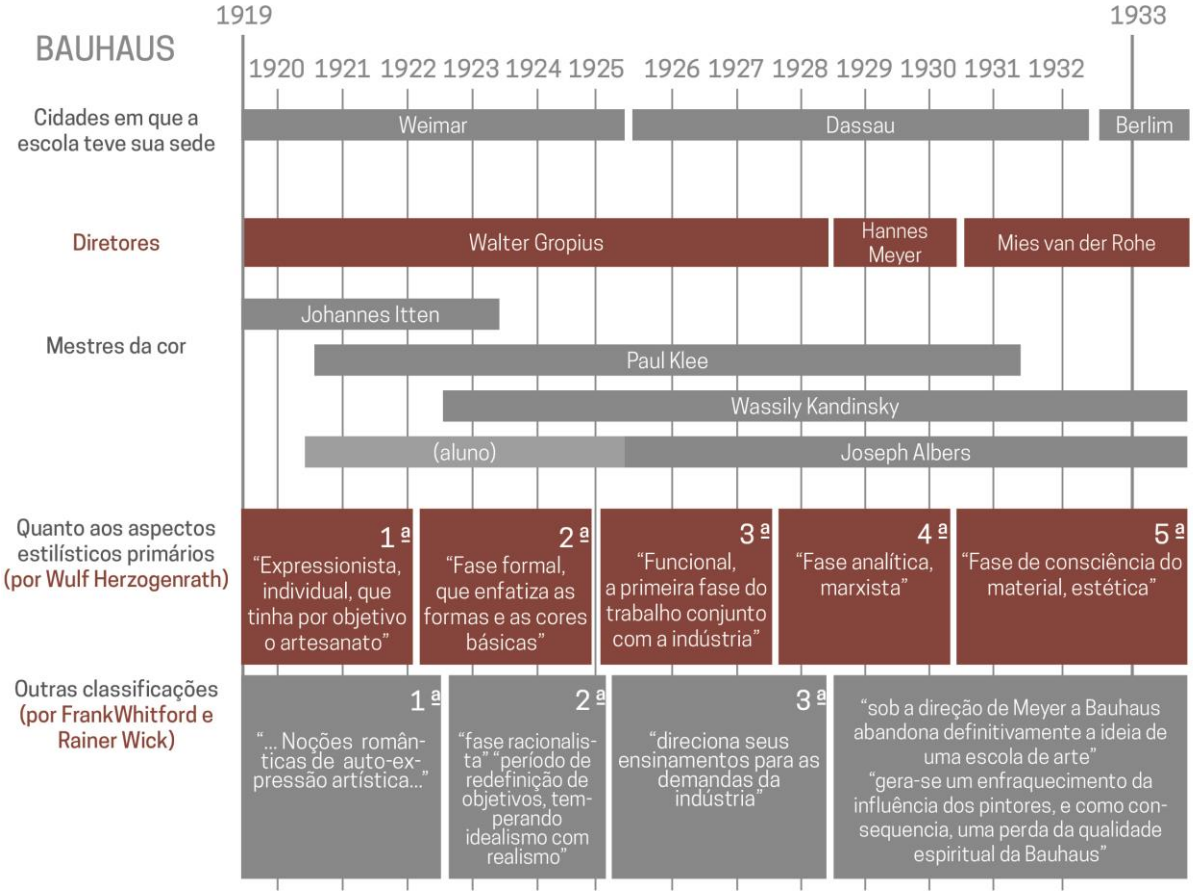
Foi nesse período, entre os anos de 1927 e 1928, que o suíço Max Bill configura entre os alunos da Bauhaus, momento decisivo em sua carreira que o possibilita equilibrar e distanciar cada vez menos os conceitos entre Arte e de Design. Estas questões poderão ser melhores compreendidas no texto que trata da vida e obra desse artista logo mais adiante.

Já em 1930, o arquiteto Mies van der Rohe é colocado como diretor. No ano seguinte, em 1931, Paul Klee abandona a escola. Este evento antecede o encerramento das atividades da Bauhaus de Dessau, que é finalmente fechada em 1932, por pressões do governo local. Mies a transfere para Berlim, onde a escola opera por um curto período de tempo e sua produção é significativamente menor que nos períodos anteriores.

Em 1933 a Bauhaus de Berlim é definitivamente fechada por determinação dos nazistas, após anos de perseguição. Desde o início de suas atividades, os nazistas opuseram-se à Bauhaus, assim como a quaisquer grupos que não seguissem suas determinações e orientações políticas. Por sua característica comunitária e por abrigar grande quantidade de professores e alunos estrangeiros, a escola foi considerada uma frente comunista.

Em um diagrama esquemático e resumido, é possível observar a linha do tempo da escola, de modo que se compreenda como que foi desenvolvida a produção em arte e design em cada época de existência, observe:

Figura 17: Diagrama esquemático da linha do tempo da Bauhaus.



Fonte: Adaptado de Barros (2009, p. 31) pelo autor.

Em decorrência do fechamento da escola, os seus professores migraram para diversos países, o que, de certa maneira, contribuiu para a disseminação das teorias e das práticas pedagógicas desenvolvidas pela instituição.

A partir daí, em 1934, Walter Gropius parte para a Inglaterra e posteriormente, em 1937, para os Estados Unidos. Este último país, se torna o principal destino de alguns dos mestres da Bauhaus, entre os quais Moholy-Nagy, Josef Albers, Mies van der Rohe, e outros (ARGAN, 2005). Com estes acontecimentos, aquilo que foi considerado como o local de nascimento do design devia modificar o seu lugar e o seu propósito diante das forças nazistas: “[...] os nazistas finalmente condenaram a arte moderna como fundamentalmente ‘não alemã’, ‘estrangeira’ e ‘bolchevique’” (DROSTE, 1994, p. 230).

De acordo com Rutsky, a Bauhaus se destacou, entre outros motivos, por se estabelecer no período entre as duas grandes guerras. Para ele,

> "*The numerous attempts by the avant-garde to integrate technology and art—which can be summarized in the Bauhaus slogan “Art and Technology — A New Unity”— attest to this double-edged desire."* (RUTSKY, 1999, p. 77).

Além de todas as questões aqui destacadas, as relações da Bauhaus com a formação do Movimento Concretista Brasileiro se tornam evidentes quando focalizada, entre outras questões, a pessoa de Max Bill - aluno egresso da Bauhaus e o primeiro diretor da *HfG*-Ulm - que teve papel fundamental para que as ideias de um design industrial e funcional chegassem ao Brasil e fossem adotadas, sobretudo, pelos artistas participantes do Concretismo e Neoconcretismo, como será abordado nas seções subsequentes.

2.2.2 Ulm

A *Hochschule für Gestaltung – HfG* Ulm, comumente conhecida como Escola Superior da Forma, foi uma notória instituição de ensino de Design da Alemanha. Idealizada a partir de 1947, e fundada somente em 1952, por meio de uma proposta de Inge Scholl, Otl Aicher, Walter Zeischegg e Max Bill. O casal – Inge e Otl -, junto de seus colegas, vislumbrava a reconstrução alemã do pós-guerra por meio do design (SANT’ANNA, 2012). Além disso, a escola tinha o anseio de se apresentar como uma verdadeira continuação de sua antecessora, a Bauhaus (BÜRDEK, 2006).

Neste contexto do pós-guerra, é possível afirmar também, que a *HfG* desejava prestar uma homenagem aos irmãos Sophie e Hans Scholl, que durante a Guerra haviam se mantido resistentes ao socialismo hitlerista e acabaram sendo executados pelo regime nazista em 1943. Cristãos e antimilitaristas, os irmãos eram considerados como símbolos da massa jovem alemã, ávidos por edificar o futuro do país. A Fundação Holl, criada a partir da execução dos irmãos Hans e Sophie, foi o que garantiu a independência econômica da *HfG* em seus primeiros anos de existência.

O período situado entre 1947 e 1952, foi designado à elaboração dos programas e planejamentos didáticos da instituição, de modo que, somente em 1953, é que se iniciaram as atividades de ensino propriamente ditas, em um edifício projetado por Max Bill (BURDEK, 2006). Durante os anos de 1953 e

1956, Max Bill permaneceu à frente da escola como diretor, período em que a instituição ganhou fama de modelo universal de ensino de Design.

Seu quadro de professores contava com alunos e professores egressos da Bauhaus, entre eles Josef Albers, Johannes Itten, Helene Nonné-Schmidt e Walter Petrerhans. Além destes, reunia arquitetos, artistas, designers, cineastas, entre outros profissionais como docentes. Essas múltiplas vertentes de atuação deveriam formar um aluno com substancial embasamento técnico e artístico, direcionados, mormente, para atuar na concepção de produtos fabricados em escala industrial. Tais produtos, em sua maioria, configuravam-se como objetos de uso cotidiano, concernentes à construção civil e à Comunicação Visual[19].

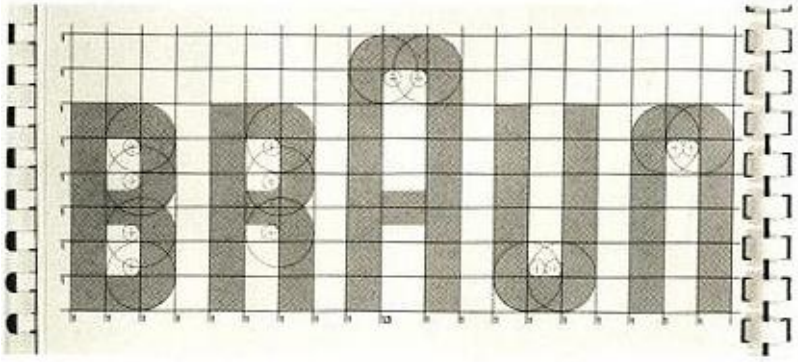
O método de ensino era diversificado, organizado, essencialmente, em cursos, seminários e práticas de projeto. Tais projetos se apresentavam, geralmente, como demandas advindas de indústrias interessadas em ter seus produtos desenvolvidos dentro das dependências de Ulm. As principais frentes de trabalho dentro da escola se respaldavam entre o design de produtos, a comunicação visual, a construção e a informação.

Anos mais tarde, o modelo pedagógico de Ulm, traz à tona as inter-relações entre as artes e os ofícios, assim como entre a arte e a indústria, igualmente conforme entrevisto anteriormente nas experiências do Arts and Crafts, do Art Nouveau e do Art Decó[20].

Para Denis (2000), a Escola de Ulm foi além do trabalho desenvolvido pela Bauhaus. Ela incrementou uma história de contínua ligação com a indústria. A Braun (figura 18) é um desses exemplos de parceria: inúmeros projetos da empresa foram desenvolvidos a partir dos conceitos do funcionalismo e da “Boa Forma”[21], nomeadamente no segmento de eletrodomésticos (figura 19).

[19] A expressão Comunicação Visual está cada vez mais em desuso. Ela foi amplamente utilizada por diversos autores, dentre os quais Munari (1997). Atualmente é mais comum a utilização da expressão Design Gráfico em seu lugar.
[20] Igualmente, esses movimentos artísticos se comprometeram com a superação das distâncias entre belas-artes e artes aplicadas. É possível aprofundar mais bem este assunto em trabalhos como os de Pevsner (2002) e Ribeiro (1985).
[21] Boa Forma: termo utilizado por diversos autores, dentre os quais Quinderé (2012), Paiva (2011), entre outros. Refere-se ao estilo dos produtos desenvolvidos no contexto da *HfG*-Ulm, caracterizados, sobretudo pelas formas limpas, sem excessos e extremamente funcionais. Para Schneider (2010), não só a *HfG*, mas todas as escolas de Design da Alemanha na década de 1950, rejeitavam tanto o “estilo orgânico” quanto os estilos “histórico-restauradores” e ainda receberam o rótulo de “neofuncionalismo” (p. 113). Segundo o autor, não há uma definição específica para este conceito, mas que pode ser compreendido como: “uma forma simples, funcional e com material adequado, de validade atemporal e alto valor de uso, longa vida útil, boa compreensibilidade, processamento e tecnologia, adaptação ergonômica e sustentabilidade ecológica” (op. cit. p. 114).

Figura 18: Logotipo da Braun, desenvolvido por Wolfgang Schmittel em 1925.



Fonte: Adaptado de http://www.logodesignlove.com/braun-logo, Acesso em 13 jan. 2016.

Figura 19: Radio (modelo SK 4/10), desenvolvido por Dieter Rams e Hans Gugelot em 1956.

Fonte: Disponível em http://www.moma.org/collection/works/2649?locale=pt. Acesso em 13 jan. 2016.

O logotipo apresentado anteriormente revela a racionalidade pretendida pela empresa, assim como a longevidade de sua marca, uma vez que este logotipo é utilizado até os dias de hoje pela companhia. Esse anseio por formas vindouras é, nitidamente, reflexo do desejo do grupo de alunos e professores que passaram pela *HfG* e que se envolveram, de alguma maneira, no desenvolvimento de produtos para a Braun. Tais desenhos atemporais são

destacados em produtos que, depois de mais de 50 anos, apresentam formas similares a produtos desenvolvidos atualmente, observemos na próxima figura:

Figura 20: Pocket Radio (modelo T3), desenvolvido por Dieter Rams para a Braun na *HfG*, 1958.

Fonte: Disponível em http://www.moma.org/collection/works/4134?locale=pt, Acesso 13 jan. 2016.

Há quem estabeleça relações entre aquele desenho outrora desenvolvido pela Braun (figura 20) com determinados aparelhos eletrônicos desenvolvidos recentemente pela Apple. A figura a seguir demonstra essa significativa similaridade formal entre o Pocket Radio da Braun (1958) e o iPod Classic (2002) da Apple.

Figura 21:Comparação formal entre os produtos da Braun e da Apple.

Fonte: Disponível em http://www.cultofmac.com/188753/the-braun-products-that-inspired-apples-iconic-designs-gallery/. Acesso em 13 jan. 2016.

Como pudemos perceber até o momento, o modelo de Ulm baseou-se amplamente na experiência da Bauhaus, principalmente na fase desta escola em Dessau (por volta de 1925), período em que se estabeleciam fortes articulações entre arte e técnica, sobretudo com a indústria. Em dado momento, essa relação de similaridade com a Bauhaus fica de lado, resultando em discordâncias entre os membros responsáveis pela instituição. Entre esses gestores, houve um grupo que inclinava seus interesses nas relações entre arte e design – os "billistas" - em discordância com outro que enfatizava a primazia da ciência e da técnica - os "maldonistas"[22] - (ITAU CULTURAL, 2015).

É oportuno destacar, ainda que brevemente, as questões que se referem às inclinações estéticas dessa escola e das divergências entre as maneiras de pensar de seus diretores pelo fato de que estas questões refletiram, diretamente, no desenvolvimento da produção artística do nosso objeto de estudo central: Almir Mavignier.

Por este motivo, é interessante observar o que alguns autores destacam em relação às características estéticas da escola de Ulm em cada um dos períodos considerados. Segundo Schneider (2010), a escola apontou três diferentes momentos de estilo ou condução dos trabalhos que serão melhores abordados a seguir[23].

No primeiro estágio, a escola continuadamente se utilizava da arte como um caminho para o desenvolvimento dos trabalhos e dos produtos. A ideia central de Max Bill era a de fundar uma escola que desse prosseguimento à tradição do desenho industrial e das vanguardas de caráter construtivo na Alemanha, partindo do modelo daquela Bauhaus de Dessau (PAIVA, 2011).

Após essa fase, a inclinação se deu, sobremaneira, a partir de fundamentos científicos, tecnológicos e metodológicos, próprios do Design. Ao findar do ano de 1956, Max Bill resolve deixar a escola por conta das constantes discordâncias de ideais entre ele e o grupo formado pelo argentino Tomás Maldonado[24], pelo holandês Hans Gugelot e por Friedrich Vordemberge-Gildewart, ao qual se liga Otl Aicher. Este grupo decide romper com a produção

[22] Expressões utilizadas para nomear os grupos de pessoas que defendiam os mesmos ideais que Max Bill (billistas) e Tomás Maldonado (maldonistas) (MAM, 2000, p. 13).
[23] Convém destacar que alguns autores divergem sobre a quantidade de períodos ou fases existentes na escola. Por exemplo, segundo Quinderé (2012), existiram seis períodos distintos durante o período de funcionamento da *HfG*-Ulm.
[24] Neste contexto, vale a pena lembrar que a trajetória de Tomás Maldonado, está intimamente ligada aos acontecimentos relacionados à arte construtiva, à arquitetura e ao design funcionalista de caráter internacional. Assim sendo, ele conquista a chance de participar como professor convidado, a partir de 1954, da *HfG*-Ulm (PAIVA, 2011).

artesanal advinda da Bauhaus. Para eles, se tratava de inferir uma nova postura para a escola, pautada, essencialmente pela ciência, tecnologia e industrialização, em que a arte e o design não estariam no foco central do objetivo da escola (ITAU CULTURAL, 2015).

Nesse momento a nova postura da escola propõe um novo arquétipo de designer[25], dentro do modelo "ulmiano"[26]: agora, o designer não seria mais considerado um artista com papel fulcral sobre os demais profissionais (conforme desejava Bill), e sim, deveria configurar como parte de uma equipe composta por pesquisadores, cientistas, técnicos e outros.

Em um terceiro momento, a escola se apropriou de uma postura pautada na teoria da informação (SCHNEIDER, 2010, p. 118). Neste período, sob a direção de Tomás Maldonado, os estudantes recebem aulas de Teoria da Percepção e Semiótica. As disciplinas voltadas à arquitetura, sob a influência de Konrad Wachsmann e Hebert Ohl, se voltam para uma noção de "construção industrializada".

Foi no período de 1958 a 1962, que a ciência e a tecnologia se sobressaíram em detrimento ao Design. Com a presença de Horst Rittel - matemático e teórico da planificação – e de Leonard Bruce Archer - engenheiro mecânico e professor. Esse modo excessivamente científico culminou em um novo estilo de condução dos métodos de ensino na escola, mais voltado às ciências exatas. É por isso que no período de 1962 a 1967 Aicher e Maldonado assumem a direção da escola na intenção de incutir novo equilíbrio entre teoria e prática, entre ciência e design.

A partir desse trabalho de Aicher e Maldonado, a escola passou a receber notórios teóricos da comunicação - como Abraham Moles - que enfatizam métodos mais claros de análises de Design e desenvolvem exímios trabalhos acerca da leitura de imagens e de cartazes.

Por fim, os anos de 1967 a 1968, foram marcados pela intensificação dos problemas financeiros e pela compulsória redução do número de estudantes. Depois de inúmeras críticas ao seu modelo de ensino, a escola é oficialmente fechada em 5 de dezembro de 1968 (ITAU CULTURAL, 2015).

---

[25] Ainda que o termo "designer" não seja efetivamente utilizado na Escola Superior da Forma de Ulm, segundo nos recorda Quinderé (2012). Somado a isso, Gui Bonsiepe - ex-professor da Escola de Ulm -, afirma que era utilizado na escola o termo *formgeber* (configurador das formas) para nomear o designer (BONSIEPE, 2012).

[26] Ulmiano: termo utilizado por diversos autores, dentre os quais Paiva (2011) para designar o estilo estético da escola *HfG*-Ulm assim como de seus alunos egressos e produtos desenvolvidos.

As questões apontadas neste capítulo são pertinentes para os estudos que apresentados adiante, particularmente pelo fato de que parte da formação artística de Almir Mavignier se deu sob os tetos da Escola Superior da Forma de Ulm. Como seu ingresso na escola se deu a partir do ano de 1954, compreende-se que o mesmo participou como estudante na escola no período em que a mesma seria dirigida por Max Bill. Este fato concorre para ampliar sua compreensão acerca da arte presente no projeto assim como da presença do projeto na arte. Não obstante, as relações próximas estabelecidas entre Mavignier e Bill, denotam forte influência sobre a maneira de Almir pensar acerca de sua arte e seu propósito.

Neste sentido, é interessante observar que muito antes destes artistas se conhecerem, Max Bill mencionava que não havia distinção entre o papel do artista, do designer e do arquiteto, muito provavelmente por conta de ainda estabelecer fortes raízes oriundas da Bauhaus.

Conforme nos lembra Quinderé (2012), Bill foi duramente criticado em Ulm por conta da excessiva importância atribuída à arte dentro dos projetos design. Tais críticas se respaldam na ausência de critérios bem definidos para os projetos. Para Tomás Maldonado e Otl Aicher, Max Bill nunca se desligou de seu trabalho como artista. Conforme aponta Aicher, Bill “ainda estava amarrado à Bauhaus. Ele permaneceu muito mais o artista, e a arte para ele continha um status especial”[27].

Mesmo após o findar de suas atividades, a escola “continuou a existir através da atuação dos seus professores e ex-alunos não só na Alemanha como no exterior. O design brasileiro sofreu uma grande influência de Ulm” (NIEMEYER, 2000, p. 47). Como se sabe, a fundação da primeira escola de Design do Brasil, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) em 1963, foi inspirada em uma escola de design para o museu carioca, durante os anos 1950, baseada nos ideais de clareza formal e racionalidade de Max Bill e em propostas de Tomás Maldonado.

Desde o início, a ESDI seguiu uma orientação técnico-produtiva, à maneira de Max Bill por intermédio da atuação de Karl Heinz Bergmiller. Os ex-alunos de Ulm na ESDI, Bergmiller, Alexandre Wollner e outros configuram como

[27] AICHER, O., Bauhaus and Ulm, p. 128. In: LINDINGER, H. (Org.). Ulm design: the morality of objects. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

professores na ESDI, auferindo um estilo ulmiano ao nascituro design nacional (ITAUL CULTURAL, 2015).

3 O PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO

3.1 A INFLUÊNCIA DE MAX BILL NA ARTE E NO DESIGN BRASILEIRO

Quem poderia imaginar que a presença de uma escultura em determinada exposição poderia resultar em tamanho alargamento das discussões estabelecidas nas artes e no design brasileiros?

Basicamente, foi isso que aconteceu quando jovens artistas se depararam com a escultura *Unidade Tripartida* (figura 22), de Max Bill. É por este motivo que os acontecimentos de destaque que culminaram na ampliação das abordagens construtivas na arte brasileira merecem destaque neste momento.

Figura 22: Max Bill. Unidade Tripartida, 1948-49.

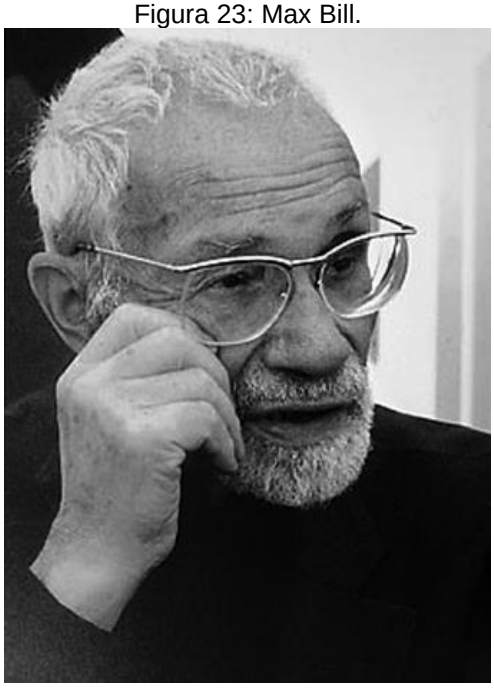
Fonte: Acevo MAC-USP. Disponível em http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/internacional/bienal02.html. Acesso em 13 jan. 2016.

Porém, nunca é suficiente lembrar que os eventos que antecederam a ilustre presença de Bill na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, auxiliaram a compreender como é que os caminhos de Almir Mavignier e Max Bill viriam a se cruzar. É por este motivo que este texto é construído com colocações que

perpassam desde a formação acadêmica de Bill até a sua atuação frente à escola de Ulm – momento em que ocorreu a maior proximidade entre estes artistas.

Como se sabe, Max Bill (figura 23) foi aluno da Bauhaus no período de 1927 a 1929. Embora ele não tenha sido propriamente aluno de Johannes Itten – uma vez que este último havia se demitido da escola anos antes – o patrimônio teórico de Itten sobre as teorias cromáticas sem dúvida viriam a influenciar o trabalho de Bill (ELIAS, 2013).

Figura 23: Max Bill.

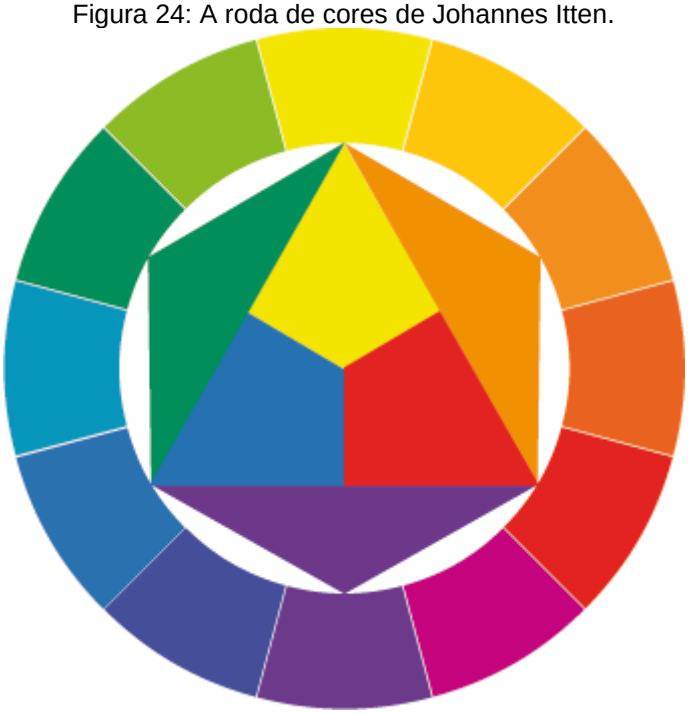


Fonte: Disponível em http://luc.devroye.org/fonts-23871.html. Acesso em 13 jan. 2016.

As teorias cromáticas[28] (figura 24) deixadas como legado por Itten estariam presentes no livro *Kunst der Farbe*[29], que seria publicado somente no ano de 1961, porém, tinha seu conteúdo experimentado e aplicado tanto na Bauhaus como em Zurique, onde Itten também havia atuado como professor.

[28] Nas suas pesquisas, Itten desenvolveu a roda de cores, que permite descobrir combinações harmoniosas de cores.
[29] Do alemão: Arte da Cor (MICHAELIS, 2009), publicado originalmente como: ITTEN, Johannes. **Kunst der Farbe**. Reinhold Pub. Corp, 1961.

Figura 24: A roda de cores de Johannes Itten.



Fonte: Adaptado pelo autor a partir de Barros (2009).

Para Itten, a teoria das cores, assim como as regras dos contrastes, perfaziam aprendizados vitais dos seus ensinamentos. Segundo Itten, o aparelho óptico humano não enxerga os pigmentos separadamente, de modo que eles não agem isoladamente, a fim de conformar as características cromáticas do que enxergamos – na verdade são os contrastes existentes nas composições cromáticas que, ao chegarem aos nossos olhos, trabalham em conjunto com a nossa percepção.

Tamanha era a importância dada por Johannes Itten às cores que o mesmo dizia que o mais importante era privilegiar a cor como elemento principal de uma composição e que a forma deveria ser ignorada em um primeiro momento; em suas palavras: “Aquele que primeiro desenha as linhas e depois adiciona cor nunca terá sucesso na produção de um efeito cromático claro e intenso” (ITTEN, 1973, p.20).

Além de habilidades artísticas (figura 25), Itten fruía de inclinações místicas e religiosas, que culminavam num peculiar estilo pedagógico. Dentre suas crenças, acreditava numa concepção mística da natureza, influenciada, principalmente pelo Platonismo e pela filosofia oriental.

Figura 25: Johannes Itten, *The Encounter*, 1916. Óleo sobre tela 105 x 80cm.

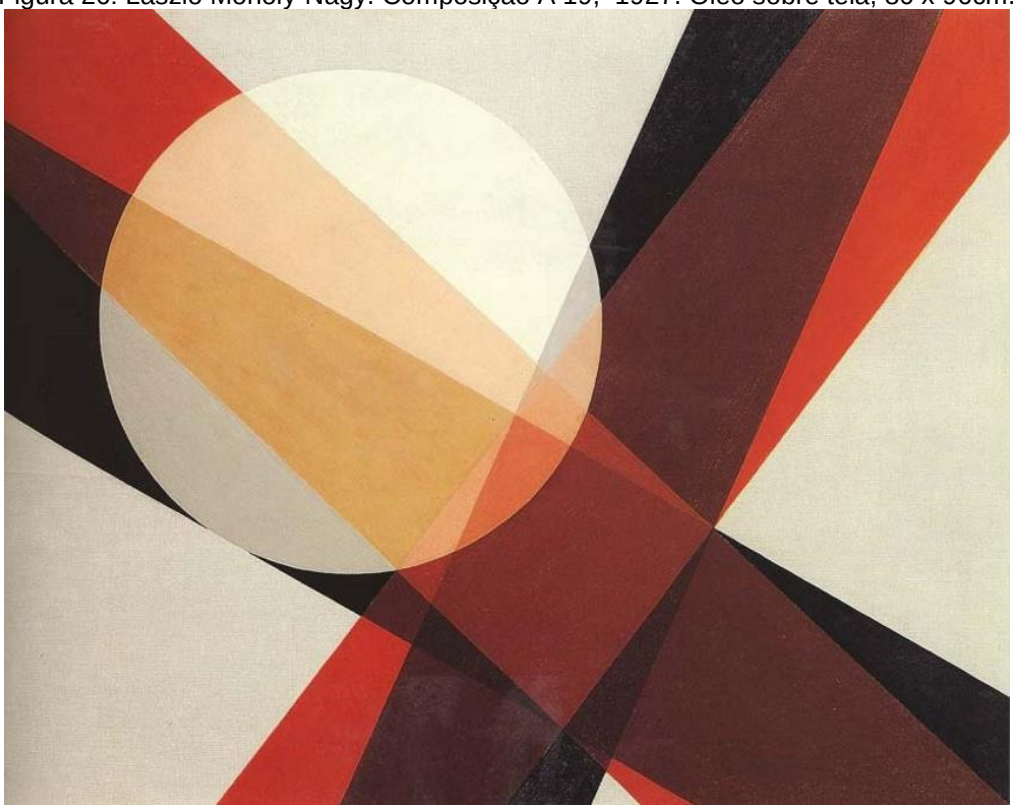
Fonte: Coleção privada VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Disponível em http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/the-encounter. Acesso em 13 jan. 2016.

Sua saída da Bauhaus se deu no ano de 1923, justamente por não estar de acordo com as aspirações de Gropius, no que diz respeito à aproximação da escola com a indústria.

Retomando o foco do aprendizado de Bill no contexto da Bauhaus, sabemos que o mesmo foi aluno de László Moholy-Nagy (figura 26), que teria assumido o ateliê de metal e o curso outrora lecionado por Itten. Dentre os principais conhecimentos que Moholy-Nagy pode ter transmitido e assim contribuído para a formação de Bill, podemos destacar um profundo saber acerca das teorias do Neoplasticismo, assim como sobre as fotografias e a radiografia (figura 27) de Man Ray[30].

[30] Man Ray (Emmanuel Radnitzky, Filadélfia, 27 de Agosto de 1890 - Paris, 18 de Novembro de 1976). Foi um dos nomes mais importantes das artes da década de 1920, responsável por inovações artísticas na fotografia.

Figura 26: László Moholy-Nagy. Composição A 19, 1927. Óleo sobre tela, 80 x 96cm.



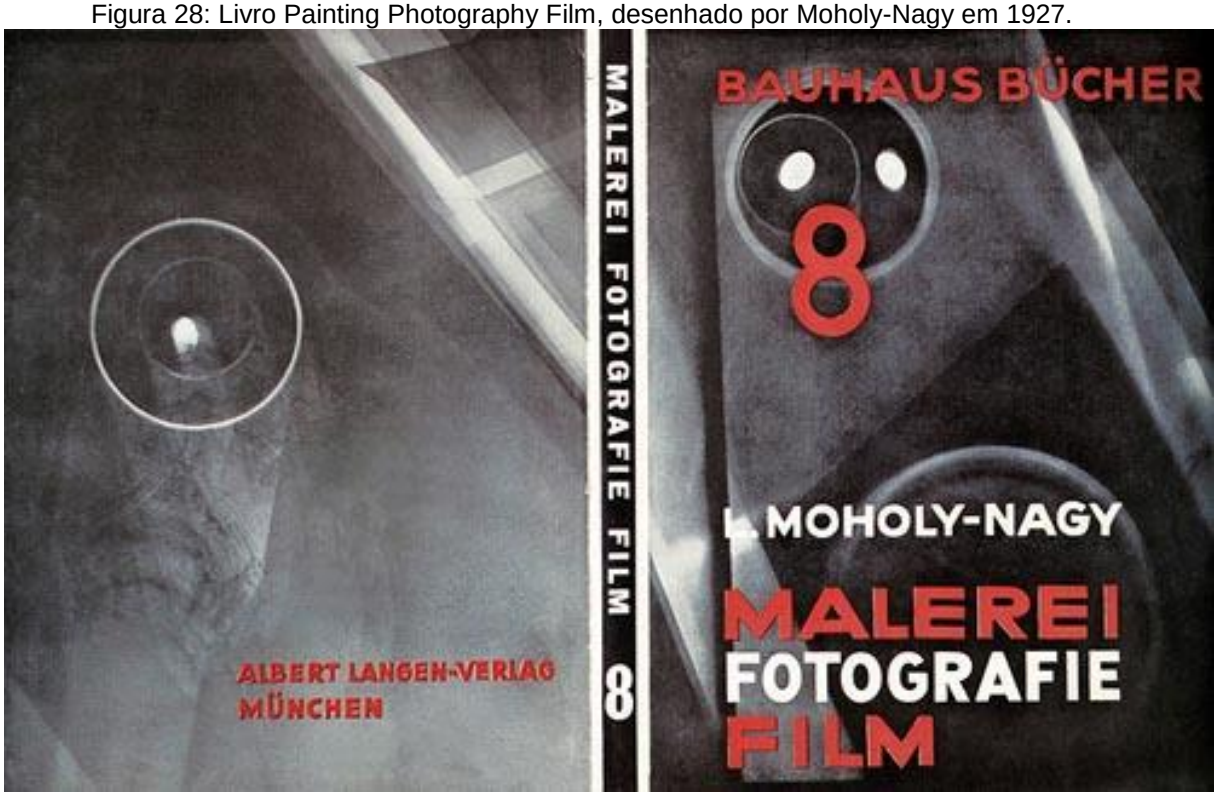
Fonte: Coleção privada VG Bild-Kunst, Bonn 2009. Disponível em http://www.artknowledgenews.com/files2010may/Moholy_Nagy_Composition.jpg. Acesso em 13 jan. 2016.

Figura 27: Man Ray. Radiografia, 1923. 29.4 x 23.5 cm.

Fonte: Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Disponível em: http://www.moma.org/collection/works/46483?locale=pt. Acesso em 13 jan. 2016.

Além disso, ao invés do que Itten havia feito, Moholy-Nagy se tornou adepto da tecnologia dentro da Bauhaus, sendo responsável por inovar no conceito do layout da página impressa, além de ser reconhecido pela utilização de tipografias simples, transparências e utilização da luz (figura 28). Vale observar que estas questões já haviam sido outrora observadas igualmente no trabalho de Paul Klee, Wasily Kandinsky e Lyonel Feininger[31] (idem).

Figura 28: Livro Painting Photography Film, desenhado por Moholy-Nagy em 1927.



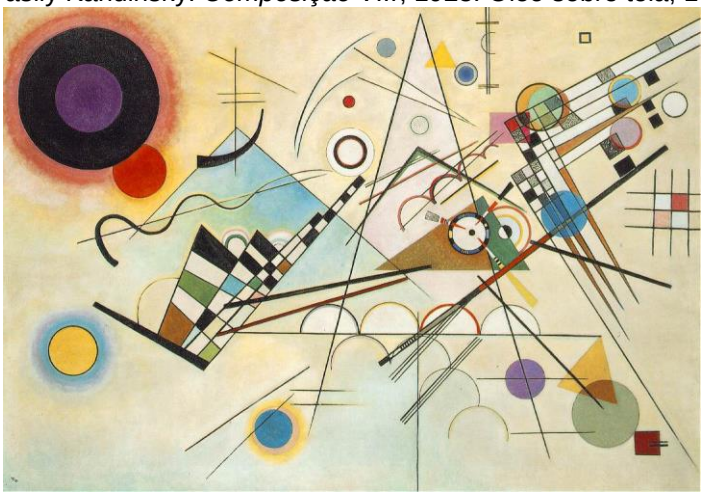
Fonte: Disponível em http://tipografos.net/bauhaus/moholy-nagy.html. Acesso em 13 jan. 2016.

Autores destacam que Kandinsky (figura 29) teve significativa importância na formação de Bill. Tais questões se referem não apenas a valores estéticos e formais, mas também no que tange ao pensamento e ao significado da obra de arte. Em seu livro *Über das Geistge in Kust*[32], publicado em 1912, Kandinsky trata do que seriam as premissas da arte concreta: para ele, o melhor termo seria *Reale Kunst* (Arte Real ou Arte Verdadeira)[33], "já que a arte propõe justapor ao mundo exterior um mundo de natureza espiritual, um mundo que não pode

[31] Lyonel Feininger Charles (1871-1956) pintor e caricaturista alemão-americano expoente do expressionismo. Foi uma das primeiras contratações de Gropius para a Bauhaus, onde se tornou o artista mestre encarregado da oficina de gravura.
[32] Traduzido para o português como *Do Espiritual na Arte* por Elias (2013) e como *Sobre o Espiritual na Arte* por Barros (2009).
[33] Tradução do autor.

ser engendrado pela arte, ou seja, um mundo real" (ibdem, p. 6). Além disso, nessa mesma publicação, Kandinsky lança os primeiros estudos que alicerçariam proposituras acerca de suas teorias acerca das cores.

Figura 29: Wasily Kandinsky. *Composição VIII*, 1923. Óleo sobre tela, 140 x 201 cm.



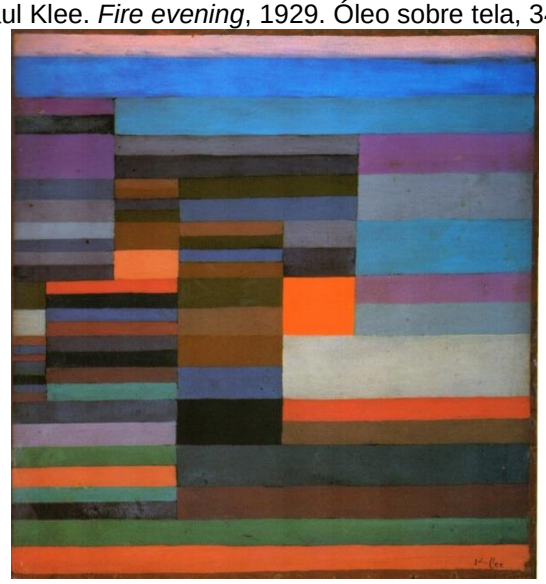
Fonte: Localização Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Composi%C3%A7%C3%A3o_VIII_(Kandinsky). Acesso em 14 jan. 2016.

Além desses nomes, merece notória relevância para a formação artística de Max Bill, a pessoa de Josef Albers. Este, primeiramente foi aluno e depois atuou como professor na Bauhaus. Entre os cursos lecionados se destacam dois: um sobre papéis e outro sobre formas positivas e negativas. Max Bill participou de ambos.

Conforme observamos, Paul Klee (figura 30) foi um dos mestres da Bauhaus que mais influenciou Max Bill, embora, como verificado, esta influência não tenha sido tão direta como a de Vantongerloo[34] ou a de Theo Van Doesburg. É no contexto da Bauhaus que Klee cunha a frase "nós não somos a forma, mas a função" (KLEE, 2012, pg. 150-153), e a partir dela Max Bill passa a direcionar sua pesquisa para a função, evidentemente sobre influência do mestre.

[34] Georges Vantongerloo (Bélgica, 1886 - França, 1965), artista esteve ligado a Mondrian e Theo van Doesburg nos momentos iniciais do Neoplasticismo.

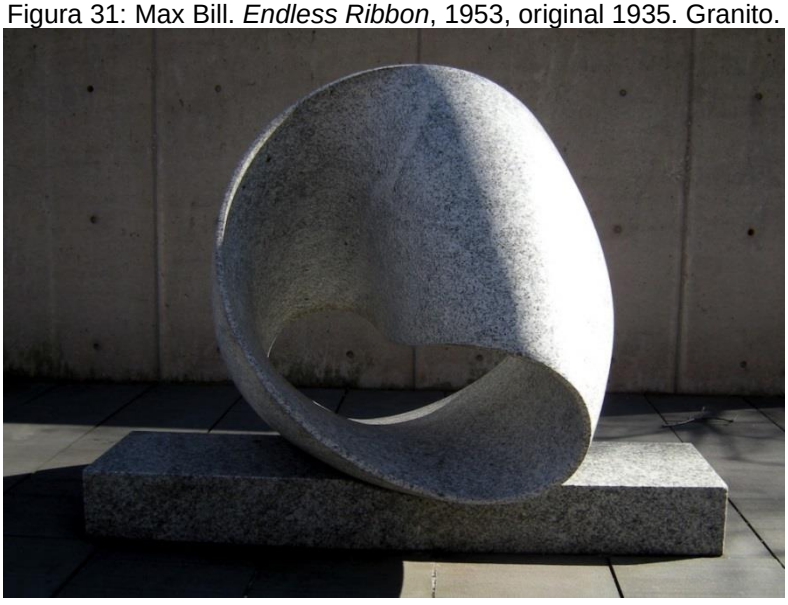
Figura 30: Paul Klee. *Fire evening*, 1929. Óleo sobre tela, 34 cm x 33 cm.



Fonte: Disponível em https://pavlopoulos.files.wordpress.com/2013/05/fireintheevening1.jpg. Acesso em 14 jan. 2015.

Entre as diversas situações nas quais ocorrem influências de Klee no trabalho de Bill, encontramos o seu notável interesse deste pela Fita de Moebius[35]. Antes de Bill (figura 31) propor as suas versões de sua fita de Moebius, Paul Klee já havia comentado em suas aulas da possibilidade de se modificar a existência de um mesmo plano em dois espaços diferentes.

Figura 31: Max Bill. *Endless Ribbon*, 1953, original 1935. Granito.



Fonte: Baltimore Museum of Art. Disponível em http://mathtourist.blogspot.com.br/2012/02/endless-ribbon.html. Acesso em 14 jan 2016.

[35]A fita de Moebius (ou fita sem fim), utilizadas por artistas como Max Bill, Escher e Lígia Klark, cria uma superfície contínua, não dirigida, sem início ou fim, que relaciona e indiferencia o dentro/fora, entrada/saída, verso/inverso, positivo/negativo, de uma mesma superfície, tornando-a indecidável (ZACCARA & PEDROSA, 2008).

Por fim, ao se aproximar do término dos seus estudos na Bauhaus, Max Bill – influenciado por Kandinsky - inclina-se muito mais às pesquisas acerca do concretismo do que pelas experiências motivadas por Paul Klee[36].

Continuando o nosso percurso investigativo sobre a vida de Max Bill, direcionamos nossa atenção para a sua marcante presença no Brasil[37]. Para tanto, necessitamos destacar determinadas personalidades que foram chaves para que isso acontecesse, como é o caso de Pietro Maria Bardi. Italiano da região de La Spezia mudou-se para o Brasil em 1946, trazendo na bagagem sua coleção de obras de arte somadas à sua considerável biblioteca. Com tais tesouros, passa a organizar uma série de mostras artísticas em terras brasileiras.

Além destas coleções, Bardi vem acompanhado de sua esposa, Lina Bo Bardi, com quem se casou no mesmo ano da mudança para o Brasil. Ao conhecer o jornalista Assis Chateaubriand, Pietro recebe o convite para dirigir o futuro Museu de Arte de São Paulo (o MASP), que receberia o nome deste último e seria inaugurado em outubro de 1947.

Lina, arquiteta formada em Roma, se encarrega de projetar aquilo que seria a primeira instalação do museu. Dentre as benfeitorias desta época, se destaca a cadeira dobrável de madeira e couro para o auditório (figura 32), considerada a primeira cadeira moderna do Brasil (FERRAZ, 1993). A posição de destaque que Lina ocupa no cenário artístico nacional se completa em 1957, quando inicia o projeto para a nova sede do MASP (figura 33), localizado na Av. Paulista (finalizado apenas em 1968), que possui um arrojado vão de 70 metros no térreo que mantém o edifício suspenso (ITAU CULTURAL, 2015).

[36] Conforme verificado em ANKER, Valentina. **Max Bill ou la Recherche d'un art logique**: essai d'une analyse structurale de l'œuvre d'art. Ed. L'Age d"Homme. Lausanne: Éditions L'Age d'homme, 1979. Págs. 54-59.
[37] Conforme entrevisto em Amaral (1998) e muitos outros.

Figura 32: Cadeira dobrável e empilhável desenhada em 1947 para o auditório do MASP.

Fonte: Disponível em: http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Design/noticia/2014/10/mostrarevela-design-de-lina-bo-bardi.html. Acesso em 14 nov. 2015.

Figura 33: MASP - Museu de Arte de São Paulo, na Av. Paulista - São Paulo.

Fonte: Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/MASP_Brazil.jpg. Acesso em 14 nov. 2015.

A presença do casal Bardi no Brasil contribui para o significativo aumento de acontecimentos artísticos internacionais deveras importantes para o país (PAIVA, 2011), dentre os quais, evidentemente, a realização da I Bienal de São Paulo.

Agora, com um museu devidamente fundado, tornava-se inevitável um encontro internacional de artes plásticas na capital paulista.

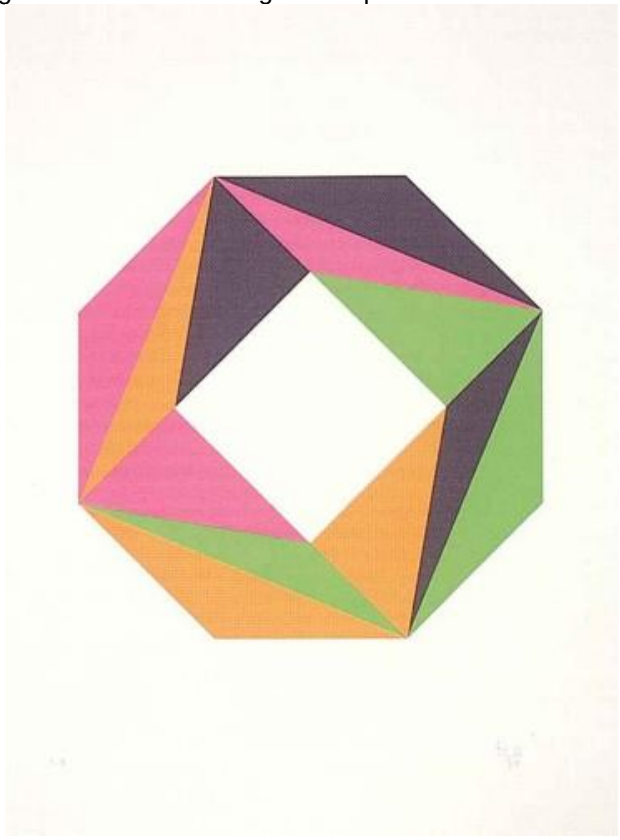
> A I bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que são Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este festival internacional de Arte. [...] Nesta primeira grande manifestação artística no Brasil, pode se ter consciência maior e mais explicita dos valores artísticos nacionais em confronto com as grandes realizações artísticas de outros países. (MAM, 1951, p.13).

Foi então, neste evento, que foi organizada uma amostra de trabalhos suíços, dentre os quais se destacavam nomes como Sophie Taeber e Max Bill. Embora esta seção de trabalhos não conferisse a ideia da extensão que o movimento da arte não figurativa havia alcançado no Brasil – uma vez que nesta exposição faltavam nomes como Paul Klee, Le Corbusier e Alberto Giagometti, de fato, influenciadores da arte moderna brasileira - a escolha das obras, tendeu essencialmente a mostrar quais eram então, na suíça, as tendências características e as personalidades mais marcantes nas artes visuais e nas esculturas (MAM, 1951).

Evidentemente, a posição de destaque desta Bienal fica a cargo de Max Bill que, ao vencer o grande prêmio de escultura, coloca-se em evidência e passa a influenciar toda uma geração de artistas ávidos pelo modernismo europeu, como entrevisto outrora.

A arte e o design de Max Bill (figuras 34 a 36) sempre foram identificados pelo marcante racionalismo e limpeza das formas, justamente pelo fato do artista ter uma forte inclinação geométrica. Conforme apontado por alguns autores, desde 1936, Bill utilizava e expressão “arte concreta” para nomear sua arte, que, desprendendo-se totalmente da figuração, era construída privilegiando conceitos matemáticos (AMARAL, 1998).

Figura 34: Max Bill. Serigrafia a quatro cores. 76 x 56 cm



Fonte: Disponível em http://www.tipografos.net/designers/bill.html. Acesso em 16 jan. 2016.

Figura 35: Max Bill. *Rote Basis*,1959. Acrílica sobre tela 34,7 x 34,7 cm

Fonte: Bonet (p. 41, 2010).

Figura 36: Max Bill. *Wall Clock* (model 32/0389), 1957.

Fonte: Disponível em http://www.wikiart.org/en/max-bill/junghans-wall-clock-model-32-0389-1957. Acesso 16 jan. 2016.

Como foi possível perceber, destacamos nesta seção que Max Bill abriu as portas para que diversos artistas brasileiros pudessem conhecer e vislumbrar uma arte que, no mínimo, iria influenciar aqueles que seriam os artistas, arquitetos e designers modernistas do Brasil nos anos subsequentes a sua visita. Estes personagens começam a se organizar em grupos nas principais cidades do país – São Paulo e Rio de Janeiro -, e que consequentemente se tornariam os locais de surgimento do design brasileiro, como será abordado na próxima seção.

3.2 O CONCRETISMO E O NEOCONCRETISMO BRASILEIROS

Como já mencionado, o desenvolvimento do Design, principalmente no Brasil, esteve diretamente ligado à vertente artística abstracionista geométrica – o Concretismo - que ecoava há tempos na Europa, e que chegou a São Paulo em meados da década de 1950. É por esse motivo que se justifica o estudo contextual deste assunto, pois, como será observado nesta seção, é nos momentos iniciais desta corrente artística, que se evidencia o nome de Almir Mavignier.

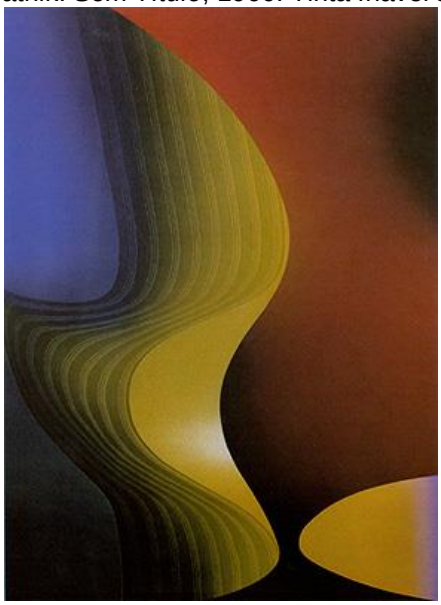
Neste sentido, situam-se por volta de 1949 os primeiros experimentos de artistas tais como Waldemar Cordeiro (figura 37), que é pioneiro no Brasil em

pesquisas geométricas com linhas horizontais e verticais e cria o Art Club de São Paulo. Também precedem o surgimento do concretismo brasileiro os estudos de Abraham Palatnick (figura 38) com a cor e a luz, além do trabalho de Mary Vieira, com seus “polivolumes” (figura 39) (CAMPOS, 1996). Também merece destaque o trabalho precursor de Geraldo de Barros com suas Fotoformas (SANTOS, 2010). Campos (op. cit) aponta ainda, o trabalho de Tarsila do Amaral, realizado nos anos de 1920, como indicativo de pioneirismo na área da abstração geométrica, dado pelas estruturas neocubistas por ela praticadas.

Figura 37: Waldemar Cordeiro. *Movimento*, 1951.

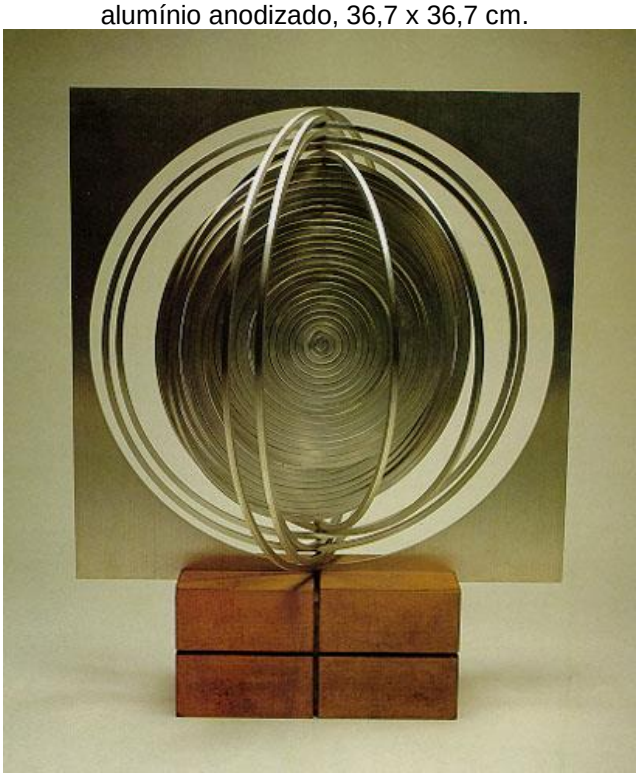
Fonte: Disponível em http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/cordeiro/images/movimento.jpg. Acesso em jan. 2016.

Figura 38: Abraham Palatnik. *Sem Título*, 1960. Tinta friável sobre vidro, 85 x 70 cm.



Fonte: Coelção Lili e João Avelar, Reprodução fotográfica autoria desconhecida. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9891/abraham-palatnik. Acesso em 14 jan. 2016.

Figura 39: Mary Vieira. *Polivolume*, 1953. Disco plástico, idéia para uma progressão serial, e alumínio anodizado, 36,7 x 36,7 cm.



Fonte: Reprodução fotográfica autoria desconhecida. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21950/mary-vieira. Acesso em 14 jan. 2016.

O Concretismo e o Neoconcretismo configuraram o segundo surto modernista brasileiro na década de 1950, ao considerar como primeiro surto a Semana de Arte de 1922. Enquanto no Modernismo de 22 se buscou a construção de uma identidade nacional, no contexto da modernidade concreta se pretendia um projeto social de modernização que visava à emancipação da arte, como busca para a liberdade de expressão e da criatividade, a fim de uma emancipação total do ser humano (MARCONDES, 2011).

No pós-guerra, o país vivia um momento econômico e social alicerçado em uma empolgante proposta de crescimento com a implantação do programa de aceleração da modernidade, instituída por Juscelino Kubitschek. As mudanças socioeconômicas refletiram, evidentemente, em outras áreas culturais nas quais a Arte e o Design se inserem. A inauguração dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948), do Rio de Janeiro (1949) e da I Bienal de Arte (1951) refletem os sinais desses tempos e dessas contribuições.

Com o Projeto Construtivo Brasileiro aflorou a modernidade das vanguardas europeias, hoje consideradas como históricas ou primeiras

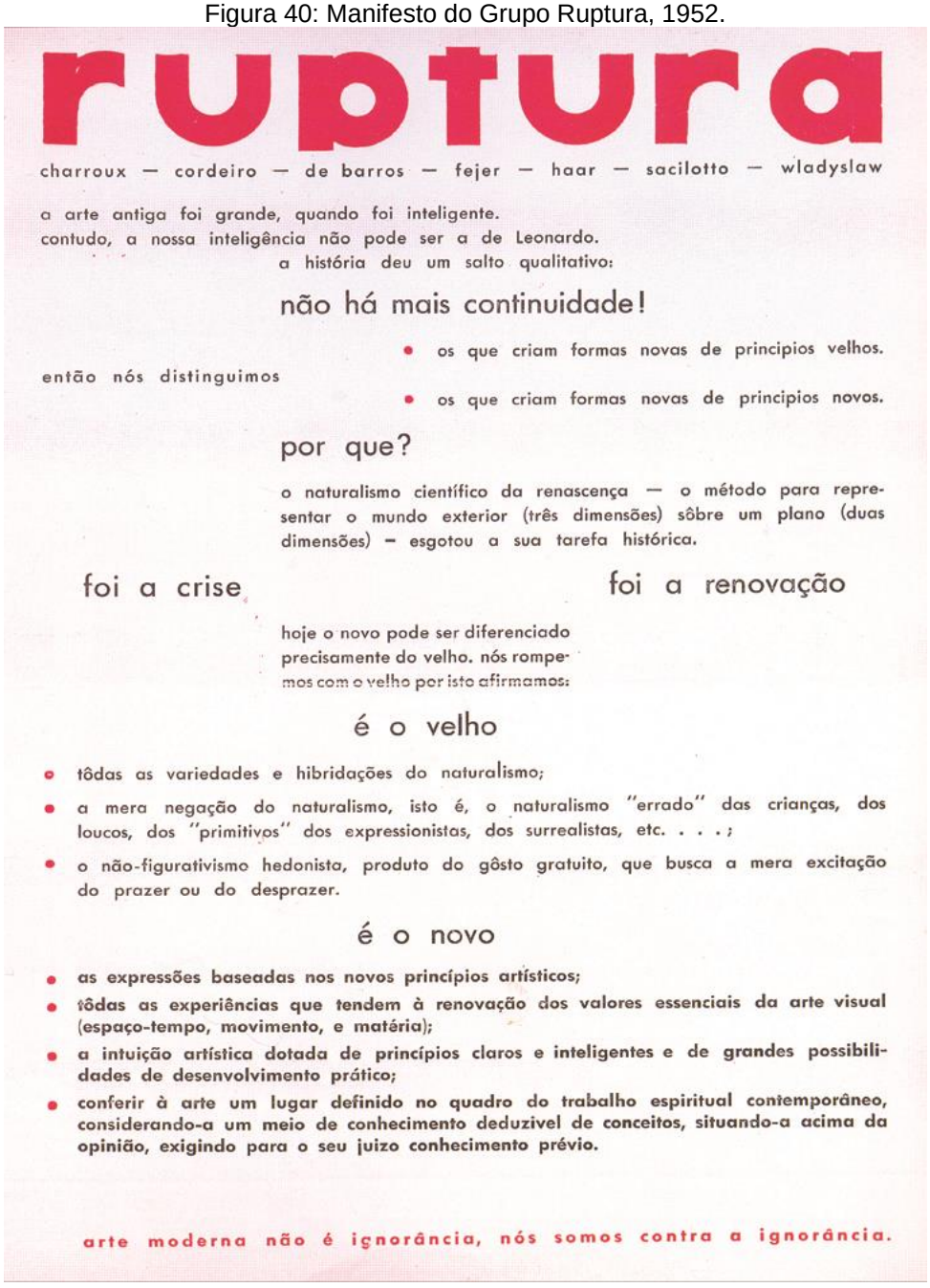
vanguardas. Malevitch, os irmãos Gabo e Pevsner, Mondrian e posteriormente Max Bill, tornaram-se, neste contexto, os principais nomes de referência.

Como já visto anteriormente, a I Bienal de São Paulo, em 1951, agregou artistas de diversos movimentos da arte moderna do início do século XX, fato que concorreu para ampliar o interesse pela arte abstrata no país. Com a proeminência de Max Bill – conhecido artista e professor da Escola de Ulm (*HfG*) – pela obtenção do grande prêmio de escultura, tais artistas se sentiram motivados a se reunir em grupos e discutir as novas correntes estéticas que aqui chegavam d'além mar.

Foi neste contexto histórico que em São Paulo se formou um grupo de artistas, composto por pintores e escultores, paulistas em sua maioria, denominado Grupo Ruptura. Contava, inicialmente, com Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Aos poucos, o grupo ampliou-se com a presença de Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Maurício Nogueira Lima, Alexandre Wollner, Hermelindo Fiaminghi, Antonio Maluf, Willys de Castro e Judith Lauand.

O Grupo Ruptura apresentou em 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma exposição com um conjunto de obras defendidas por um manifesto que foi assinado por seus componentes (figura 40). O foco da exposição seria o de promover o debate entre os adeptos da arte predominantemente figurativa que se praticava naquele momento no Brasil e do abstracionismo geométrico. Além disso, o grupo se expressou contrário a todo teor individualista existente nas composições naturalistas, quer no momento da concepção ou no da confecção da obra artística. Para os participantes do Grupo Ruptura, a obra de arte devia ser dedutível de conceitos, e não de opiniões, ou seja, a arte não deveria ser interpretada de diversas maneiras; ela significava somente o que estava representado na tela.

Figura 40: Manifesto do Grupo Ruptura, 1952.



ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de principios velhos.
- os que criam formas novas de principios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gôsto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzivel de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juizo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Fonte: SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: Pancron, 2001. Pág. 62.

A intenção do grupo era produzir uma arte puramente mental, onde os elementos pictóricos – fundamentados em noções matemáticas - fossem utilizados para construir uma ideia geométrica, valorizando a organização do espaço, a estruturação das formas e das cores, desvinculada de conteúdos extra pictóricos.

Nas palavras de Waldemar Cordeiro, citado por Aracy Amaral, “a arte, enfim, não é expressão, mas produto” (CORDEIRO apud AMARAL, 1977,

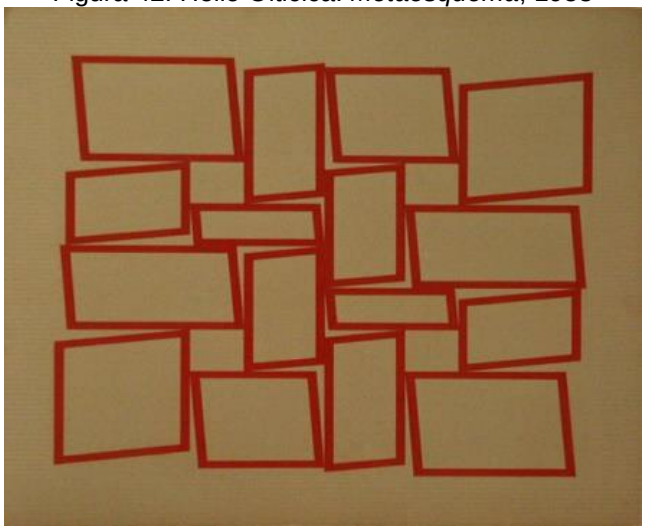
p.314). Para Cordeiro, a obra de arte era um produto da época, resultante da simultaneidade do mecanismo individual e social.

Já no Rio de Janeiro, constituiu-se outro polo, que passou a se chamar Grupo Frente. Reunia, em torno de Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark (figura 41), Lygia Pape, Hélio Oiticica (figura 42), Amílcar de Castro, Franz Weissman e Abraham Palatnik (GULLAR, 1999).

Figura 41: Lygia Clark. *Planos em superfície modulada nº 5*, 1957.

Fonte: Disponível em: <http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/1474> Acesso em 16 Mar. 2009.

Figura 42: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958



Fonte: Disponível em <http://www.heliooiticica.com.br/obras/obras.php?pageNum_obras=0&totalRows_obras=3&idcategoria=10> Acesso em 05 Jun. 2009.

Tal como na Semana de 1922, os dois grupos agregaram poetas e artistas plásticos. Como poetas e críticos, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos ao lado de Décio Pignatari participavam do grupo paulista. Do mesmo modo, Ferreira Gullar integrava o grupo do Rio.

Paulistas e cariocas estavam, a princípio, conectados pelas mesmas concepções e interesses. Manifestando-se contra a arte figurativa – fruto da cópia ou da recriação da natureza – bem como do não figurativismo lírico expressionista que despontava no Brasil, buscavam uma maneira de voltar às formas puras da geometria para vivenciar experiências de uma nova visualidade. De certa maneira, pode se dizer que estavam alinhados com o conceito de arte concreta já entrevisto anteriormente na experiência de Max Bill.

Posteriormente, o grupo carioca, denominando-se como Neoconcreto, fortemente embasado pela teoria do “não-objeto” formulada por Ferreira Gullar, passou a divergir em diversos pontos dos paulistas. Seus componentes consideravam o Concretismo um ponto de partida e não, um alvo. Nesse sentido, em rejeição às proposições do racionalismo concreto, desejavam expressividade para o vocabulário geométrico. Para isso, a intuição, a sensibilidade e a subjetividade não poderiam ser desprezadas. Neste momento, convém destacar, parte desta teoria, nas palavras de Gullar:

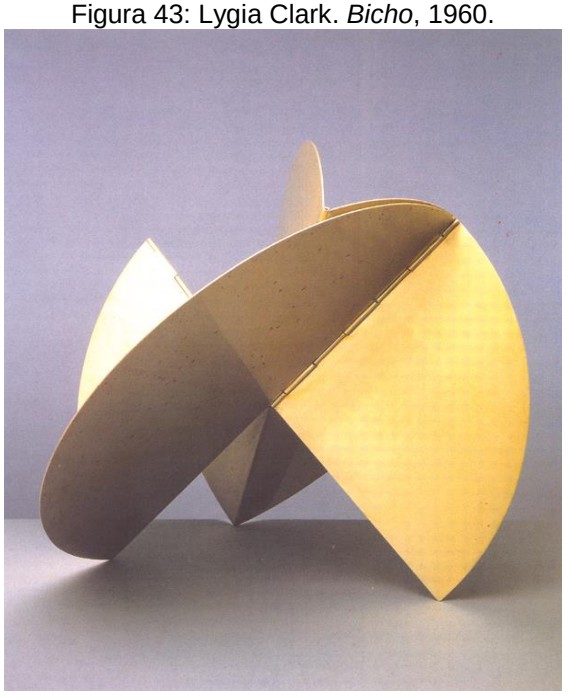
> A pintura e escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não objetos – para os quais as denominações pintura e escultura não tenham muita propriedade. [...] Pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como intenção fundamental de seu aparecimento.
> (GULLAR, 1959).

Esta colocação de Gullar vem corroborar sobremaneira para a hipótese levantada nesta tese, por isso, perguntamos: poderia então a obra de Almir Mavignier ser considerada um não objeto? A característica aditiva de seus cartazes poderia ser considerada como um “deslimite”? Ainda é cedo para responder estas questões, porém esse assunto será resgatado no capítulo que trata das discussões deste trabalho, momento em que os apontamentos teóricos serão cruzados com as análises realizadas a fim de solucionar as questões de pesquisa.

Retomando novamente as contribuições de Gullar, o teórico afirma que somente a experiência de se envolver, de caminhar em volta, de interagir com o trabalho (ou o não objeto), permite ao observador a possibilidade de assimilar a sua totalidade. Para Gullar, “a contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído (GULLAR apud AMARAL, pp. 90-94, 1960).

É evidente que tais colocações de Gullar, se referem muito mais aos trabalhos realizados por Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo. No caso de Clark, tanto em *Bicho* (figura 43) como em *Ovo* (figura 44), observa-se a teoria de Gullar devidamente aplicada. Em *Bicho*, o objeto modifica-se com a interação do expectador, e em *Ovo*, a moldura não existe e a forma extrapola a mesma. Estas questões também se observam em Oiticica, onde o expectador tem uma nova experiência ao transitar em torno do seu relevo espacial suspenso (figura 45).

Figura 43: Lygia Clark. *Bicho*, 1960.



Fonte: VILELA, Milú. *Paralelos*: Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros. São Paulo: MAM, 2002. Pág. 105.

Figura 44: Lygia Clark. *Ovo*, 1958

Fonte: Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_eKEGsEgFfx4/R54eOVhOdyI/AAAAAAAAANo/0PpZ1wbyUZE/s1600-h/DSC01936.JPG> Acesso em 17 Jun. 2009.

Figura 45: Hélio Oiticica. *Relevo espacial (vermelho)*, 1960.

Disponível em: <http://naeg.prg.usp.br> Acesso em 17 Jun. 2009.

Sendo assim, opondo-se à rigidez dos concretistas – favoráveis à integração arte / processos industriais – os neoconcretistas se voltaram para uma pesquisa diferenciada pelo intuitivo e o subjetivismo perceptual, seguindo, principalmente, as especulações fenomenológicas de Merleau-Ponty. A ênfase a aspectos experimentais na procura de soluções para um novo espaço expressivo apontava para "(...) uma direção explícita quanto à quebra de moldura e do espaço bidimensional da tela ou parede que evidenciava a lição aprendida com Malevitch, Tatlin, Gabo, Pevsner (...)" (NEVES, 1998, p. 99).

Como coloca Brito (1999), em relação ao concretismo plástico brasileiro: Tratava-se de levar à frente o trabalho de Malevitch e Mondrian e, mais para perto, de Max Bill e dos concretistas suíços. O prêmio da Bienal de São Paulo de 1951, concedido a Bill, foi sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas. Esse entusiasmo levou para a Europa dois jovens artistas que não mais voltaram: Mary Vieira e Almir Mavignier, além de Alexandre Wollner, que retornou.

Nas palavras de Brito (1999), o Neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão, e acentua:

> É um fato histórico que o Neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o 'sonho construtivo' brasileiro como estratégia cultural organizada (BRITO, p. 49, 1999).

Fato é que, embora esses dois movimentos artísticos tenham conferido notória influência sobre o design brasileiro, em relação ao trabalho de Almir Mavignier eles se configuram muito mais como uma continuação daquilo que o artista havia iniciado do que propriamente ele tenha feito parte dessas manifestações. A partir do depoimento do próprio artista, verifica-se que ele não participou ativamente do Neoconcretismo, tampouco do grupo intitulado "Frente", como pode ser observado nas palavras do próprio Almir:

> "[...] não participei do grupo frente ou do grupo rutura. não me considero como artista concretista ou neo-concretista. não é possivel de encontrar referências porquê quando "rutura" acontecia em são paulo - eu vivia no rio e quando o "neo-concretismo acontecia no rio - eu estava em ulm. como artista continuo interessado nos problemas da percepção visual" (MAVIGNIER, 2013, *online*)[38].

[38] Mensagem trocada por e-mail.

Esta questão será abordada com maior afinco no texto que trata da vida e obra de Mavignier, que compõe o próximo capítulo desta tese. Para o momento, podemos admitir que o Projeto Construtivo Brasileiro de fato estabelece uma relação direta com o trabalho executado por Almir Mavignier, mesmo que essa ligação seja “apenas” visual. O que queremos afirmar é que, embora Almir tenha partido para a Alemanha antes do desenrolar do Neoconcretismo carioca, as correntes estéticas europeias já haviam chegado aqui nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro.

4 OS OBJETOS DE ESTUDO

Neste capítulo focalizamos os objetos de estudo tratados nesta tese, que são: o artista gráfico Almir Mavignier e os cartazes do Museu da Casa Brasileira. Esta empreitada se faz necessária principalmente porque, de certa maneira, a vida de Mavignier é pouco compreendida no cenário das artes e do design brasileiros, sobretudo pelo fato dele ter partido muito cedo para a Alemanha. Neste sentido, este texto se constrói a partir de uma retomada histórica da sua biografia, passando por seus principais trabalhos até que sejam destacados os objetos gráficos que então serão analisados com precisão no Capítulo 5.

4.1 ALMIR MAVIGNIER: VIDA E OBRA

O nosso objeto de estudo, Almir Mavignier, nasceu em 1925, no Rio de Janeiro, filho de pais nordestinos. Embora já desenhasse autodidaticamente desde o colégio - o que o levou a prestar, sem êxito, o vestibular para a faculdade de arquitetura do Rio de Janeiro -, também passou por um aprendizado de pintura com alguns artistas, dentre os quais, Arpad Szenes, em 1947. Em 1948, estudou com Axel Leskoschek e em 1949 com Heinz Boese[39]. Além disso, realizou um curso de desenho com modelo vivo na Associação Brasileira de Desenho, em 1946, onde estabeleceu contato com Ivan Serpa (MAM, 2000).

Estas informações levantadas no início da investigação, logo nos trouxeram uma série de indagações que precisariam ser mais bem esclarecidas, dentre as quais, a seguinte: teriam esses primeiros contatos, com a prática da pintura, influenciado significativamente o desenrolar da estética abstracionista e geométrica no trabalho de Almir Mavignier?

Para desvendar este questionamento, dedicamos a seguir, alguns parágrafos deste texto com o intuito de elucidar tal questão.

[39] Estes dados foram extraídos da publicação de Mavignier (2000) a partir de um texto que se anuncia como uma autocronologia realizada por Almir Mavignier. De fato, essa informação choca com outra trazida pelo Itau Cultural (2015) que afirma que o contato com estes três mestres - Szenes, Leskoschek e Boese – teria ocorrido no ano de 1945.

Como sabemos, Arpad Szenes - pintor, gravurista, ilustrador, desenhista e professor húngaro, naturalizado francês – realizou uma série de viagens à América Latina juntamente com a sua esposa, a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, comumente nomeada como Vieira da Silva em suas telas.

Posteriormente, o casal decidiu residir por um longo tempo no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e no período pós-guerra. Em terras brasileiras, estabeleceram contatos com uma série de artistas que posteriormente protagonizariam o cenário artístico brasileiro no contexto dos anos 1950 e 1960.

Os cruzamentos entre os trabalhos de Szenes e Vieira da Silva destacam a singularidade e originalidade de peças vinculadas, conceitual e formalmente, ao abstracionismo, como pode ser observado nas imagens de suas obras (figura 46 e 47) (FASVS, 2015).

Figura 46: Arpad Szenes. *Conversation bleue*. Óleo s/ tela, 73 x 60 cm, 1949.

Fonte: Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

O trabalho de Vieira da Silva aborda frequentemente o estudo do espaço. Em *Atelier, Lisbonne*, apresentada adiante, a perspectiva é introduzida,

reinventada e adaptada aos objetivos da artista[40], numa desconstrução que lembra o trabalho outrora realizado por Cézanne[41].

Figura 47: Vieira da Silva. *Atelier, Lisbonne*. Óleo sobre tela, 115 x 146,5 cm, 1934-1935.

Fonte: Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. Disponível em: http://fasvs.pt/coleccao/acercaimage/103

Embora o aprendizado central, nesse início de carreira de Mavignier tenha sido com Szenes, observamos que as obras que mais se inclinam ao abstracionismo geométrico são aquelas realizadas por Vieira da Silva.

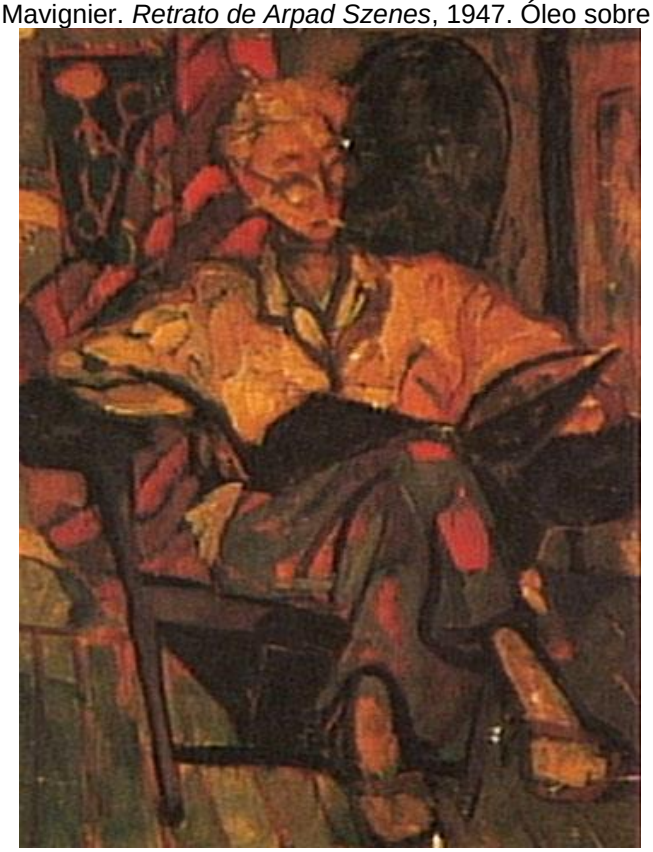
Apesar dessas breves colocações, acreditamos que exista uma significativa influência do ensinamento de Szenes e, sobretudo, de Vieira da Silva na trajetória do aprendiz Mavignier. Inclusive, esta afirmação já foi anteriormente mencionada por alguns autores, conforme apontado em determinadas bibliografias consultadas[42]. Segundo o que também aponta MAM (2000), foi Vieira da Silva que convenceu seu marido a aceitar Mavignier como aluno, o qual recebeu aulas duas vezes por semana no ateliê de Szenes (figura 48) no Rio de Janeiro.

[40] Atelier, Lisbonne, representa uma reavaliação da pintura e a intencionalidade de penetrar o plano bidimensional da imagem. Vieira da Silva opta por um local fechado, espaço interior sem aberturas que reflecte a intenção de se concentrar apenas na organização plástica das estruturas onde o espaço pictórico passa de enquadramento a tema. As linhas de fuga de perspectiva central, coincidentes com a margens da tela, alteram a superfície bidimensional e transformam a pintura numa caixa. Nesta obra-charneira, são também introduzidos os elementos da sua linguagem plástica a que recorrerá intensamente no seu trabalho, como a grelha, a espiral (as ossaturas espaciais) que subdividem e multiplicam os espaço, subvertendo a perspectiva clássica. A redução gráfica é intencional, as formas perdem em opacidade e densidade para desvendarem a construção e as direcções espaciais essenciais. Também o tratamento gráfico do tecto, com linhas horizontais, e do chão, com linhas perpendiculares à base do quadro, e o cromatismo discreto perturbam o olhar, ora atenuando ou corroborando a impressão de movimento. Pequenas manchas azuis, vermelhas e verdes contrastam com a tonalidade do conjunto e criam pontos de fuga visuais que contradizem as linhas de força (FAVS, 2015).

[41] Referimo-nos à desconstrução da tridimensionalidade e da perspectiva tradicional Renascentista idealizada por Paul Cézanne naquelas que seriam as experimentações iniciais do Cubismo.

[42] Numa destas referências, inclusive, afirma-se que o trabalho do casal Szenes e Vieira da Silva pode ter influenciado o trabalho de Almir Mavignier (ITAU CULTURAL, 2015).

Figura 48: Almir Mavignier. *Retrato de Arpad Szenes*, 1947. Óleo sobre tela, 41 x 33 cm.



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ, Reprodução fotográfica Paulo Scheuenstuhl. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5802/almir-mavignier. Acesso em 17 jan. 2016.

Retomando o percurso artístico de Almir Mavignier, nos deparamos com a informação de que, incomodado com a falta de tempo para se dedicar à prática do desenho com o seu trabalho como datilógrafo, Mavignier resolve trocar de emprego para iniciar nova empreitada no Centro Psiquiátrico Nacional (CPN).

Neste ofício, inicia com uma função ligada diretamente aos internos agitados, tendo inclusive que acalmá-los em momentos de crise. Só mesmo quando a Dra. Nise da Silveira (figura 49) é incumbida de organizar um ateliê de pintura para os alienados, já então no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro[43] que Mavignier passa a orientar os internos em aulas de pintura. Este ateliê foi então inaugurado em 9 de setembro de 1946 e os internados eram para lá direcionados diariamente das 10 às 14:30h.

[43] Ver mais em *Marcas e Memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro* de autoria de Lucia Reily e de
Jose Otavio Motta Pompeu e Silva publicado no ano de 2012.

Figura 49: Dra. Nise da Silveira e Almir Mavignier. S/ data.

Fonte: Disponível em https://toacademico.files.wordpress.com/2013/02/nise13.jpg. Acesso em 17 jan. 2016.

Foi durante o trabalho desenvolvido neste hospital, donde sairiam obras para o Museu do Inconsciente (figuras 50 e 51) que Mavignier estabeleceu relações com Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Juntos, Serpa, Mavignier e Palatnik se encontram com Mário Pedrosa - crítico de arte - e começam a observar e discutir as tendências abstrato-geométricas, que se iniciam em São Paulo e no Rio de Janeiro a partir de 1947.

Figura 50: Mandala do interno Fernando Diniz. S/ data.

Fonte: Disponível em http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/mandalas.php. Acesso em 17 jan. 2016.

Figura 51: Um dos internos, Emygdio de Barros, no ateliê de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional.

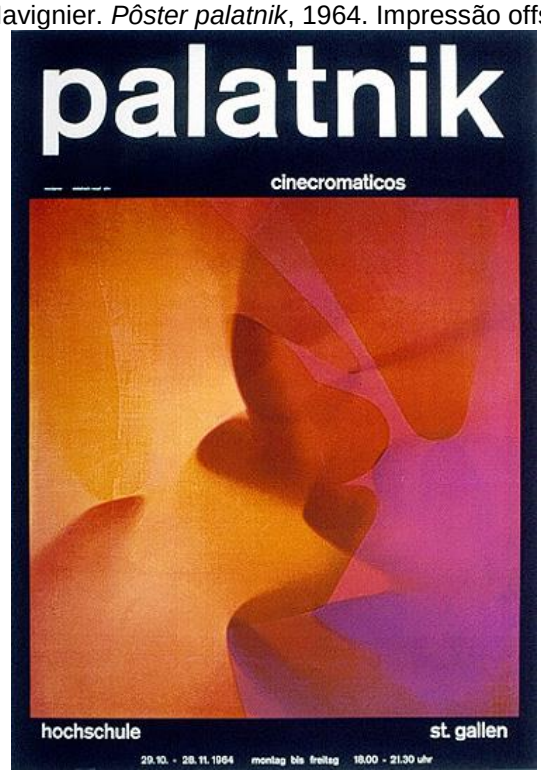
Fonte: Disponível em http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/emocao-lidar.php. Acesso em 17 jan. 2016.

Mário Pedrosa representa papel fundamental na formação de Almir Mavignier, motivando este a aprofundar seu conhecimento pelas teorias da Gestalt. Segundo depoimento do próprio artista, foi a partir da leitura da tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” (1949) de Pedrosa, é que Mavignier abandona “[...] a pintura naturalista (que vive de associações) procurando formas "fortes" sobre a tela, isto é, concretas” (MAVIGNIER, 2013, *online*). Este momento marca o início das pesquisas de Mavignier no campo da abstração (figura 52). Em 1949, ele participa do primeiro grupo de arte abstrata do Rio de Janeiro, com Ivan Serpa, Abraham Palatnik (figura 53) e Mário Pedrosa. Organiza com Léon Dégand e Lourival Gomes Machado a exposição “9 Artistas do Engenho de Dentro”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, em 1950. Nessa data, realiza também sua primeira individual, no Instituto dos Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro – IAB /RJ.

Figura 52: Almir Mavignier. *Aquarela Concreta*, 1949. 33 x 24 cm.

Fonte: Coleção Mavignier. Foto de Fischer-Daber. Disponível em Mavignier (2000, p. 41)

Figura 53: Almir Mavignier. *Pôster palatnik*, 1964. Impressão offset, 83,7 x 59,1 cm



Fonte: Disponível em http://mam.org.br/acervo/2000-263-mavignier-almir/. Acesso em 17 jan. 2016.

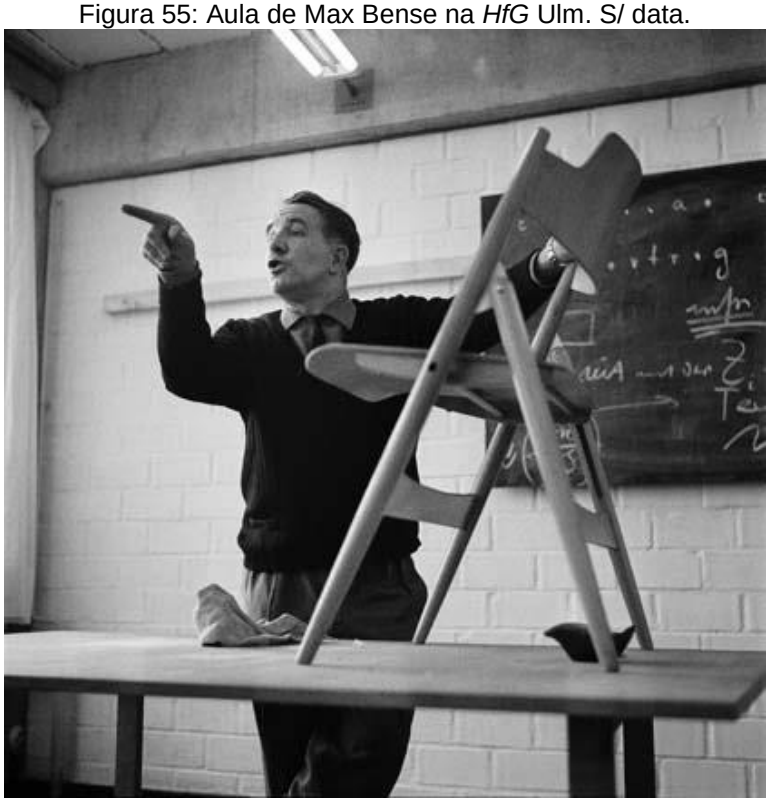
Após a I Bienal de arte de São Paulo em 1951, o artista depara-se com a arte racional apresentada por Max Bill, que o motiva a embarcar para a Alemanha e estudar em Ulm, tal como Alexandre Wollner. Nesse período, acentua-se ainda mais a abstração geométrica em suas obras (figura 54).

Figura 54: Almir Mavignier. *Formas*, 1952. Tinta verniz sobre madeira, 104 x 90cm.

Fonte: Coleção Mavignier. Foto de Fischer-Daber. Disponível em Mavignier (2000, p. 51)

Na Alemanha, entre 1953 e 1958, estudou com Max Bense (figura 55) e Josef Albers na Hochschule für Gestaltung (*HfG*), e manteve contato com Max Bill. Não há dúvidas que a passagem pela Escola de Ulm tenha conferido notória importância em sua formação artística. Segundo o próprio Mavignier, uma das principais influências dessa escola se deu pela busca de um conceito antes da criação: "[...] a escola de ulm influenciou através da busca de um conceito de trabalho, antes de realizar o trabalho. o conceito, a ideia é o conteudo da forma." (*sic*) (MAVIGNIER, 2012, *online*). Posteriormente, Mavignier passou a lecionar como professor na *Hochschule für Bildende Kunste*, em Hamburgo, Alemanha, entre 1965 e 1990.

Figura 55: Aula de Max Bense na *HfG* Ulm. S/ data.



Fonte: Disponível em http://www.mavignier.com/hfg_fot_ben.htm. Acesso em 17 jan. 2016.

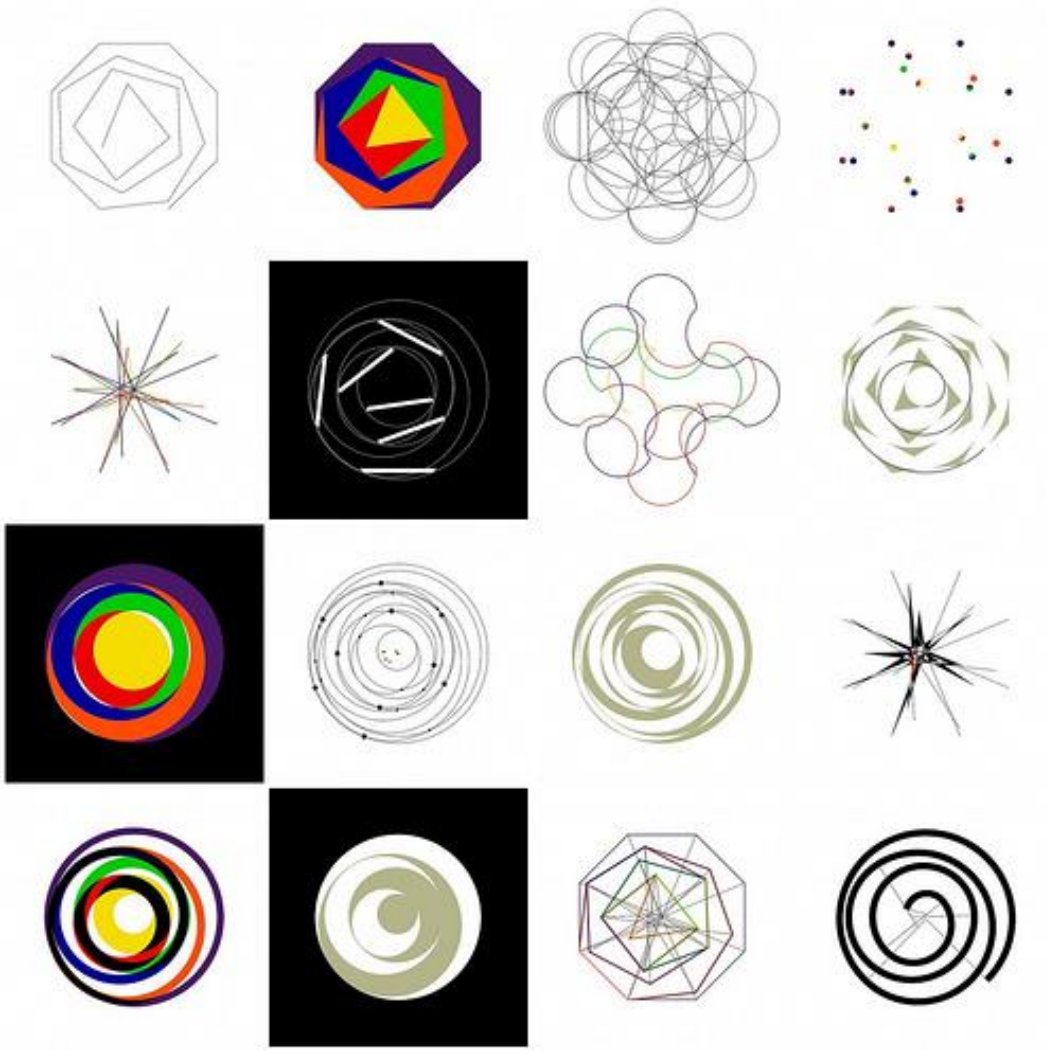
A influência de Max Bill no trabalho de Mavignier antecede a esse período em que o brasileiro configurou entre os alunos da escola de Ulm. Segundo o depoimento do próprio artista, a primeira influencia de Bill em seu trabalho se deu na exposição que este fez no MAM/SP em 1950, intitulada "Quinze variações sobre um mesmo tema"[44]:

[44] A partir do que foi observado em Bonet (2010), estas serigrafias de 32 x 30,8cm datam de 1938, e foram publicadas com a seguinte titulação: *quinze variations sur un même thème* éditions, des chroniques du jour – Paris.

> [...] as pinturas que ví transmitiam uma o r d e n de construção para mim desconhecida. o carater dessa ordem era a visualização da ideia. as „15 variações sobre um tema“ exemplificava 15 construções diferentes de uma mesma ideia, „chave“ do conceito de pintura concreta de bill. (*sic*) (MAVIGNIER, 2015, *online*)

Essas quinze variações estão destacadas na próxima figura. Na primeira imagem da esquerda, encontra-se o tema, que é uma espiral geométrica. A partir dela são feitas as quinze variações.

Figura 56: Composição com as "Quinze variações de um mesmo tema"



Fonte: Compilação realizada a partir de imagens encontradas em Bonet (2010).

Essas colocações reforçam a ideia que, embora as manifestações da arte construtiva no Brasil já existissem no período que antecedeu a visita de Max Bill, foi somente após essa exposição que as reverberações dessa estética concreta efetivamente se ampliaram.

Ainda que a produção artística de Mavignier seja extensa, focalizamos, principalmente, a sua produção em cartazes, sobretudo aqueles que fazem parte da série “Aditivos” confeccionados na Alemanha.

Estes cartazes tem o propósito de serem idealizados, a fim de se encaixar quando dispostos lado a lado na parede. Segundo depoimento do próprio artista, o primeiro cartaz aditivo foi criado em 1961 para uma mostra de suas pinturas na galeria Nota, em Munique (não foram encontrados registros deste cartaz):

> munique se encontrava em RECONSTRUÇÃO as ruas eram protegida por paineis de madeira onde se colava cartazes gratuitamente. observando aquele caos de cartazes colados tive a ideia de construir um cartaz programando sua vizinhança para cada lado [*sic*]. (MAVIGNIER, 2013, *online*)

É exatamente a partir dessa fase que residem os interesses centrais dessa pesquisa, observe alguns exemplos nas figuras de número 57 a 60:

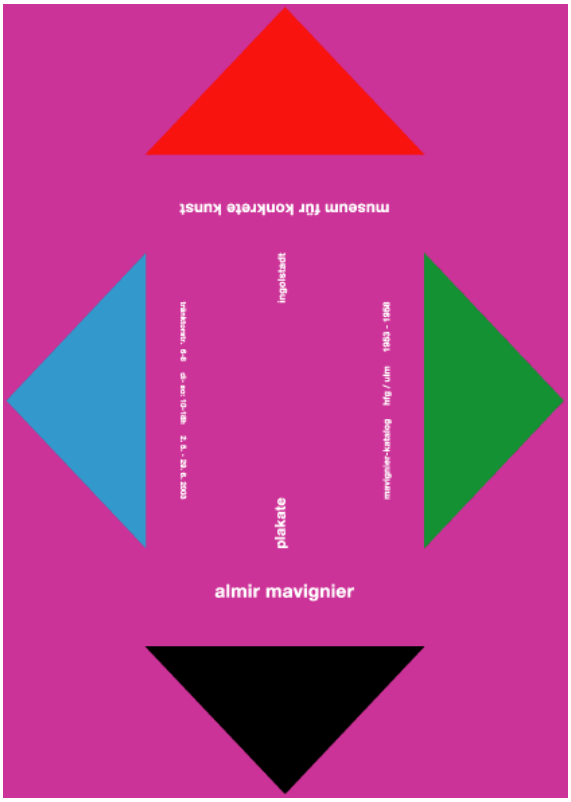
Figura 57: Almir Mavignier. Pôster, 1989. Serigrafia em cores, 84,1 x 59,6 cm.

Fonte: Disponível em http://mam.org.br/acervo/2000-215-mavignier-almir/. Aceso em 17 jan. 2016.

Figura 58: Exemplo dos cartazes aditivos justapostos lado a lado.

Fonte: Disponível em http://www.mavignier.com/pla_add_06.htm. Acesso em 17 jan. 2016.

Figura 59: Almir Mavignier. Cartaz da exposição no Museu de Arte Concreta, 2003.



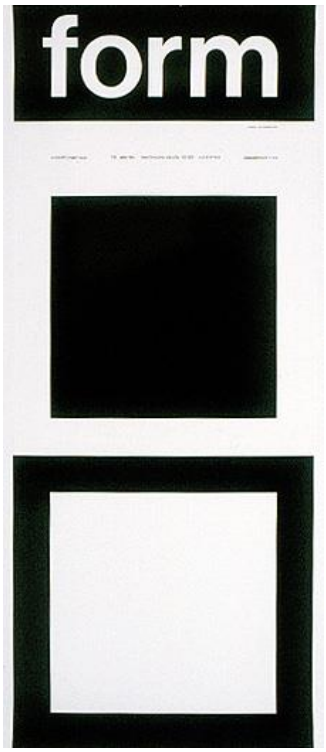
Fonte: Disponível em http://www.mavignier.com/pla_add_08.htm. Acesso em 17 jan. 2016.

Figura 60: Exemplo dos cartazes aditivos justapostos lado a lado.

Fonte: Disponível em http://www.mavignier.com/pla_add_08.htm. Acesso em 17 jan. 2016.

O segundo cartaz que foi colado nas ruas que o próprio Almir aponta como um cartaz aditivo (MAVIGNIER, 2013, *online*) foi confeccionado para uma loja de móveis chamada “Form” (figura 61). Esse cartaz foi aplicado sobre grandes superfícies, dentro e fora do centro da cidade de Ulm (figura 62).

Figura 61: Almir Mavignier. Form einrichtungshaus Ulm, 1963. Serigrafia, 118,8 x 47,2 cm.



Fonte: Disponível em http://mam.org.br/acervo/2000-173-mavignier-almir/. Acesso em 20 jan. 2016.

Figura 62: Exemplos de aplicação do cartaz Form.

Fonte: Montagem feita a partir de imagens disponíveis no site oficial de Almir Mavignier: http://www.mavignier.com. Acesso em 20 jan. 2016.

Sua ida para Alemanha, entre outras coisas, se deu pela busca de respostas referentes aos questionamentos existentes para o artista no que confere as relações entre a arte e o design, aqui evidenciados pelas palavras do próprio Almir:

> [...] arte é design, pintura e cartaz são objetos, a pintura fascina e o cartaz informa. A fronteira entre ambos é instável porque ambos podem fascinar. A fim de reconhecê-la fui estudar em Ulm e aprendi que a fronteira não existe. (MAM, 2000, p. 30).

Tais reflexões de Mavignier nos embasam para formular a nomenclatura utilizada para suas telas e seus cartazes. Como o próprio artista diz, pintura e cartazes são objetos, desse modo, classificamos as telas e os cartazes utilizados nas análises como “Objetos Gráficos”, como poderá ser conferido no capítulo 5.

4.2 O MUSEU DA CASA BRASLEIRA

O Museu da Casa Brasileira – MCB é uma instituição ligada à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo que se dedica às questões da memória da residência brasileira, singularmente pelo viés do Design e da Arquitetura. Durante seus mais de quarenta anos de existência, se tornou referência nessas áreas, tanto nacional como internacionalmente, justamente pelo fato de promover, entre outras questões, o concurso do Prêmio Design MCB.

Esta promoção foi criada em 1986, com o objetivo de incentivar a produção brasileira no segmento, que promove, dentre outras questões, o resgate e a preservação da memória sobre a diversidade da moradia brasileira.

Além dessas atividades, o MCB promove exposições temporárias, palestras e publicações que ratificam a sua significativa contribuição para o design e a arquitetura, contribuindo na formação de um pensamento crítico e reflexivo em temas diversificados como a arte, o design, a arquitetura, o design de interiores, entre outras áreas correlatas.

Observamos ainda, diversas contribuições do museu à sociedade, como por exemplo, o investimento em extensão educacional, com atenção a públicos especiais e no desenvolvimento de técnicas e material de suporte tanto para visitas orientadas quanto para audiências espontâneas.

O museu teve origem em 1970, então com o nome de Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro. Nessa época, fazia parte da rede de museus do Governo do Estado de São Paulo, que por sua vez eram vinculados à Secretaria da Cultura. A partir de 1972, o MCB se mudou para o endereço atual, uma edificação neoclássica construída entre os anos de 1942 e 1945. Sua função original era servir como moradia do ex-prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado e sua esposa Renata Crespi Prado durante os anos de 1934 a 1938. O projeto arquitetônico, de autoria de Wladimir Alves de Souza, remete às linhas do Palácio Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro.

O casal oficial morou neste local por 18 anos. Após o falecimento de Fábio Prado a viúva Renata Crespi mudou-se da casa, e, em 1968, doou o imóvel para a Fundação Padre Anchieta. Por sua vez, a Fundação cedeu o prédio em comodato à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (MCB, 2015) (figura 63).

Figura 63: Fachada do Museu da Casa Brasileira.

Fonte: Disponível em http://www.mcb.org.br/pt-BR/institucional/ficha-tecnica. Acesso em 17 jan. 2016.

4.2.1 O Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira

O Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira é a mais renomada e prestigiada premiação de design do país. Trata-se de uma realização anual independente, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, por meio do Museu da Casa Brasileira. Existente desde 1986, já compõe à própria história do design no Brasil e é uma referência no desenvolvimento do segmento configurando-se como um verdadeiro selo de qualidade.

O Prêmio é dividido em dois momentos principais: o Concurso do Cartaz e, em seguida, a premiação dos produtos e trabalhos escritos. Todos os anos, no período relativo ao primeiro semestre, é realizado o Concurso do Cartaz, que desafia participantes de todo o Brasil, profissionais ou não, a criar a principal peça de divulgação do Prêmio. O cartaz eleito pelo júri percorre o país e inspira toda a identidade visual da edição. O autor do cartaz vencedor recebe o prêmio pela criação e é contratado para a elaboração posterior de outras peças gráficas que fazem parte da comunicação visual do Prêmio.

Nesse contexto, o cartaz, funciona como a principal peça de divulgação do concurso. As propostas são analisadas por um júri formado por renomados acadêmicos e profissionais da área, que elegem o ganhador e os finalistas, a serem exibidos na exposição anual do Prêmio Design MCB, geralmente ocorrida no segundo semestre de cada ano (MCB, 2015).

Embora a quantidade de cartazes submetidos ao prêmio seja deveras significativa, esta pesquisa se concentrou nos cartazes vencedores das edições de 2004 a 2014.

4.3 OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DAS ANÁLISES E OS OBJETOS GRÁFICOS SELECIONADOS

Esta etapa do trabalho foi desenvolvida a partir de um método exploratório e investigativo. Antes mesmo de proceder às experimentações e análises, pesquisamos trabalhos científicos que abordavam um objeto de estudo similar ao proposto por esta pesquisa, ou seja, obras concretistas ou cartazes.

Assim sendo, utilizamos mais uma vez o trabalho de Habara (2011) como referência. O pesquisador elencou cada um dos cartazes analisados a partir de referências de determinados estilos artísticos. Esta empreitada é demonstrada após a apresentação de um minucioso levantamento bibliográfico acerca de cada um dos movimentos dos quais os cartazes se enquadrariam. Neste sentido, este trabalho foi determinante por proporcionar referências para procedimentos das análises experimentais assim como para o referencial teórico desta tese.

No que se refere ao método de análise de imagens, destacamos o trabalho de Maria Heloisa Moreira de Marmo (2007). Entre outras questões, a autora faz uma associação entre arte e design, apresentando uma investigação focada na linguagem construtiva da arte concreta. Para a ela, as obras de arte em geral, quaisquer que sejam suas linguagens, podem ser classificadas em uma tríade fundamental que é:

1) Uma criação: o significado de sua expressão denotativa de seu caráter artístico;

2) A concepção: a forma com que é elaborada e apresentada pelos componentes tipológicos para formatar seu sistema de produção;

3) A percepção: o que ela representa, como é captada pelos outros (MARMO, 2007, p. 7).

Desses três aspectos, os itens 2 e 3 apresentados foram fundamentais para formatar o processo metodológico pelo qual os objetos gráficos selecionados foram analisados.

A autora coloca que ao se observar obras de arte concretistas, pelo viés da percepção visual, estas apresentam formas que estão em sintonia com o processo de visualização e reprodução da linguagem computacional gráfica. Neste sentido, a pesquisadora selecionou obras vislumbrando a identificação do suporte da obra como elemento indissociável da linguagem. Este critério foi determinante para esta tese, que também se orientou por este quesito para selecionar os objetos gráficos então analisados.

Marmo (2007) selecionou vinte obras do artista Antonio Maluf para análise em processo digital. A escolha das obras priorizou três fatores primordiais:

1) estudo de linguagem: trabalhos que geraram novas obras de arte concreta;

2) expressão técnica: pintura manual a guache sobre papel;

3) propriedade: fazem parte da coleção pessoal do artista.

As análises dinâmicas elaboradas por Marmo (2007) foram desenvolvidas a partir de uma série de elementos gráficos, entre eles:

a) Estrutura: eixos ortogonais/diagonais, quadriculados, traços de construção, formas/espaços modulares;

b) Lexia: elenco de signos e sinais;

c) Sintaxe: organização dos signos e sinais sobre a estrutura;

d) Trajetória de leitura: percurso do olhar na animação;

e) Conteúdo: importância das partes componentes para o significado da obra;

f) Técnica de animação: quantidade de quadros, tempo de cada cena, medidas;

Do trabalho de Marmo (2007), nos interessaram, para as análises apresentadas adiante, principalmente os critérios trazidos pelas alíneas “a”, “b”, “c” e “e”, os quais foram adaptados para a utilização nesta pesquisa.

Observando o texto de Joly (2004), notamos que a autora apresenta quatro elementos de análise denominados por ela como “eixos plásticos” (p. 65), são eles:

a) formas;

b) cores;

c) composição[45];

d) textura.

A partir disso, fizemos uma compilação entre esses métodos (adaptados) para então estipular os critérios pertinentes a esta pesquisa. Tais critérios foram utilizados tanto para a seleção de cartazes como para as análises que serão apresentadas adiante. Neste sentido, os critérios são os seguintes:

a) formas geométricas: retângulos, círculos, triângulos, etc.

b) formas: ponto, linha, plano, volume, etc.

c) cores: contrastes, cores quentes, cores frias, cores complementares, cores chapadas (contínuas), etc.

d) estrutura: grids, eixos de simetria, traços construtivos;

e) textura;

f) tipografia;

Para facilitar a compreensão das discussões estabelecidas daqui em diante, convém destacar que para nos aproximarmos ainda mais dos nossos objetos de estudos, passamos a não mais distingui-los como obra de arte, serigrafia, tela ou cartaz. Justamente pelo fato do nosso artista central – Almir Mavignier – assim o fazer. Como observado em alguns de seus depoimentos, Mavignier não diferenciava uma obra de arte de um cartaz ou de um objeto de design, segundo o mesmo “arte e design tem função numa dimensão espiritual” (MAM, 2000). É por teste motivo que a partir deste momento consideramos obras de arte e cartazes como “Objetos Gráficos”.

A busca por estes materiais resultou no agrupamento de 173 objetos de Almir Mavignier e mais 126 objetos do Museu da Casa Brasileira que foram organizados e observados por meio de um agrupamento visual.

Após essa observação - levando-se em conta os critérios apresentados anteriormente - chegamos à seleção de 92 objetos gráficos de Almir que interessariam para esta pesquisa e que deveriam ser mais bem analisados. Estes objetos receberam a nomenclatura de “Pertinentes”; aqueles objetos que foram “descartados” (81 objetos) receberam o título de “Não pertinentes”.

Os objetos pertinentes são aqueles em que se percebem facilmente elementos visuais que interessam a essa pesquisa. Observemos no gráfico 1:

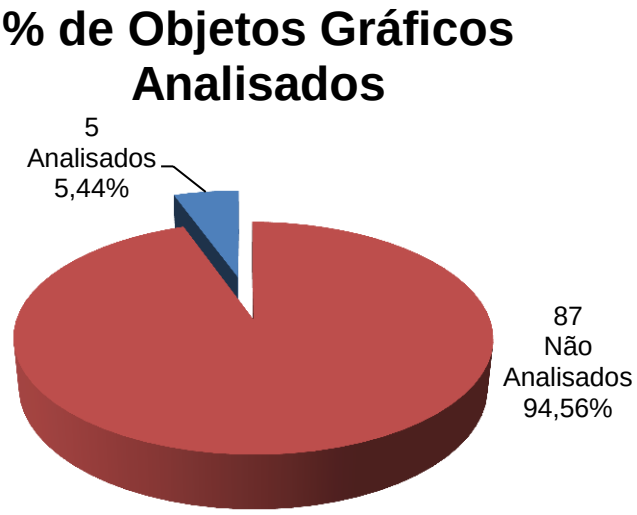
[45] De acordo com Joly (2004), Paul Klee denominava a composição como “formação”.

Gráfico 1: Porcentagem de objetos gráficos considerados “Pertinentes”.

Fonte: O autor, 2015.

Dos 92 objetos elencados como “Pertinentes”, fizemos uma nova análise visual a partir dos mesmos critérios utilizados anteriormente e selecionamos os 5 objetos gráficos que seriam finalmente analisados com maior rigor e critério, observe no gráfico 2:

Gráfico 2: Porcentagem analisada dos objetos Gráficos de Almir Mavignier.



Fonte: O autor, 2015.

No que diz respeito aos cartazes do Museu da Casa Brasileira, verificamos que no período estipulado entre 2004 e 2014, 119 cartazes foram indicados como finalistas[46]. Destes, apenas 16 cartazes foram considerados

[46] Conforme informação cedida pelo setor de documentação do MCB em 2014, constante do Anexo 2.

como “Pertinentes” (13%) e, portanto, seriam interessantes para nossa análise. Os demais 103 (87%) foram denominados como “Não pertinentes”. Estes dados também estão evidenciados por meio do gráfico 3:

Gráfico 3: Porcentagem dos cartazes considerados “Pertinentes”.

Fonte: O autor, 2015.

Destes 16 classificados como “Pertinentes”, selecionamos 5 cartazes para serem submetidos aos procedimentos analíticos desta pesquisa, observemos no gráfico 4.

Gráfico 4: Porcentagem dos cartazes analisados.

Fonte: O autor, 2015.

Para facilitar a catalogação dos objetos de estudo em suas respectivas fichas catalográficas (Apêndice 2) desenvolvemos um método para nomear cada

um desses 10 objetos gráficos. As iniciais da expressão “Objeto – Gráfico - Almir” (O.G.A.) resultaram na nomenclatura utilizada. Os numerais de 1 a 5 foram utilizados para distinguir cada um dos objetos de estudo. Observemos na figura:

Figura 64: Nomenclatura utilizada para catalogação dos objetos gráficos de Almir Mavignier.

Fonte: O autor, 2015.

Igualmente, para os cartazes do Museu da Casa Brasileira, foram atribuídas nomenclaturas similares. As iniciais da expressão “Objeto – Gráfico – Museu” (O.G.M.) foram sucedidas pela sequência numérica de 1 a 5 para distinguir cada um dos objetos gráficos:

Figura 65: Nomenclatura utilizada para catalogação dos objetos gráficos do MCB.

Fonte: Do autor, 2015.

4.3.1 Os objetos de estudo selecionados: objetos gráficos de Almir Mavigner

Após a procura e arquivamento dos objetos gráficos, iniciamos a catalogação e codificação dos mesmos, para que fosse possível nomeá-los e apresentá-los de maneira mais dinâmica.

Assim sendo, apresentamos abaixo os objetos selecionados já no modelo da ficha de catalogação:

O.G.A.1:

a)	Título:	Rotação Brasil
b)	Autor:	Almir Mavignier
c)	Ano:	1992
d)	Sobre o evento:	Não foi utilizada para nenhum evento.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	59,4cm x 84,1cm
g)	Elementos principais:	Polígonos formados a partir retas que partem do centro do retângulo em direção às bordas.
h)	Cores:	Verde, Amarelo, Azul, Branco e Preto
i)	Descrição:	Trata-se de uma série de cinco serigrafias formadas por polígonos coloridos com as cores da bandeira brasileira (segundo o autor, por um equívoco, ele utilizou a cor preta acreditando que a o texto “ORDEM E PROGRESSO” fosse escrito com esta cor).
j)	Fonte	Redesenhada a partir do livro de Juan Manuel Bonet – 60 anos de arte construtiva no Brasil, 2010.

O.G.A.2:

a)	Título:	“Knust im Anschlag”
b)	Autor:	Almir Mavignier
c)	Ano:	1996
d)	Sobre o evento:	Trata-se de um evento de exposições coletivas realizado em Nordrhein-Westfalen, Alemanha, no Museum Für Angewandte Kunst Köln em 1996.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	84cm x 59,3cm
g)	Elementos principais:	Fundo preto, paralelogramo e triângulo retângulo branco, texto em verniz localizado.
h)	Cores:	Branco e preto.
i)	Descrição:	Aparentemente é um cartaz aditivo que traz mais uma vez a técnica de se utilizar o verniz localizado na impressão do texto, permitindo a sua leitura somente quando da incidência de luz sobre o cartaz. Na imagem apresentada ao lado, os referidos textos não são completamente visíveis.
j)	Fonte	Acervo on-line do MAM

O.G.A.3:

a)	Título:	“Almir Mavignier”
b)	Autor:	Almir Mavignier
c)	Ano:	1988
d)	Sobre o evento:	Sem informação acerca do evento.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	84,2cm x 59,6cm
g)	Elementos principais:	Triângulos retângulos coloridos sobre um fundo preto com textos em branco.
h)	Cores:	Laranja, Vermelho, Branco e Preto
i)	Descrição:	Cartaz composto por quatro triângulos retângulos, sendo três em tons vermelhos e um retângulo branco, além de um polígono preto.
j)	Fonte	Acervo on-line do MAM

O.G.A.4:

a)	Título:	“stiftung sammlung kurt fried"
b)	Autor:	Almir Mavignier
c)	Ano:	1999
d)	Sobre o evento:	Cartaz elaborado para divulgar a exposição da coleção Fundação Kurt Pacifica.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	83,9 x 59,5 cm
g)	Elementos principais:	Formas geométricas que são formadas a partir do posicionamento da letra F.
h)	Cores:	Vermelho, Preto e Branco
i)	Descrição:	Aparentemente, o cartaz tem um grid predominantemente geométrico definido pelos pontos médios das laterais.
j)	Fonte	Acervo on-line do MAM

O.G.A.5:

a)	Título:	“Euro-Afro-Americana"
b)	Autor:	Almir Mavignier
c)	Ano:	1986
d)	Sobre o evento:	Não foi utilizado para evento.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	59,4 x 42 cm
g)	Elementos principais:	Polígonos formados por linhas que partem de um ponto no inferior da obra.
h)	Cores:	Vermelho, Preto e Branco
i)	Descrição:	Trata-se de uma série de quatro serigrafias que representam a rotação cultural na América do Sul, onde cada cor corresponde a um povo: europeus, africanos, índios e mestiços.
j)	Fonte	Acervo on-line do MAM

4.3.2 Os objetos de estudo selecionados: objetos gráficos do Museu da Casa Brasileira.

Após a procura e arquivamento objetos gráficos do MCB, iniciamos catalogação e codificação dos mesmos, assim como foi feito com os objetos gráficos de Almir Mavignier.

Destarte, apresentamos a seguir os objetos selecionados já no modelo da ficha de catalogação:

O.G.M.1:

a)	Título:	21º Edição
b)	Autor:	Danilo Toledo
c)	Ano:	2007
d)	Sobre o evento:	Nesta edição foram priorizadas as maneiras de representar o prêmio sem repetir soluções recentes e sem fazer um discurso linear. Outros pontos considerados pelo júri foram: clareza de comunicação, conceito, originalidade, viabilidade técnica e econômica, qualidade estética e respeito aos padrões exigidos pelo regulamento.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	46cm x 64cm
g)	Elementos principais:	Polígono branco, figura humana e tipografia
h)	Cores:	Vermelho e Branco.
i)	Descrição:	O cartaz não apresenta um grid evidente. A predominância cromática é das cores branca e vermelha. O designer se apropria de recursos da Gestalt para representar uma silhueta feminina sentada confortavelmente e iluminada por uma luminária.
j)	Fonte:	http://antigo.mcb.org.br/pd/pdTexto.asp?sEdic=41&sMenu=3

O.G.M.2:

a)	Título:	28º Edição
b)	Autor:	Felipe Ferreira Martins e Joelson Bugila
c)	Ano:	2014
d)	Sobre o evento:	A seleção dos finalistas optou por privilegiar a pluralidade – de linguagens e de ideias. Privilegiar aqueles que buscaram se libertar de uma suposta "fórmula vencedora", bem como de uma visão dogmática e limitante das possibilidades de abordagem gráfica.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	46cm x 64cm
g)	Elementos principais:	Quadrados
h)	Cores:	Branco, Preto, Amarelo, Tons de Verde e Vermelho
i)	Descrição:	Aparentemente em um grid, estão dispostos quadrados de diversas cores que foram retirados de um lugar e posicionados em outro.
j)	Fonte	http://www.mcb.org.br/pt-BR/premio-mcb/noticias/resultado-do-concurso-do-cartaz

O.G.M.3:

a)	Título:	27 º Edição
b)	Autor:	Luana Alexandre Graciano, Alexandre Lindenberg e Nathalia Cury
c)	Ano:	2013
d)	Sobre o evento:	Dentre a grande variedade de linguagens apresentadas pelos candidatos, notou-se uma recorrência de soluções tipográficas e uma menor incidência de cartazes com fotografias ou ilustrações. O número 27 protagonizou a maioria das propostas, muitas delas explorando espelhamento entre o 2 e 7. Todos os cartazes selecionados apresentam soluções criativas, estimulantes e realizadas com competência.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	46cm x 64cm
g)	Elementos principais:	Os números da edição
h)	Cores:	Salmão, Azul e Branco
i)	Descrição:	O cartaz é composto por numerais e textos aplicados estrategicamente de modo que, quando justapostos lado a lado, as partes que compõem o número “2” se encaixem.
j)	Fonte	http://antigo.mcb.org.br/pd/index.asp?sText=82

O.G.M.4:

a)	Título:	29 º Edição
b)	Autor:	Daniel Kondo
c)	Ano:	2015
d)	Sobre o evento:	A seleção dos finalistas optou por privilegiar a pluralidade – de linguagens e de ideias. Privilegiar aqueles que buscaram se libertar de uma suposta "fórmula vencedora", bem como de uma visão dogmática e limitante das possibilidades de abordagem gráfica.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	46cm x 64cm
g)	Elementos principais:	Linhas coloridas
h)	Cores:	Branco, Verde, Magenta, Ciano e Amarelo
i)	Descrição:	As linhas coloridas se cruzam e misturam as cores, conforme a mistura proveniente das cores CMY.
j)	Fonte:	http://www.mcb.org.br/pt-BR/premio-mcb/noticias/resultado-do-concurso-do-cartaz

O.G.M.5:

a)	Título:	27 º Edição
b)	Autor:	Daniel Escudeiro – Escritório Pós Imagem Design
c)	Ano:	2013
d)	Sobre o evento:	Dentre a grande variedade de linguagens apresentadas pelos candidatos, notou-se uma recorrência de soluções tipográficas e uma menor incidência de cartazes com fotografias ou ilustrações. O número 27 protagonizou a maioria das propostas, muitas delas explorando espelhamento entre o 2 e 7. Todos os cartazes selecionados apresentam soluções criativas, estimulantes e realizadas com competência.
e)	Orientação:	Retrato
f)	Tamanho:	46cm x 64cm
g)	Elementos principais:	Formas geométricas curvas e poligonais.
h)	Cores:	Amarelo, Preto e Branco.
i)	Descrição:	As formas que sugerem a formação no número 27. Ocorre um alto contraste entre o fundo amarelo e as faces pretas do que seria um elemento dobrado no espaço.
j)	Fonte:	http://antigo.mcb.org.br/pd/index.asp?sText=82

5 ANÁLISES GRÁFICO VISUAIS

Antes de apresentar as análises gráfico-visuais, convém destacar que é possível relacionar o trabalho de Almir Mavignier com outras experimentações que apresentam procedimentos geométricos semelhantes. Cabem, portanto, neste contexto, alguns apontamentos acerca destes assuntos.

A pavimentação do plano - termo utilizado por diversos autores (BARBOSA, 1993; DUTENHEFNER & CASTRO, 2010) - também conhecida como "ladrilhamento" (SILVA, 2013), consiste no preenchimento do plano por módulos sem que haja remontagem ou vãos sem preenchimentos (BARBOSA, 1993). Alguns autores atribuem a esta técnica o termo "tesselagem" - ou ainda *tiling* ou *tessellation*[47], no sentido de um recobrimento do plano por meio de um mosaico ou de uma pavimentação. Sua origem advém da antiguidade, a partir de quando o homem inicia suas experiências arquitetônicas com a utilização de pedras para a edificação assim como para a cobertura do solo.

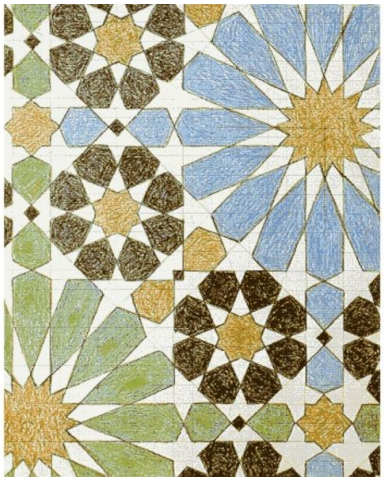
Há quem diga que, por muito tempo, nas pavimentações do plano, era a estética dos padrões construídos que realmente importava, e que as questões geométricas ali envolvidas seriam formuladas e respondidas muitos anos mais tarde. Além destes conceitos, convém destacar que, desde o neolítico e a antiguidade, é possível relacionar a arte com alguns procedimentos geométricos, como é o caso dos diversos elementos das culturas Egípcias e Gregas, sobretudo aqueles ligados à arquitetura. Porém, foi a partir do Renascimento que esta ligação se tornou mais evidente, sobretudo por conta do advento da técnica da perspectiva.

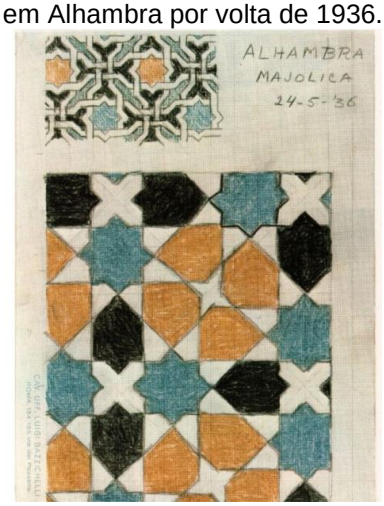
Embora os indícios de pavimentação do plano relacionados com a arte sejam dos mais variados, destacamos, neste momento, aqueles desenvolvidos pelo artista Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Escher é um gravador holandês de xilogravura, litogravura e *mezzotinta* (meios tons) (ERNST, 2007), que se destacou no mundo das artes com a aplicação da geometria dos *alicatados*, mosaicos *mudéjares* ou mouriscos, dos muçulmanos da Espanha (PINHEIRO, 1991).

[47] Conforme verificado no trabalho de Daffer & Clemens (1977).

Escher teve contato com a cultura Árabe a partir das obras construídas pelos mouriscos, depois que esteve em Alhambra, um notável conjunto arquitetônico constituído por palácios, na cidade de Granada, região de Andalucia na Espanha. Na próxima figura, destacamos alguns dos estudos realizados por Escher na sua visita a Alhambra, por volta do ano de 1936:

Figura 66: Estudos à mão livre realizados por Escher em Alhambra por volta de 1936.

a) 

b) 

Fonte: Disponivel em: http://www.math.cornell.edu. Acesso em: 10 mar 2015.

Estes estudos contribuíram para o desenvolvimento das obras do artista, que se destacou por privilegiar conceitos geométricos em sua composição. Como pode ser visto na xilogravura "Cavaleiros", datada de 1946, encontramos diversos indícios do uso da geometria para a obtenção da pavimentação do plano (Figura 67). Além da equivalência de área, Escher se utiliza das simetrias de translação e reflexão[48] para obter os encaixes, de modo que não sobrem espaços vazios na composição.

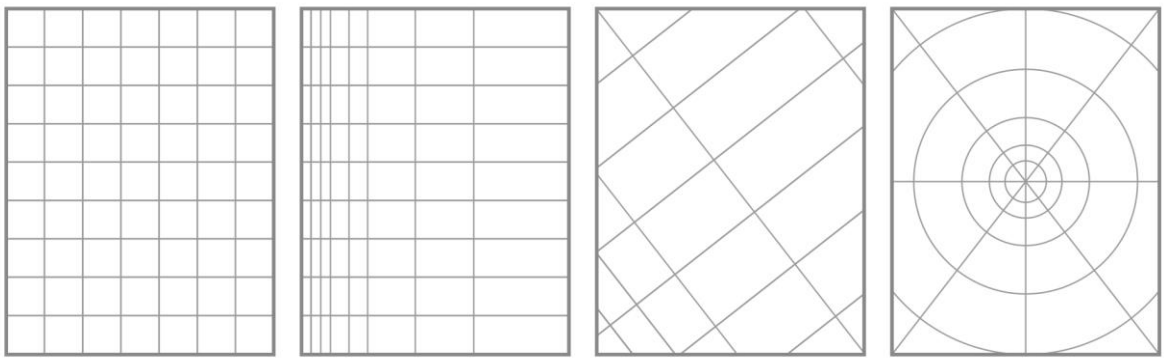
[48] Essas transformações geométricas não implicam em alteração da forma inicial (WEYL, 1997). Na translação, a forma é repetida e organizada de acordo com um ritmo (ROHDE, 1997) e na reflexão, a imagem é espelhada por meio de um eixo de simetria (WONG, 1998).

Figura 67: Escher. *Xilogravura Cavaleiros*, 1946.

Fonte: Escher (1994).

Segundo o próprio artista, cada uma das sequências de cavaleiros (com as cores cinza e branco, na imagem), são tratadas como "tiras de pano" que seriam refletidas no espaço para que se encaixassem umas às outras numa espécie de malha que pode ser quadrada, retangular, triangular, hexagonal ou outra. (ESCHER, 1994). Porém, podemos admitir que antes mesmo de Escher, para ser mais preciso, a partir das vanguardas modernistas e do advento do Design, o layout de uma peça gráfica, em muitos casos, passou a ser estruturado por meio de uma malha – o grid. Este, pode ser definido como uma rede de linhas que cortam um plano horizontal e verticalmente com incrementos ritmados, porém também ser anguloso, irregular ou ainda circular (LUPTON, 2008). Tais grids, podem se apresentar a partir de uma série de formatos, como mostrado a seguir:

Figura 68: Exemplos de Grids.



Fonte: Do autor com base em diversos autores, 2016.

O grid, em uma vasta gama de exemplos, é um elemento básico do Design de Superfície. Este último termo, segundo Rubim (2004), é uma tradução de *Surface Design*, que se trata de uma expressão inglesa que denomina a associação de profissionais americanos que trabalham no setor têxtil. Além disso, é uma atividade criativa e técnica que se ocupa da criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas para a constituição de superfícies, apresentadas na forma de estampas, azulejarias, cestarias, entre outras maneiras (figura 69) (RÜTHSCHILLING, 2008).

Figura 69: Exemplos de superfícies bidimensionais.

Fonte: Imagens da internet.

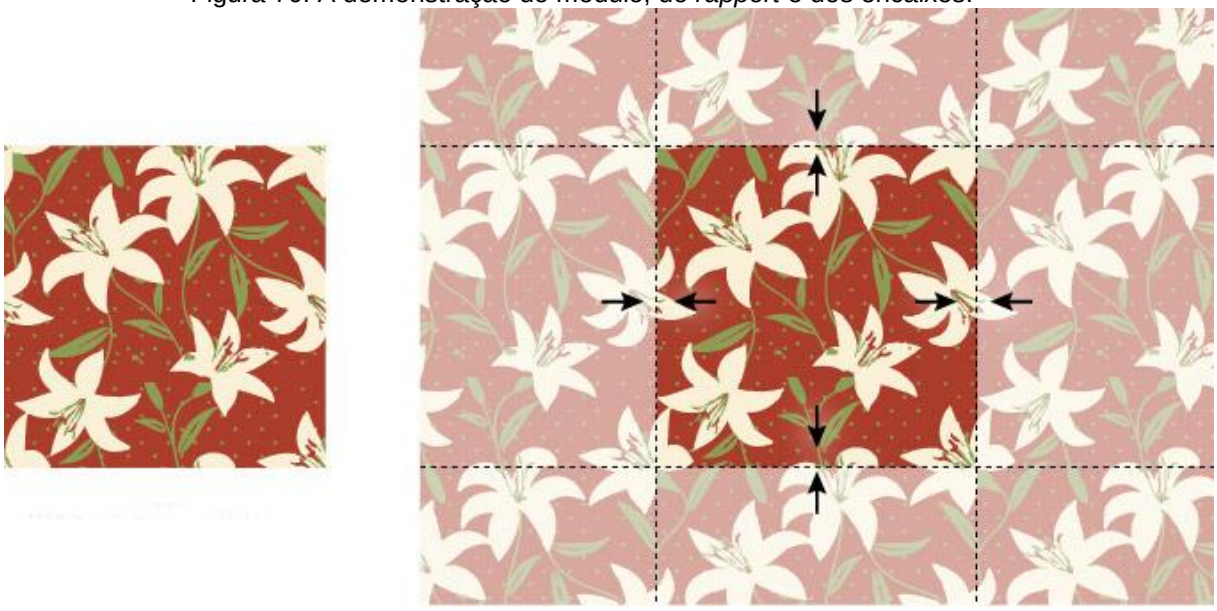
Observa-se que um dos principais atributos de uma superfície, sobretudo bidimensional, é o sentido de preenchimento contínuo do plano numa determinada área. Isso é possível pela repetição de um módulo[49], de modo que as imagens se encaixem e preencham a superfície continuamente[50].

O termo repetição assume o mesmo sentido que as expressões *repeat* em inglês e *rapport* em francês. A noção de “repetição” no contexto do design de superfície é a justaposição de módulos que se encaixam nos dois sentidos - comprimento e largura - de modo contínuo, configurando um padrão. A lógica pela qual o módulo irá se repetir em intervalos constantes chama-se “sistema” (RÜTHSCHILLING, 2008, p.67).

[49] O módulo, segundo Rohde (1997), é a menor das partes de um ente ou forma, ou seja, é o objeto a ser repetido, transladado, rotacionado, reflexionado ou ainda dilatado que irá compor um ente (ou uma superfície).
[50] Ver definição na próxima página.

A figura 70, a seguir, demonstra como que esses elementos interagem na composição de uma superfície. Na imagem da esquerda, temos o módulo já repetido, formando um *rapport*. Na imagem da direita estão destacadas as extremidades da imagem que se encaixam – é o sistema de montagem -, formando a superfície.

Figura 70: A demonstração do módulo, do *rapport* e dos encaixes.



Fonte: Adaptado pelo autor. Disponível em http://estampaholic.com/2014/04/10/o-que-e-rapport/. Acesso em 11 mar. 2016.

No contexto das análises realizadas neste trabalho, utilizamos o conceito de “encaixe”, quando um cartaz se “conectar” ao outro justaposto, por meio de uma forma significativa. Essa forma será válida desde que tenham “cores” que infiram um sentido de continuidade ou de agrupamento, ou seja: mesmo que as várias formas tenham cores diferentes, a “composição” deve ser significativa (JOLY, 2004).

Além disso, esse encaixe pode possibilitar a mesma impressão observada com o *rapport*, ou seja: ignorar o limite - ou a borda - dos cartazes. Segundo Rüthschilling (2008), os encaixes possibilitam aquilo que a autora denomina como “Continuidade”, que se trata da “sequência ordenada e ininterrupta de elementos visuais dispostos sobre uma superfície, garantindo o efeito de propagação” (p. 64).

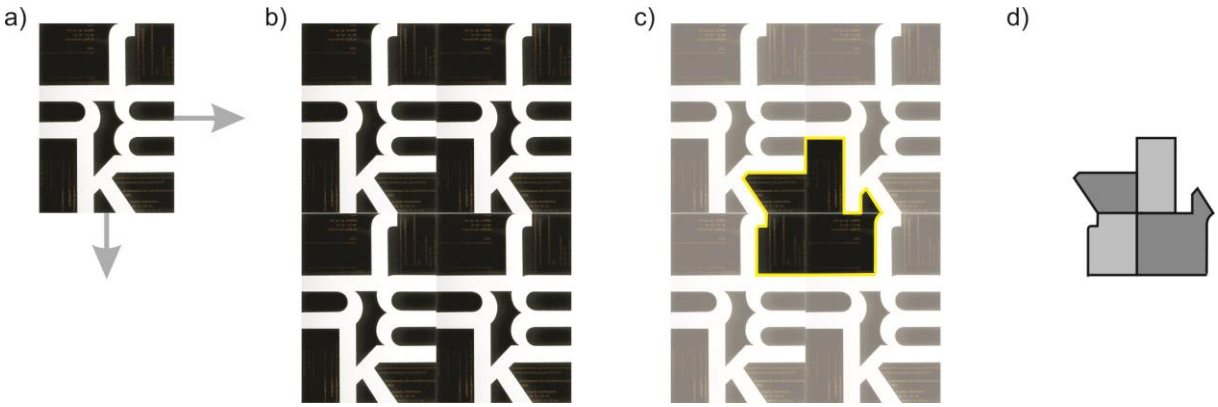
As próximas imagens explicitam estes conceitos por meio de um dos cartazes de Almir Mavignier. O objeto gráfico presente na figura 71 é transladado

e repetido nas direções horizontal e vertical (figura 72a) de modo que suas laterais se encostem (figura 72b) e gerem um encaixe resultante de fragmentos de cada um dos cartazes (figura 72c,d).

Figura 71: Almir Mavignier. *Jahresmesse der kunsthandwerker (jmkh)*, 1982.

Fonte: Disponível em http://mam.org.br/acervo/2000-219-mavignier-almir/. Acesso em 10 mar. 2016.

Figura 72: Demonstração do encaixe formado entre os cartazes justapostos.



Fonte: Do autor, 2016.

A partir destes conceitos fundamentais, demos início à vetorização das imagens dos objetos gráficos que foram arquivadas por meio dos softwares Auto Cad e Adobe Illustrator. Após o redesenho, cada um dos objetos foi analisado a partir dos parâmetros apresentados anteriormente. A partir disso, partimos para a experimentação de diversas possibilidades de encaixe em cada um deles. Neste momento, desenvolvemos uma série de combinações com miniaturas impressas, o que nos permitiu uma maior liberdade no manuseio dos objetos gráficos, como demonstra a figura 73.

Figura 73: Registro do momento em que foram realizadas as análises sobre os objetos gráficos em cada uma das miniaturas.

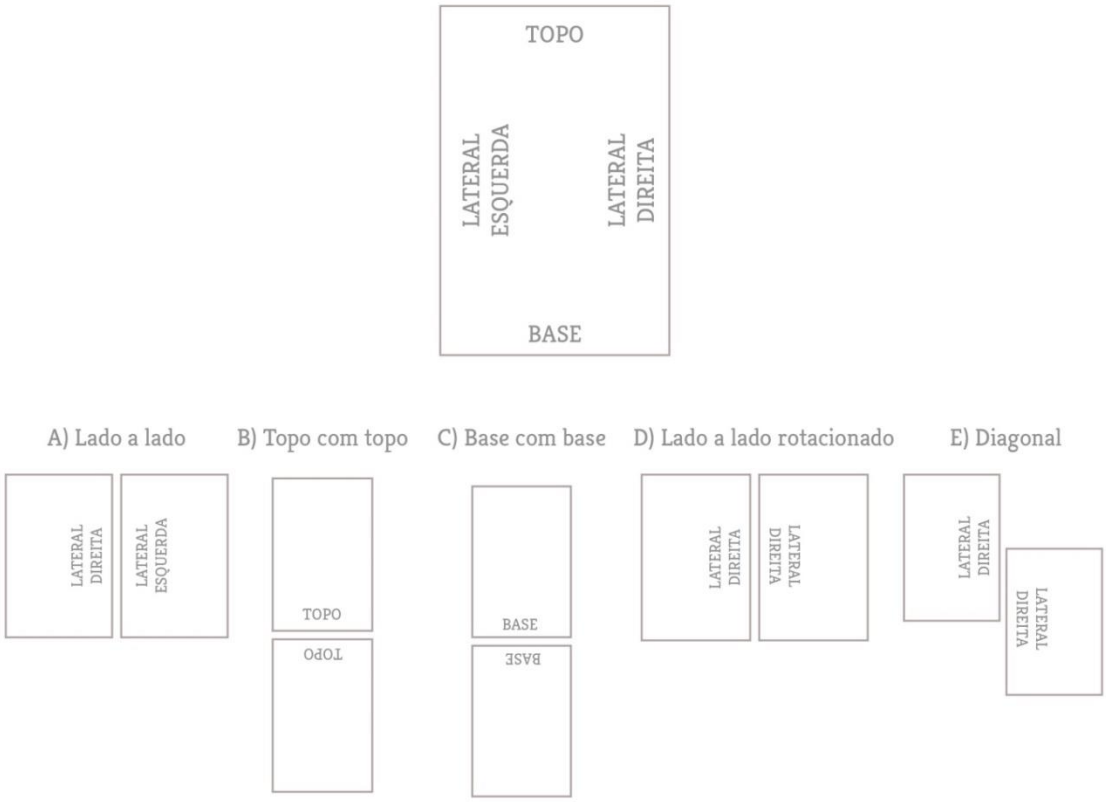
Fonte: O autor, 2015.

A partir desta empreitada, foi possível selecionar quais seriam os melhores procedimentos de organização dos objetos gráficos que resultassem em encaixes quando justapostos lado a lado, de modo que selecionamos cinco combinações, as quais todos os objetos gráficos seriam submetidos, a saber:

A) Lado a Lado
B) Topo com Topo
C) Base com Base
D) Lado a Lado rotacionado 180º
E) Lado a Lado rotacionado 180º em diagonal para baixo

A próxima figura explicita melhor cada uma dessas operações:

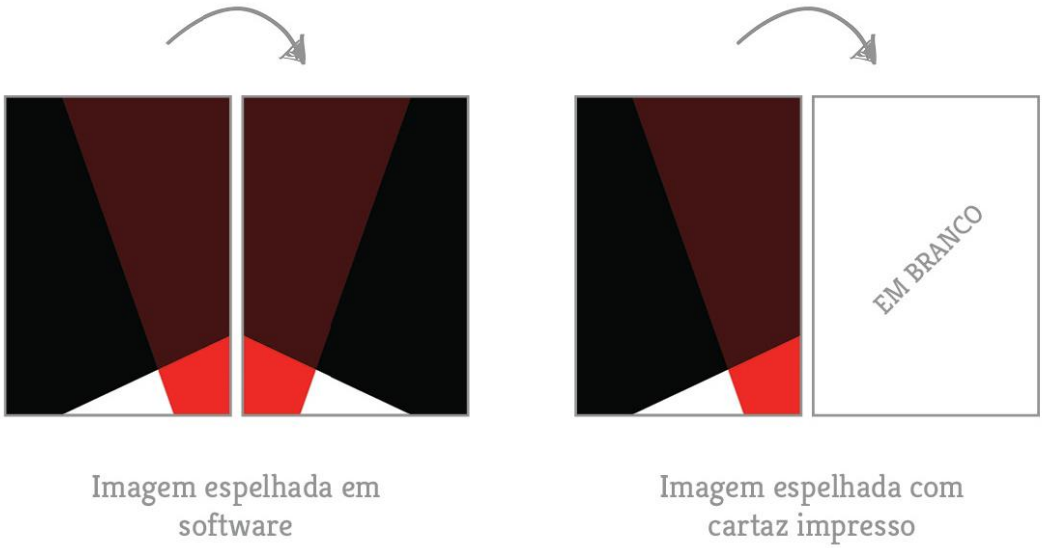
Figura 74: Exemplos esquemáticos de disposição dos objetos gráficos.



Fonte: O autor, 2015.

Neste sentido, convém destacar que observamos – e abandonamos – a composição que utilizaria a simetria de reflexão - ou espelhamento (ROHDE, 1997). Esta operação só seria possível em meio digital, com a utilização de imagens no computador, de modo que não poderia ser realizada sobre os objetos gráficos impressos, pelo fato de que o verso de um cartaz geralmente é “em branco”. A próxima imagem ilustra o que aconteceria se tentássemos realizar a operação de reflexão nos objetos gráficos selecionados:

Figura 75: Simulação da simetria de reflexão de um objeto gráfico no software (esquerda) e como seria em um objeto gráfico impresso (direita).



Fonte: O autor, 2015.

Para facilitar as observações a partir de cada um dos procedimentos de encaixe destacados anteriormente, inserimos um código alfabético na nomenclatura apresentada. Dessa maneira, os caracteres de A a E, foram inseridos na codificação dos objetos gráficos, conforme apresentado a seguir:

Figura 76: Codificação sequencial para os objetos gráficos de Almir Mavignier – variação de encaixe.

Fonte: O autor, 2015.

Figura 77: Codificação sequencial para os objetos gráficos do MCB – variação de encaixe.

Fonte: O autor, 2015.

Para aprimorar a apresentação das análises assim como corroborar com a tabulação dos dados, desenvolvemos um instrumento de análise que se apresenta como uma ficha, onde estão descritas a codificação do objeto gráfico, a variação de encaixe, o resultado da análise, entre outros dados, como pode ser observado no Apêndice 3.

Convém salientar que consideraremos como elementos que se encaixam aqueles que resultam da justaposição de um par de objetos gráficos a partir dos esquemas apresentados anteriormente na figura 74. A repetição desses pares de objetos nos sentidos horizontal e vertical acabará por resultar em encaixes já previstos e presentes em outro esquema, o que pode alterar o resultado das análises.

Vale lembrar que todas as análises geométricas apresentadas a seguir se tratam de suposições do método construtivo do artista ou designer responsável pelo desenvolvimento do objeto gráfico então analisado de modo que não é objetivo desta tese garantir que tais profissionais tenham se valido destes procedimentos em seu processo criativo.

5.1 ANÁLISES SOBRE PRODUÇÕES GRÁFICAS DE ALMIR MAVIGNIER

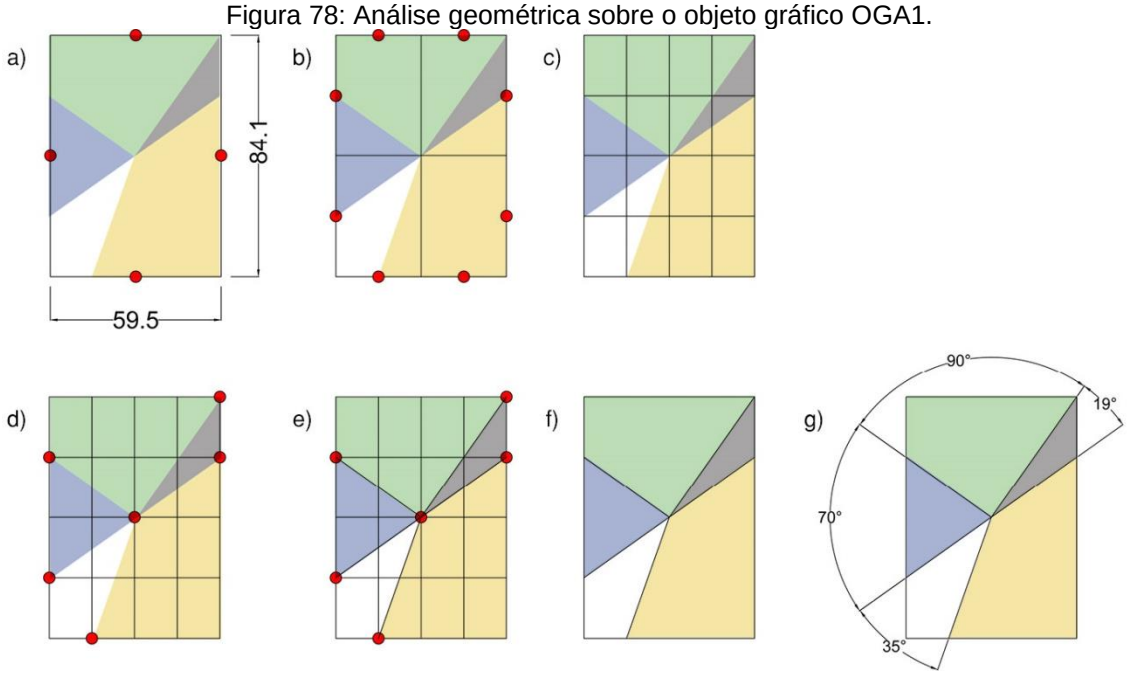
Após a catalogação de cada um dos objetos, iniciamos as análises gráficas dos mesmos. Tais análises foram realizadas nos softwares gráficos, tais quais: Adobe Illustrator e AutoCad para dimensionar e realizar as análises geométricas e no software Adobe Indesign para submetê-los às operações de

encaixes destacadas anteriormente. Este procedimento serviu para verificar se Almir Mavignier de fato concebia seus objetos almejando a extrapolação da forma para além de um objeto único, assim como entrevisto no seu ideal de quando desenvolveu seu primeiro cartaz aditivo bem como com teoria apresentada por Ferreira Gullar.

OGA1:

Esta serigrafia parte da divisão da área de um retângulo em dezesseis partes iguais. A figura 78a a 78c demonstram o processo de obtenção do grid, que irá definir os pontos que limitarão a área de cinco polígonos que compõe o objeto (figura 78d e 78e). A imagem apresentada em 78f demonstra como seria o objeto finalizado e a figura 78g demonstra os ângulos existentes entre cada um dos espaços que receberão as cores da bandeira nacional.

Figura 78: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA1.

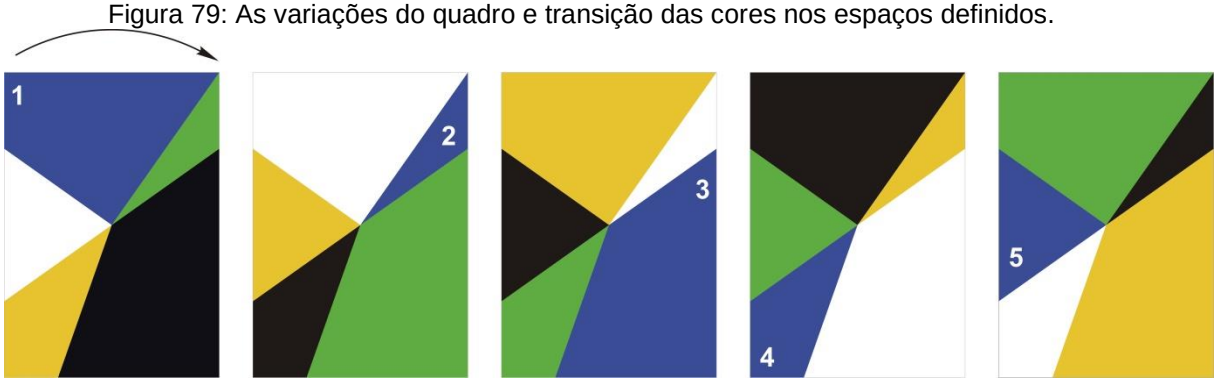


Fonte: O autor, 2015.

A esse respeito, é oportuno salientar que o próprio Almir Mavignier se confundiu na observação das cores da bandeira nacional. Segundo depoimento do próprio artista, ele imaginou que o texto “ORDEM E PROGRESSO” existente na bandeira seria escrito na cor preta, sendo que na verdade, é colorido na cor verde (MAVIGNIER, 2013, *online*).

Igualmente, convém destacar que esta serigrafia configura uma série de cinco obras (BONET, 2010) que acompanham o mesmo processo de divisão, porém com as cores “rotacionadas” em cada um dos espaços. Na figura 79 é possível verificar as versões da obra e o sentido de rotação que as cores obedecem ao transitar de um espaço para o outro. Neste caso, foi destacada a cor azul com a numeração (1) (2) (3) (4) (5) para efeito de compreensão.

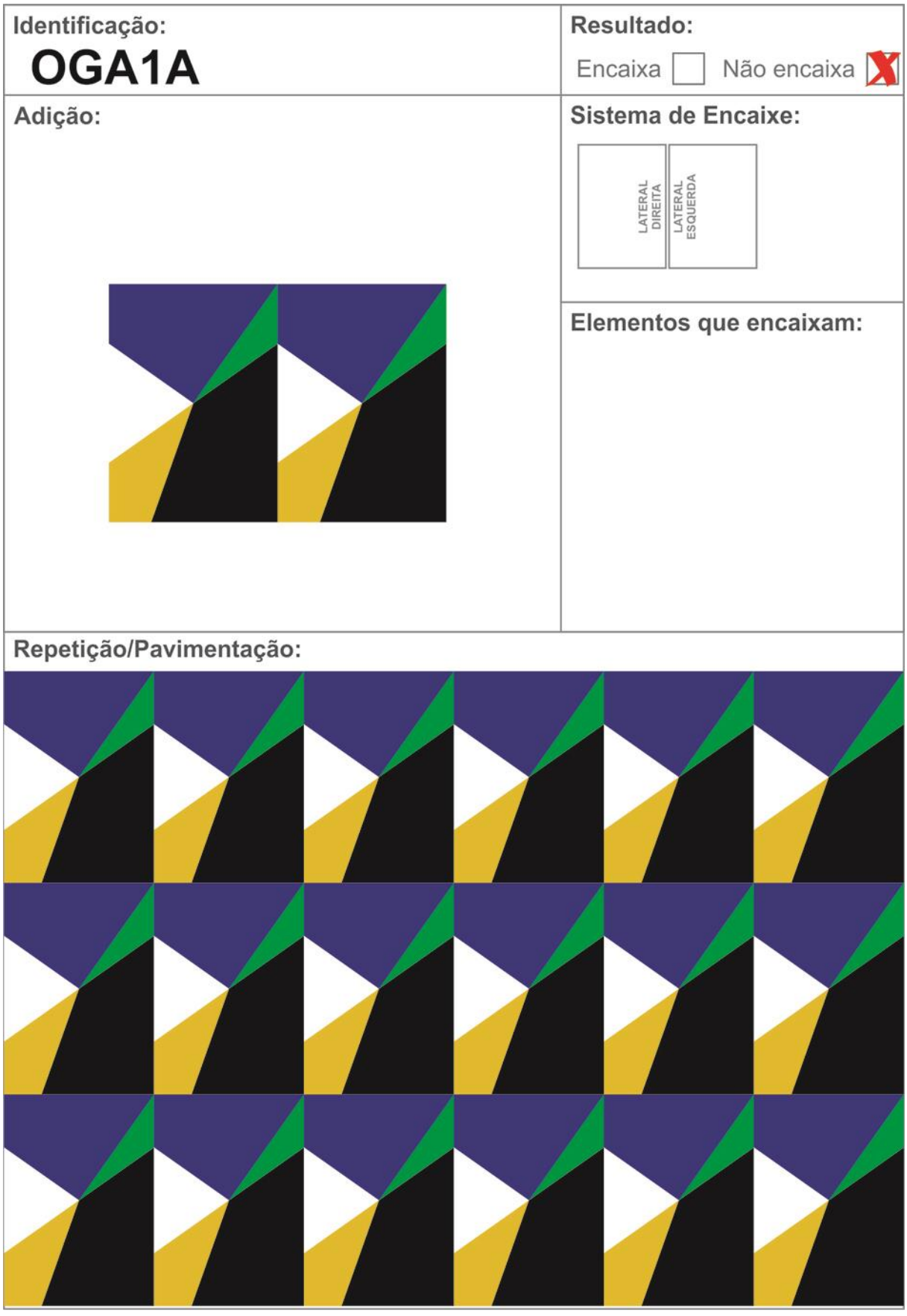
Figura 79: As variações do quadro e transição das cores nos espaços definidos.



Fonte: O autor, 2015.

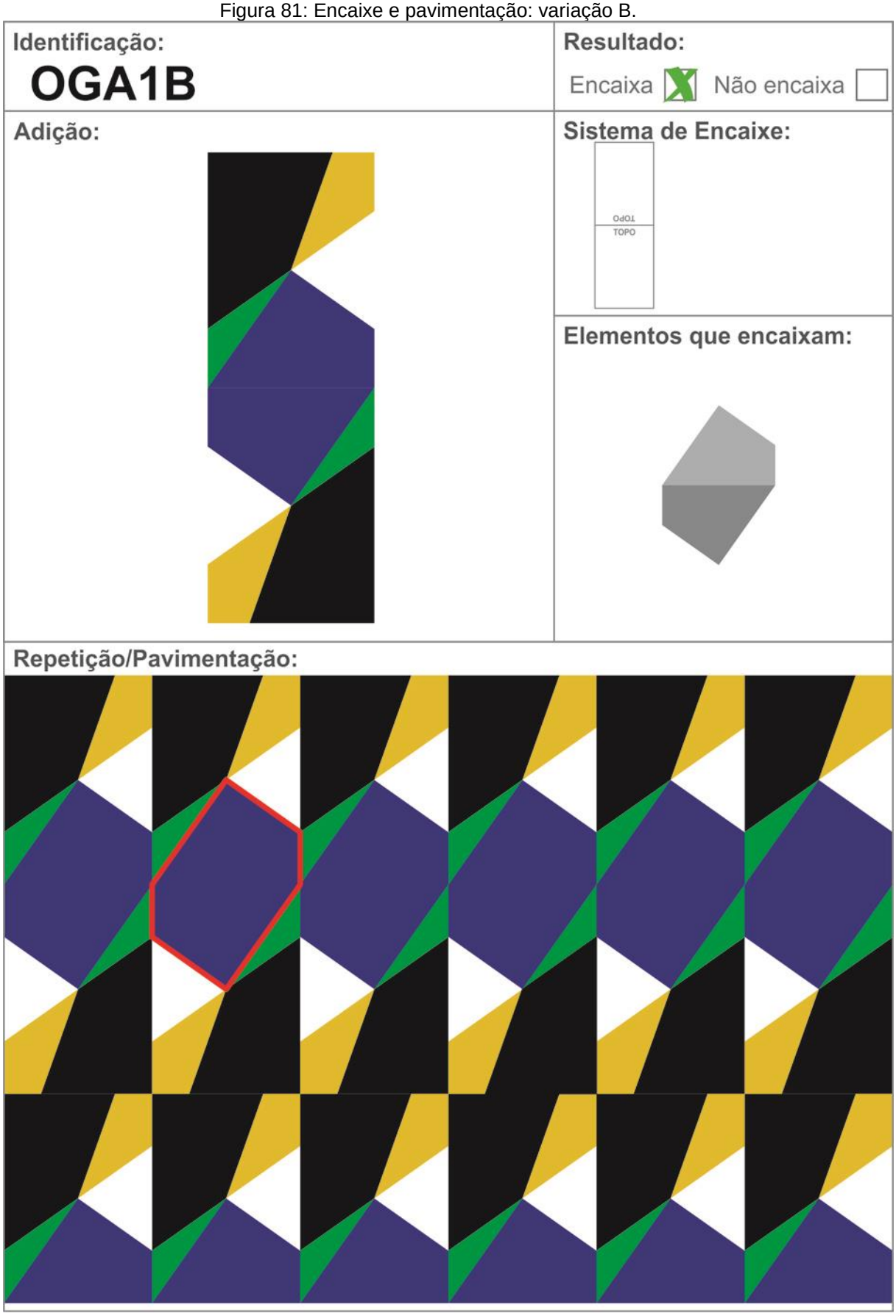
As próximas imagens demonstram os procedimentos de encaixe por meio dos critérios estabelecidos e os eventuais encaixes que conectam um cartaz ao outro. Em cada ficha de análise, está destacado se aquele objeto “Encaixou” ou “Não encaixou”, observe:

Figura 80: Encaixe e pavimentação: variação A.



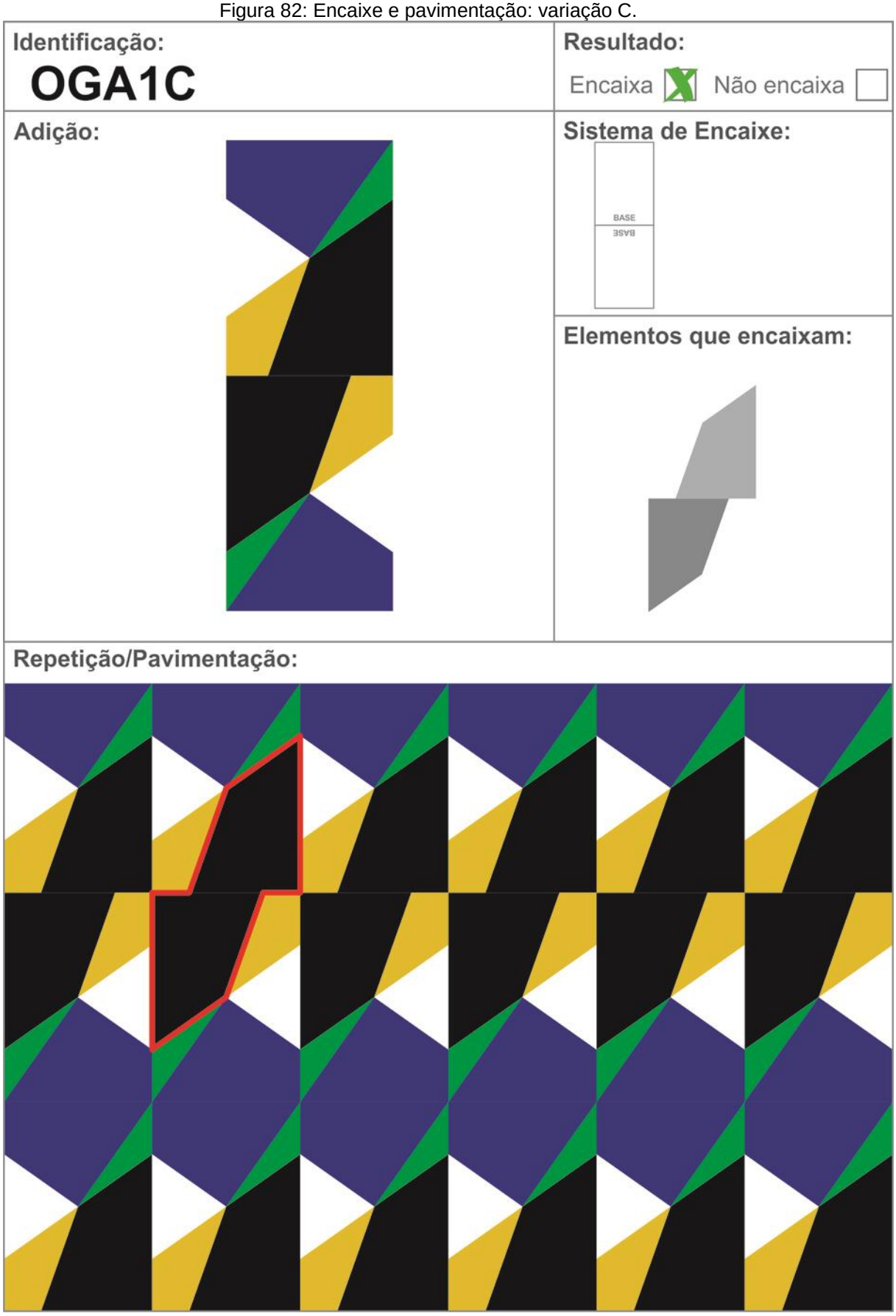
Fonte: O autor, 2015.

Figura 81: Encaixe e pavimentação: variação B.



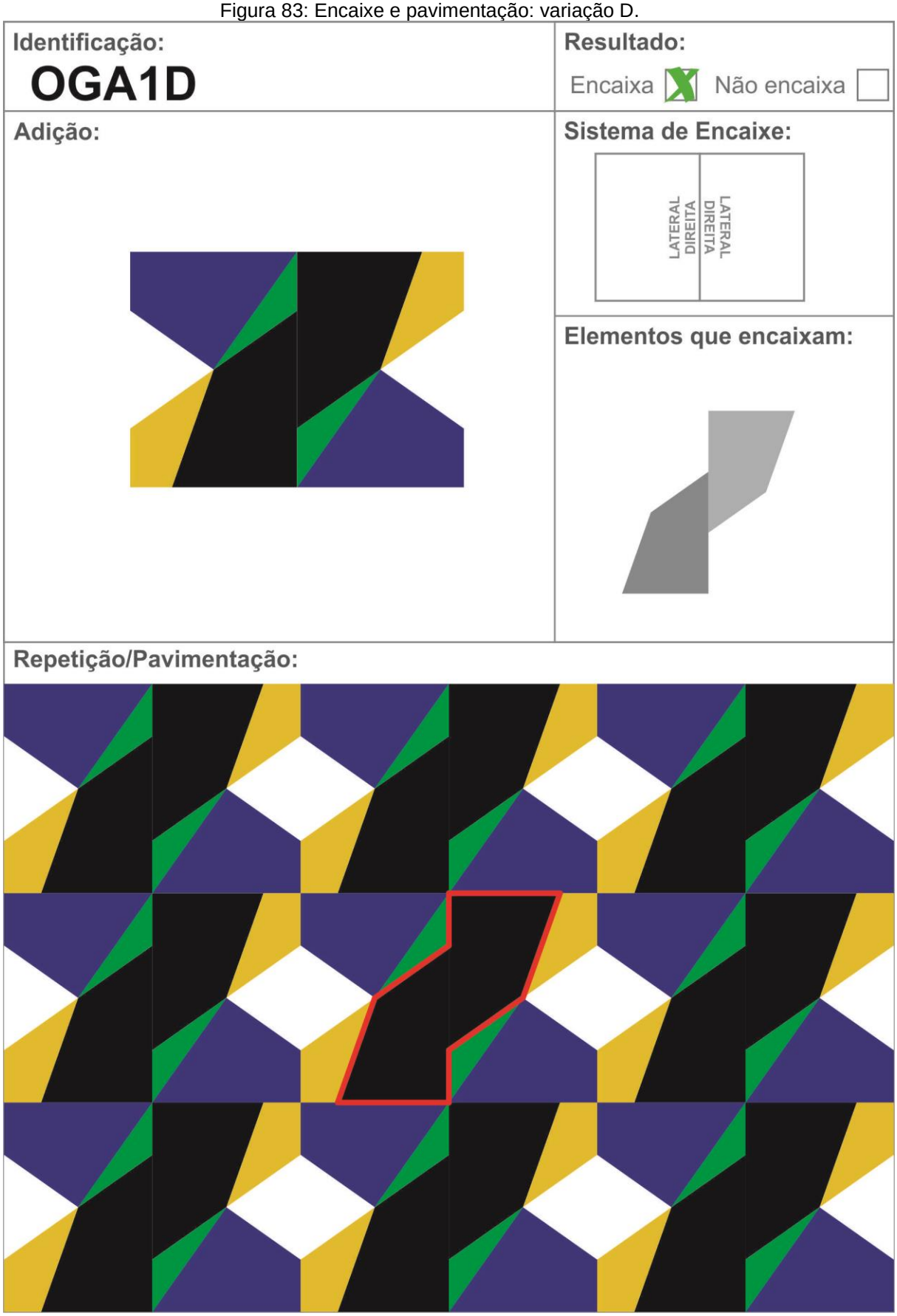
Fonte: O autor, 2015.

Figura 82: Encaixe e pavimentação: variação C.



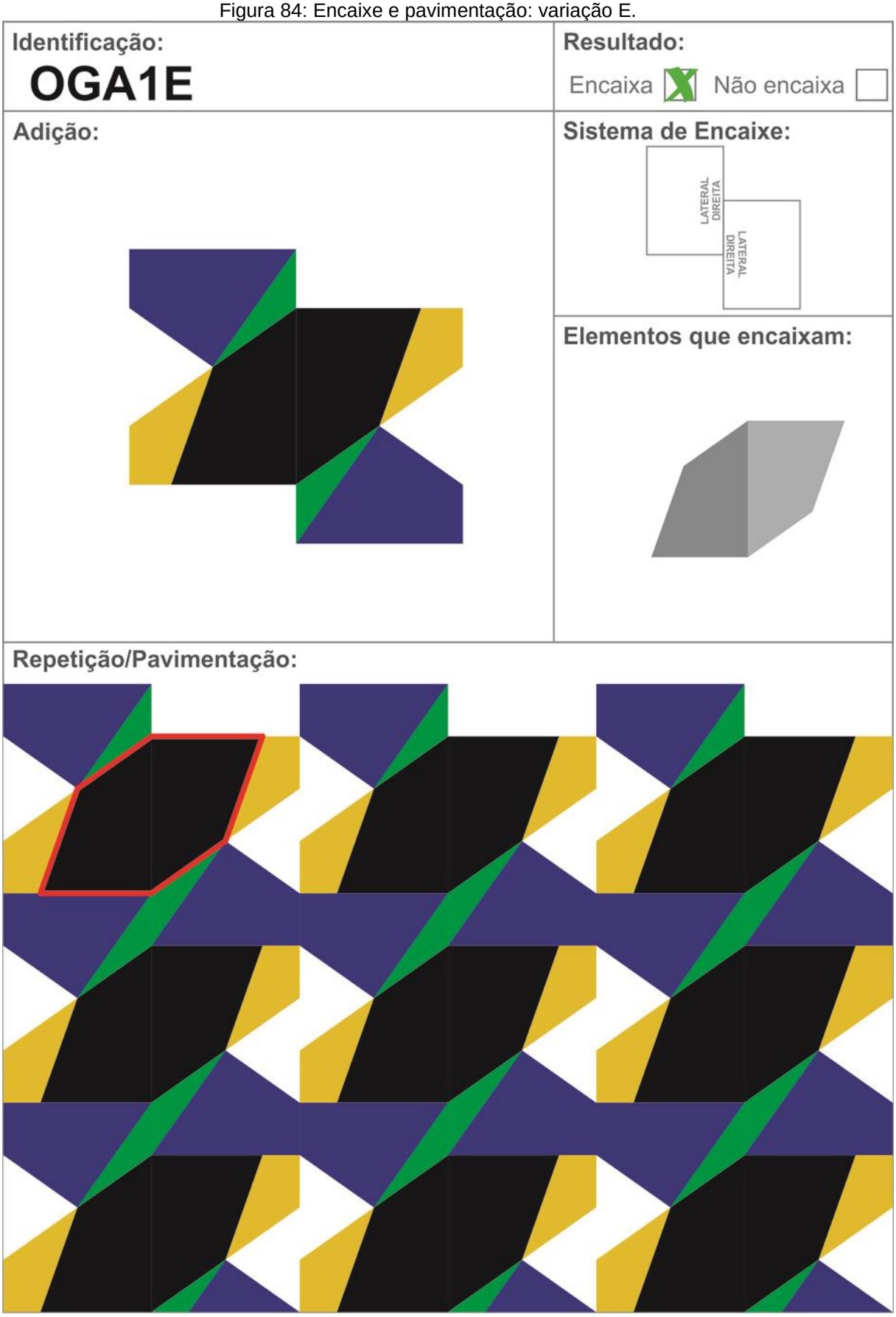
Fonte: O autor, 2015.

Figura 83: Encaixe e pavimentação: variação D.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 84: Encaixe e pavimentação: variação E.

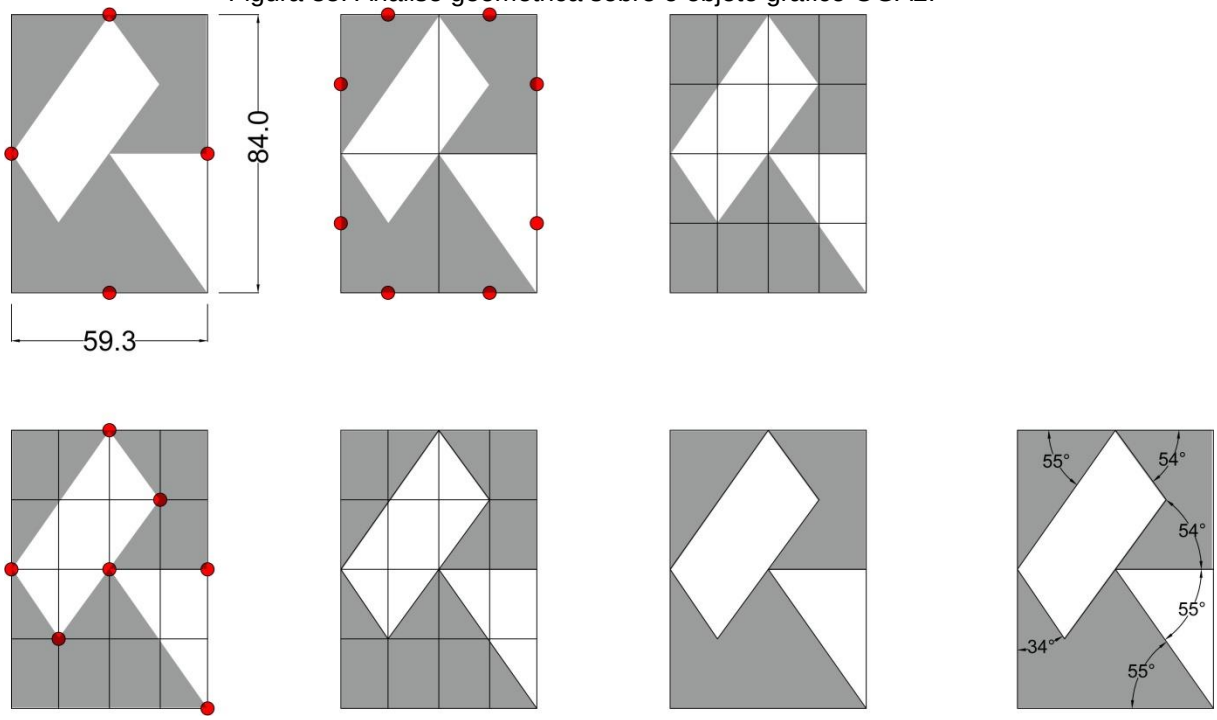


Fonte: O autor, 2015.

OGA2:

O objeto gráfico parte da divisão do suporte por um grid de 16 partes iguais. A partir disso, alguns pontos presos ao grid são destacados para evidenciar os limites das formas geradas: neste caso, um paralelogramo e um triângulo retângulo. Na última imagem da figura, destacamos a precisão de alguns ângulos existentes na imagem, observemos:

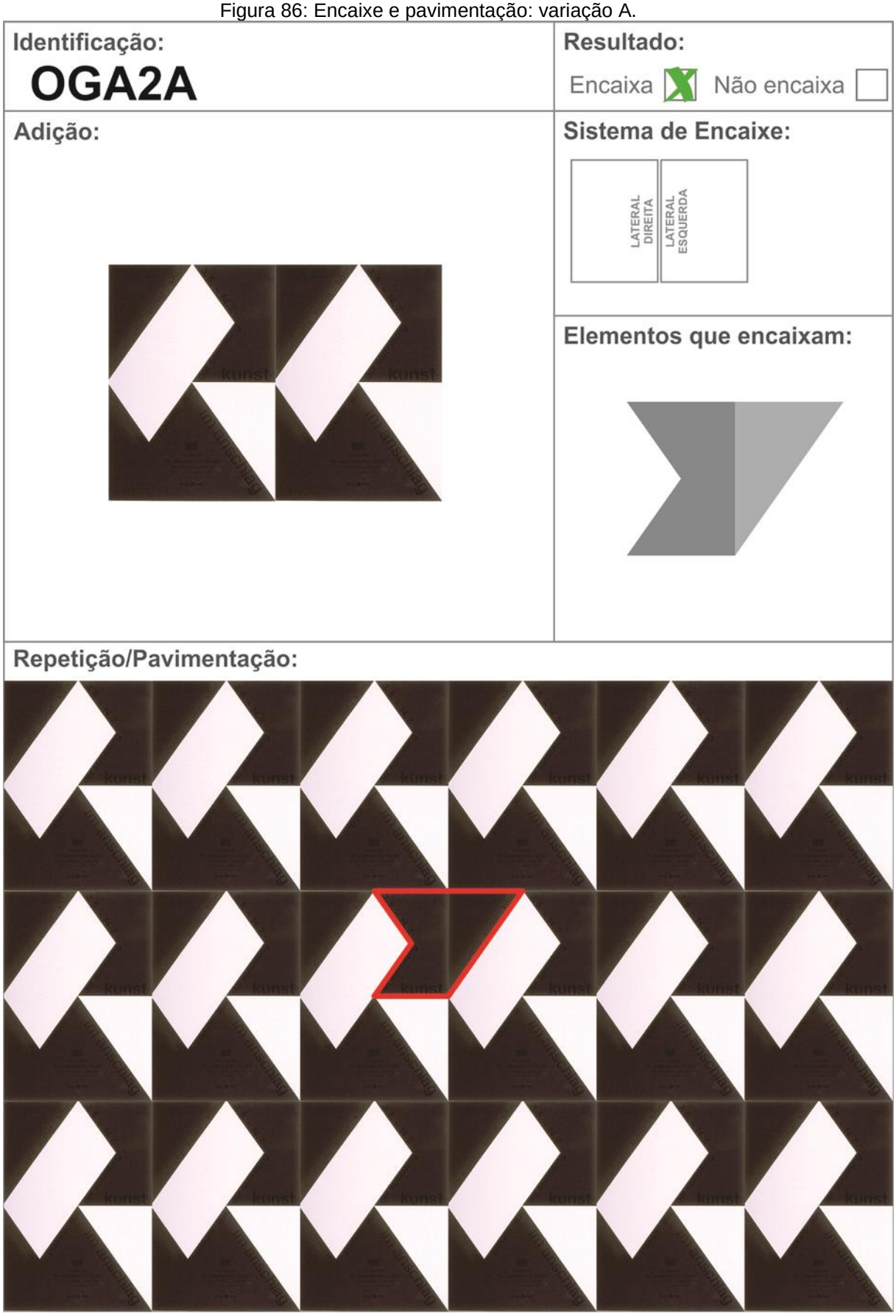
Figura 85: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA2.



Fonte: O autor, 2015.

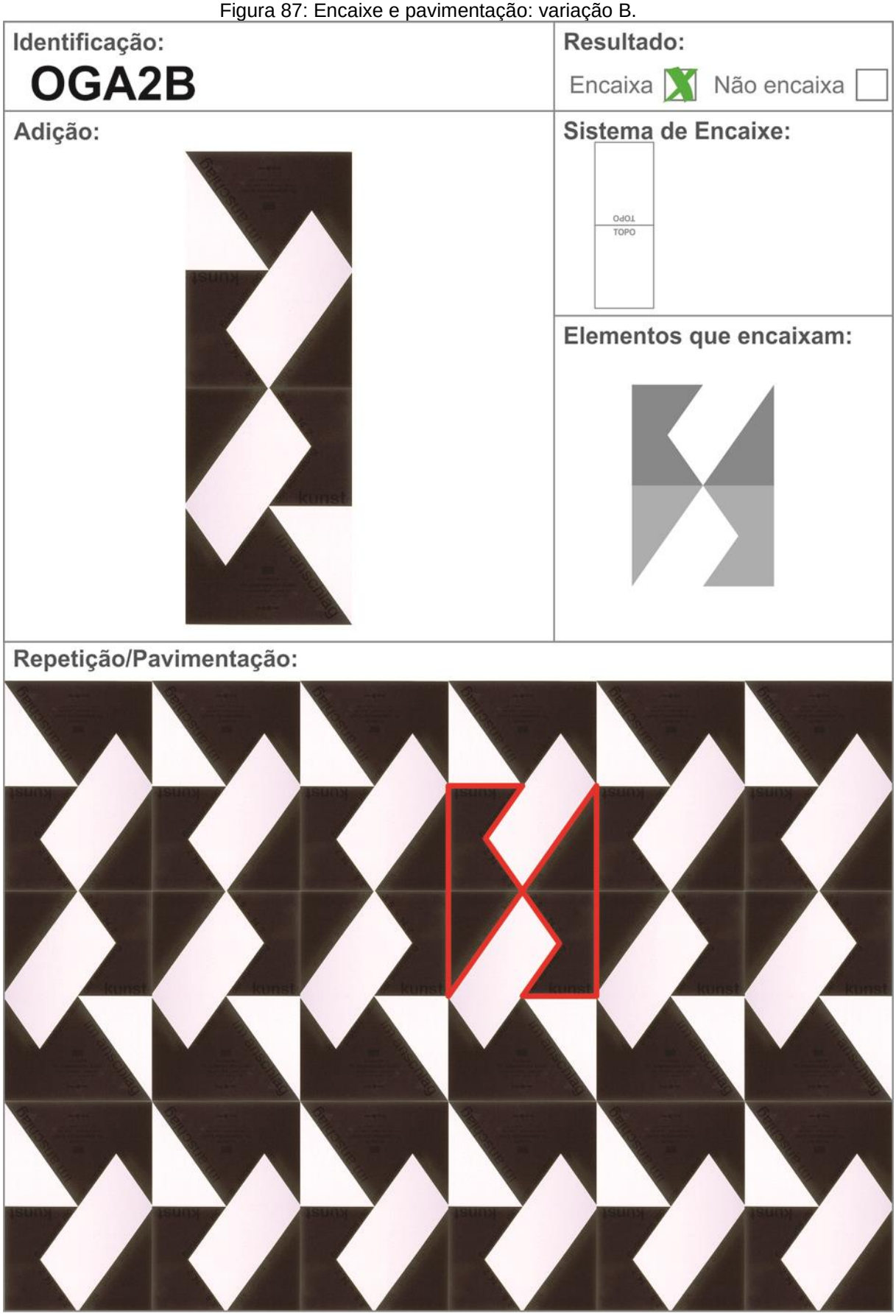
A seguir, apresentamos as análises sobre este objeto gráfico por meio dos critérios estabelecidos anteriormente:

Figura 86: Encaixe e pavimentação: variação A.



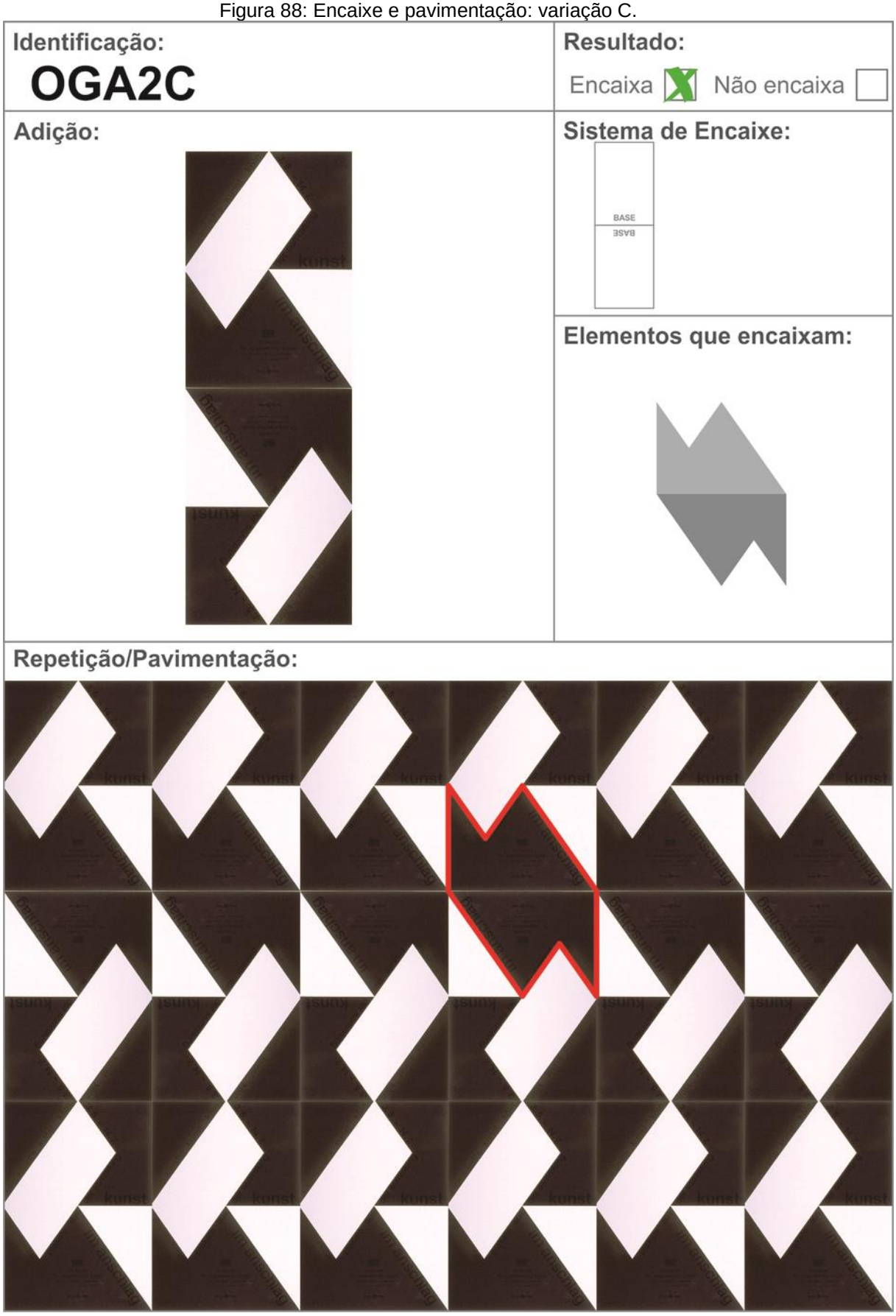
Fonte: O autor, 2015.

Figura 87: Encaixe e pavimentação: variação B.



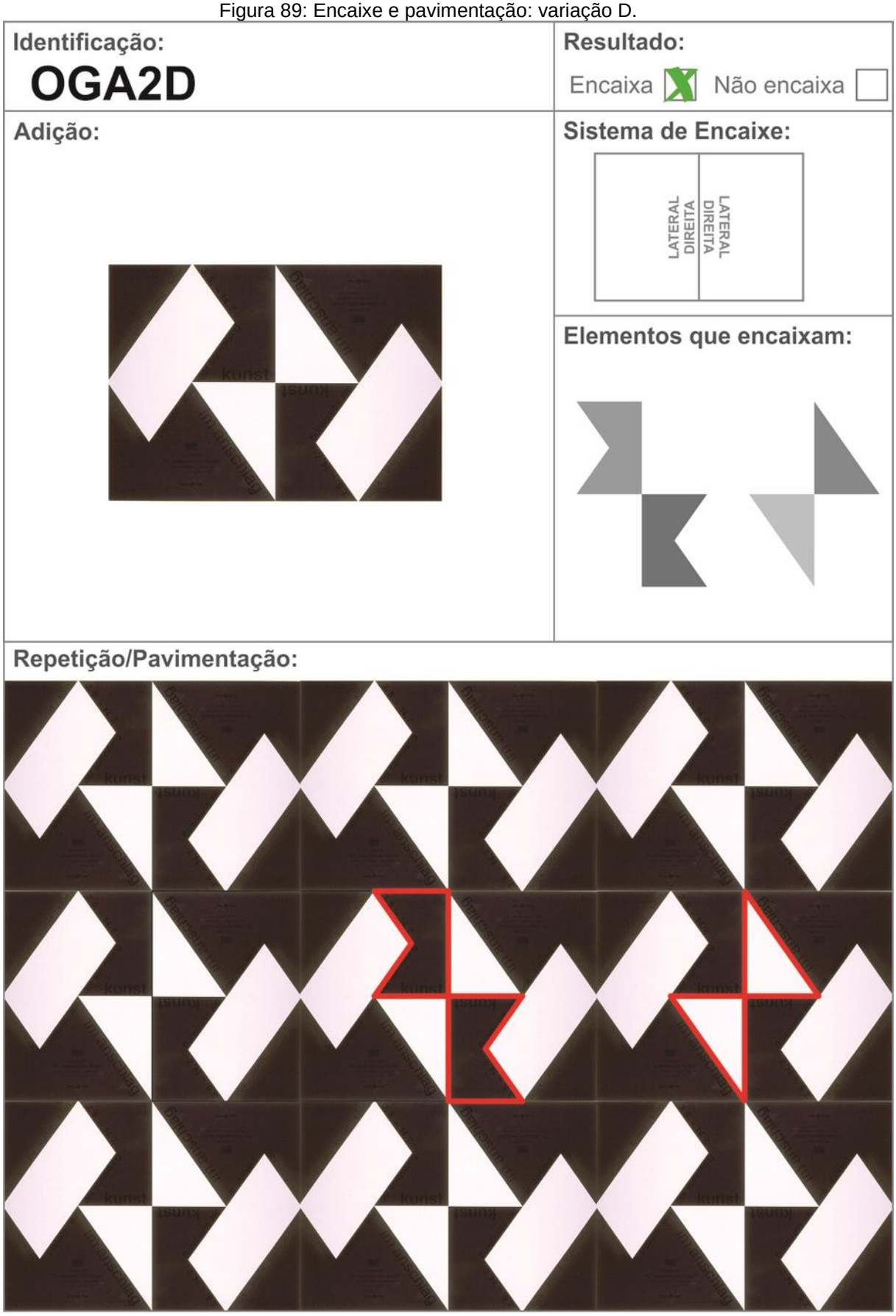
Fonte: O autor, 2015.

Figura 88: Encaixe e pavimentação: variação C.



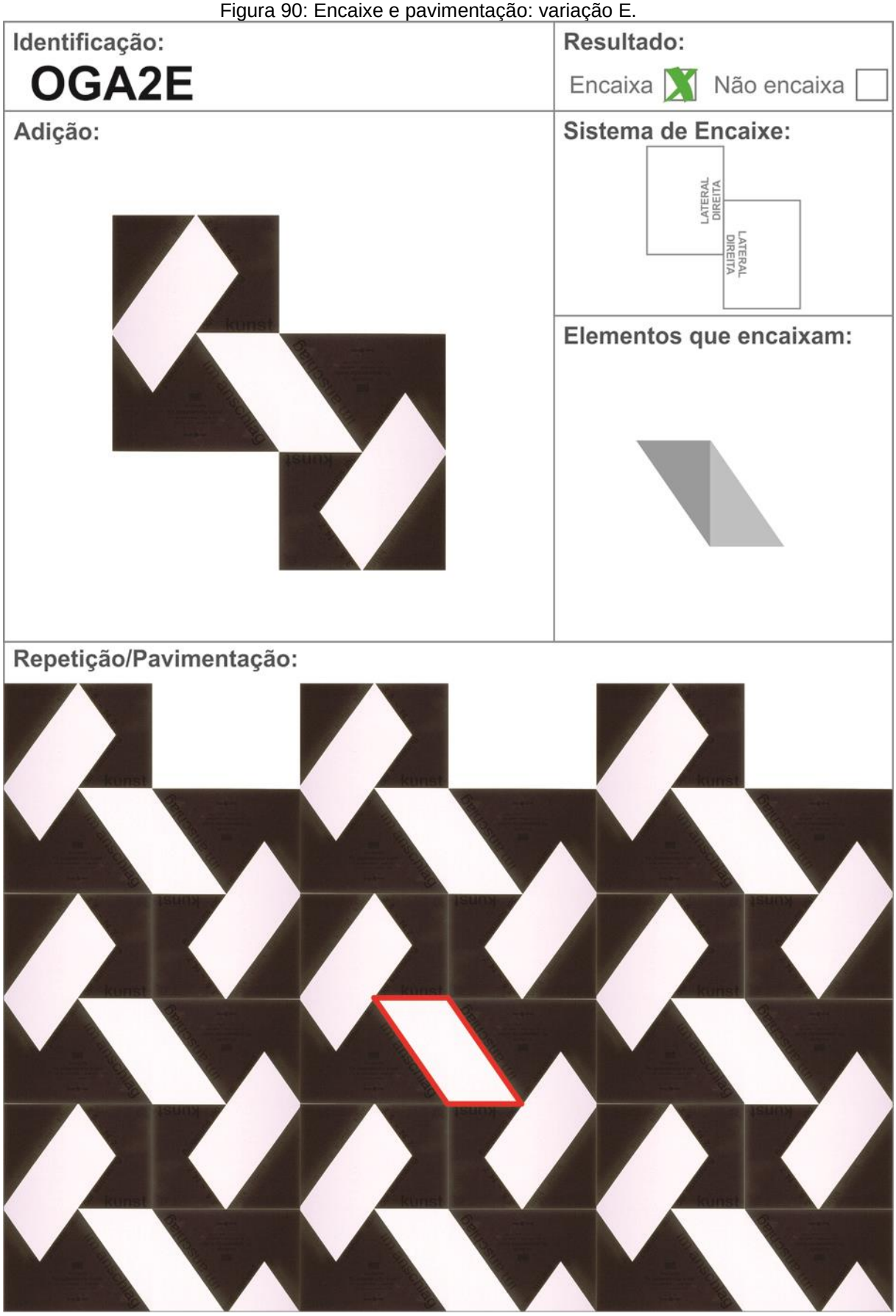
Fonte: O autor, 2015.

Figura 89: Encaixe e pavimentação: variação D.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 90: Encaixe e pavimentação: variação E.

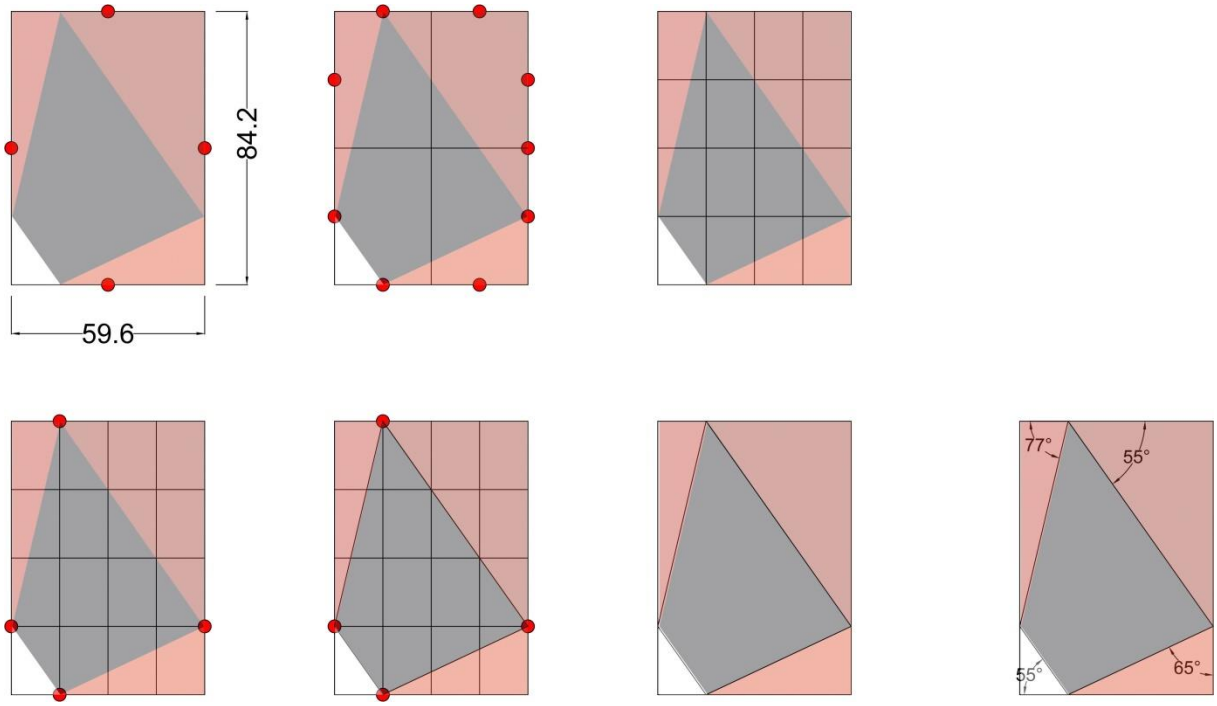


Fonte: O autor, 2015.

OGA3:

Este objeto gráfico utiliza um grid de 16 partes iguais. A partir dessa divisão, alguns pontos foram destacados para evidenciar os vértices de um polígono de quatro vértices. Outra interpretação possível é que este objeto seja formado por quatro triângulos retângulos. Na última imagem da figura, destacamos a precisão de alguns ângulos existentes na imagem, observemos:

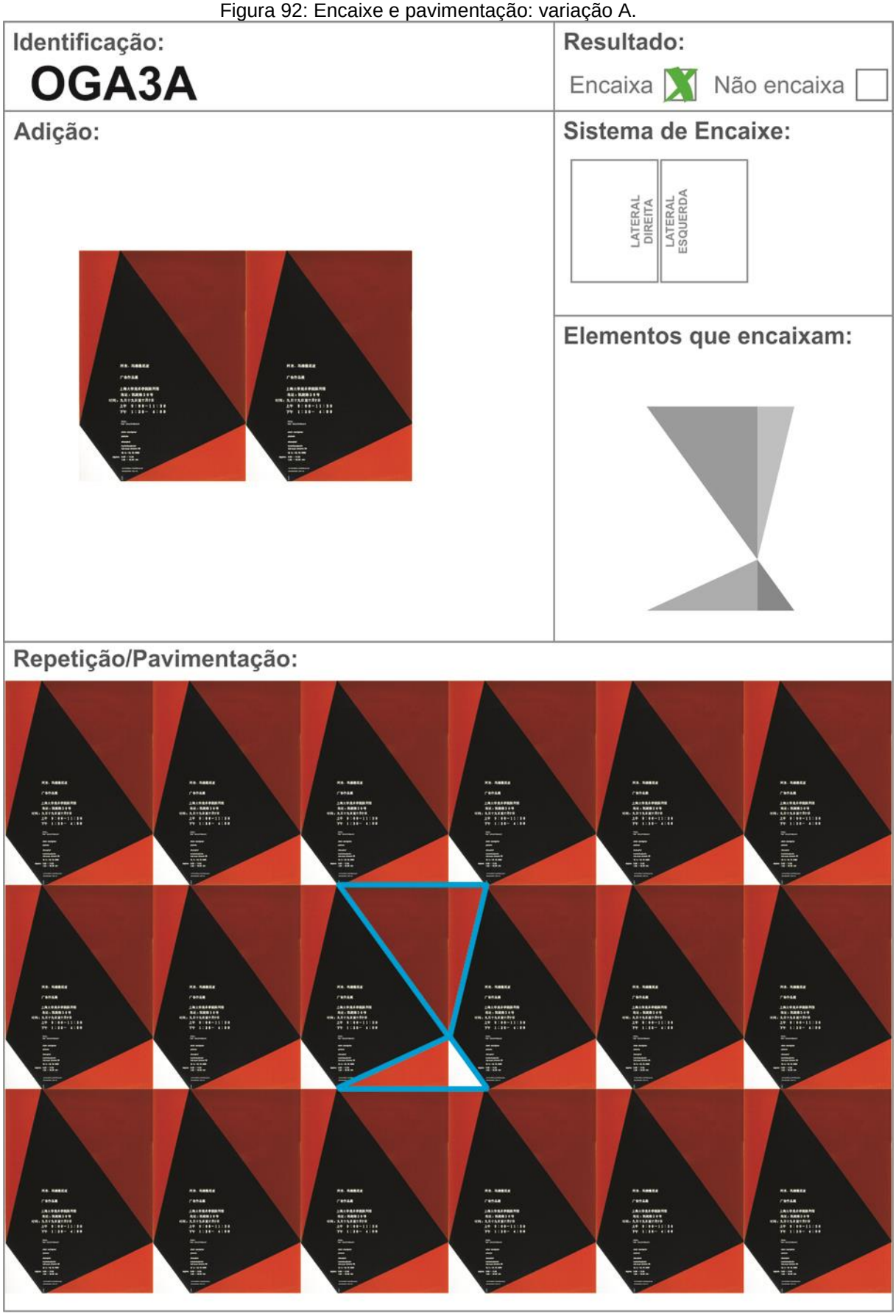
Figura 91: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA3.



Fonte: O autor, 2015.

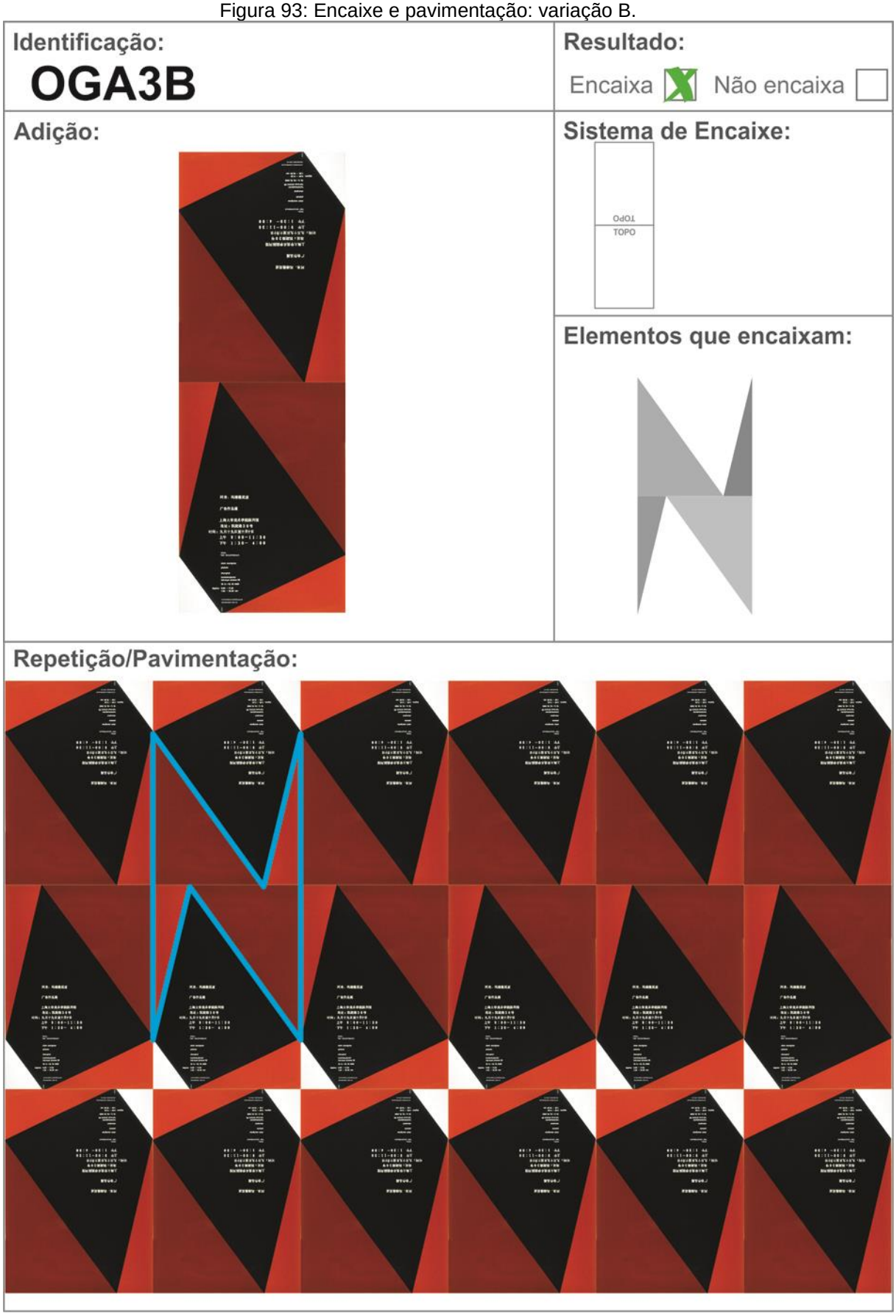
As figuras de 92 a 96 apresentam as justaposições por meio dos critérios estabelecidos e apresentados anteriormente:

Figura 92: Encaixe e pavimentação: variação A.



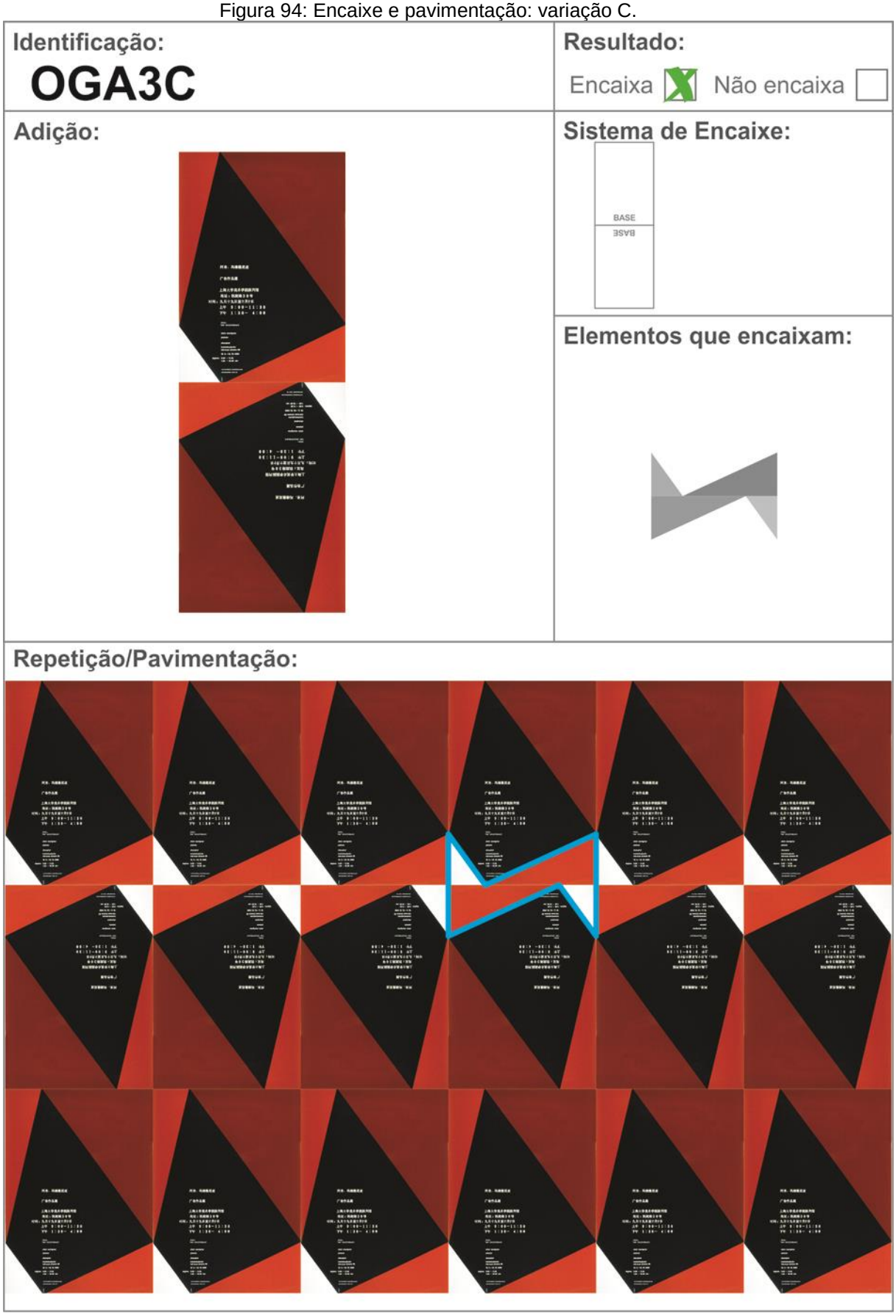
Fonte: O autor, 2015.

Figura 93: Encaixe e pavimentação: variação B.



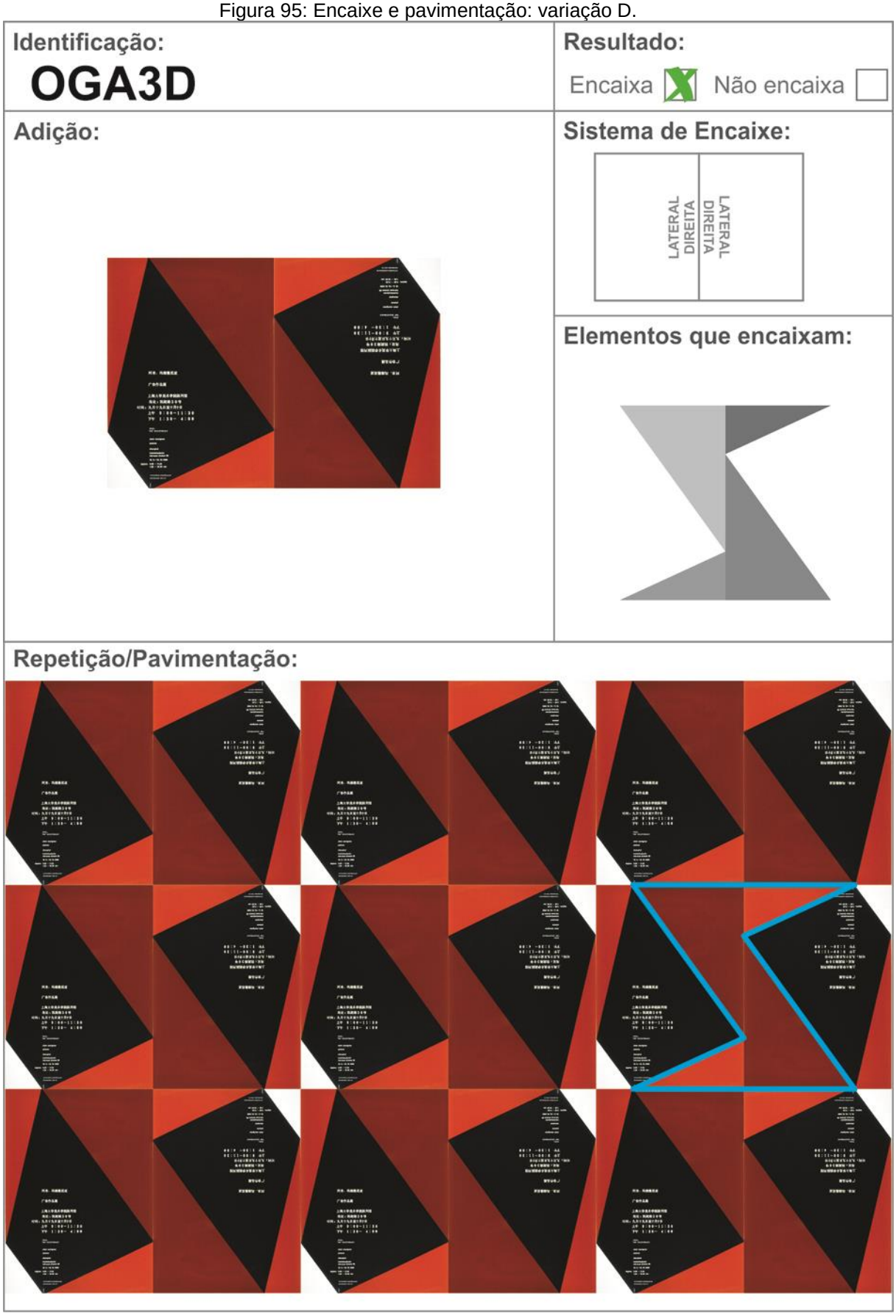
Fonte: O autor, 2015.

Figura 94: Encaixe e pavimentação: variação C.



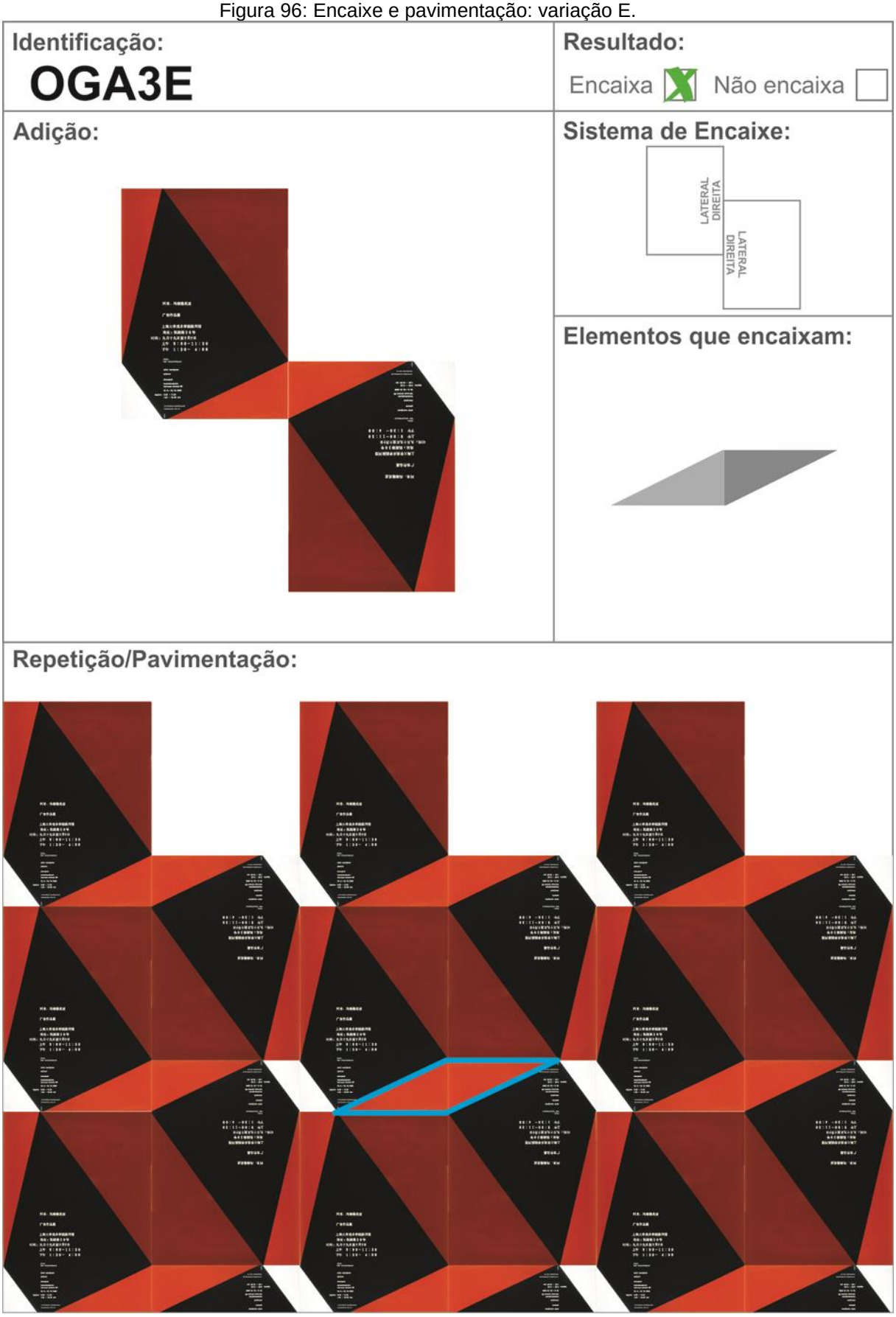
Fonte: O autor, 2015.

Figura 95: Encaixe e pavimentação: variação D.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 96: Encaixe e pavimentação: variação E.

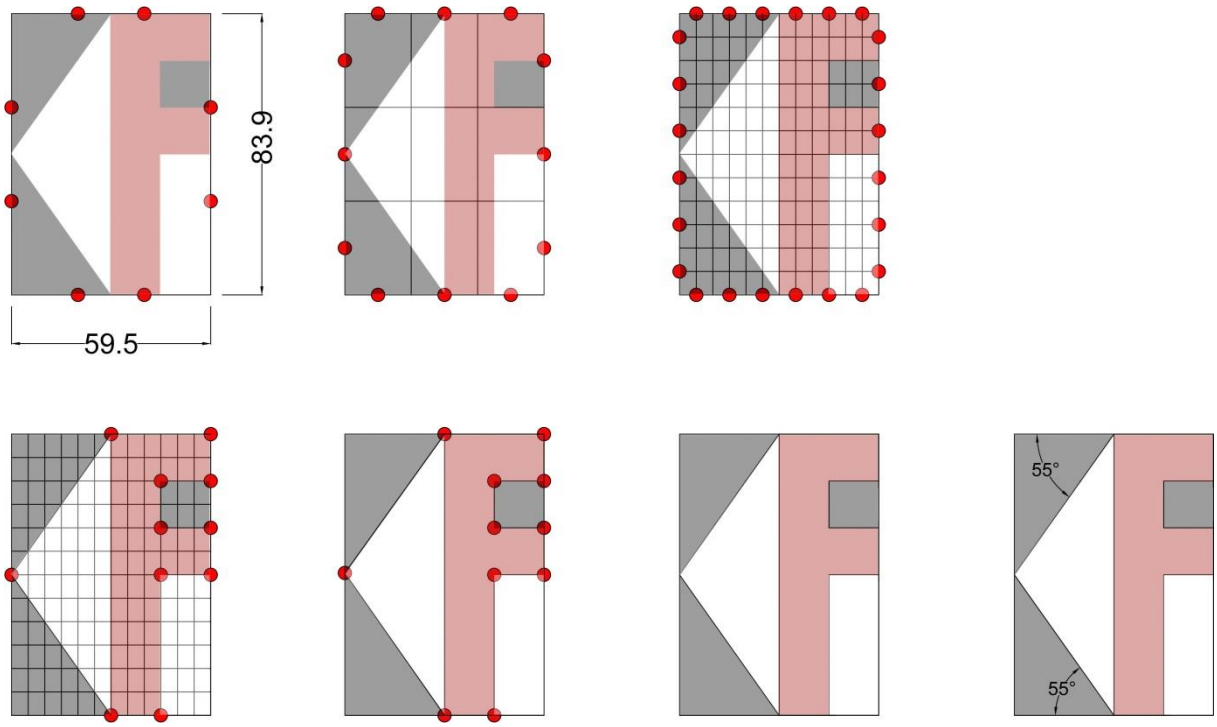


Fonte: O autor, 2015.

OGA4:

Neste objeto gráfico existe um grid diferenciado de 3 unidades no comprimento por 3 unidades na altura (3 x 3). A partir disso, foram estabelecidas subdivisões em cada um desses módulos até que resultasse em uma malha retangular que permitisse a construção de um triângulo isóceles e de uma letra “F”, observemos:

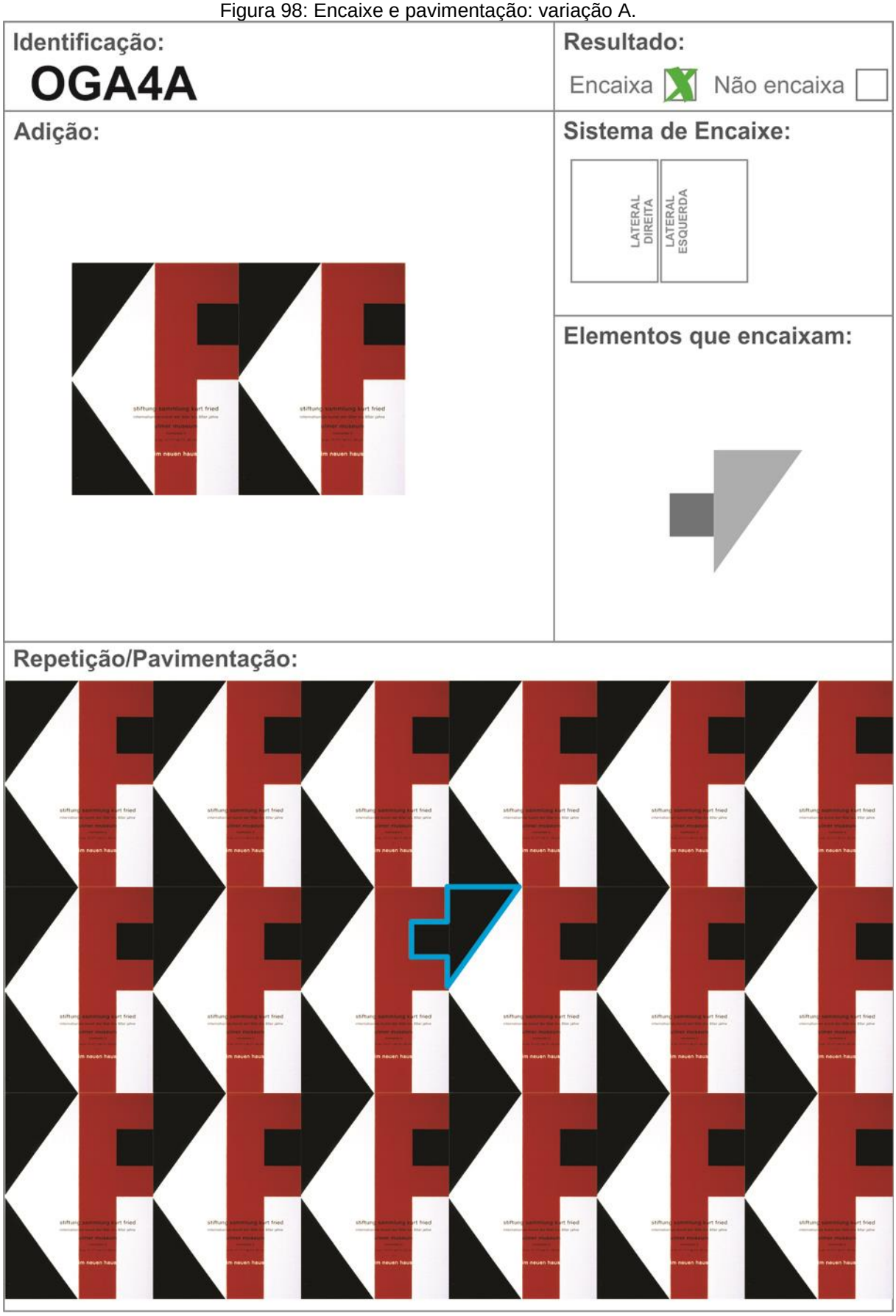
Figura 97: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA4.



Fonte: O autor, 2015.

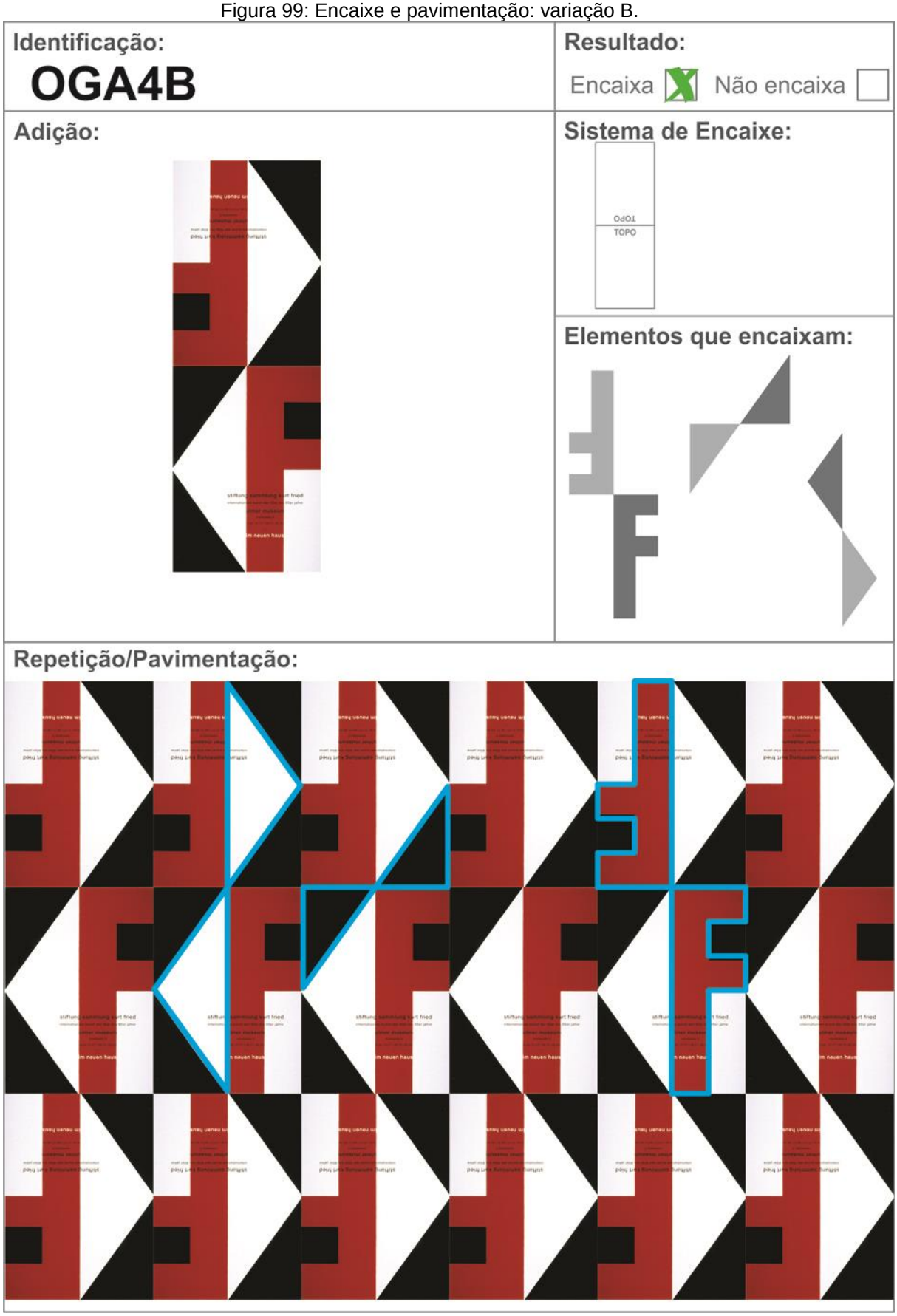
As figuras que vão de 98 a 102 apresentam as justaposições por meio dos critérios estabelecidos e apresentados anteriormente:

Figura 98: Encaixe e pavimentação: variação A.



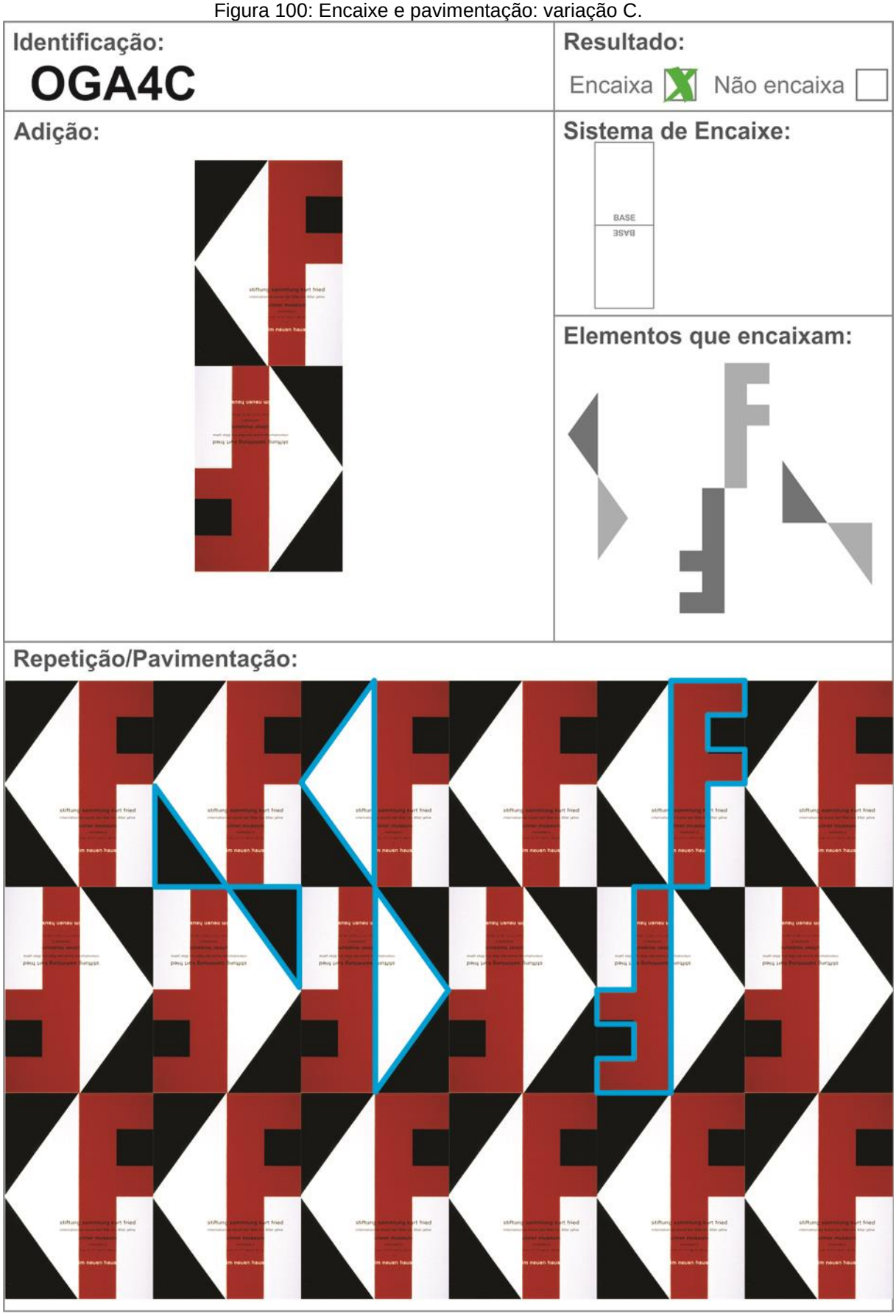
Fonte: O autor, 2015.

Figura 99: Encaixe e pavimentação: variação B.



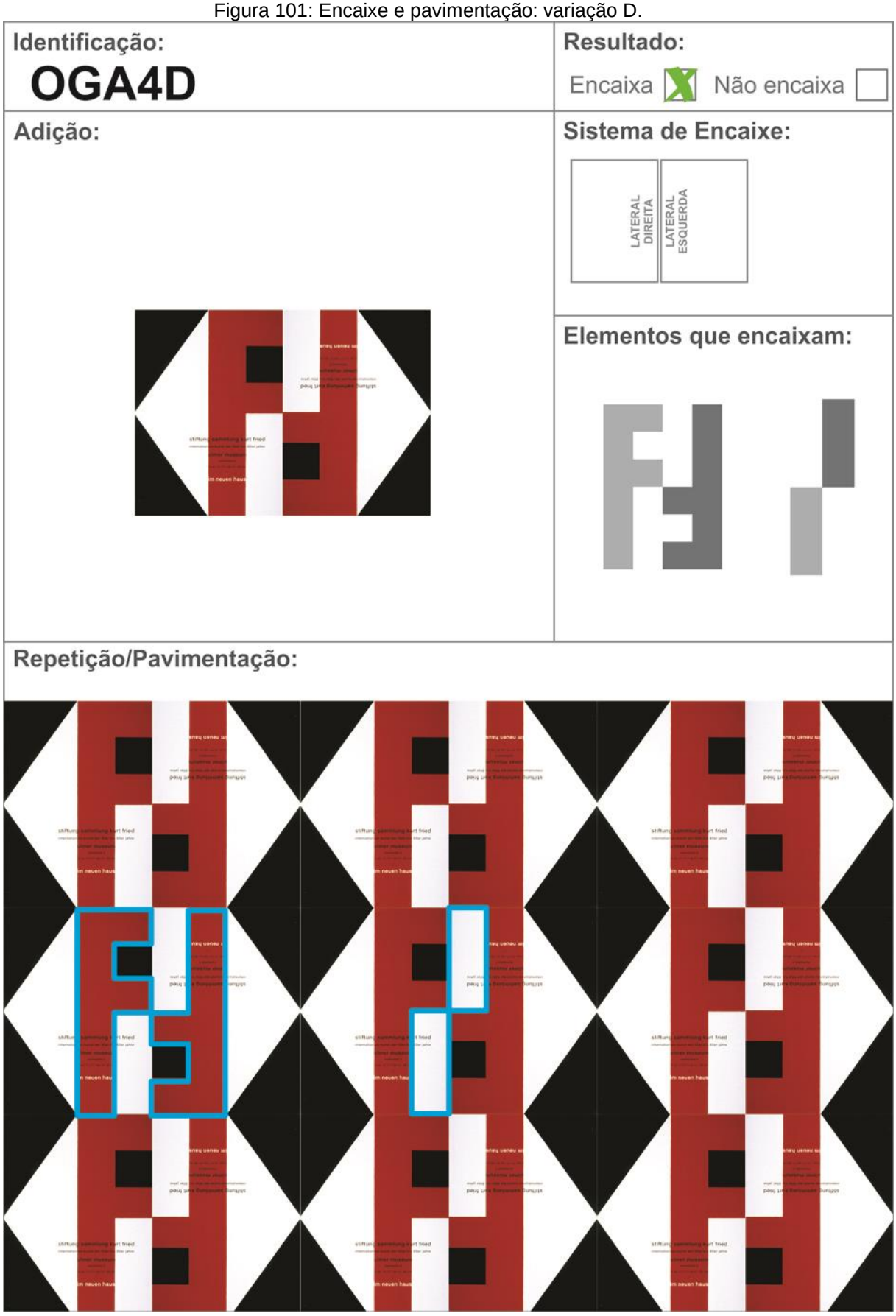
Fonte: O autor, 2015.

Figura 100: Encaixe e pavimentação: variação C.



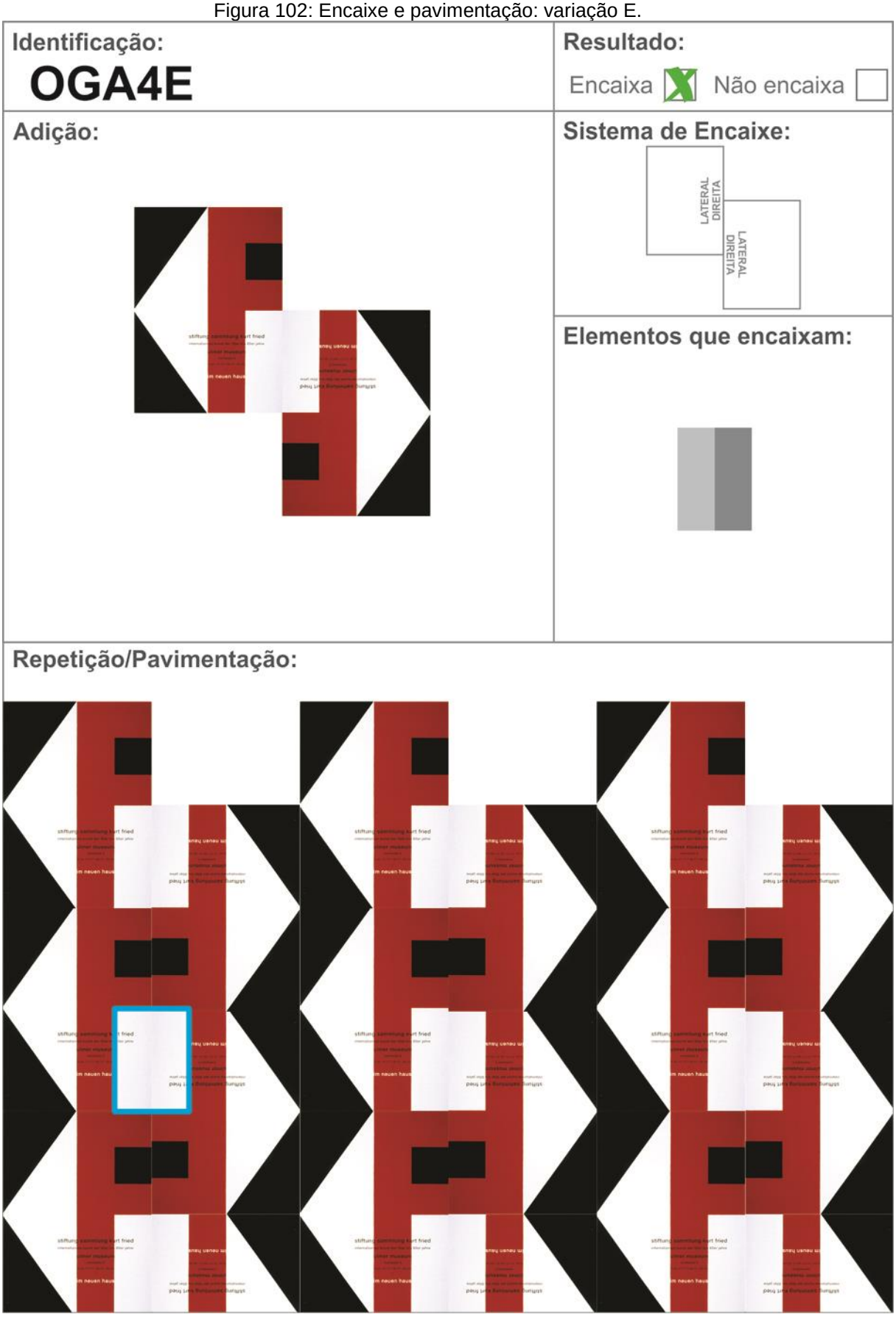
Fonte: O autor, 2015.

Figura 101: Encaixe e pavimentação: variação D.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 102: Encaixe e pavimentação: variação E.

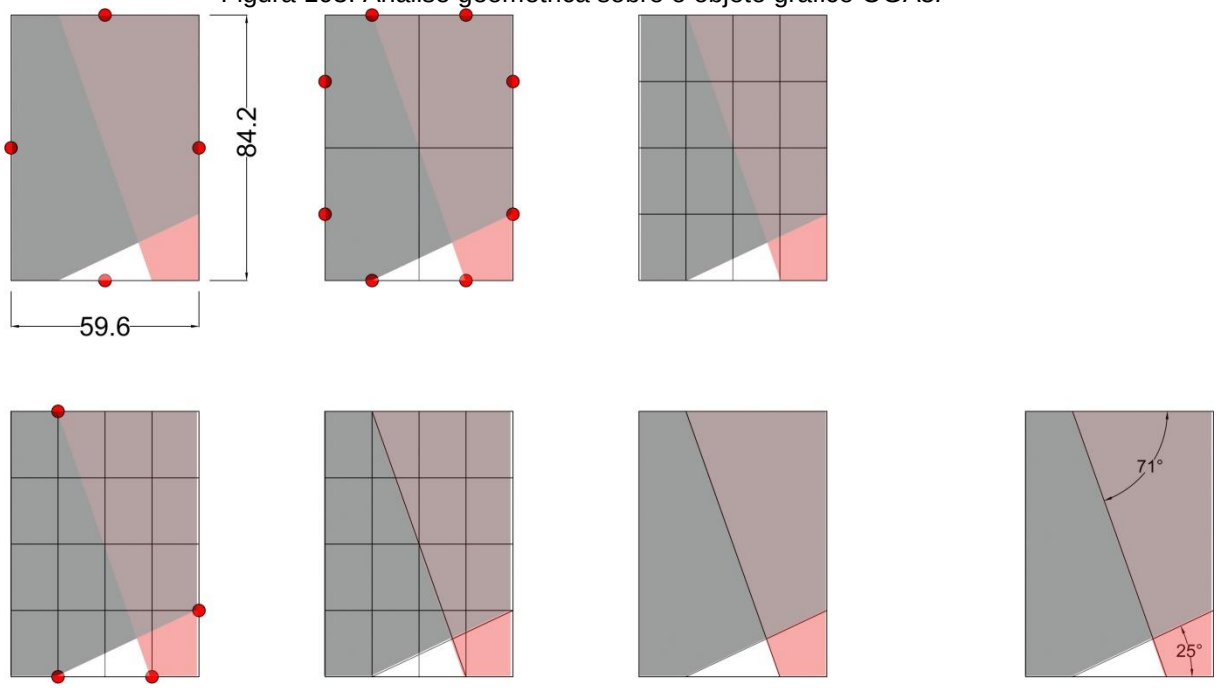


Fonte: O autor, 2015.

OGA5:

Este objeto gráfico utiliza um grid de 4 unidades na comprimento por 4 unidades na altura (4 x 4). A partir disso, foram estabelecidos determinados pontos pelos quais passam retas que se cruzam, formando os espaços que recebem as cores, observe:

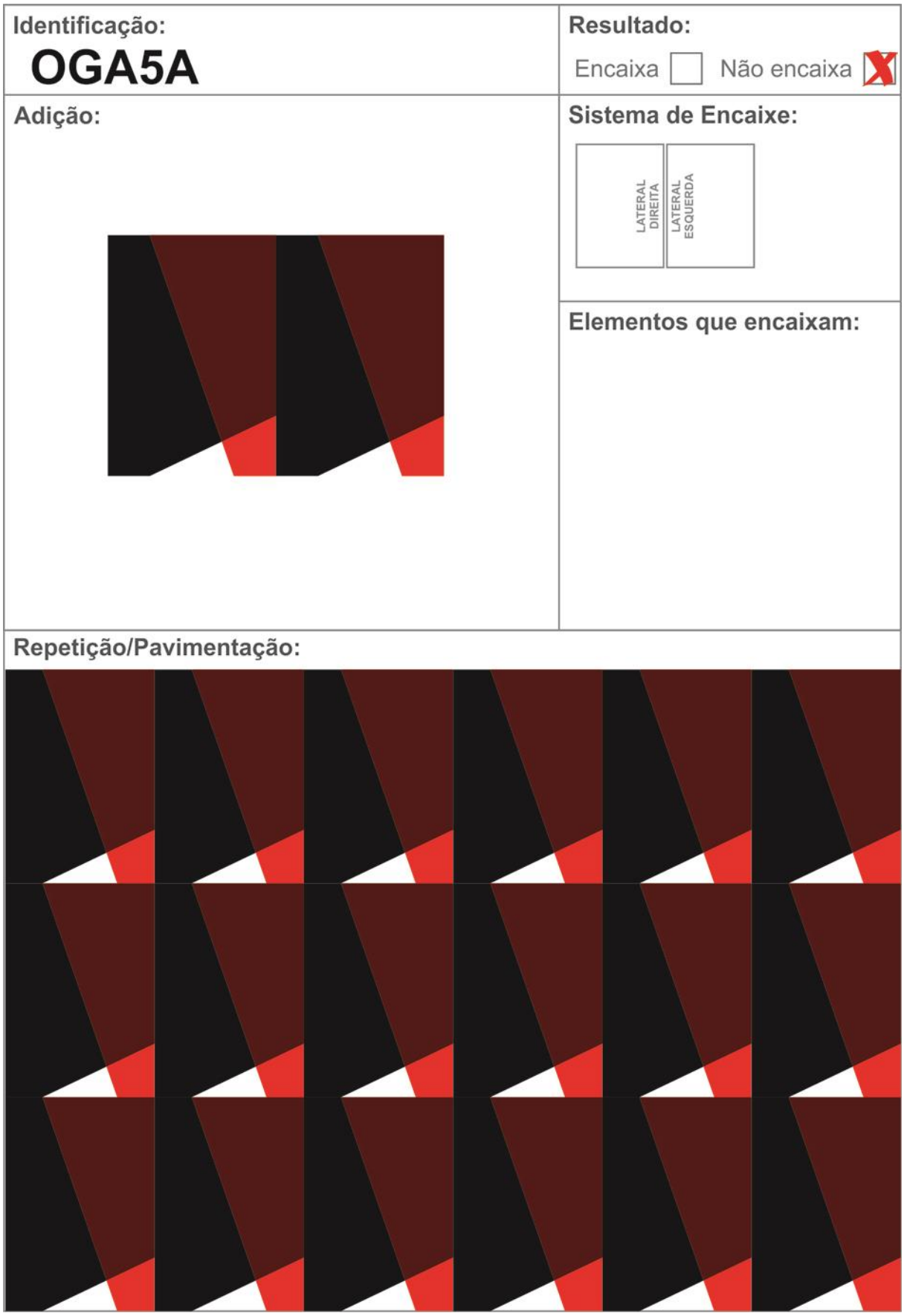
Figura 103: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGA5.



Fonte: O autor, 2015.

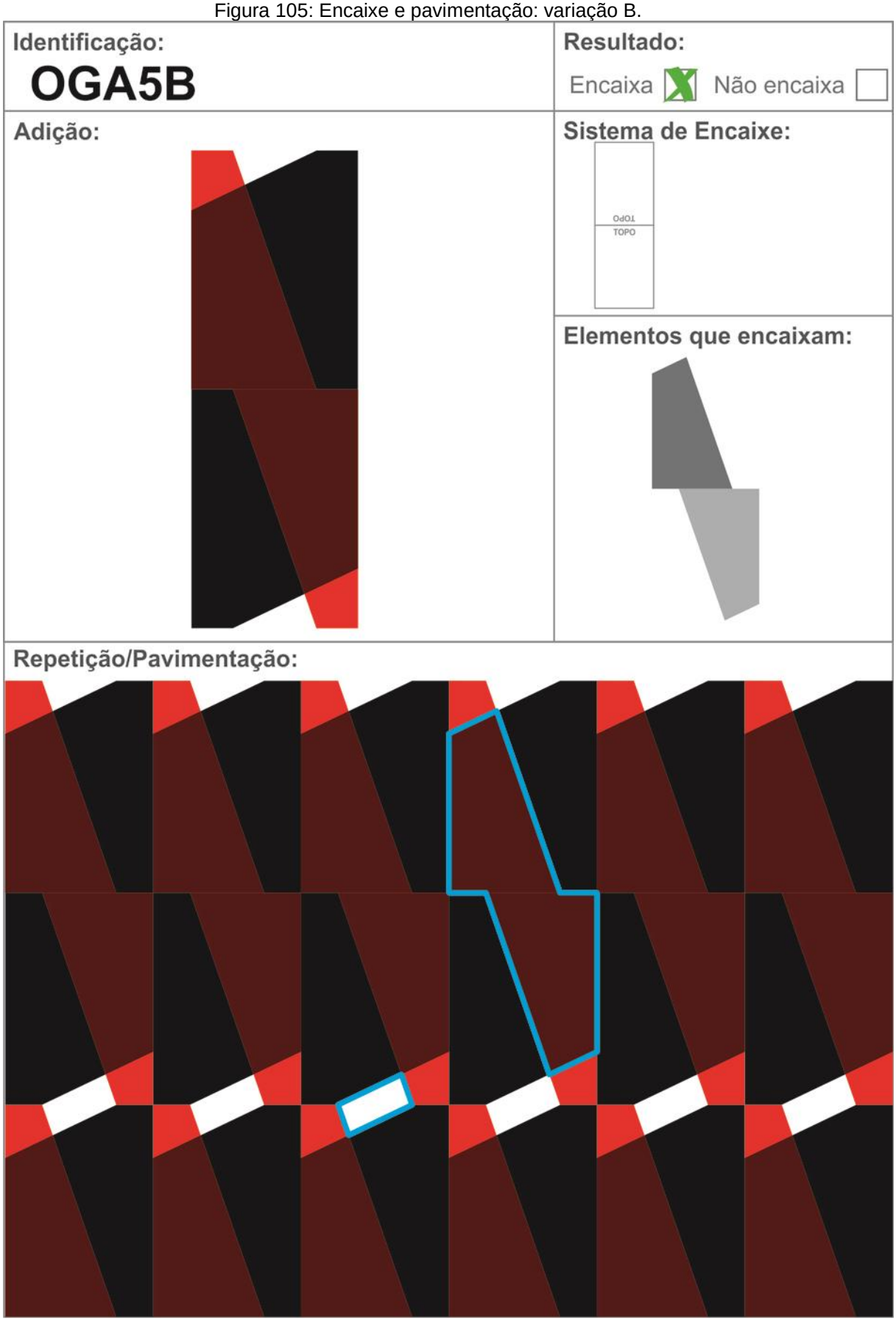
As figuras de 104 a 108 apresentam as justaposições por meio dos critérios estabelecidos e apresentados anteriormente:

Figura 104: Encaixe e pavimentação: variação A.



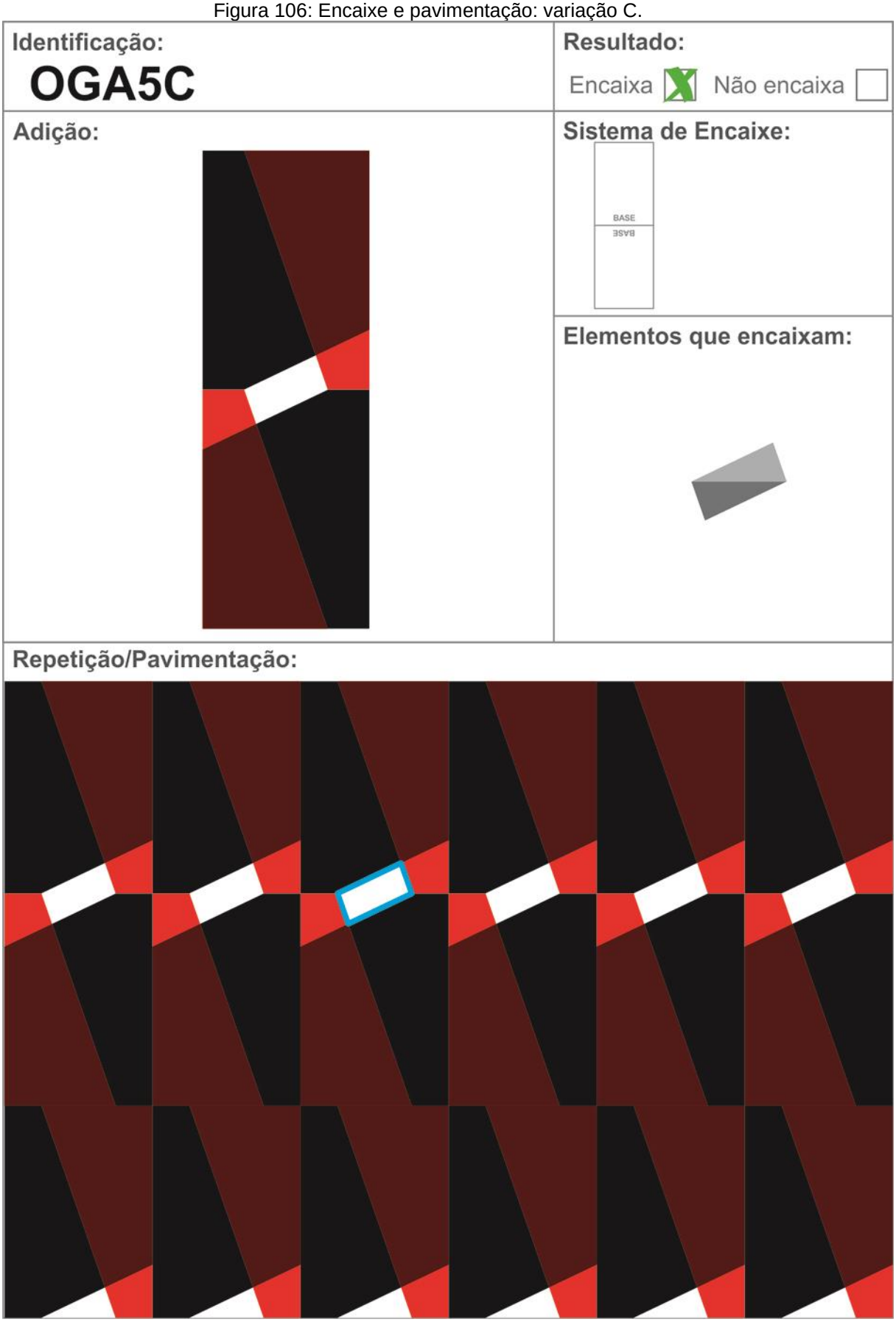
Fonte: O autor, 2015.

Figura 105: Encaixe e pavimentação: variação B.



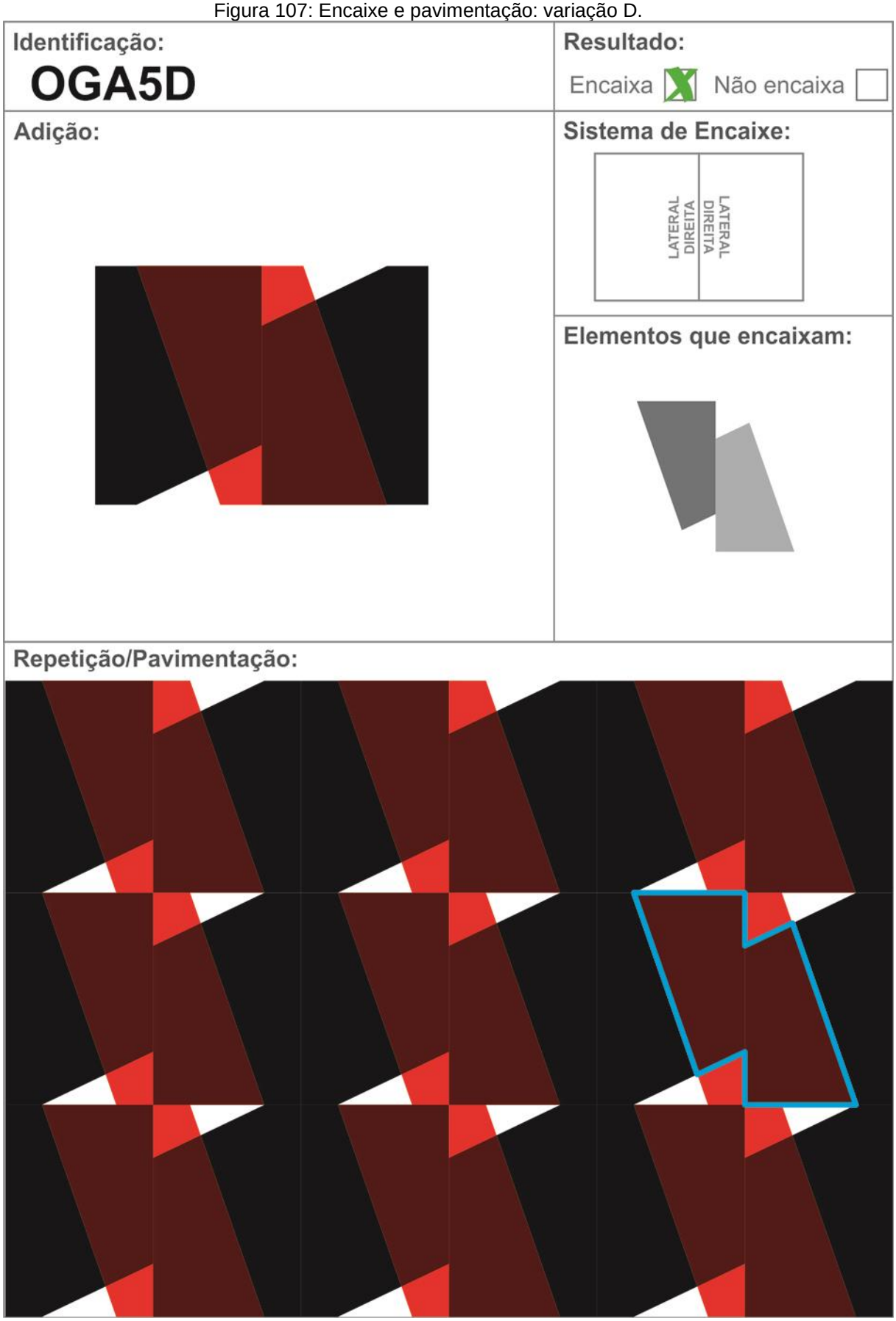
Fonte: O autor, 2015.

Figura 106: Encaixe e pavimentação: variação C.



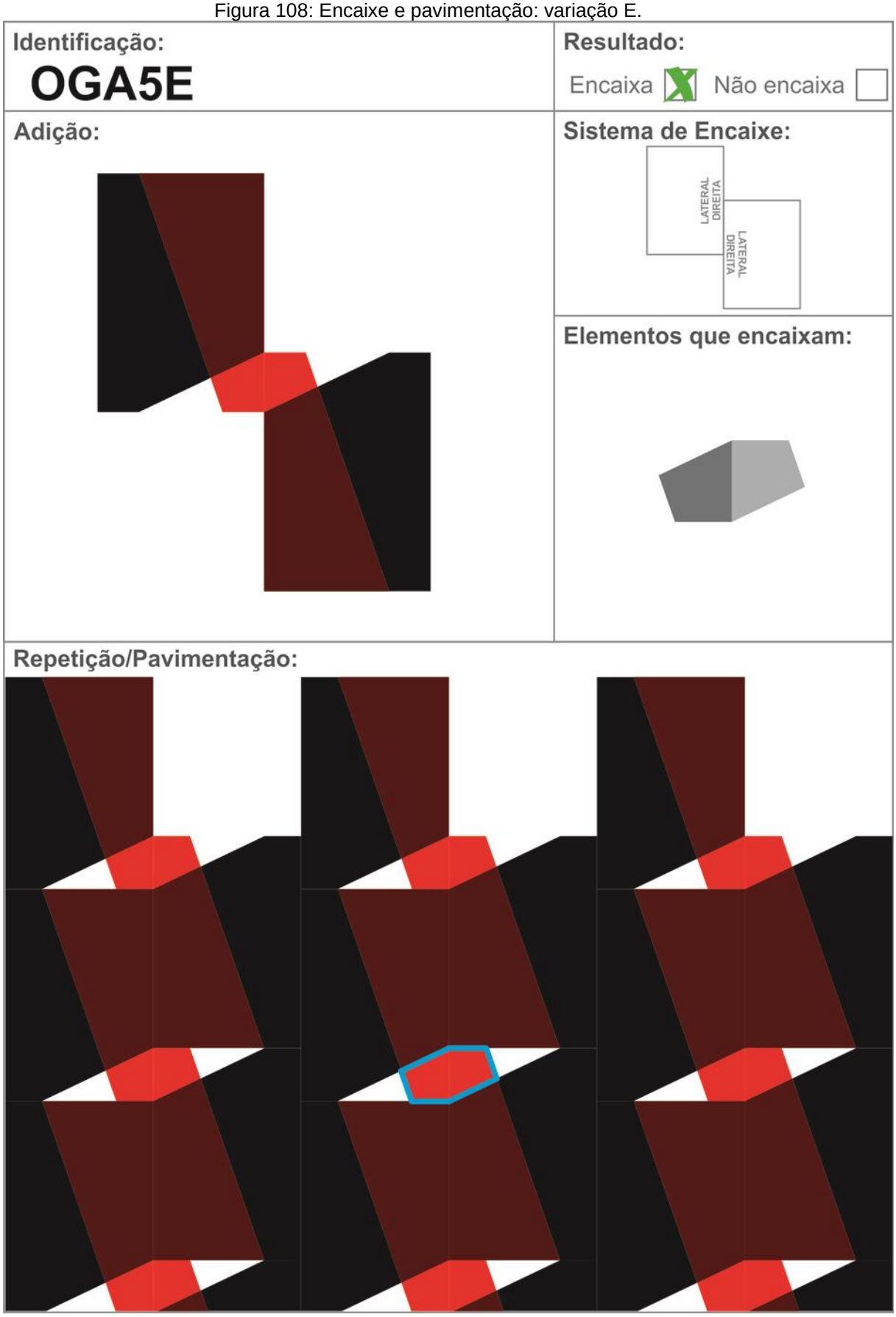
Fonte: O autor, 2015.

Figura 107: Encaixe e pavimentação: variação D.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 108: Encaixe e pavimentação: variação E.



Fonte: O autor, 2015.

Terminadas as análises gráficas nos objetos de Almir Mavignier, chegamos ao resultado que está compilado na forma de uma tabela (tabela 1). Considerando 5 objetos analisados que foram submetidos a 5 operações de encaixe, temos que: das 25 operações, 23 resultaram em pavimentações que apresentaram encaixes que proporcionam um sentido de continuidade, ou seja, um possível Objeto Aditivo:

Tabela 1: Objetos Gráficos de Almir Mavignier (OGA) que estabeleceram encaixes.

O.G.A.	1	2	3	4	5
A		X	X	X	
B	X	X	X	X	X
C	X	X	X	X	X
D	X	X	X	X	X
E	X	X	X	X	X

Fonte: O autor, 2015.

5.2 ANÁLISES SOBRE OBJETOS GRÁFICOS: MUSEU DA CASA BRASILEIRA

Esta fase das análises se deu a partir de uma listagem obtida com o setor de documentação do Museu da Casa Brasileira. Essa lista continha todos os finalistas dos concursos das edições entre 2004 e 2014[51].

A partir dessa listagem, utilizamos o site de busca *Google,* assim como a página do Museu da Casa Brasileira, para encontrar as imagens de tais cartazes. Encontrando-as, efetuamos os *downloads* das mesmas.

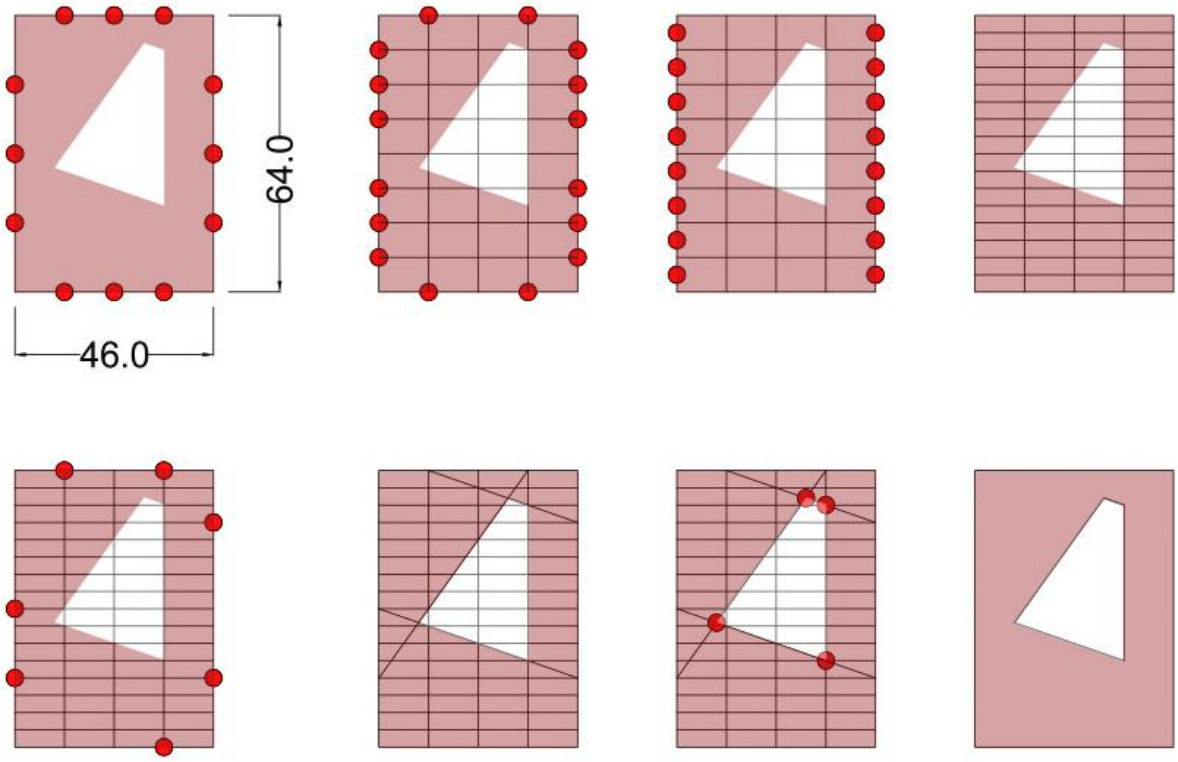
Após o arquivamento e catalogação destes objetos, demos início às análises gráfico-visuais a partir dos mesmos procedimentos utilizados para os objetos gráficos de Almir Mavignier:

OGM1:

[51] Verificar no Anexo 2.

Este objeto gráfico utiliza um grid 4 unidades no comprimento por 4 unidades na altura (4 x 4). A partir disso, na altura, grid foi novamente dividido ao meio de modo obtivemos um grid retangular diferenciado. Após isso, estabelecemos determinados pontos pelos quais traçamos retas que se cruzam, formando um dos elementos principais do cartaz, observemos:

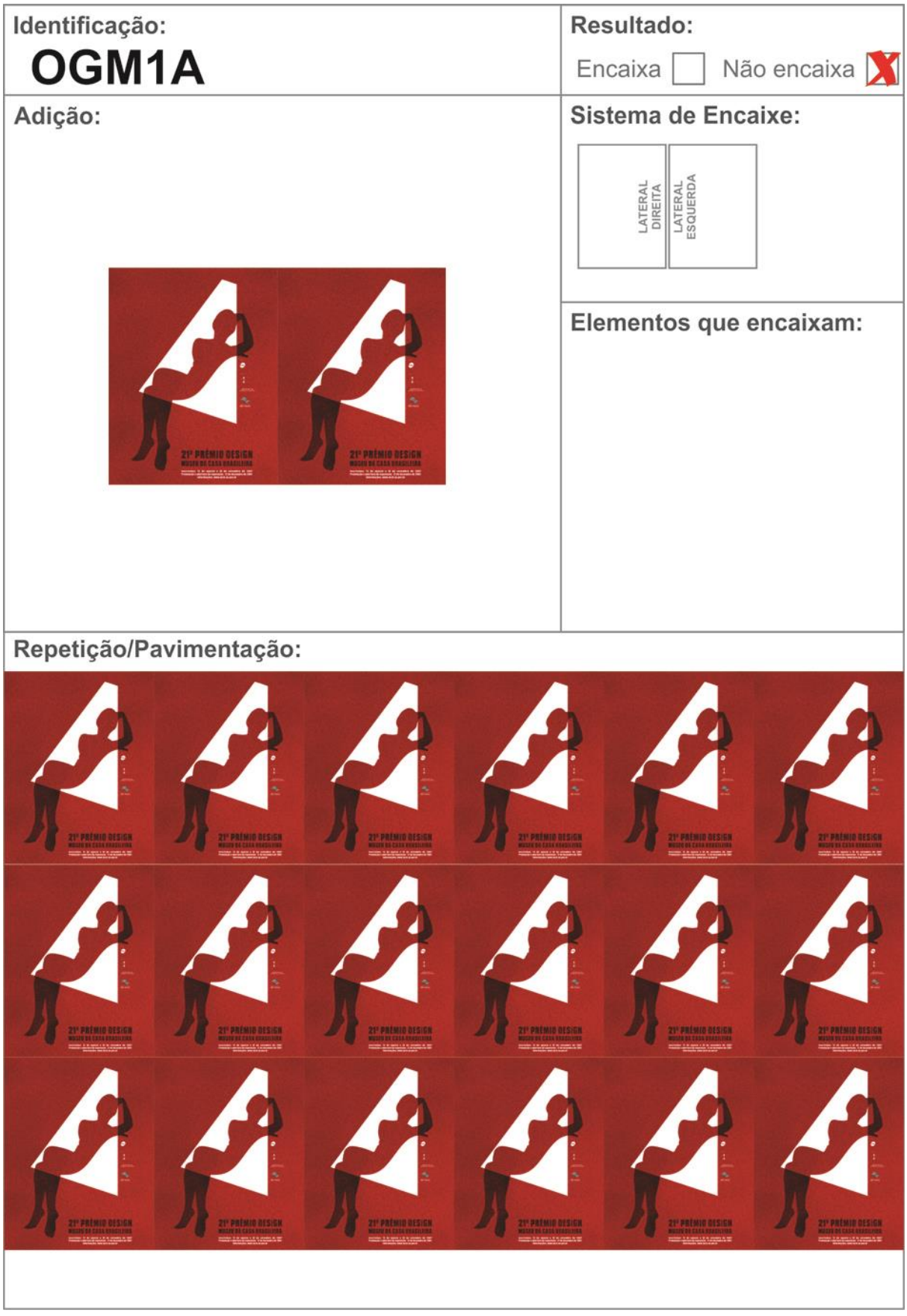
Figura 109: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM1.



Fonte: O autor, 2015.

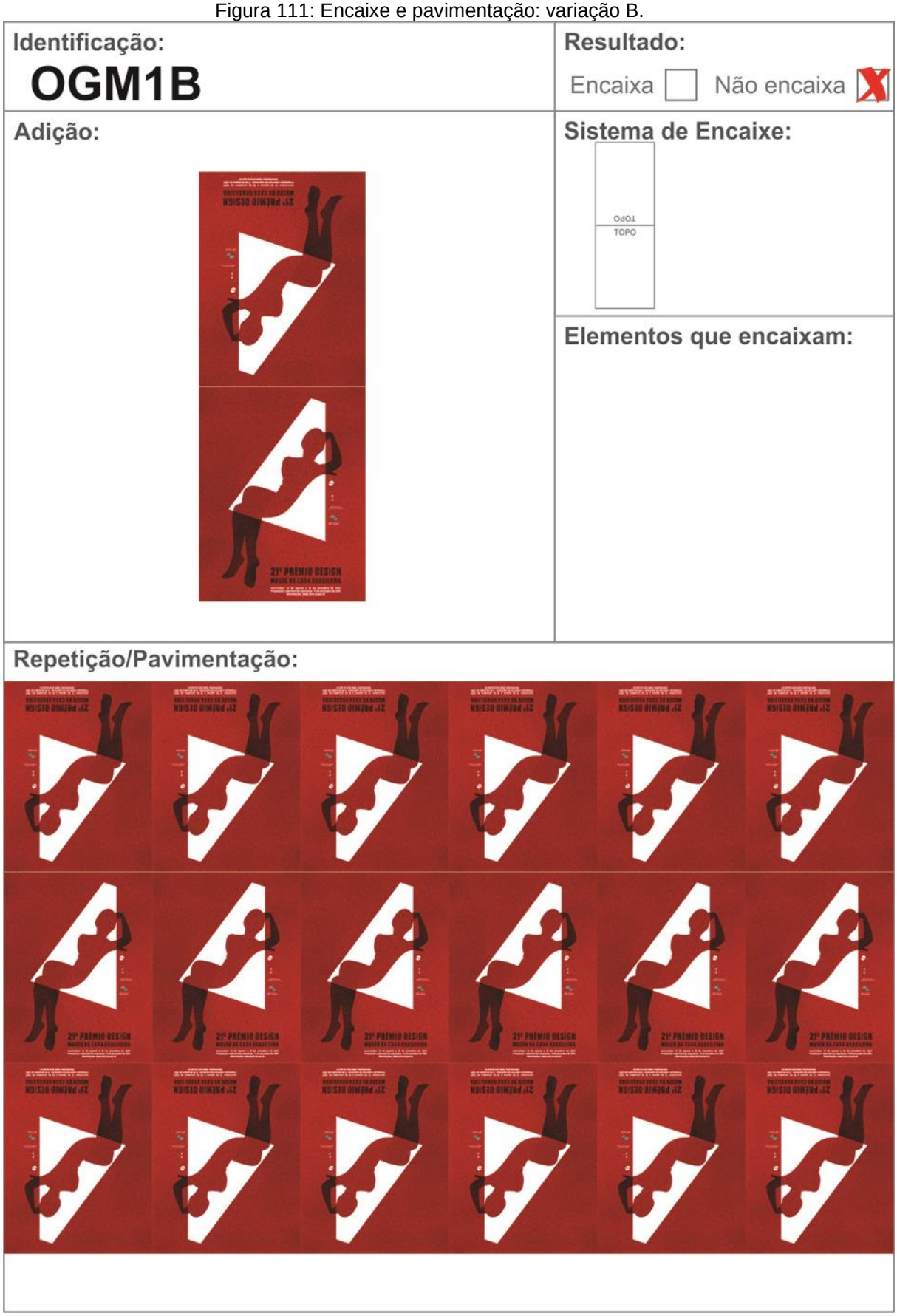
As figuras de 110 a 114 apresentam as justaposições por meio dos critérios estabelecidos e apresentados anteriormente:

Figura 110: Encaixe e pavimentação: variação A.



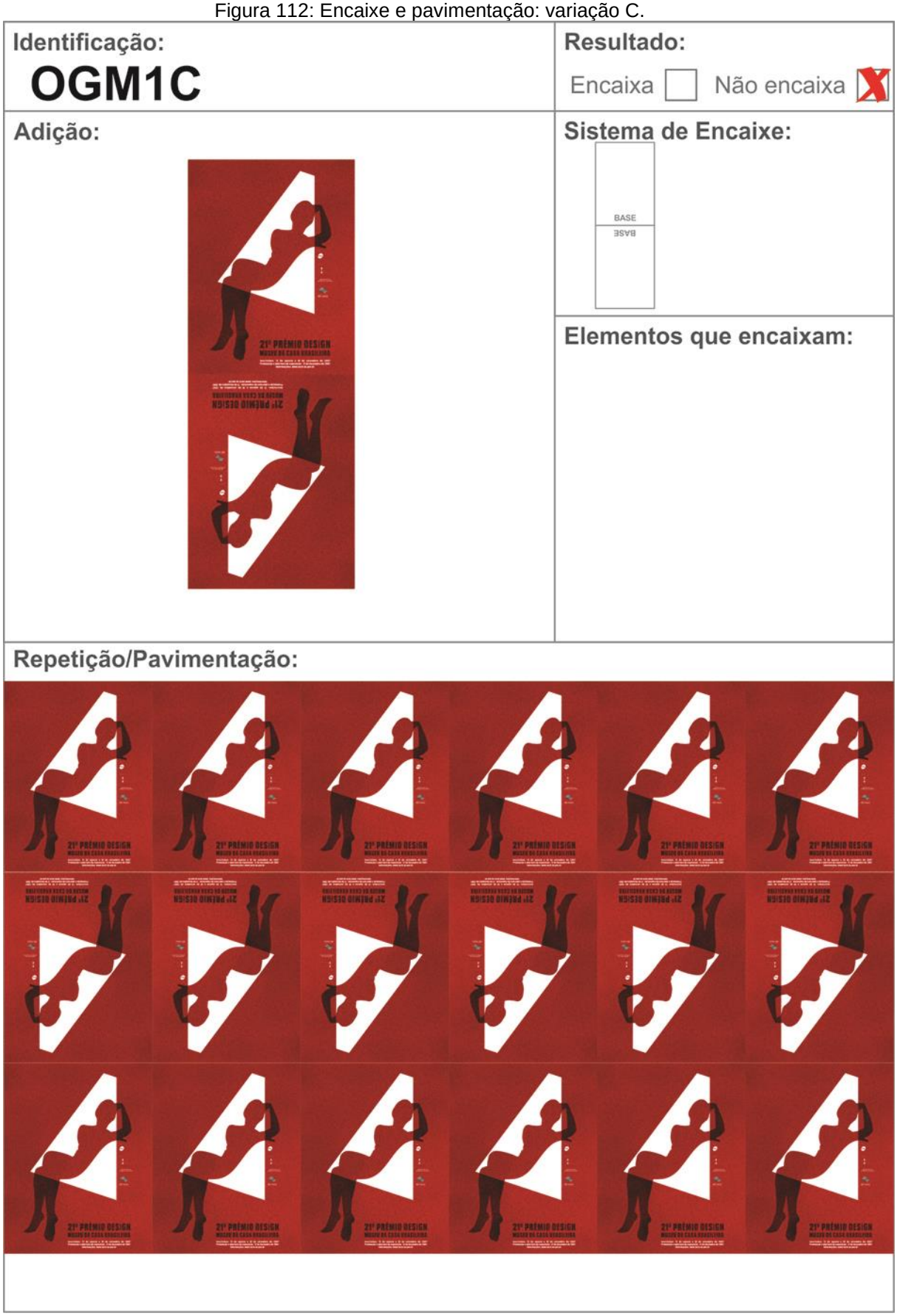
Fonte: O autor, 2015.

Figura 111: Encaixe e pavimentação: variação B.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 112: Encaixe e pavimentação: variação C.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 113: Encaixe e pavimentação: variação D.

Identificação:

OGM1D

Resultado:

Encaixa ☐ Não encaixa ☒

Adição:

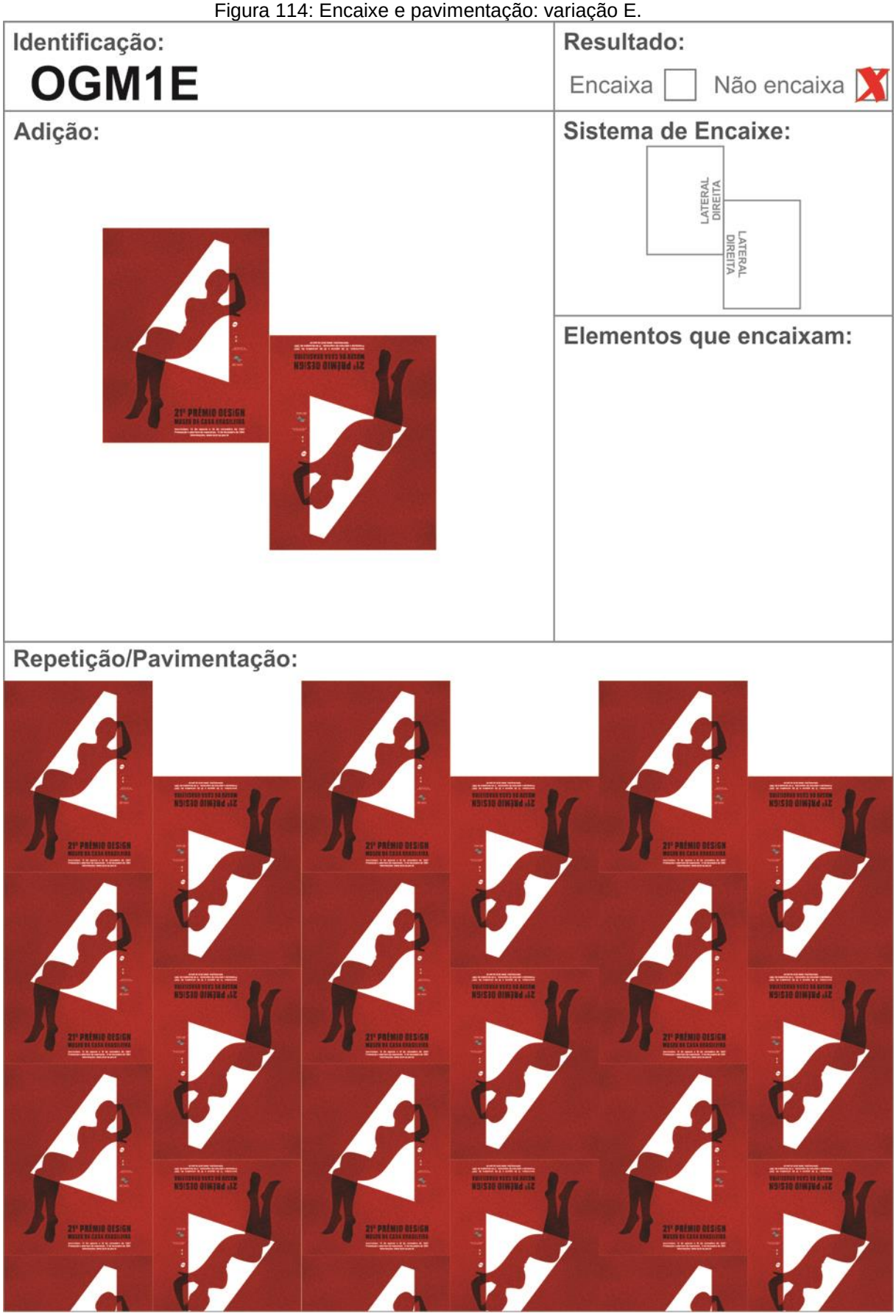
Sistema de Encaixe:

Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:

Fonte: O autor, 2015.

Figura 114: Encaixe e pavimentação: variação E.

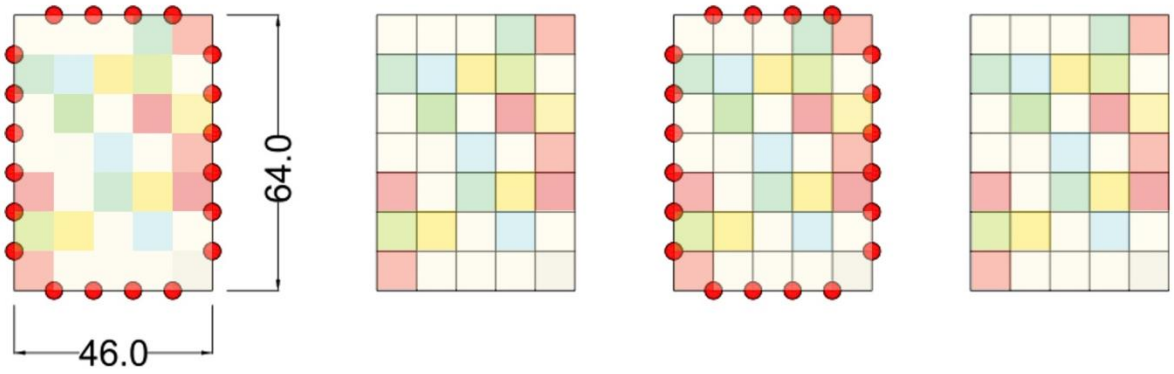


Fonte: O autor, 2015.

OGM2:

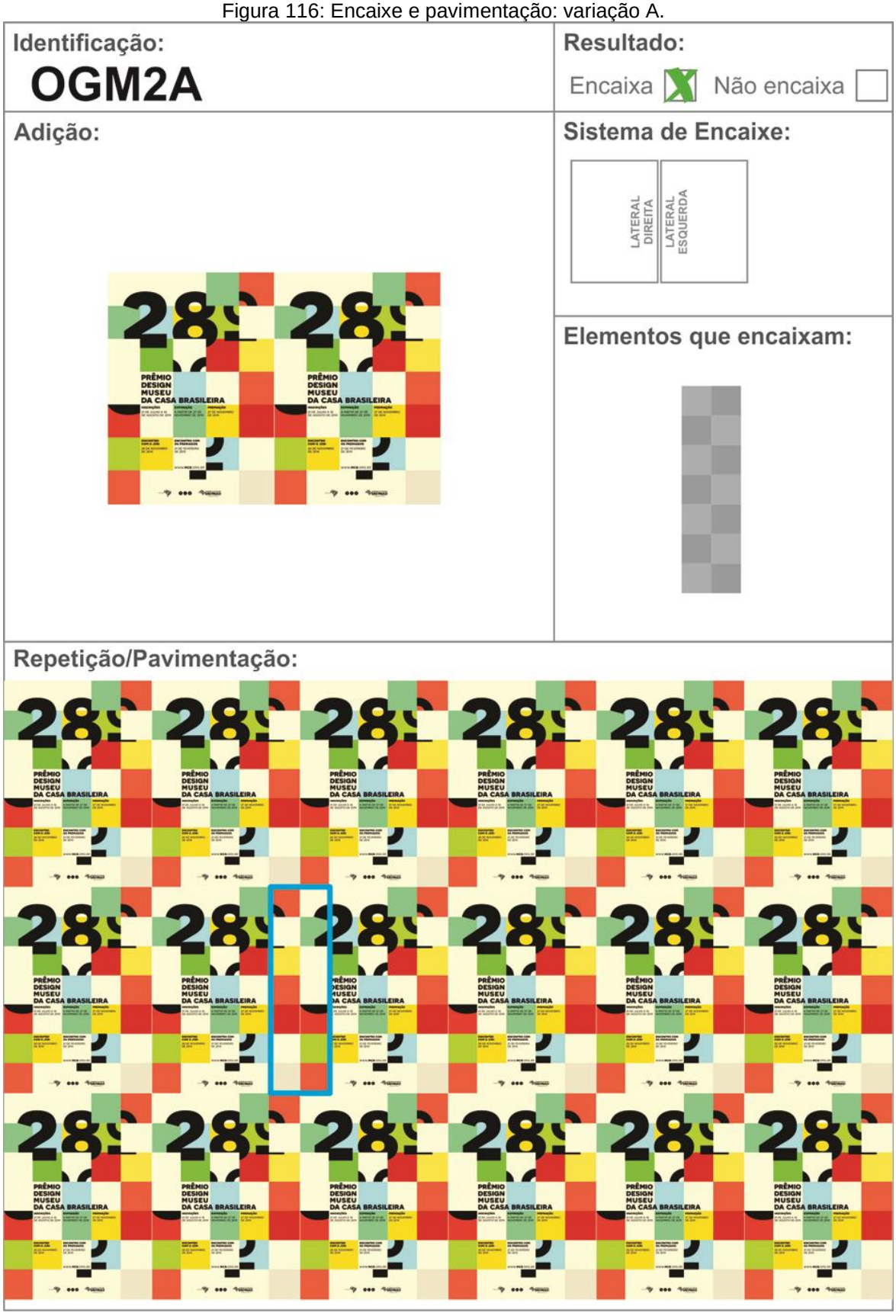
Este objeto gráfico utiliza um grid diferenciado de 7 unidades na altura por 5 no comprimento (7 x 5). O grid formado configura os espaços de cores, assim como é responsável pela disposição dos demais elementos gráficos existentes no cartaz:

Figura 115: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM2.



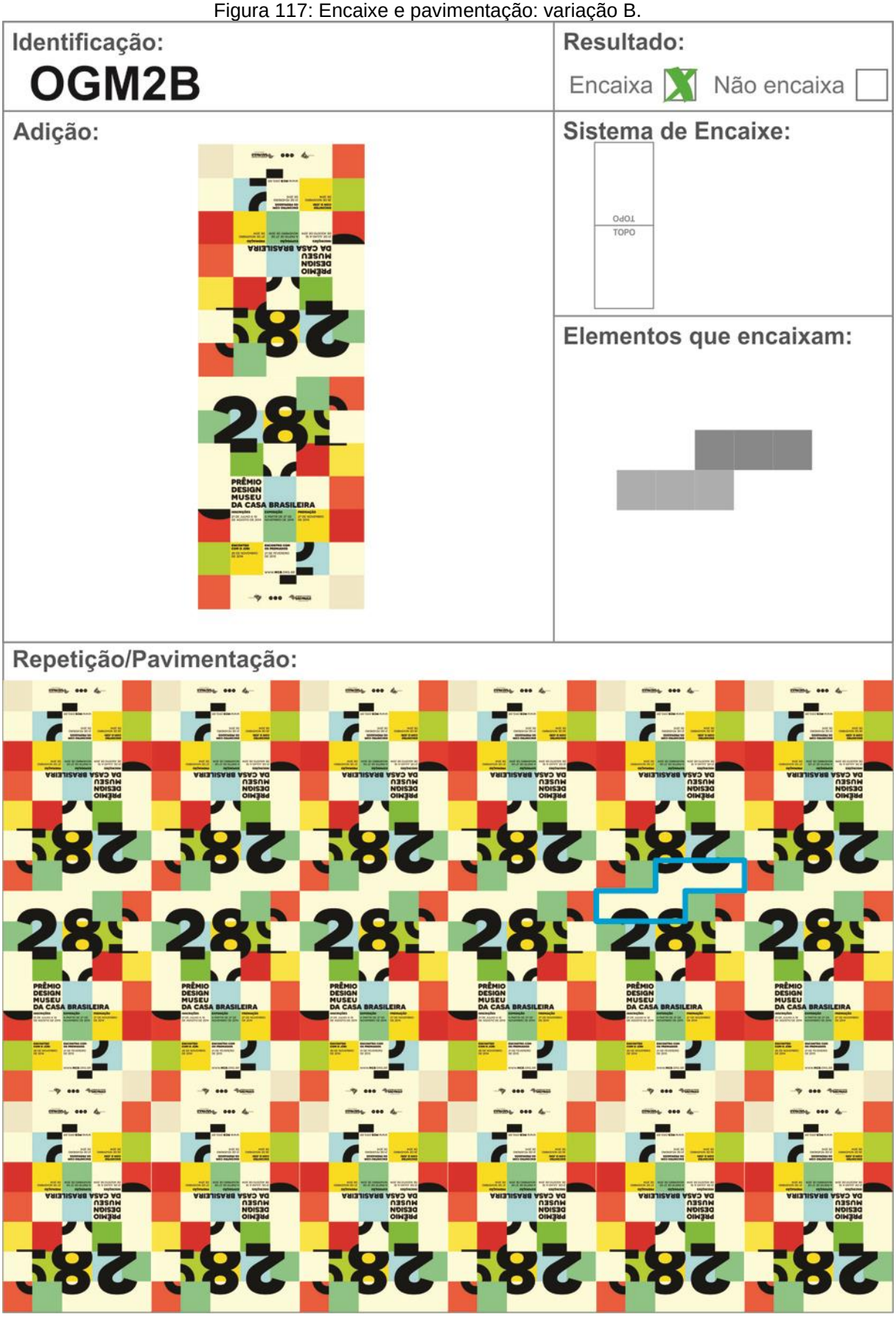
Fonte: O autor, 2015.

Figura 116: Encaixe e pavimentação: variação A.



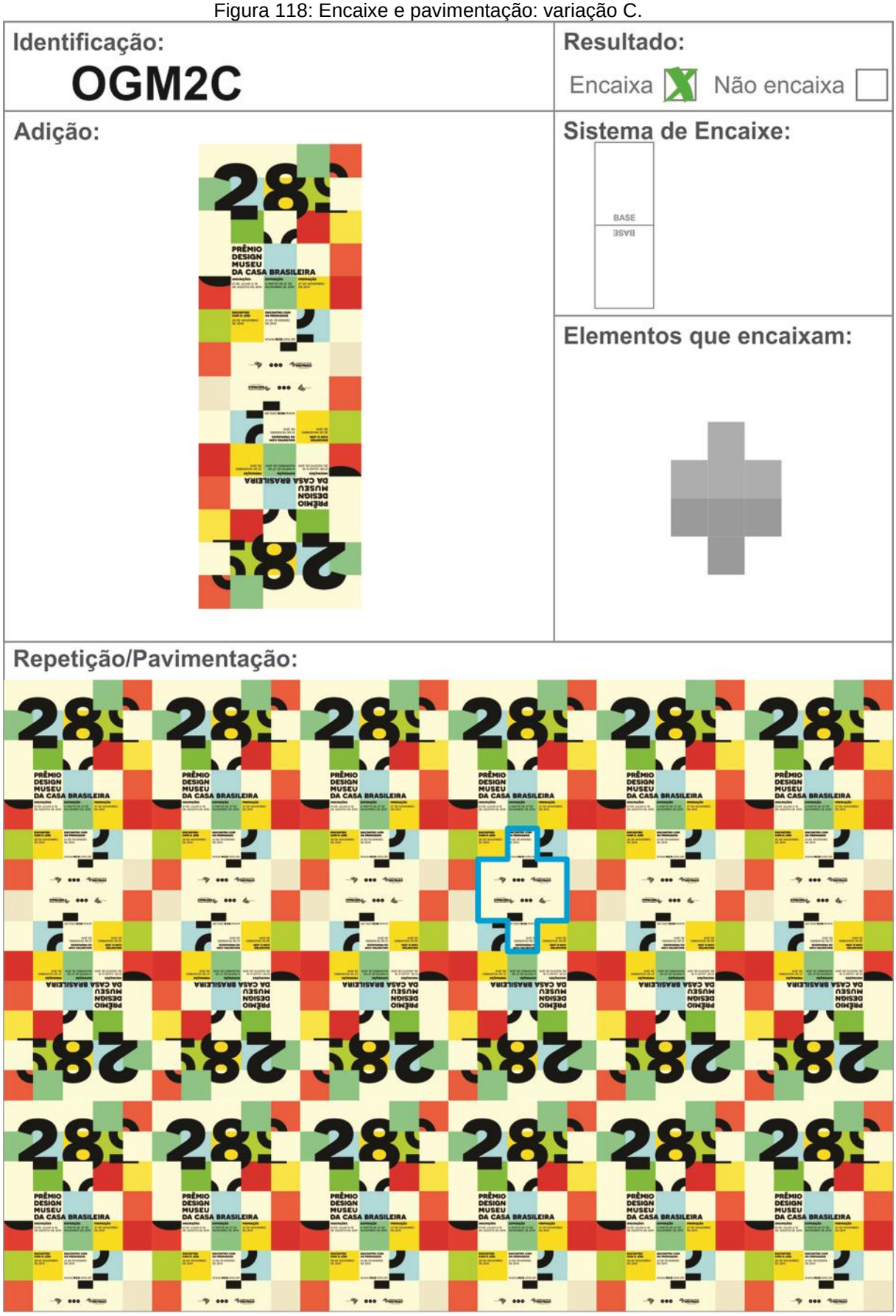
Fonte: O autor, 2015.

Figura 117: Encaixe e pavimentação: variação B.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 118: Encaixe e pavimentação: variação C.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 119: Encaixe e pavimentação: variação D.

Identificação:

OGM2D

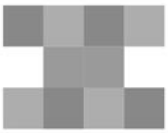
Resultado:

Encaixa X Não encaixa ☐

Adição:

Sistema de Encaixe:

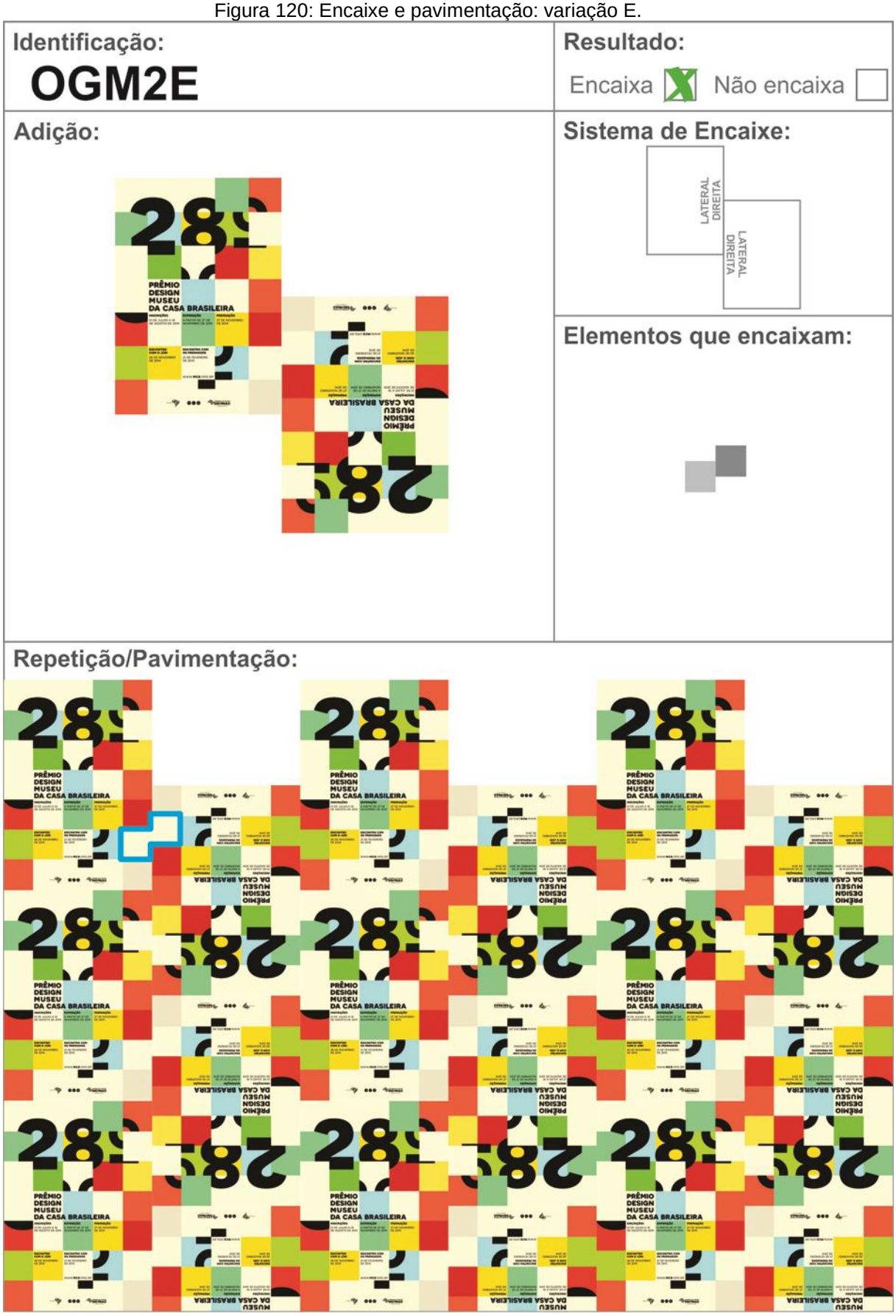
Elementos que encaixam:



Repetição/Pavimentação:

Fonte: O autor, 2015.

Figura 120: Encaixe e pavimentação: variação E.

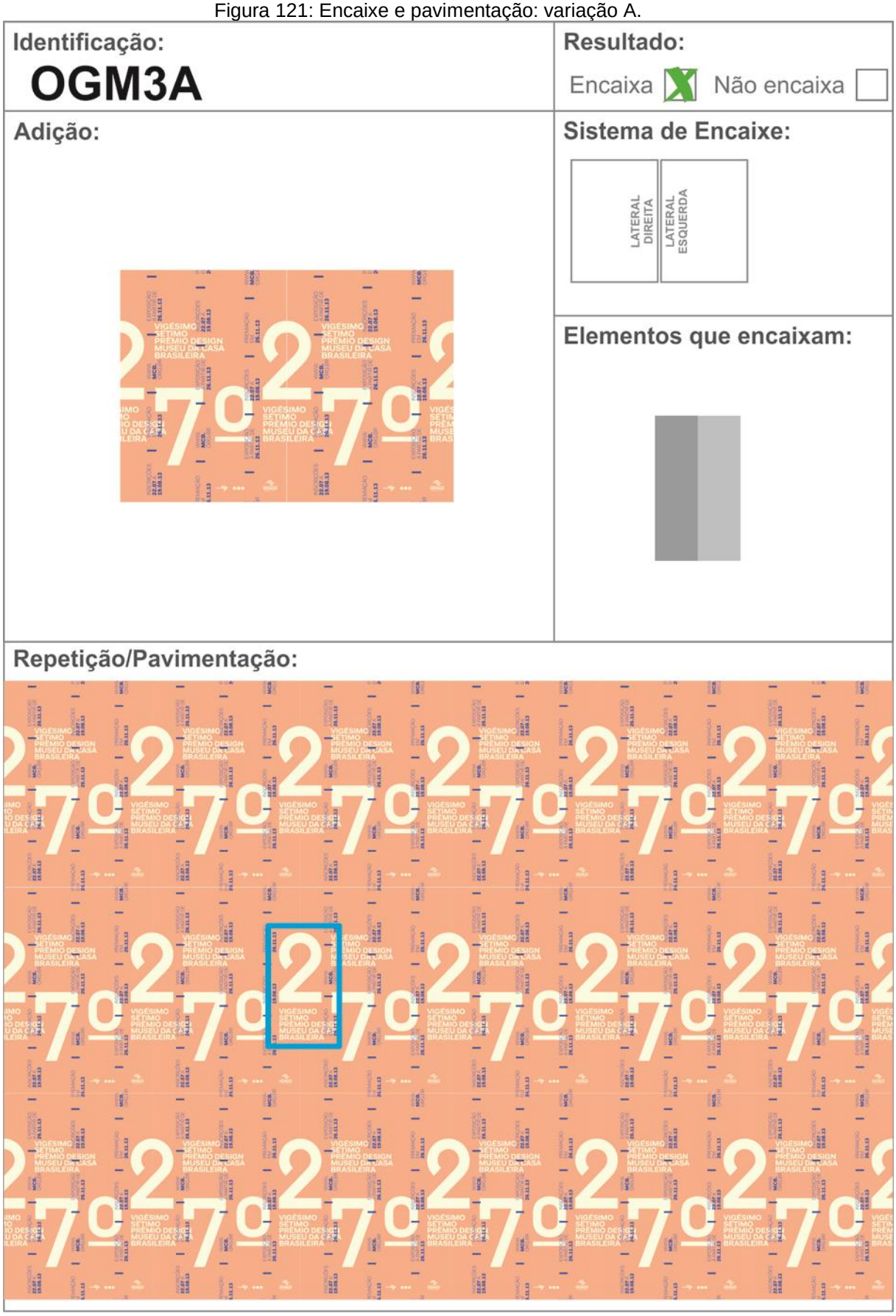


Fonte: O autor, 2015.

OGM3:

Este objeto gráfico não apresenta uma construção geométrica evidente, de modo que não encontramos um grid plausível para a sua concepção, porém, devido aos indícios preliminares de que este objeto resultaria em encaixes, o mantivemos como parte dos objetos de análise.

Figura 121: Encaixe e pavimentação: variação A.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 122: Encaixe e pavimentação: variação B.

Identificação:

OGM3B

Resultado:

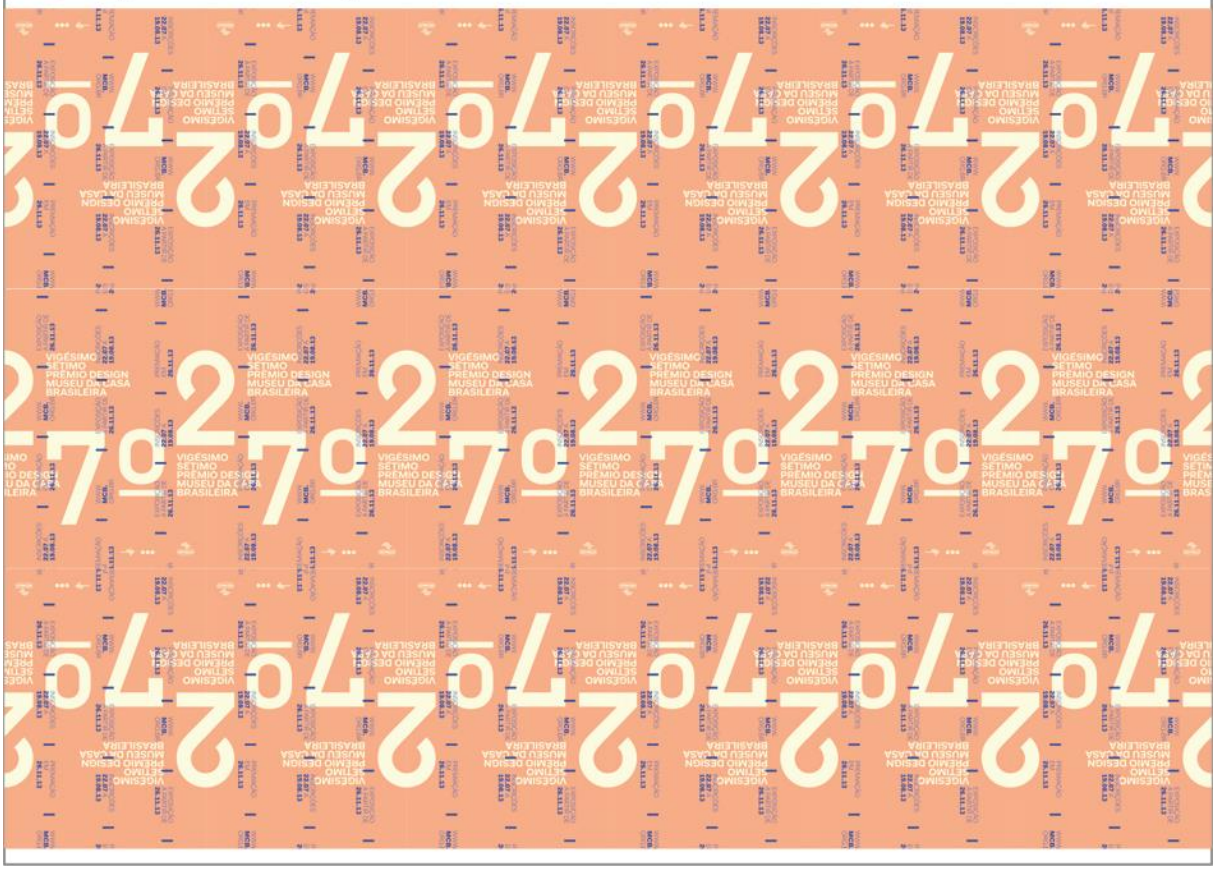
Encaixa ☐ Não encaixa ☒

Adição:

Sistema de Encaixe:

Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:



Fonte: O autor, 2015.

Figura 123: Encaixe e pavimentação: variação C.

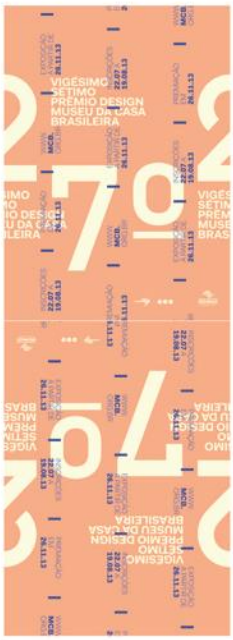
Identificação:

OGM3C

Resultado:

Encaixa ☐ Não encaixa ☒

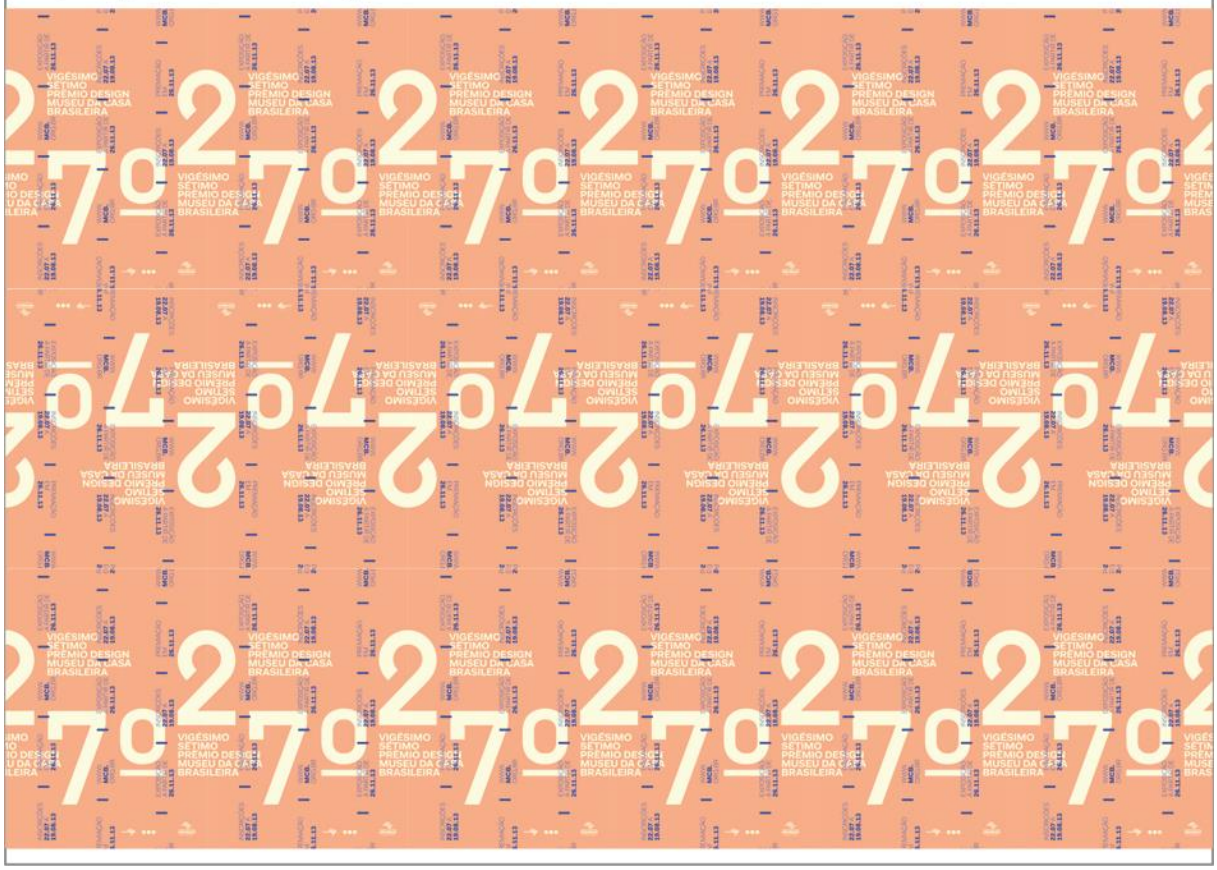
Adição:



Sistema de Encaixe:

Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:



Fonte: O autor, 2015.

Figura 124: Encaixe e pavimentação: variação D.

Identificação:

OGM3D

Resultado:

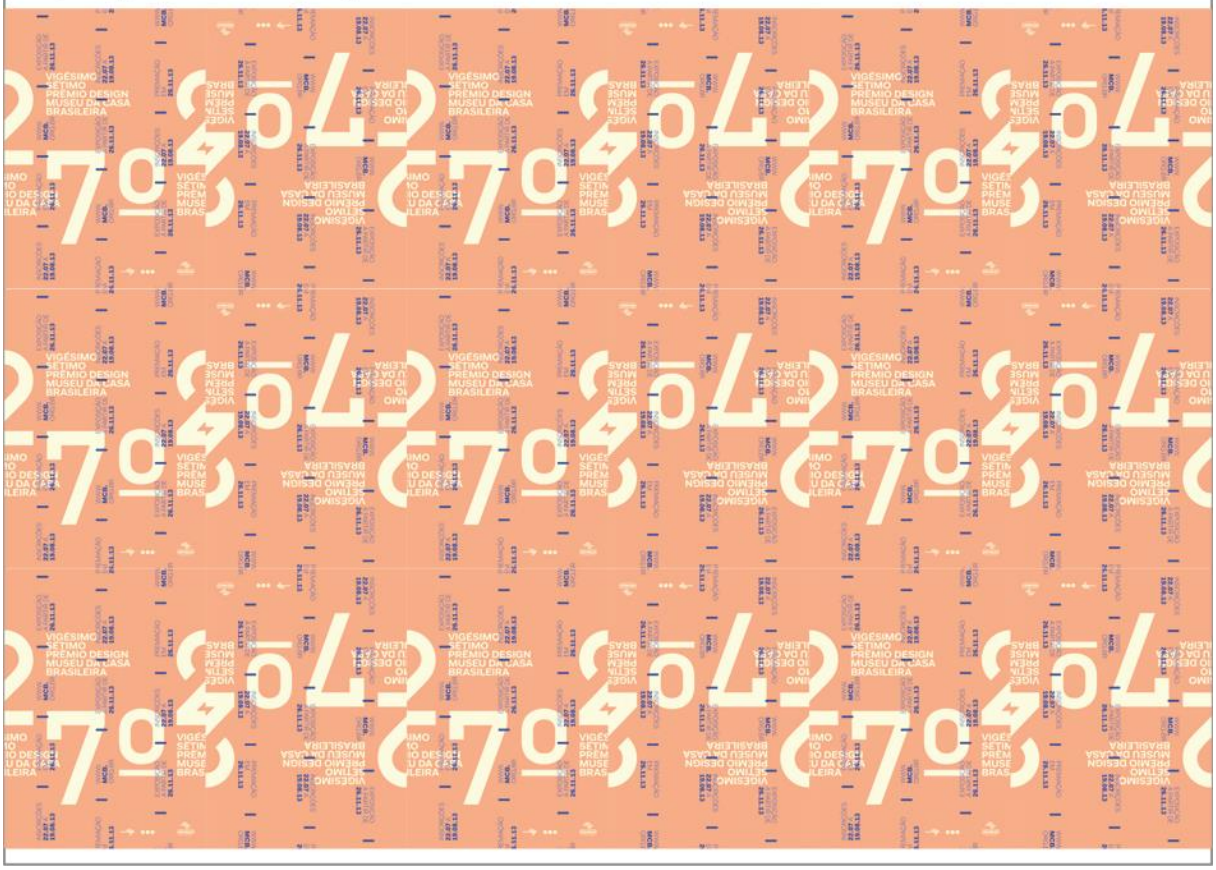
Encaixa ☐ Não encaixa ☒

Adição:

Sistema de Encaixe:

Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:



Fonte: O autor, 2015.

Figura 125: Encaixe e pavimentação: variação E.

Identificação:

OGM3E

Resultado:

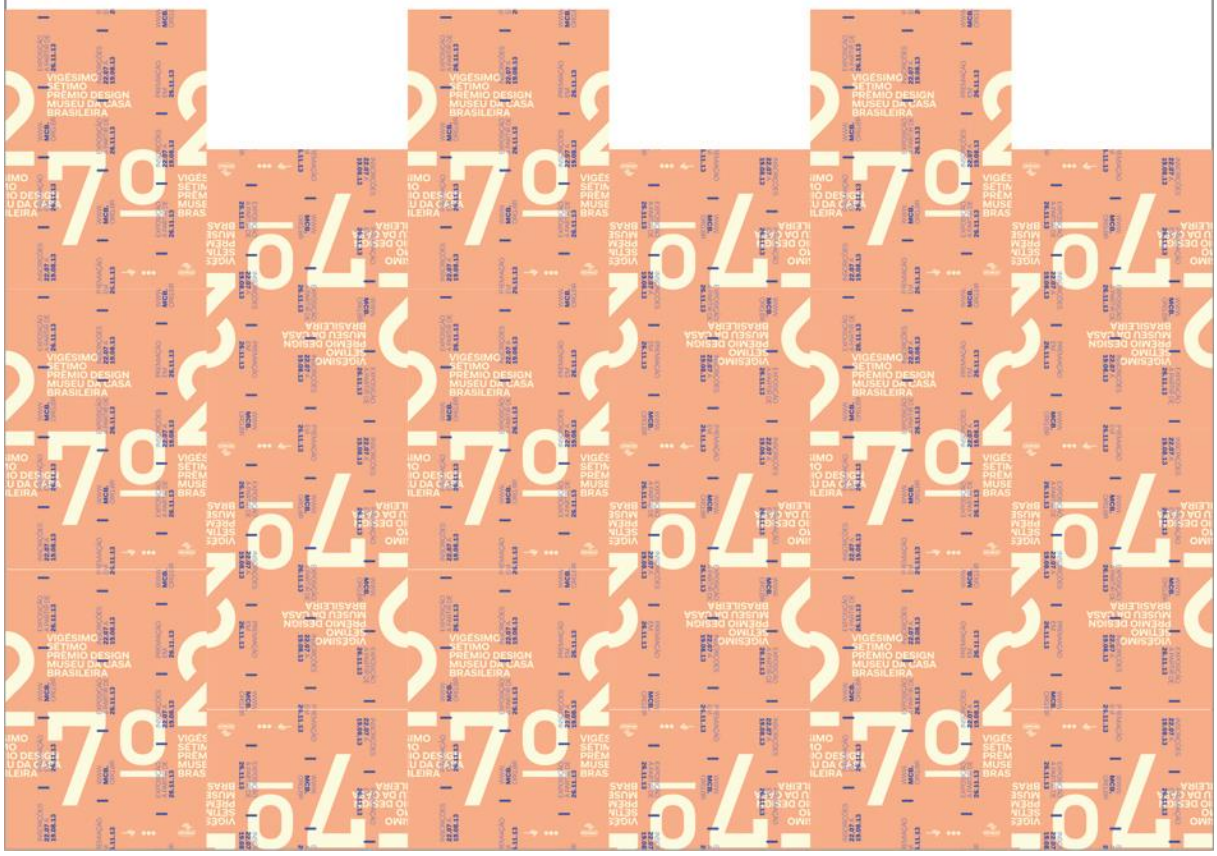
Encaixa ☐ Não encaixa ☒

Adição:

Sistema de Encaixe:

Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:

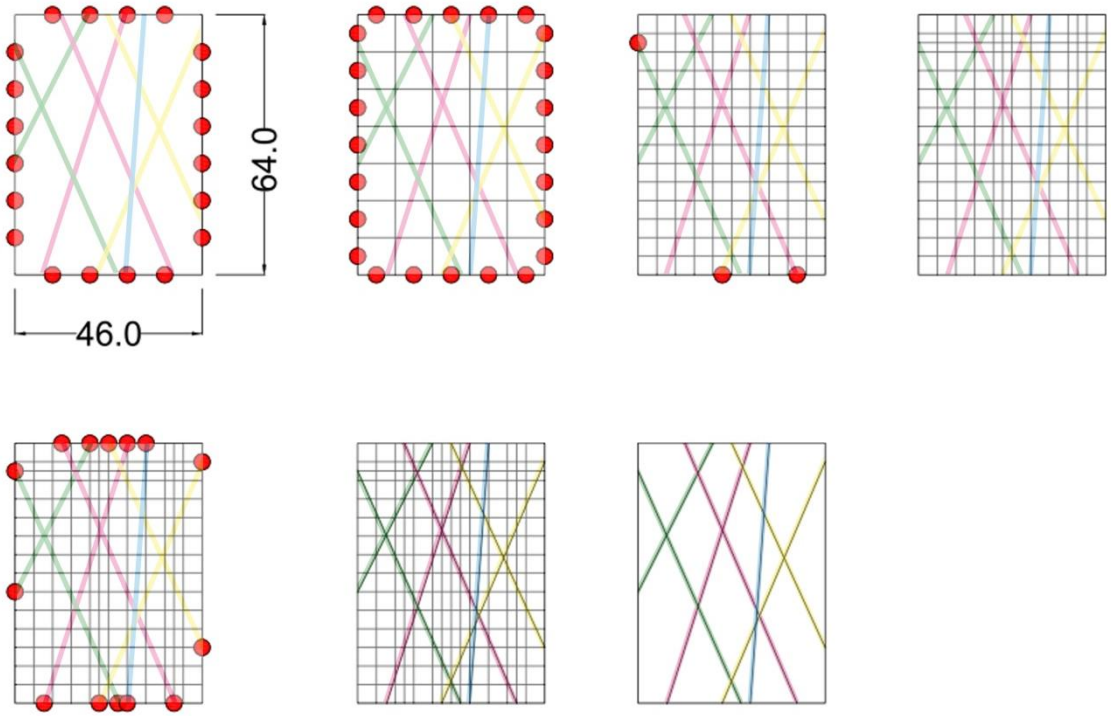


Fonte: O autor, 2015.

OGM4:

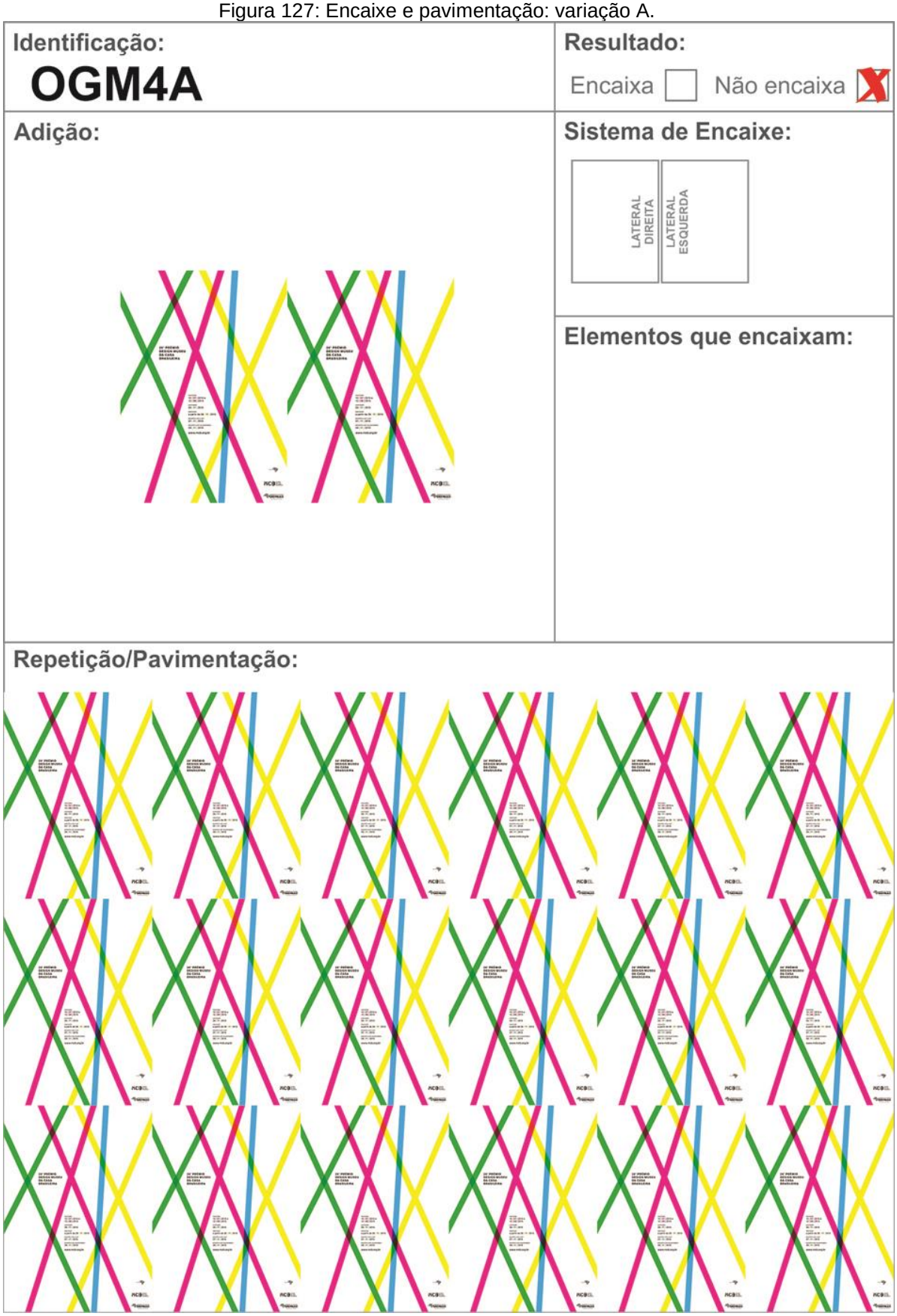
Este objeto gráfico utiliza um grid diferenciado de 7 unidades na altura por 5 no comprimento (7 x 5). Em seguida este grid foi dividido novamente ao meio, tornando-se uma malha retangular de 14 x 10 unidades. Determinados pontos desta grade são destacados para receber as linhas coloridas que compõem o cartaz:

Figura 126: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM4.



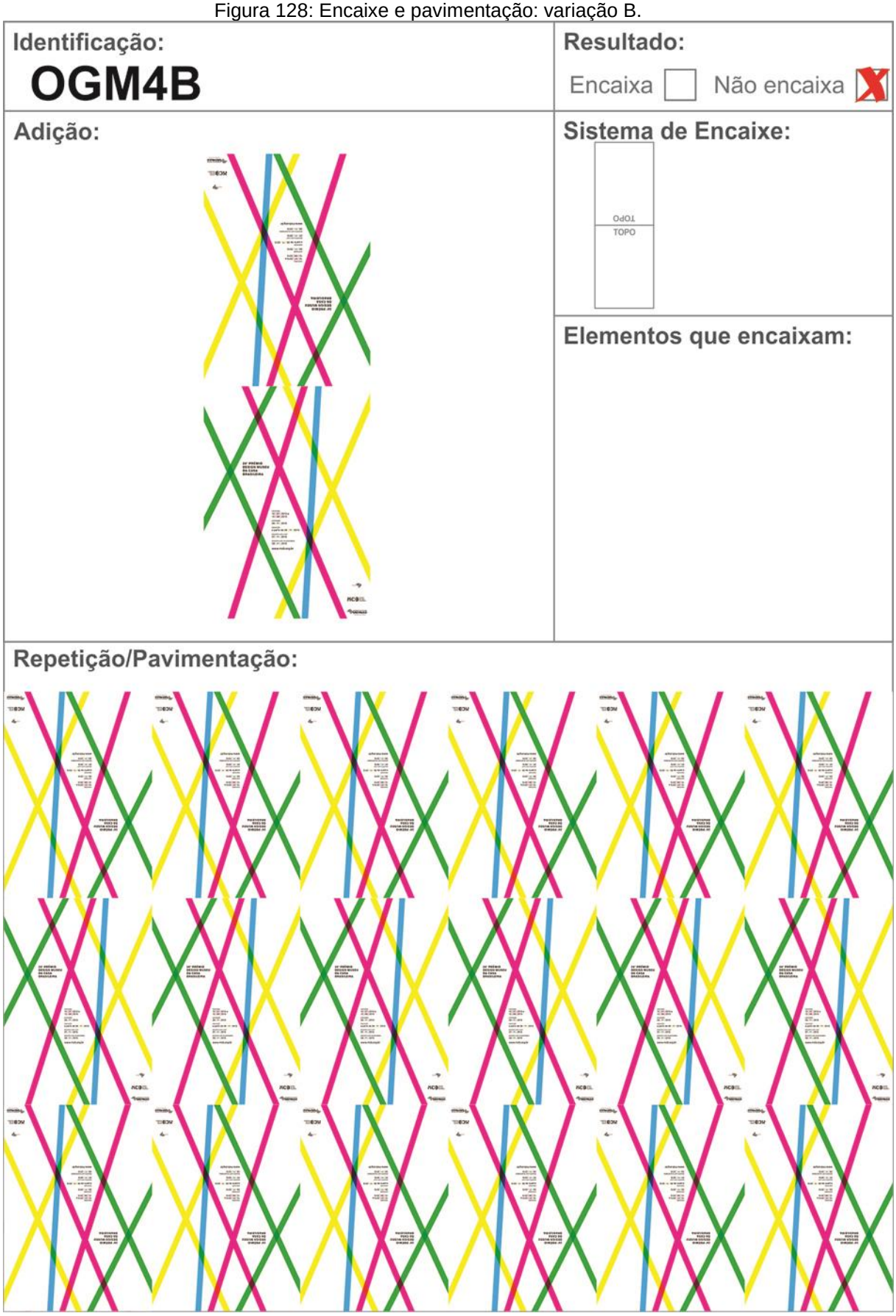
Fonte: O autor, 2015.

Figura 127: Encaixe e pavimentação: variação A.



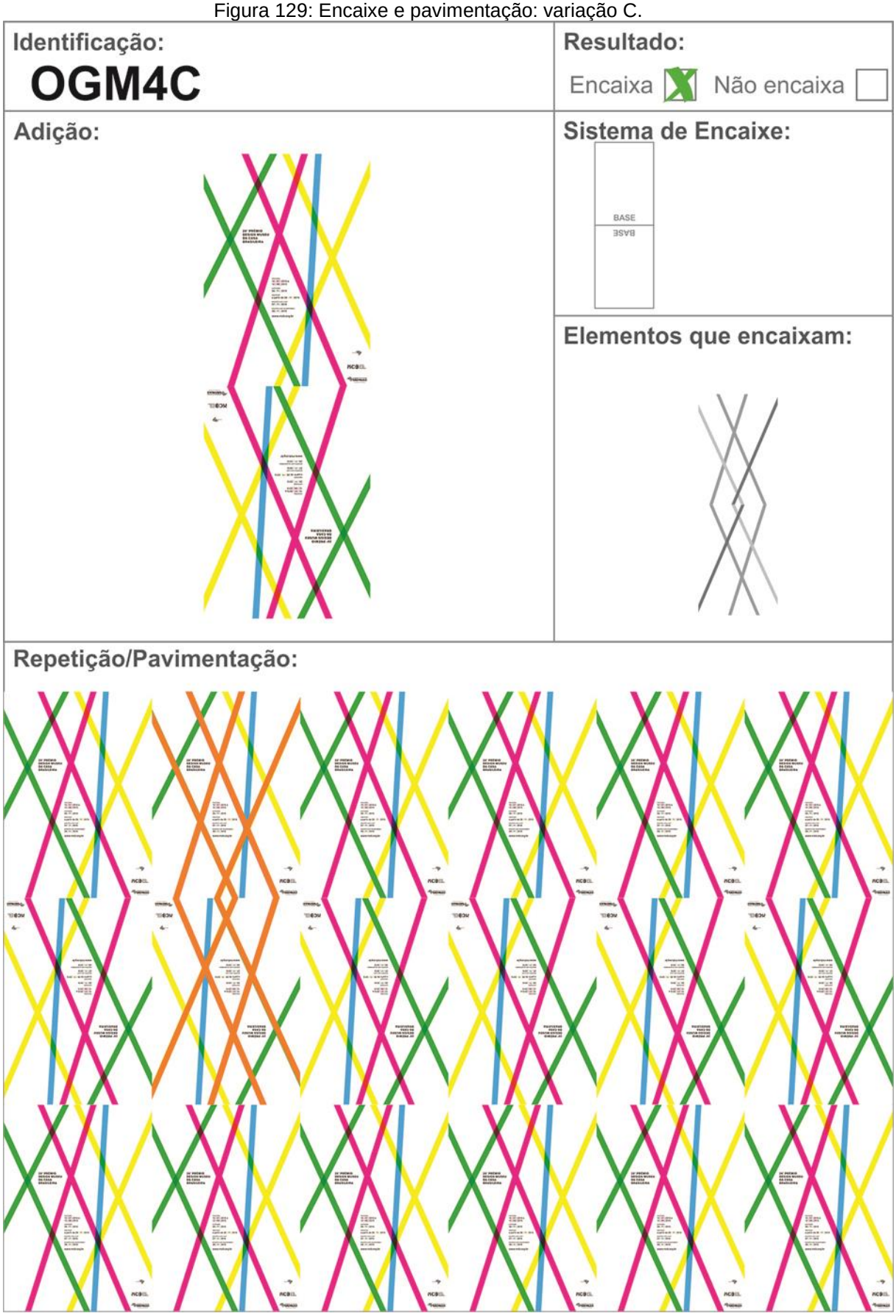
Fonte: O autor, 2015.

Figura 128: Encaixe e pavimentação: variação B.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 129: Encaixe e pavimentação: variação C.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 130: Encaixe e pavimentação: variação D.

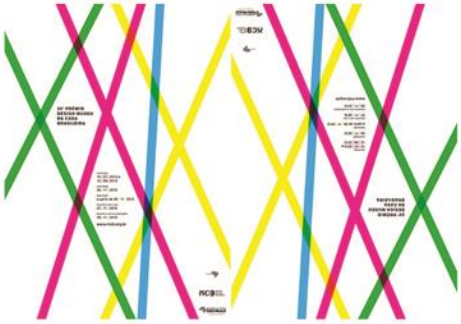
Identificação:

OGM4D

Resultado:

Encaixa ☐ Não encaixa ☒

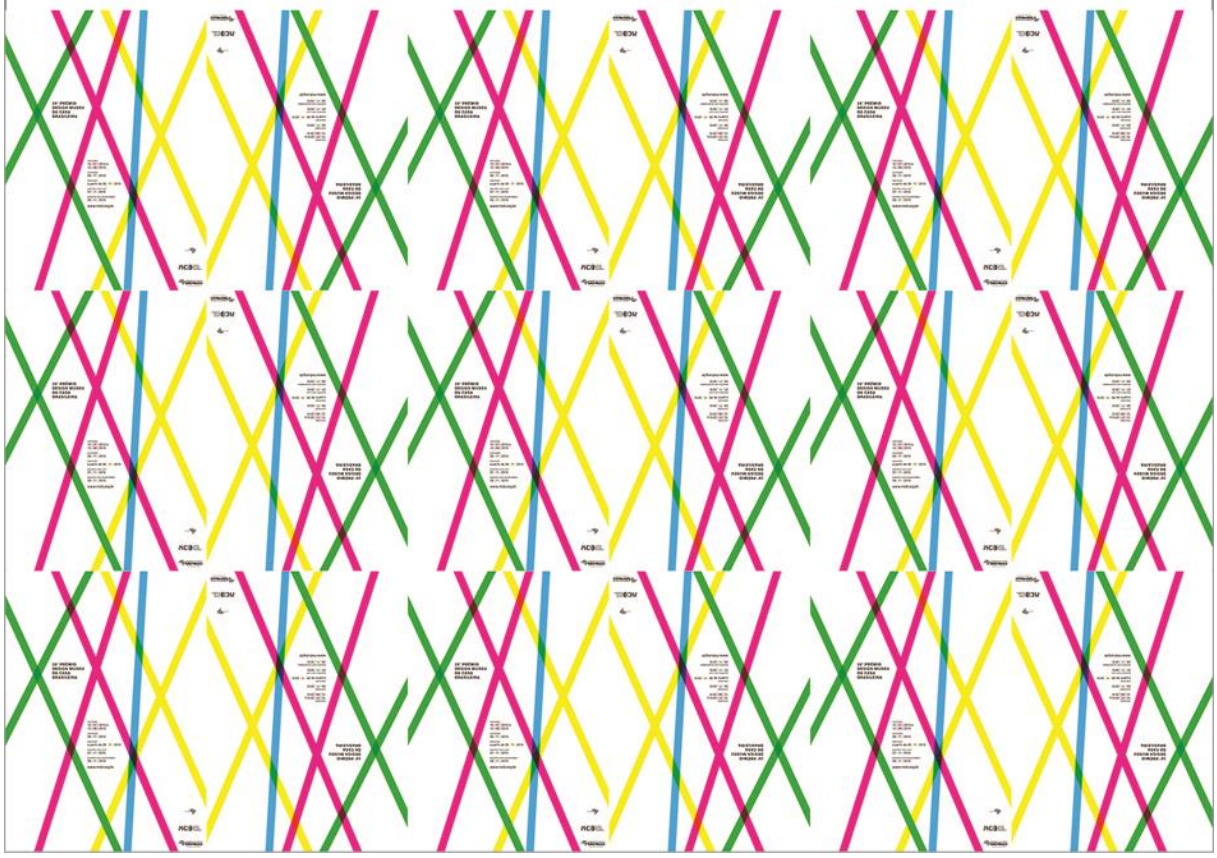
Adição:



Sistema de Encaixe:

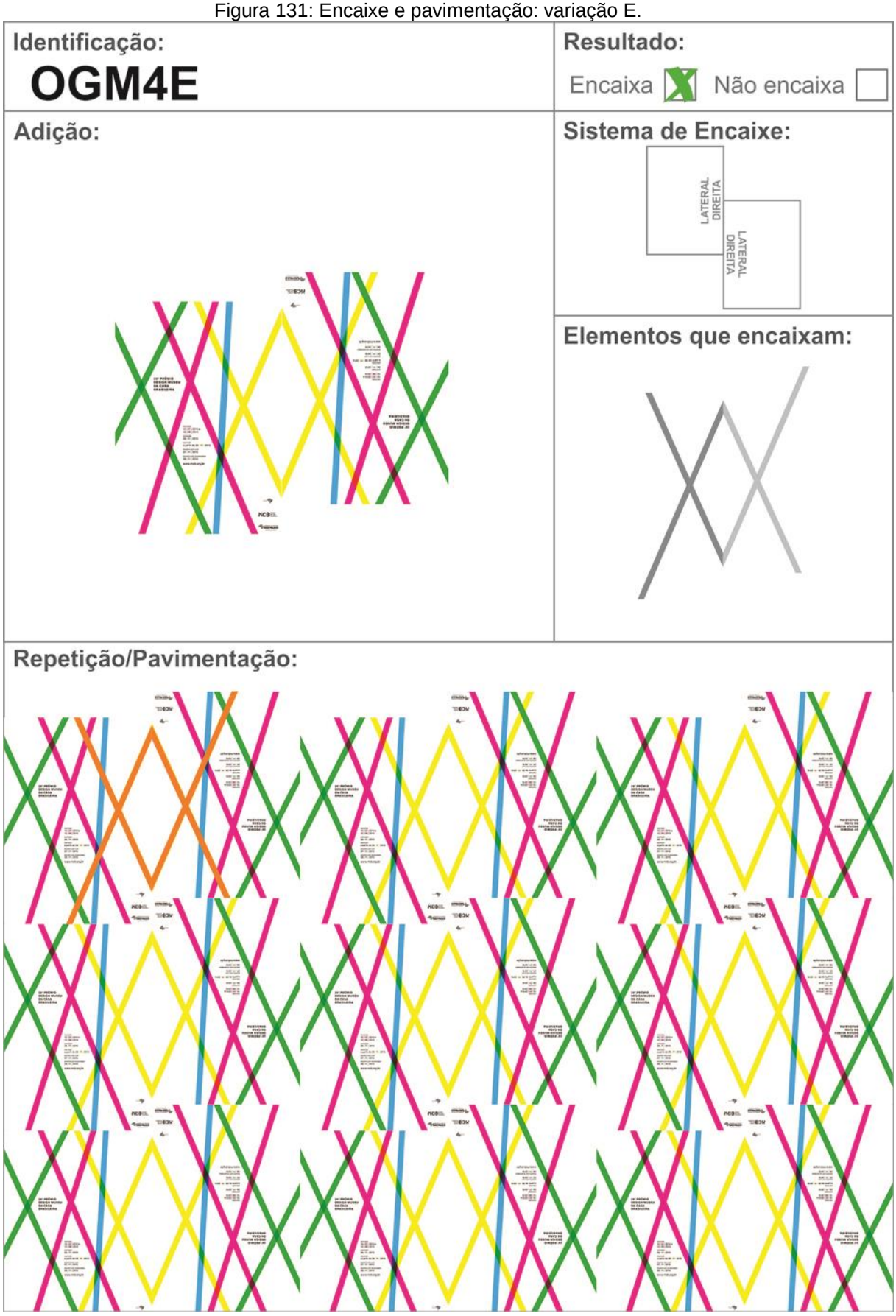
Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:



Fonte: Oautor, 2015.

Figura 131: Encaixe e pavimentação: variação E.

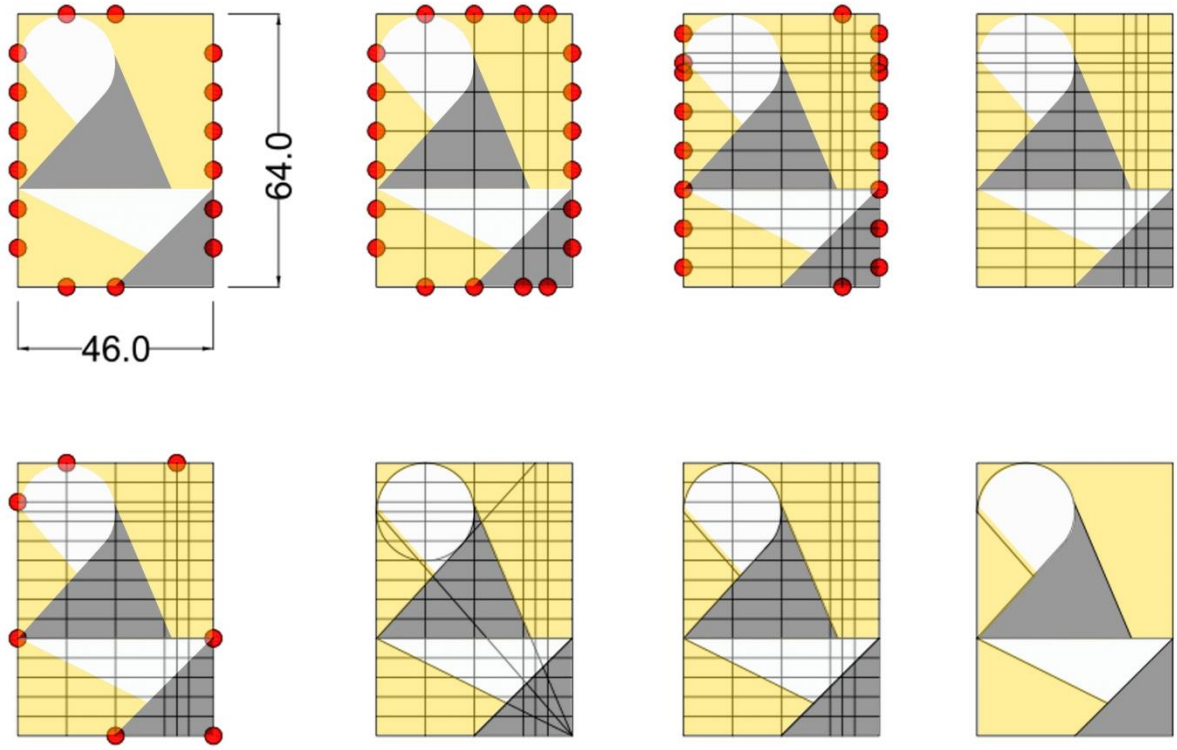


Fonte: O autor, 2015.

OGM5:

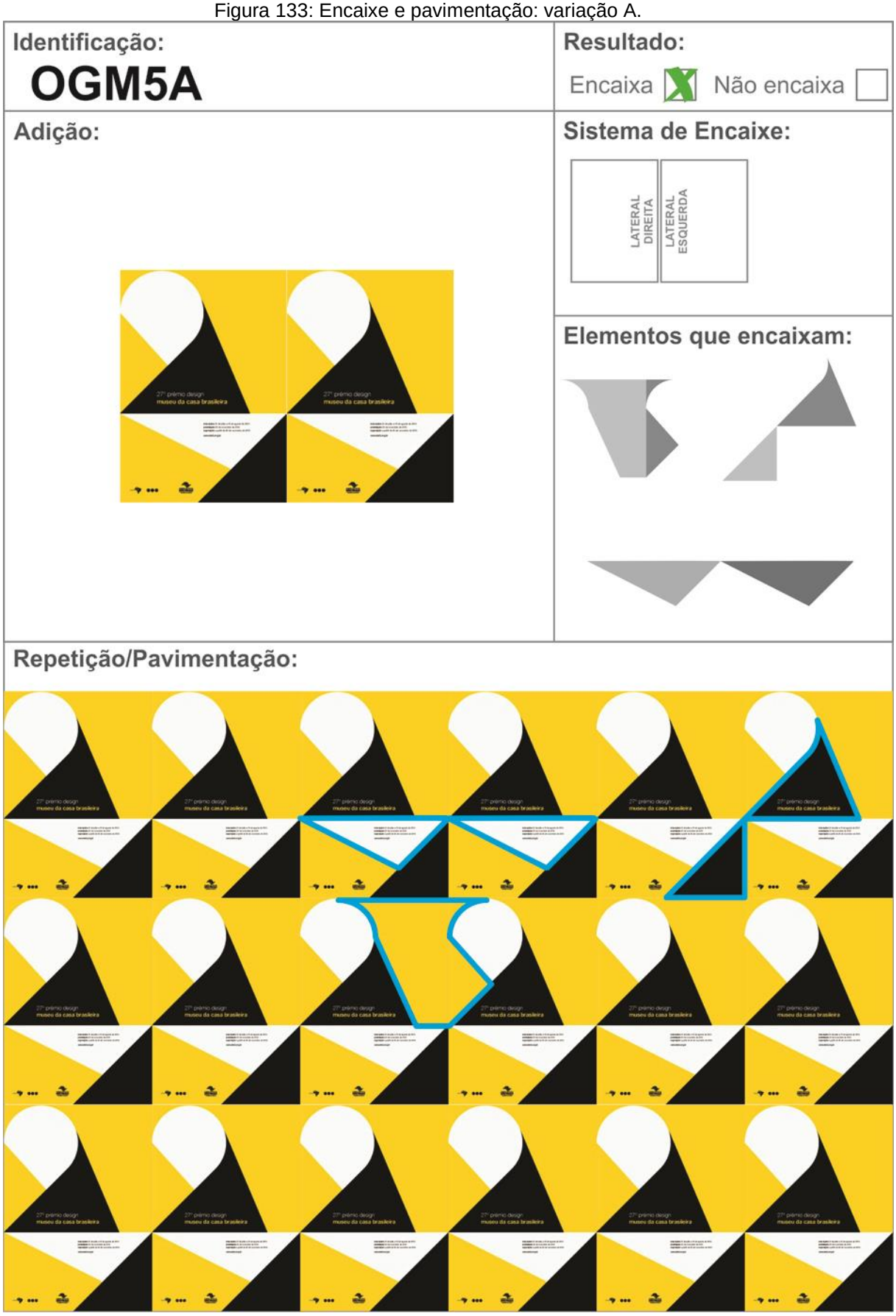
Este objeto gráfico utiliza um grid diferenciado de 7 unidades na altura por 4 no comprimento (7 x 4). O que mais chama a atenção na subdivisão deste grid é que apenas alguns dos espaços são novamente subdivididos até que se determinem pontos específicos pelos quais linhas e curvas serão apoiadas de modo que se formem espaços de cores que possam ser interpretados como os números “2” e “7”:

Figura 132: Análise geométrica sobre o objeto gráfico OGM5.



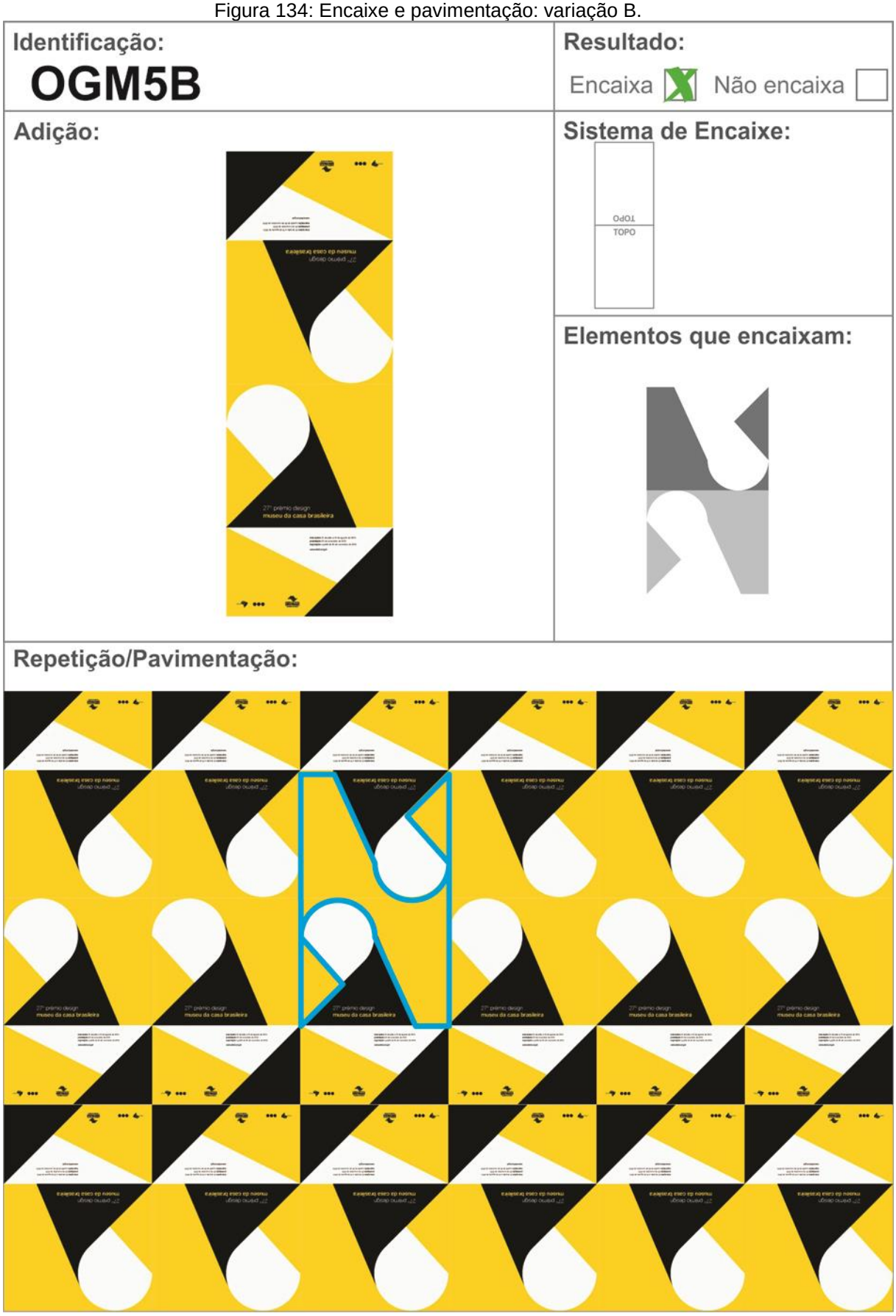
Fonte: O autor, 2015.

Figura 133: Encaixe e pavimentação: variação A.



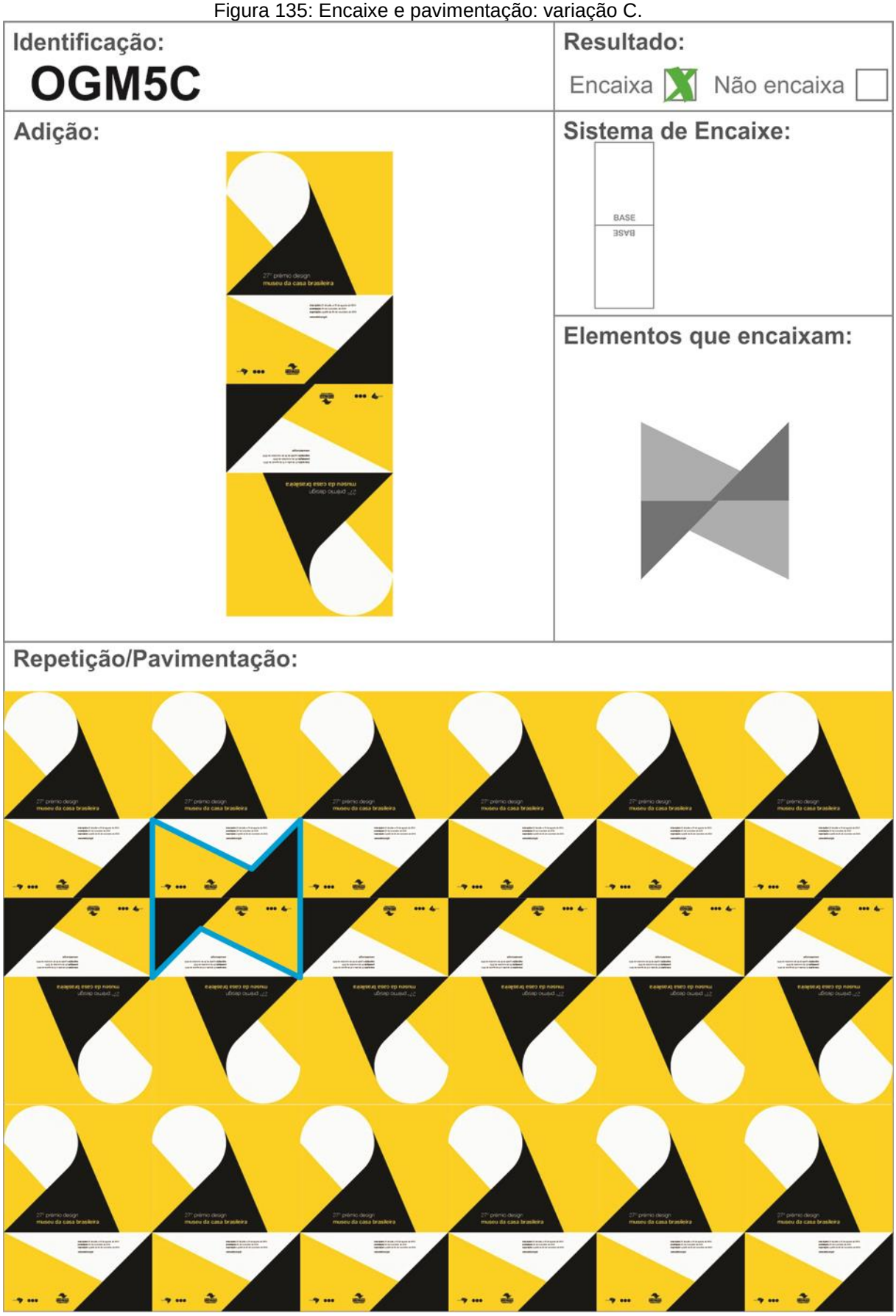
Fonte: O autor, 2015.

Figura 134: Encaixe e pavimentação: variação B.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 135: Encaixe e pavimentação: variação C.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 136: Encaixe e pavimentação: variação D.

Identificação:

OGM5D

Resultado:

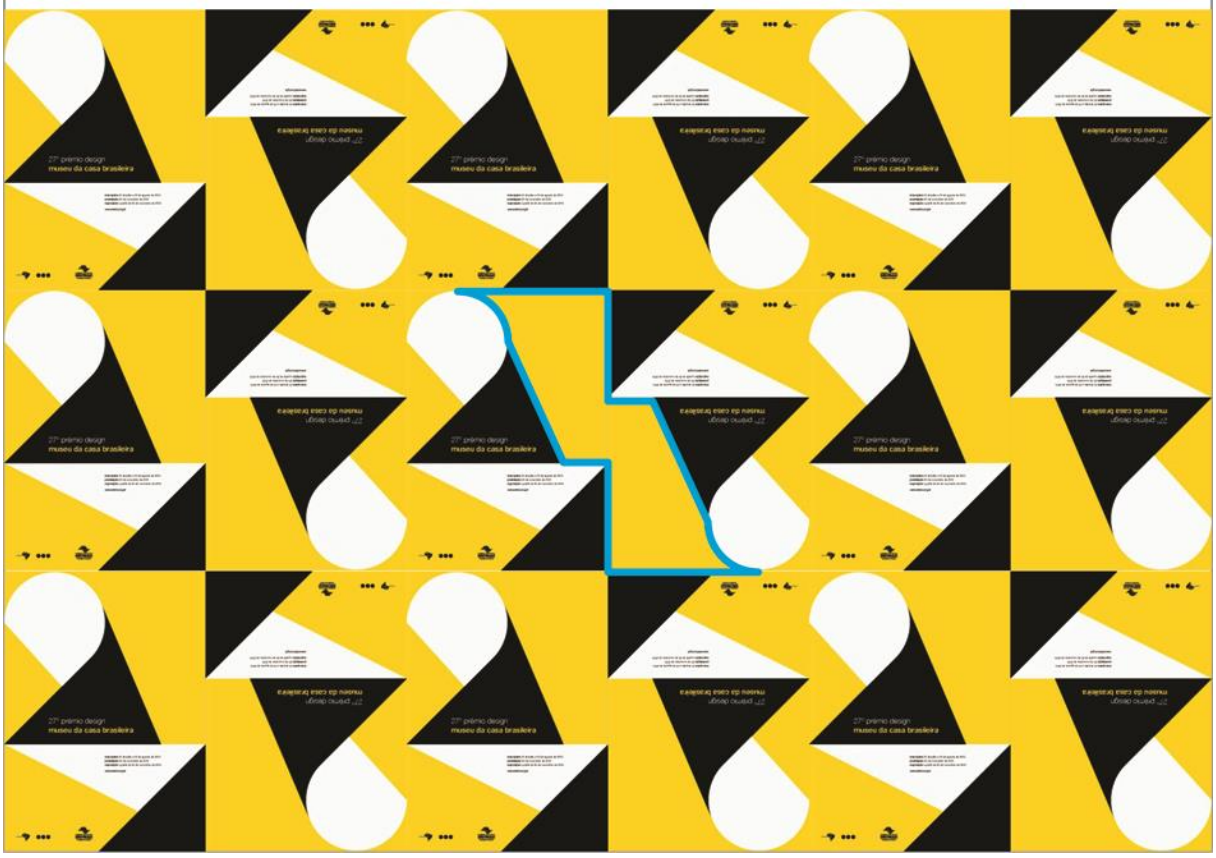
Encaixa X Não encaixa ☐

Adição:

Sistema de Encaixe:

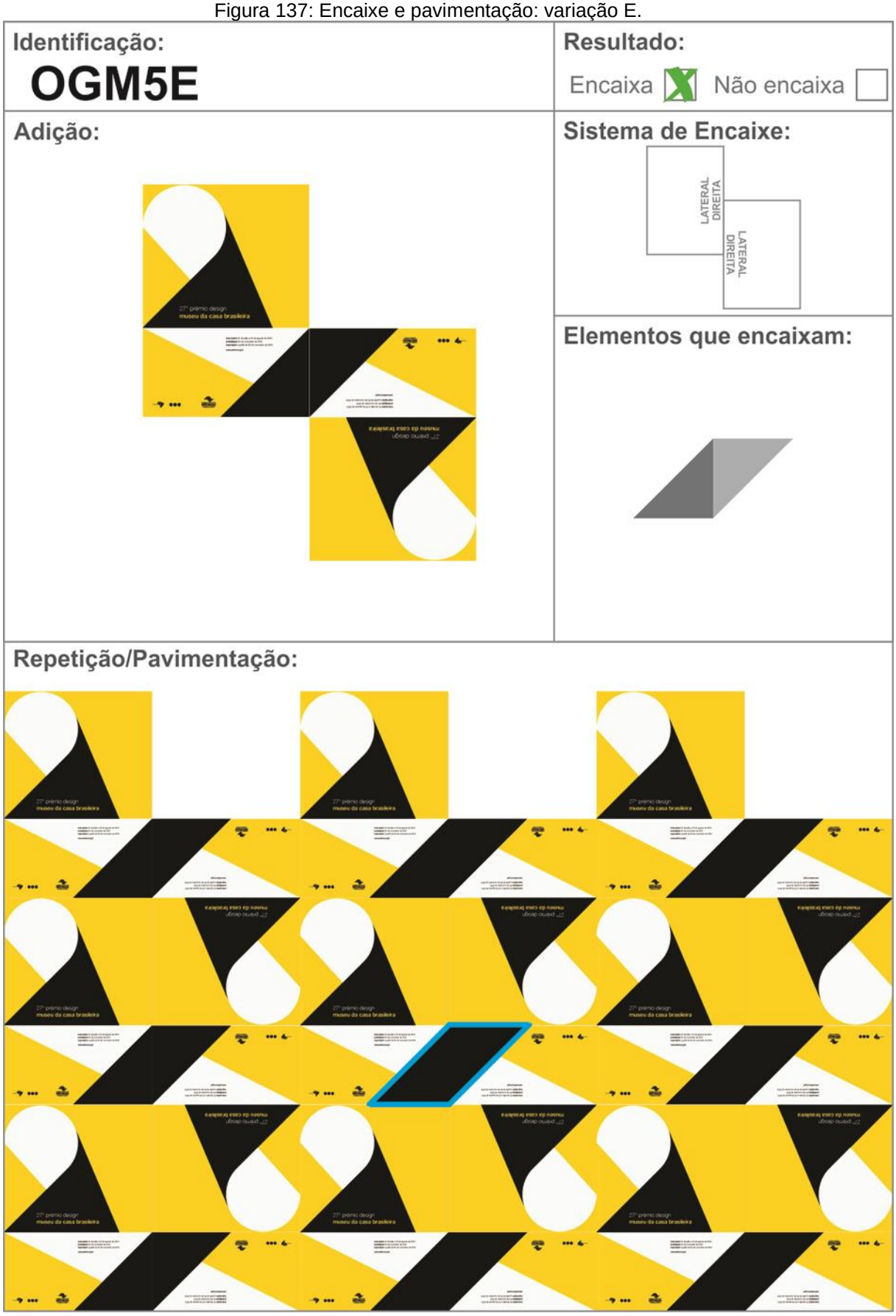
Elementos que encaixam:

Repetição/Pavimentação:



Fonte: O autor, 2015.

Figura 137: Encaixe e pavimentação: variação E.



Fonte: O autor, 2015.

Por fim, terminadas as análises gráficas nos Objetos Gráficos do MCB, chegamos ao resultado que está compilado na tabela 2. Considerando 5 objetos analisados que foram submetidos a 5 operações de encaixes, temos que: das 25 operações, 13 resultaram em encaixes que tendem a um sentido de continuidade, ou seja, um possível Objeto Aditivo, observemos:

Tabela 2: Objetos Gráficos do Museu (OGM) que estabeleceram encaixes.

O.G.M.	1	2	3	4	5
A		X	X		X
B		X			X
C		X		X	X
D		X			X
E		X		X	X

Fonte: O autor, 2015.

6 DISCUSSÕES E RESULTADOS

Após finalizar os estudos de caso e da tabulação dos dados, verificamos os resultados das análises e as principais confirmações em relação à teoria apresentada.

Desde a busca pelos objetos gráficos, tivemos a captura de 173 imagens de objetos de autoria de Almir Mavignier. Desses, 92 (53%) foram considerados “pertinentes”. Estes últimos foram submetidos a uma nova análise visual até que selecionamos os 5 objetos gráficos utilizados nas análises gráficos visuais (5,44% dos objetos considerados “pertinentes”) (verificar gráficos 1 e 2).

No que diz respeito à busca de objetos gráficos do Museu da Casa Brasileira, temos que no período compreendido entre 2004 a 2014, encontramos 119 objetos gráficos finalistas. Destes, 16 foram classificados como “pertinentes” (13%). Uma nova análise foi realizada até que elencamos 5 objetos dentre os 16 (31% dos objetos considerados “pertinentes”) (verificar gráficos 3 e 4).

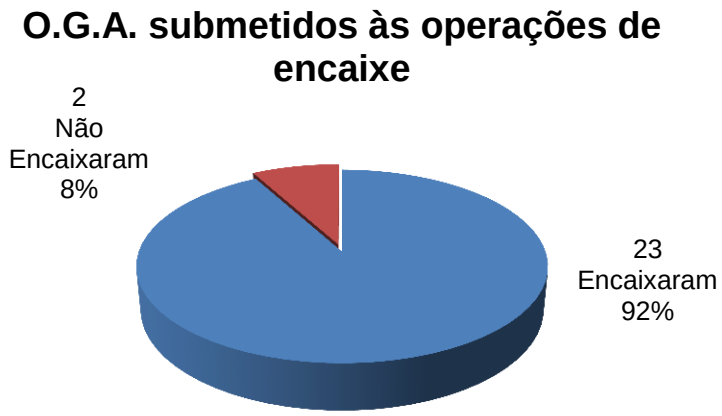
Assim, as análises foram realizadas sobre 10 objetos gráficos: 5 de autoria de Almir Mavignier e 5 provenientes do Museu da Casa Brasileira.

Cada um desses objetos foi analisado visualmente e graficamente, resultando em uma suposição do método construtivo aplicado pelo Artista/Designer responsável por seu desenvolvimento.

Além desta análise gráfica, cada um dos 10 objetos foi submetido a 5 operações encaixe, totalizando em 50 experimentos gráficos.

No que confere aos 25 experimentos realizados sobre os objetos gráficos de Almir Mavignier, temos que em 23 deles ocorreram encaixes que tendem a um sentido de continuidade, ou seja, um Objeto Aditivo. Este resultado está presente no gráfico 5.

Gráfico 5: Porcentagem de O.G.A. que encaixaram.



Fonte: O autor, 2015.

Esse número expressivo de 92% evidenciou que a utilização do grid construtivo por Almir Mavignier o levou à obtenção de encaixes quando os objetos foram justapostos. Essa constatação é uma clara evidência da influência da escola de Ulm na formação de Mavignier caracterizada, sobretudo, pela formação científica e racional dada pela escola.

Ao resgatar algumas das questões teóricas levantadas na revisão bibliográfica, nos deparamos com aquela apresentada por Ferreira Gullar, que trata sobre a teoria do não-objeto. Poderíamos, então, ao observar um único objeto gráfico de Almir, considerá-lo como “inconcluso” de modo que a totalidade da obra só poderia ser considerada quando o mesmo estivesse devidamente repetido e justaposto?

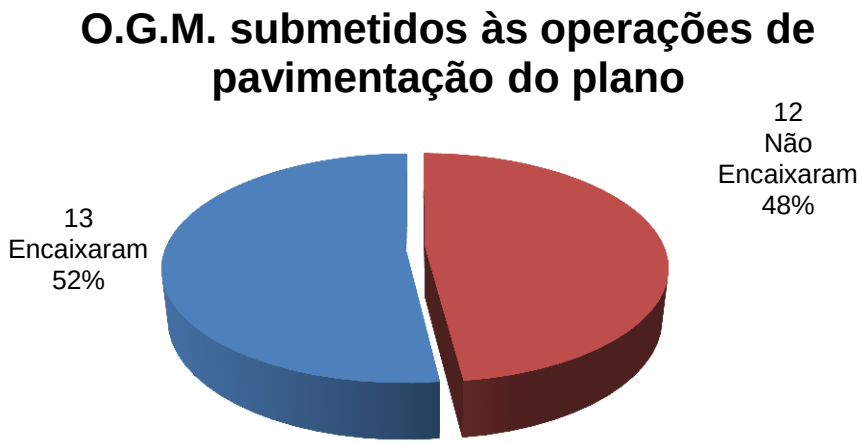
A contribuição trazida por Gullar vem corroborar sobremaneira à hipótese levantada por esta tese. Neste contexto, poderia, então, a obra de Almir Mavignier ser considerada um não-objeto? A característica aditiva de seus cartazes poderia ser considerada como um “deslimite”?

Acreditamos que sim, a partir das diversas pesquisas realizadas, verificamos que Almir Mavignier, de posse de todo embasamento teórico e técnico, compreendido desde o início de seu aprendizado artístico, passou a tratar seus objetos gráficos como projetos que tendem à produção e apresentação em série. Essa afirmação foi corroborada ainda mais pelo

depoimento que o artista forneceu acerca da inspiração para realizar os cartazes aditivos no cenário pós-guerra, em Munique.

No que diz respeito aos 25 experimentos realizados sobre os objetos gráficos do Museu da Casa Brasileira, temos que em 13 deles encontramos encaixes que podem resultar num possível sentido de continuidade ou, como aqui tratados, em Objetos Aditivos.

Gráfico 6: Porcentagem de OGM que encaixaram.



Fonte: O autor, 2015.

Devido ao baixo índice de êxito nos procedimentos de encaixe dos OGM, concluímos que nem todo cartaz que tem o grid como estruturação dos elementos visuais resultará num impresso que encaixará quando repetido, pelo menos a partir dos 5 procedimentos sugeridos nesta pesquisa.

Ao considerar os objetos gráficos analisados, a presença do grid construtivo esteve presente em quase a totalidade das produções (9 de 10); porém, sabemos que a utilização desta grade não é determinante para a obtenção de superfícies que se encaixam e que proporcionem o sentido de continuidade. Como pudemos perceber, o único objeto gráfico que não apresenta o grid, alcança a pavimentação do plano, mesmo que seja em apenas 1 das 5 experimentações.

O grid pode contribuir para a organização dos elementos visuais que compõem a peça gráfica e possibilita maior controle do projeto gráfico; no

entanto, como observado, a sua utilização não leva necessariamente a obtenção de cartazes que se encaixem.

Porém, observa-se uma forte relação entre os objetos utilizados nas análises bem como aos resultados então apresentados quando defrontados à teoria apresentada. Como já explanado anteriormente, a partir dos movimentos de vanguarda modernistas, sobretudo àqueles ligados à linguagem abstrata e geométrica, a utilização do grid – sobretudo ortogonal – tem sido premente nas mais diversas produções em artes, design e arquitetura, por exemplo. Esta observação, evidentemente, vem corroborar com a elucidação desta tese.

6.1 PRINCIPAIS SUBPRODUTOS DESENVOLVIDOS POR ESTA TESE.

Sabemos que o principal produto de uma Tese de Doutorado é a confirmação ou não das hipóteses apresentadas quando do início da pesquisa, porém, como mencionado nas Justificativas, acreditamos que um estudo científico pode contribuir não apenas com aportes teóricos, mas também com produtos práticos como resultados.

Neste sentido, julgamos que os principais subprodutos proporcionados por esta tese são:

a) A justaposição de cartazes de Almir Mavignier:

Sabemos que esta experiência é inédita em uma pesquisa científica, pelo fato de não encontrarmos publicações que tratam da obra de Mavignier com o mesmo teor da presente e para alguns, que dela tomem conhecimento, pode ser o primeiro contato com os cartazes justapostos de Almir Mavignier:

Figura 138: Justaposição de cartazes aditivos de Almir Mavignier.

Fonte: O autor, 2015.

Figura 139: Justaposição de cartazes aditivos de Almir Mavignier.

Fonte: O autor, 2015.

b) Desenvolvimento de nomenclaturas para catalogação dos objetos:

Evidentemente, o que apresentamos aqui, neste sentido, não é novidade. Inúmeros pesquisadores já se utilizaram deste recurso em pesquisas das mais diversas áreas do conhecimento, sobretudo, nas ciências exatas e biológicas. Destacamos, neste momento, o fato de utilizar a referida catalogação numa

pesquisa Quali-quantitativa, que trata de assuntos pertinentes às “Artes Visuais” e ao “Design” e que requereu maior agilidade na apresentação, chamamento e cruzamento de dados.

Figura 140: Codificação sequencial para os objetos gráficos de Almir Mavignier – variação de encaixe.

Fonte: O autor, 2015.

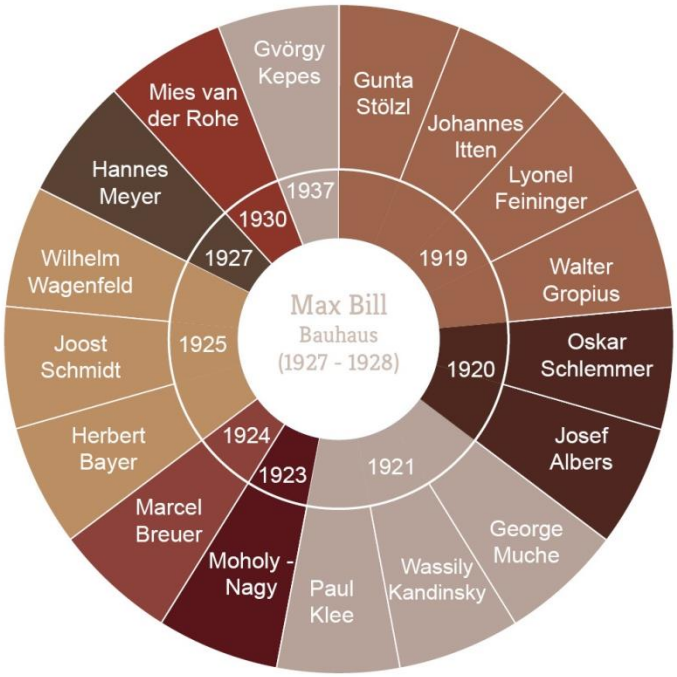
c) Suposição de uma possível filiação artística para Max Bill e Almir Mavignier:

No momento da elaboração das seções que abordam estes temas, propusemo-nos a desvendar as possíveis filiações artísticas de Max Bill e de Almir Mavignier, com o intuito de desvendar quais seriam as influências estéticas, formais e conceituais nas obras desses dois personagens.

Acreditamos que seria oportuno delinear tais influências, principalmente na obra de Almir Mavignier, porém, não menos importante, na obra de Max Bill. Como a influência deste último no trabalho daquele primeiro se tratava de um conhecimento empírico, necessitávamos entender quais seriam os agentes influenciadores capazes de levar Max Bill a conceber uma arte capaz de influenciar toda uma geração de artistas brasileiros.

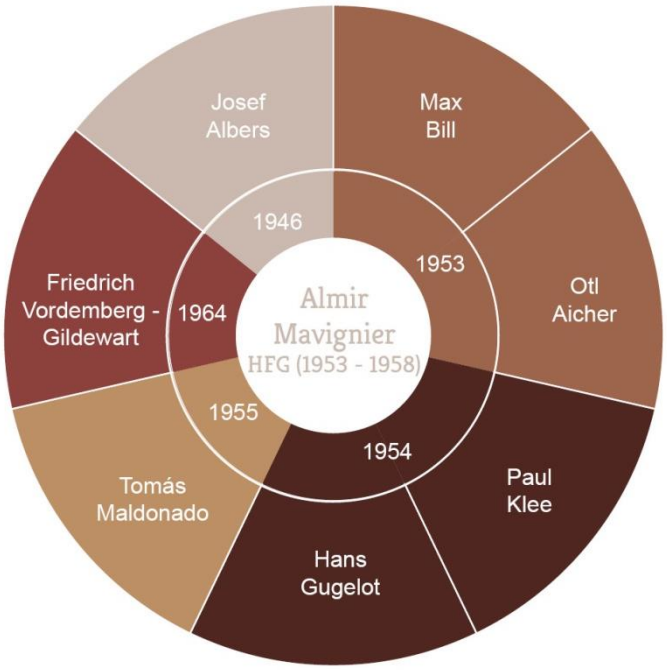
Dessa maneira iniciamos a construção de tais filiações na forma de um diagrama. Como pode ser observado nas próximas figuras, até o momento, conseguimos mapear os mestres que possivelmente influenciaram Bill e Mavignier, no contexto da Bauhaus e da *HfG* respectivamente.

Figura 141: Diagrama das influências artísticas na obra de Max Bill.



Fonte: O autor, 2015.

Figura 142: Diagrama das influências artísticas na obra de Almir Mavignier.



Fonte: O autor, 2015.

6.2 RESULTADOS

Com base nos resultados obtidos nas análises, versus as proposições teóricas apresentadas na revisão bibliográfica, podemos afirmar que a hipótese proposta ao início do estudo foi aceita. Isso quer dizer que a formação artística de Almir Mavignier, assim como a experiência junto à Escola Superior da Forma de Ulm, influenciou significativamente a sua produção de cartazes, principalmente no que se refere à série de cartazes aditivos.

Além disso, acreditamos que existe uma significativa relação estética e formal entre os cartazes desenvolvidos por Almir Mavignier e alguns dos cartazes finalistas do Concurso do Cartaz do Museu da Casa Brasileira, máxime no que diz respeito à possibilidade de proporcionar encaixes e inferir o sentido de continuidade na superfície, porém esperávamos que essa relação de similitude fosse maior.

Além destas duas confirmações, acreditamos que as relações entre os cartazes de Almir Mavignier e os cartazes do Museu da Casa Brasileira se ampliam quando as observamos pelo prisma acadêmico. Como se sabe, a formação em Design de Almir Mavignier está amplamente relacionada com a formação das primeiras escolas de Desenho Industrial no Brasil, que se baseiam no modelo de ensino de Design alemão. Com isso, grande parte das escolas de Design, atualmente, seguiu este modelo para seus programas de ensino. Neste sentido, a importância do concurso do cartaz do MCB e a sua grande aceitação entre os estudantes de Design do país, faz com que esse design “acadêmico” continue sendo recorrente e amplamente presente nos cartazes participantes.

7 CONCLUSÃO

A proposta científica deste estudo foi a de promover questionamentos e respostas capazes de problematizar e, simultaneamente, proporcionar a produção de conhecimento pertinente a ampliar os horizontes a respeito dos desdobramentos entre a arte e o design gráfico de Almir Mavignier.

Os procedimentos metodológicos adotados durante o percurso investigativo contribuíram para ampliar a historiografia do design gráfico brasileiro, sobretudo no que tange àquele vinculado ao Projeto Construtivo Brasileiro. Neste sentido, os materiais e os métodos aplicados nesta pesquisa foram pertinentes e cabíveis.

No que concerne aos objetivos propostos ao início do trabalho, averiguamos que os mesmos foram devidamente cumpridos e alcançados: fomos capazes de promover e ampliar as pesquisas científicas que tratam sobre a arte e o design de Almir Mavignier, além de desvendar o percurso artístico deste artista; compreendemos os procedimentos construtivos e o lastro teórico existente que fundamenta o trabalho de Mavignier; analisamos e verificamos as similaridades entre os procedimentos geométricos existentes nos objetos gráficos de Almir Mavignier em relação aos cartazes finalistas do MCB.

Tudo isso nos auxiliou na compreensão do universo estético inferido pela linguagem geométrica oriunda da participação de Mavignier no início do Projeto Construtivo Brasileiro e da sua presença como aluno da *HfG* – Ulm.

Com o intuito de se preservar a especificidade de cada projeto - obra artística, tela, serigrafia ou cartaz – ao longo desta tese, buscamos uma terminologia que não diminuísse a importância de cada um destes artefatos. Apropriamo-nos de um depoimento de Almir Mavignier e passamos a considerar todos os objetos de estudo como “Objetos Gráficos”, acreditando que este termo seria capaz de exprimir a intenção humana de materializar plasticamente uma arte gráfica. Dentre outras questões que nos levaram a isso, uma recai sobre a contribuição da teoria Neoconcreta para esta pesquisa, já que parte das obras advindas deste movimento, não se apresenta como materializações cujo destino seja tão somente a contemplação por parte do expectador e sim, requerem a intervenção ou a manipulação por este último, como um verdadeiro objeto.

O longo período dedicado para esta pesquisa gerou um dilema no que se refere a alguns aspectos que merecem ser destacados: o primeiro deles diz respeito ao ineditismo científico apontado no projeto de pesquisa apresentado no Programa de Pós Graduação em Design. Temíamos que, ao final da pesquisa, isso poderia não ser mais realidade. Além disso, surgiu nesse interim uma série de publicações que o pesquisador tomou conhecimento e que resultou em novas revisões bibliográficas.

Outra questão que merece destaque diz respeito aos novos objetos de estudo potencialmente pertinentes que apareceram ao longo do tempo. Neste sentido, é importante realçar que foi significativo delimitar o período de 2004 a 2014 como janela de tempo para a observação do Concurso do Cartaz do Museu da Casa Brasileira. Durante os anos de 2015 e 2016, surgiram novos cartazes que poderiam ser interessantes à pesquisa, todavia, não seria oportuno inserir novos itens ao rol de objetos de estudo, pois os resultados já estavam devidamente tabulados: é necessário estabelecer limites para que a pesquisa tenha um resultado satisfatório e um fim.

Como destacamos anteriormente, a pesquisa apresentada por esta tese é o resultado de uma trajetória acadêmica iniciada na Graduação por meio de uma Iniciação Científica, ampliada em uma Dissertação de Mestrado e agora, novamente, em uma Tese de Doutorado. Novos conhecimentos são trazidos à luz da ciência todos os dias, de modo a se estabelecerem limites e desafios a serem superados com o amparo de novos pesquisadores.

Foi louvável a esta altura, em um estudo de Doutorado, ter a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a vida e a obra de Almir Mavignier. Dentre os diversos motivos de nos sentirmos tocados por este estudo, destaca-se o momento em que Mavignier esteve à frente do Ateliê de Pintura do Hospital Pisiquiátrico do Engenho de Dentro. Cremos, de fato, que é neste momento que Mavignier exerce com primazia o aprendizado outrora compreendido dos grandes mestres, destacados, dentre outras questões, pela função social do artista/designer.

Este trabalho oportunizou conhecer um pouco mais sobre arte e design gráfico, mas, sobretudo, Almir Mavignier. Pretendemos pesquisar ainda mais a vida e a obra deste artista/designer, principalmente no que se refere aos seus cartazes. Como pode ser observado nas Discussões, há uma gama de questões

relevantes que merecem ser mais bem explanadas e que podem proporcionar proveitosos contributos pra a historiografia do Design Brasileiro.

Como podemos observar, esta pesquisa segue em curso. Apropriamo-nos do sentido de “construção”, outrora empregado em diversos momentos neste trabalho, como por exemplo, à maneira de Theo van Doesburg; ou ainda como abordado pelos movimentos de vanguarda resgatados nesta tese. Retomamos ainda, o sentido de “inacabado” ou “inconcluso”, conforme tratado por Ferreira Gullar. É dessa maneira que esta pesquisa se apresenta: assumimos o sentido de inacabado como “em pleno desenvolvimento” para assim, encerramos este trabalho, a seu modo, como um processo em construção.

REFERENCIAS

AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. (coord.). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

AICHER, O., Bauhaus and Ulm, p. 128. In: LINDINGER, H. (Org.). **Ulm design**: the morality of objects. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

AZEVEDO, Wilton. **O que é design**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BARBOSA, R. M. **Descobrindo padrões em mosaicos**. São Paulo: Atual, 1993.

BAYER, R. **A história da estética**. Lisboa: Estampa, 1971.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Ideias e formas na história do design**: uma investigação estática. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências e Tecnologia - Departamento de Desenho Industrial, 1995.

BONET, Juan Manuel. **60 anos de arte construtiva no Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Dan Galeria, 2010.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

_____. **Design como prática de projeto**. São Paulo: Blucher, 2012.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX**: Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Trad. Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. **Revista USP**, São Paulo n. 30, 1996. p. 251 – 261.

CARMEL-ARTHUR, Judith. **Bauhaus**. Tradução de Luciano Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**: A era da informação: economia, sociedade e cultura. Tradução: Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 6.ed. vol.1.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORDEIRO, Waldemar. In: AMARAL, Aracy. (org). **Projeto Construtivo na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, Pinacoteca do Estado, 1977.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CROSS, A. The educational background to the Bauhaus. **Design Studies**. Milton Keynes, UK, v. 4, n. 1, p. 43-52, jan. 1983.

DAFFER, P. G. O.; CLEMENS, R. S. **Geometry**: an investigative approach. Menlo Park: Addson-Wesley, 1977.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

DE JESUS NETO, Vicente Santana; DOS ANJOS, Telma Dias Silva; PEREIRA, Tânia Regina Dias Silva. Pedagogia do design na bauhaus: elementos do desenho no aprendizado por meio da ação. In: Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico. IX International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design, 2011. **Anais do Graphica 2011. Expressão gráfica**: conexões entre ciência, arte e tecnologia. Rio de Janeiro: UFRJ – Escola de Belas Artes, 2011.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: editora Cosac Naify, 2003.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no processo criativo**: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. 3ª edição. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

DENIS, R. C.. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Colônia: Taschen, 1994.

DUTENHEFNER, F., CASTRO, R. de F. C. R.. Uma história sobre pavimentações do plano euclidiano: erros e acertos. **Revista do Professor de Matemática**. n. 70, 2010.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. **Hélio Oiticica**: crítica de arte. Berlim: epubli GmbH, 2013.

ERNST, B. **O espelho mágico de M. C. Escher**. Singapore: Taschen, 2007.

ESCHER, M. C. **Gravuras e desenhos**. Koln: Taschen, 1994.

FERLAUTO, Cláudio. **A Fôrma e a forma**. São Paulo: Rosari, 2003.

FERRAZ, M. C. (org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GIL, A.C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1996.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GRECO, Patricia. Arte e Revolução na Rússia Bolchevique. Revista ContraCultura. Rio de Janeiro: **Miserê Produções**. 2007. Disponível em: http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf Acesso em: 25 ago. 2015.

GROPIUS, W. **Bauhaus**: novarquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GULLAR, Ferreira. “Diálogo sobre o não objeto”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).* São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1977. pp. 85-90.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. Do cubismo à arte neoconcreta. 3ª ed. Rio de Janeiro: Renavan, 1999.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19-20 dez, 1959. (Suplemento Dominical). In: AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo**

brasileiro na arte (1950-1962). São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1977. pp. 85-90.

HOLLIS, R. **Design gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

ITTEN, Johannes. **The art of color**: the subjective experience and objective rationale of color, Trad. Ernst van Haagen, New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973.

KLEE, Paul. **Paul Klee**. New York: Parkstone Press International, 2012.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2004.

LEBORG, Christian. **Gramática Visual**. Tradução Priscila Farias. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. Edgard Blücher, 2001.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbot. **ABC da Bauhaus**: A Bauhaus e a teoria do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAM - MUSEU DE ARTE MODERNA de São Paulo. **Concreta'56**: A raíz da forma. São Paulo: MAM-SP, 2006.

_____. **Mavignier 75**: cinco décadas de cartazes. São Paulo: MAM Ibirapuera, e Shopping Villa-Lobos, 2000. Catálogo. (Curadoria Aracy Amaral).

MARCONDES, Guilherme. Autoridade e Discurso: Uma análise da trajetória de Mário Pedrosa. **Revista Habitus**: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p.62-79, agosto 2011. Semestral. Disponível em: http://www.habitus.ifcs.ufrj.br. Acesso em: 10 de agosto de 2015.

MARMO, Maria Heloisa Moreira de. **A arte concreta de Antônio Maluf e sua relação com o design**: analise dinâmica da linguagem visual de vinte obras. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, 2007.

MAVIGNIER, Almir. **Re: contato** [mensagem pessoal *online*]. Mensagem recebida por kakosantos@gmail.com em 2012.

_____. Almir. **Re: contato mavignier** [mensagem pessoal *online*]. Mensagem recebida por kakosantos@gmail.com em 2013.

_____. Almir. **Catálogos Almir Mavignier** [mensagem pessoal *online*]. Mensagem recebida por kakosantos@gmail.com em 2015.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MICHAELIS, Dicionário de Alemão Online. **Michaelis Dicionário Escolar Alemão**. Editora: Melhoramentos, 2009. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/escolar/alemao/index.php. Acesso em 16 nov. 2015.

MOLES, Abraham. **O cartaz**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MUNARI, B. **Design & Comunicação Visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MUNARI, Bruno**. Das coisas nascem as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NEVES, Aniceh Farah. **Em busca de uma vivência geométrica mais significativa**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências - UNESP. Marília, 1998. 225 p.

NICOLA, U. **Antologia ilustrada de filosofia**: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**: origens e instalações. 3ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

PAIVA, M. E. F. O estudo das artes visuais e a influência da tecnologia na hibridação da expressão gráfica. In: Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico. IX International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design, 2011. Anais do Graphica 2011. **Expressão gráfica**: conexões entre ciência, arte e tecnologia. Rio de Janeiro: UFRJ – Escola de Belas Artes, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa. 1986.

PANTALEÃO, Lucas Farinelli. **A ornamentação contemporânea em arte e design: função estética, função anagógica, função terapêutica**. Dissertação Mestrado. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP, 2010.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética: Textos escolhidos II**. São Paulo: EDUSP, 1996.

PEDROSA, Mario. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In M. Pedrosa. **Arte, forma e personalidade** (pp. 12-82). São Paulo: Kairós. (Trabalho original publicado em 1949), 1979.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Pinheiro, O. J. **História em Cacos**: Memória do Azulejo Colonial do Brasil. (Tese de doutorado). FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), USP (Universidade de São Paulo), 1991.

_____. A aura e seus avatares: do azulejo colonial à tecno-imagem. In: **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/ANPAP, 1993.

_____**.** Imagem, miragem, Imagem de Síntese. **Revista da UFP** (Universidade Fernando Pessoa). Porto, Portugal, v.1, n° 2, p. 161 – 180, 1998.

_____. O Cartaz como Pretexto. Revista da UFP, Porto, Portugal, v. 1, n.1, p. 127-136, 1997.

_____. A imagem infográfica: arte, design, semiótica, ciência cognitiva. In: **17º Encontro Nacional da ANPAP** (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Florianópolis-SC: UDESC, 2008, v.1 p. 577-588.

_____. A encruzilhada de Janus Brifons: arte, ciência e tecnologia na contemporaneidade. In: **16° Encontro Nacional da ANPAP** (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Florianópolis – SC: UDESC, 2007.

PINHEIRO, Olympio; PANTALEÃO, Lucas F. Oramentalismo: o espiríto das artes e do design no contexto do pós-modernismo. In: **20° Encontro da Associação ANPAP** (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Rio de Janeiro, 2011, v. 1, p.1 – 15.

QUINDERÉ, Natália. Max Bill e a “educação estética”: sobre a cisão entre arte e design na Escola de Ulm. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. pp. 416-430.

RIBEIRO, H. P. **Artes industriais do decorativo Rococó ao Funcionalismo Industrial**. Bauru: Ed. Jalovi, 1985.

ROHDE, G. M. **Simetria**. São Paulo: Hemus, 1997.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Edições Rosari, 2004.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

RUTSKY, R. I. **High Techné**: Art and technology from machine aesthetic to the pos-human. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Wiederaufbau no Brasil: relações entre a escola de Ulm e o projeto pedagógico do MAM carioca. Revista **Sociologia&antropologia.** v.02.03 : 183–201, 2012.

SANTOS, M. A. L. **Arte concreta**: racionalismo e abstração como contribuições para o design – um estudo na obra de Geraldo de Barros. 2010. 90 f. (Dissertação Mestrado em Design) – Programa de Pós Graduação em Design, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2010.

SCHNEIDER, Beat. **Design**: uma introdução. São Paulo: Edgar Blucher, 2010.

SILVA, A. M. **Simetrias planas e alguns problemas de ladrilhamento**. (Dissertação Mestrado). Mestrado Profissional em Matemática - PROFMAT. UFABC, Santo André, 2013.

SOUZA, Francisco Raul Cornejo de. **As formas da forma**. O design brasileiro entre o modernismo e a modernização. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-01112011-142415/>. Acesso em: 2016-02-10.

STEPHAN, Arlindo Antonio. **Entre as artes visuais e o design**: o movimento concreto e o projeto na atualidade. Tese de Doutorado. ECA - Escola de Comunicação e Artes/USP, 2012.

VEIGA-NETO, A. Ciência e pós-modernidade. In: LAZZAROTTO, V. A. **Teoria e história da ciência**: intercâmbio latino-americano. Caxias do Sul: UCS, p. 53-65, 1999.

WONG, W. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna e VEIGA-NETO, Alfredo. **Estudos Culturais da Ciência & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed.Porto Alegre: Bookman, 2001

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix, 1980.

ANEXO 1 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira.

- Quantos participantes já participaram até hoje do concurso do cartaz?
7046 inscrições

- Quais os membros do Juri em cada um dos anos de 2004 a 2014?

28º Gustavo Piqueira Giorgio Giorgi Guto Lacaz Iatã Cannabrava Maria Eugênia Paulo Von Poser Rafic Farah	**27º** Agnaldo Farias Celso Longo Chico Homem de Melo Crystian Cruz Elaine Ramos – coord Flávia Nalon Marina Chaccur
26º Chico Homem de Melo Claudia Warrak Claudio Rocha - coord. Eliane Stephan Giovanni Vannucchi Tony de Marco Zélio Alves Pinto	**25º** Allyson Reis Billy Bacon Ellen Kiss Luciano Deos Maíra Fukimoto Milton Cipis - coord. Rogerio Batagliesi
24º Chico Homem de Melo Daniel Trench Didiana Prata Kiko Farkas Mari Pini Rico Lins - coord. Ruth Klotzel	**23º** Alecio Rossi Carlos Dranger Fábio Prata Paulo Moreto Rogerio Batagliesi Ronald Kapaz Vicente Gil
22º Alecio Rossi Chico Homem de Melo - coord. Diana Mindlin Elaine Ramos Giovanni Vanucchi Milton Cipis Tadeu Costa	**21º** Carlos Dranger Claudio Ferlauto - coord. Juliana Vasconcelos Marcelo Merchan Lopes Marcos Mello Meire Vibiano Miriam Furuno Tadeu Costa
20º Claudio Rocha Fernanda Martins Helga Miethke Milton Cipis Priscila Farias Rogerio Batagliesi	**19º** Alecio Rossi Alexandre Wollner Chico Homem de Melo Eliane Stephan Maureen Bissiliat Ruth Klotzel

18º Eliane Stephan Gabriel Zellmeister Kiko Farkas Mervyn Kurlansky Rico Lins Robert Peters Ruth Klotzel	

- **Considerando o período de 2004 a 2014, quantos cartazes foram premiados?**

número selecionados Cartaz				
	edição	finalistas	Premiados*	total
2014	28	7	1	8
2013	27	10	1	11
2012	26	9	3	12
2011	25	7	3	10
2010	24	11	2	13
2009	23	5	2	7
2008	22	11	1	12
2007	21	10	6	16
2006	20	0	3	3
2005	19	12	3	15
2004	18	9	3	12

* Nesta categoria além do primeiro lugar, estão segundo e terceiros lugares.

- Qual o montante em reais que já foi pago em prêmios?

18º Prêmio /2004 - $3 mil reais (ato de premiação) + $ 5000,00 (desenvolvimento do projeto de identidade visual do Prêmio)

19º Prêmio /2005 - $3 mil reais (ato de premiação) + $ 5000,00 (desenvolvimento do projeto de identidade visual do Prêmio)

20º Prêmio /2006 - $ mil reais

21º Prêmio /2007 - $ mil reais

22º Prêmio /2008 - $ mil reais

23º Prêmio /2009 - $ mil reais

24º Prêmio /2010 - $ mil reais

25º Prêmio / 2011 - $ mil reais

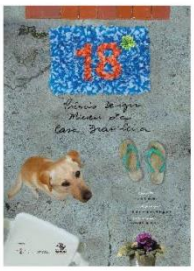
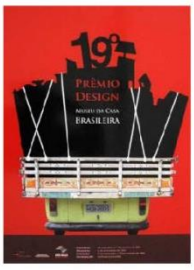
26º Prêmio / 2012 - $3 mil reais (ato de premiação) + $ 5000,00 (desenvolvimento do projeto de identidade visual do Prêmio)

27º Prêmio / 2013 -$ mil reais

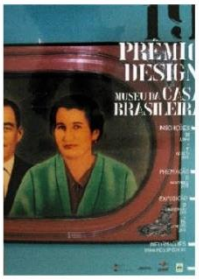
28º Prêmio / 2014 - $3 mil reais (ato de premiação) + $ 5000,00 (desenvolvimento do projeto de identidade visual do Prêmio)

ANEXO 2.1 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014.

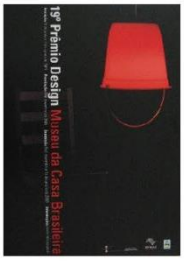
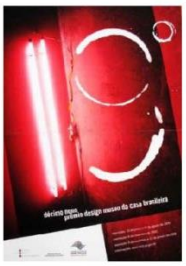
Relação de designers finalista do concurso do Cartaz 18º ao 29º

Edição	Categoria	Cartaz	Nomes de Ref.	Contato designers	Formato Arquivo
18º	1º Lugar		1º lugar - Alexandre Andrade, Theo França, Juliana Cabalin, Manuel Guimarães e Nivia Barbosa	contato@designing.com.br	baixa
19º	1º Lugar		Eduardo Augusto Albuquerque de Andrade Belo Horizonte-MG	**dualbuquerque@terra.com.br**	alta
19º	Finalista		Adamastor Sacilotto (Tempera Design), Assistente-Áurea Sacil	tempera@temperadesign.com.br	baixa
19º	Finalista		Alexandre Andrade, Manoel Guimarães, Nívia Barbosa, Theo Fra	contato@designing.com.br	baixa

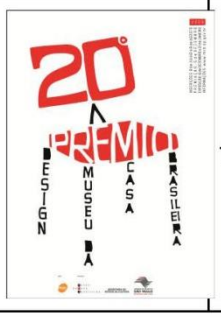
ANEXO 2.2 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

19º	Finalista		André Ferreira Martins Curitiba-PR	afmdesign@uol.com.br	**baixa**
19º	Finalista		André Mendes Curitiba-PR	andré@cladesign.com.br	**baixa**
19º	Finalista		Élcio Miazaki, Weberson Santiago, Cristina Fernandes São Pa	eym@uol.com.br webersonsantiago@ig.com.br	**baixa**
19º	Finalista		Fabio Frutuoso, Mickelângelo Zicarelli São Paulo-SP	fabiofrutuoso@uol.com.br	**baixa**

ANEXO 2.3 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

19º	Finalista		GIOVANNI	Daniel@gedegato.com.br Giovanni@gedegato.com.br	baixa
19º	Finalista		Guto Lacaz São Paulo-SP	glacaz@terra.com.br	baixa
19º	Finalista		Leonardo Alves Conrado de Souza Rio de Janeiro-RJ	info@leoconrado.com	baixa
19º	Finalista		Leonardo Iaccarino	Não há	Baixa
19º	Finalista		Maria Beatriz Whitaker Penteado, Kleber Fonseca,	Não há	Baixa

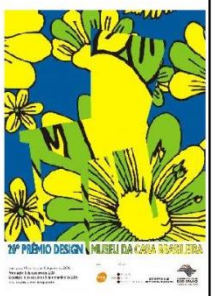
ANEXO 2.4 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014.

19º	Finalista		Nestor Uzum de Carvalho São Paulo-SP	Nestor.uzum@ig.com.br	**Baixa**
19º	Finalista		Renan Zarpelão Gago São Paulo-SP	Renan@bferraz.com.br	**Baixa**
19º	Finalista		Ricardo Saint Clair Rio de Janeiro-RJ	rsclair@yahoo.com.br	**Baixa**
20º	1º Lugar		Taiam Ebert	taiam@dualdesign.com.br 11 3057 3144	alta

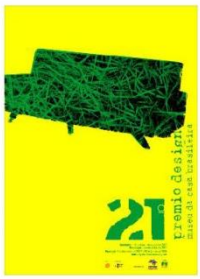
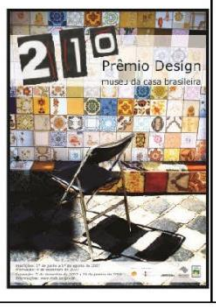
ANEXO 2.5 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

20º	2º Lugar		Rogério Ubirajara Di Machado	rogerdimachado@yahoo.com.br 3229 4649	**baixa**
20º	3º Lugar		Alessandra Kalko	alekalko@gmail.com 11 3032 3442, 11 3037 3609	**baixa**
20º	Finalista		Renata Rizzo Silveira	renata@blufolio.com 21 2227 3533	**baixa**
20º	Finalista		Marcia Albuquerque	marcia@substancia4.com.br 21 2429 3452 2225 5030	**baixa**

ANEXO 2.6 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

20º	Finalista		Paulo Emilio Ferreira, colaboração Katia Hols, B arquitetos	be@be.arq.br 11 3255 7019	baixa
20º	Finalista		Flora Detanico e Samuel Plentz	floradetanico@yahoo.com.br, samuca@sebben.com 51 3325 0033, 51 3333 9300	baixa
20º	Finalista		Denise Teixeira e Roberto Caldas	cruz.denise@gmail.com, robertocaldas@haqqdesign.com.br 21 2558 3409, 21 2246 1622 / 21 9219 1622, 21 9391 7710	baixa
20º	Finalista		Leandro Selister e Mirian Dutra	selister@replugin.com.br ; miriandutra@terra.com.br 21 2132 8059 / 21 8194 9949	baixa

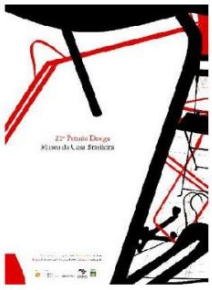
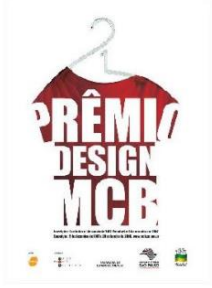
ANEXO 2.7 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

21º	1º Lugar		Danilo Toledo	danilovale@sartto.com.br	alta
21º	2º Lugar		Léo Conrado	info@leoconrado.com	**baixa**
21º	3º Lugar		Paulo Castral	pcastral@sc.usp.br 16 3373-9299	**baixa**
21º	Finalista		Adrielly Francine Sato, Ana Paula Migueis Vieira e Dayene Lozano Silva Paula	Não há	**baixa**

ANEXO 2.8 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

21º	Finalista		Amatraca	http://www.amatraca.com.br/projetos/cartaz/21_premio_design_museu_da_casa_brasileira/	baixa
21º	Finalista		Carlos Duarte	Não há	baixa
21º	Finalista		Claudia Xavier	clauxavier@gmail.com 11 97337-9554	baixa
21º	Finalista		Designing	contato@designing.com.br	baixa

ANEXO 2.9 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

21º	Finalista		frederico e Julia	Não há	baixa
21º	Finalista		Léo Conrado	info@leoconrado.com	baixa
21º	Finalista		Luis Felipe Carli	Não há	baixa
21º	Finalista		Nestor Uzum	Nestor.uzum@ig.com.br	baixa

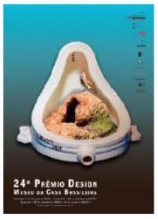
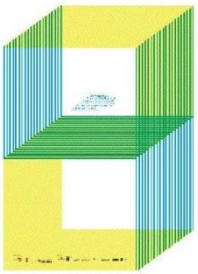
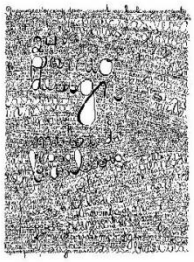
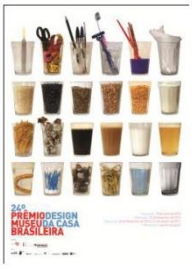
ANEXO 2.10 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

21º	Finalista		Pedro Camelo	Não há	baixa
21º	Finalista		tatiana	Não há	baixa
21º	Finalista		Unitri	Não há	baixa
21º	Finalista		Vivian	Não há	baixa

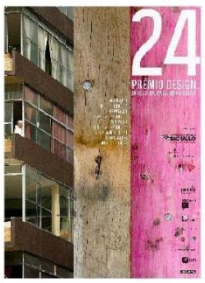
ANEXO 2.11 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

22º	1º lugar		Aline Coutinho Araujo e Leandro Lopes de Oliveira	quadradao@quadradao.com.br +5511 25013180	alta
23º	1º lugar		Ronaldo Alves filho - fotografia de Line Kirk	ronaldoasfilho_@hotmail.com 21 34514482 11 94558381	alta
24º	1º Lugar		Nadezhda Rocha	nana.mendesdarocha@gmail.com 11 32570379 11 91434378	alta
24º	Menção Honrosa		Fernanda Belo dos Santos	fbelods@gmail.com 11 27045285	**baixa**

ANEXO 2.12 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

24º	Finalista		Alexandre Muner	alexandre.muner@gmail.com 21 2511 4894 21 9120 8391	**baixa**
24º	Finalista		Aline Coutinho de Araújo	quadradao@quadradao.com.br +5511 25013180	**baixa**
24º	Finalista		Catarina Bessell de Jorge	catarinabessell@gmail.com 11 37446817 11 97168970	**baixa**
24º	Finalista		Fabricia Ribeiro	fabriciadg@yahoo.com.br 27038044 91823362	**baixa**
24º	Finalista		João Lucas Thiene Leme	joaolucasleme@gmail.com (19) 32874564 (19) 91876693	**baixa**

ANEXO 2.13 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

24º	Finalista		João Lucas Thiene Leme - 2	joaolucasleme@gmail.com (19) 32874564 (19) 91876693	**baixa**
24º	Finalista		Katia Verissímo	katiaverissimo@gmail.com 11 26068089 11 94523021	**baixa**
24º	Finalista		Leonardo Macias	leomacias@talent.com.br 11 64691985	**baixa**
24º	Finalista		Nívea Maria Justino da Silva	niveajust@gmail.com 11 41075959 11 8134 5381	**baixa**

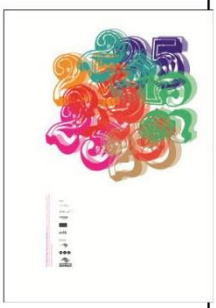
ANEXO 2.14 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

24º	Finalista		Ricardo Nucci Vieira	ricknucci@bol.com.br 11 38267130 11 73366256	**baixa**
24º	Finalista		Vicente Pessôa	pessoa@vicentepessoa.com 31 3825 3195 31 8563 5333	**baixa**
25º	1º Lugar		Pedro Henrique de Mattos Leme	pedromattos@gmail.com 11 67793439 11 67793439	alta
25º	Menção Honrosa		Catarina Bessell	catarinabessell@gmail.com 11 37446817 11 97168970	**baixa**

ANEXO 2.15 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

25º	Menção Honrosa		Leonardo Macias	leomacias@talent.com.br 11 64691985	**baixa**
25º	Finalista		Alexandre Ferreira da Silva	aleferreiras@gmail.com 11 2823.2088 13 81193806	**baixa**
25º	Finalista		Bio Yoshimoto	bioyoshimoto@globo.com 5183-9722 9105-6000	**baixa**
25º	Finalista		Isabella von Mühlen Brandalise	isabrandalise@gmail.com 61 32483744 61 96556074	**baixa**

ANEXO 2.16 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

25º	Finalista		Paulo Prado, Felipe Araújo, Estevão Oliveira	alice@pradodesign.com.br 13 38773130 13 91033175	**baixa**
25º	Finalista		Ramón Silva Méndez	ramongap@gmail.com 47 8821-6051 47 9212-2848	**baixa**
25º	Finalista		Ricardo Nucci Vieira	ricknucci@bol.com.br 11 38267130 11 73366256	**baixa**
25º	Finalista		Ricardo Nucci Vieira	ricknucci@bol.com.br 11 38267130 11 73366256	**baixa**

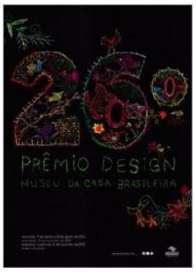
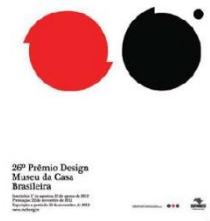
ANEXO 2.17 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

26º	1º Lugar		Diogo damasio gomes da silva, Diego silva ribeiro	idegomaratona@gmail.com 11 99744405 99744405	alta
26º	Menção Honrosa		Gabriela Mombach, Casemiro Estanislau Grabias Junior	gabrielamombach@gmail.com 41 30355953 41 88491191	baixa
26º	Menção Honrosa		Renato Saes, André Cruz , Eric Duran	desenho@andrecruzdesign.com.br 11-2539.9481 11 8437.2635	baixa
26º	Finalista		Cassios Gabardo	cassiosgabardo@gmail.com 41 3363-4336 41 91029204	baixa

ANEXO 2.18 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

26º	Finalista		Catarina Bessell , Maira Martines da Costa, Lívia Miyadaira Ito	catarinabessell@gmail.com 11 37446817 11 97168970	**baixa**
26º	Finalista		Denis Moses	ddmoses@uol.com.br 11 50936081 11 99309538	**baixa**
26º	Finalista		Diego fagnani Sanchez Molina, Alexandre Braceiro	diegofsmolina@hotmail.com 1130315451 1167924186	**baixa**
26º	Finalista		Glauco Diogenes	info@glaucodiogenes.com.br 1126287308 1192552775	**baixa**

ANEXO 2.19 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

26º	Finalista		luciane vieira barbosa	lvieira33@yahoo.com.br 11 2613 4760 11 9281 1220	**baixa**
26º	Finalista		Marco Antonio Ribeiro Alves, Clarice Borian, Fernando Uehara, Olivia Bartolomei	marco@bummub.art.br clariceborian@gmail.com fernando@bummub.art.br olivia@bummub.art.br 11 3871 0107 11 8529 8899	**baixa**
26º	Finalista		Renato Saes,André Cruz , Eric Duran	desenho@andrecruzdesign.com.br 11-2539.9481 11 8437.2635	**baixa**
26º	Finalista		Thiago Antônio Martins Alves Pereira	thiagoamap@gmail.com (21) 25690219 (21) 91251435	**baixa**

ANEXO 2.20 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

27º	1º Lugar		Luana Alexandre Graciano, Alexandre Lindenberg e Nathalia Cury	gracianocurylindenberg@gmail.com alelindenberg@gmail.com cury.nathalia@gmail.com 1125896269 11986826269	alta
27º	Finalista		Amer Moussa	amer.moussa@gmail.com 11 957781198 11 957781198	**baixa**
27º	Finalista		André Noboru Siraiama, Renato Cardilli e Victor Buck - Estúdio tip	andrenoboru@gmail.com renatobelluomini@gmail.com vctr.buck@gmail.com 11 98093-2443	**baixa**
27º	Finalista		Daniel Escudeiro - Escritório Pós Imagem Design	daniel@posimagem.com.br (21) 2246-6382 (21) 9991-0022	**baixa**

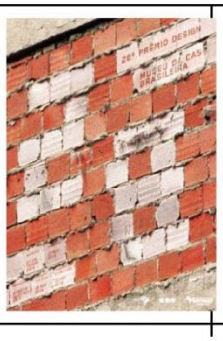
ANEXO 2.21 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

27º	Finalista		Danilo Toledo	toledo.danilo@gmail.com 1127681672 11986137477	baixa
27º	Finalista		Deiverson Ribeiro	deiverson.ribeiro@gmail.com 11983179254 11983179254	baixa
27º	Finalista		Jorge Yoshida	yoshida.jorge@gmail.com 11 37740754 11 994115720	baixa
27º	Finalista		José Ricardo Hurmus	hurmus@gmail.com (41) 3598-8884 (41) 9194-7245	baixa

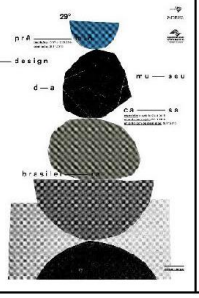
ANEXO 2.22 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

27º	Finalista		Luciana Saez Orvat e Ricardo Cardozo Daros - Escritório Lu Orvat Design. Serigrafia Rogério Maciel (Estúdio Elástico)	luorvat@gmail.com ricardo@luorvatdesign.com.br 11 23646023 11 9 93815866	**baixa**
27º	Finalista		Ralph Mayer e Felipe Sabatini - Escola Superior de Propaganda e Marketing, com orientação de Daniel Trench	ralphvmayer@gmail.com sabatinifi@gmail.com 11 3624 9002 11 9 9863 9337	**baixa**
27º	Finalista		Thiago Lacaz e Adriano Guarnieri	ola@thiagolacaz.com agsigna@gmail.com (21) 3281-5721 (21) 9903-9987	**baixa**
28º	1º Lugar		Vicente Pessoa	pessoa@vicentepessoa.com 3185635333	alta

ANEXO 2.23 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

28º	Finalista		Alexsandro de Souza	alexrdesouza@gmail.com 2124669593 21999012249	**baixa**
28º	Finalista		Douglas Silvério Maria	dougsm@gmail.com 11-5082-1610 11-992-73-2193	**baixa**
28º	Finalista		Fabio Rodrigues	Fabio_920@hotmail.com 22925832 988612533	**baixa**
28º	Finalista		Felipe Ferreira Martins, Joelson Bugila	hello@felipemartins.com joelsonbugila@gmail.com 4891648990	**baixa**

ANEXO 2.24 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

28º	Finalista		Marcelo José Tavares Silva, Mauricio Firmino da Silva Junior, Kamilla Emilia Dias Lopes	marcelo1989@uol.com.br mauriciofirmino@hotmail.com kamilla_emillia@hotmail.com 35643592 998535635	**baixa**
28º	Finalista		Rodrigo de Azambuja Brod, Germano Hentges Redecker	rodrigo@frente.cc germano@frente.cc 51 84064785	**baixa**
28º	Finalista		Rubens Azevedo, Jorge Alma	oficina@rubensazevedo.com almadeconcreto@gmail.com 32215470 961940854	**baixa**
29º	1º Lugar		Ana Costa	anacosta.d@gmail.com 21-979537759 24-33373029	alta

ANEXO 2.25 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

29º	Finalista		Amanda Oliveira Arantes	amanda.oliveira.arantes@gmail.com (11)96996-3136 (11)5017-9082	**baixa**
29º	Finalista		Anderson Koyama Vieira	slardoc@gmail.com (11)98469-4982	**baixa**
29º	Finalista		Cristiano André Morsch	camorsch@universo.univates.br 5193008917 5137415445	**baixa**
29º	Finalista		Daniel Kondo	kondo@kondo.com.br 5511982703006	**baixa**

ANEXO 2.26 – Documento enviado pelo setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira com a relação dos finalistas do concurso entre os anos de 2004-2014

29º	Finalista		Fernando Vieira Paravela	fernandoparavela@gmail.com (11)974220082	**baixa**
29º	Finalista		Luana Espíndola	luana@l2midia.com.br 11975661444	**baixa**
29º	Finalista		Ralph Mayer, Felipe Sabatini, Henrique Smith e Karen Suehiro	ralphvmayer@gmail.com sabatinifi@gmail.com henrique@pqgrd.com.br karen@pqgrd.com.br 11 9 9863 9337	**baixa**

APÊNDICE 1 - Documento enviado ao setor de Documentação do Museu da Casa Brasileira solicitando autorização para utilização dos cartazes como objetos de estudo.

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

Design
PÓS-GRADUAÇÃO
UNESP • BAURU

Bauru, 02 de abril de 2014

Ao Museu da Casa Brasileira
Carta de interesse em pesquisa

Venho por meio desta, solicitar que seja permitido ao doutorando Marko Alexandre Lisboa dos Santos utilizar-se de informações, dados e imagens disponibilizadas pelo Museu da Casa Brasileira para compor e integrar parte de sua pesquisa de Doutorado.

Tal pesquisa, intitulada "ALMIR MAVIGNIER: DA ARTE CONCRETA AO DESIGN DE CARTAZ – PANORAMA MODERNO E PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA" pretende investigar as influências da arte concreta na produção contemporânea do design gráfico brasileiro. Como objetos de observação serão elencados alguns cartazes das últimas dez edições do Concurso do Cartaz do Museu da Casa Brasileira.

Como produtos primordiais desta pesquisa, serão confeccionados artigos científicos, resumos e apresentações em Congressos e Revistas Científicas, além de um Relatório Final na forma de uma Tese de Doutorado.

Certo de vossa compreensão, agradecemos,

Prof. Dr. Olimpio José Pinheiro
Orientador

Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01
Fone/Fax 14 3103 6057
17033-360 Bauru SP
spg@faac.unesp.br

APÊNDICE 2 -Ficha desenvolvida para a catalogação dos objetos gráficos analisados.

a)	Título:
b)	Autor:
c)	Ano:
d)	Sobre o evento:
e)	Orientação:
f)	Tamanho:
g)	Elementos principais:
h)	Cores:
i)	Descrição:
j)	Fonte:

APÊNDICE 3 -Ficha desenvolvida para padronizar as análises gráficas nos objetos de estudo.

<table>
<tr><td>Identificação:</td><td>Resultado:
Encaixa ☐ Não encaixa ☐</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Adição:</td><td>Sistema de Encaixe:</td></tr>
<tr><td>Elementos que encaixam:</td></tr>
<tr><td colspan="2">Repetição/Pavimentação:</td></tr>
</table>

APÊNDICE 4

Gmail **Marko Santos <kakosantos@gmail.com>**

Re: contato mavignier

13 messages

prof. almir mavignier <[redacted]> Mon, Aug 27, 2012 at 12:09 PM
To: marko santos <kakosantos@gmail.com>

obrigado.

respondo:
1
em 1965 fui chamado para ser professor de pintura da escola de belas artes de hamburgo (hfbk), onde lecionei 25 anos
2
acredito na pintura dita concreta, como concretização de uma ideia sobre a tela. se essa ideia exige flores e não quadrados, pintarei flores.
com os cartazes, a mesma relação. é a concretização da ideia que exigirá flores ou quadrados.
na minha obra de cartazes há flores e quadrados.

a relação entre arte e desenho gráfico é constante porquê arte é design. pintura ou escultura são objetos utilizáveis numa dimensão espiritual.
3
1940/50 no brasil, através da leitura da tese de mario pedrosa: "a influência afetiva sobre a obra de arte", baseada sobre experiencias de cientistas
da gestalt-teorie, nas quais animais se aterrorizavem diante máscaras africanas, concluindo que era a percepção do caracter da máscara que aterrorizava
e não sua experiência anterior . a PERCEPÇAO e nao a associação causavam a reação de terror.
abandonei a pintura naturalista (que vive de associações) procurando formas "fortes" sobre a tela, isto é, concretas.
exemplos dessas pinturas se encontram no meu catálogo do mam de s.paulo (mavignier 75), intituladas FORMAS
4
no meu ateliê em hamburgo,
na dan galeria em são paulo (falar com flávio cohn)
no acervo do mam de s. paulo, através de uma coleção de cartazes e serigrafias
5
a escola de ulm acabou. existe o edifício e o arquivo com produtos da escola.conhecer minhas obras poderá faze-lo com flávio cohn no brasil

abraços

mavignier

APÊNDICE 5

prof. almir mavignier <[redacted]> Fri, Apr 26, 2013 at 9:08 AM
To: Marko Santos <kakosantos@gmail.com>

1
porquê trabalhei nesse formato:
a minha intenção era de fazer um CARTAZ para mostra "BRASILIEN ENTDECKUNG UND SELBSTENTDECKUNG" em 4 museus de zurique - com uma construção "CONCRETA".
existe na alemanha um tamanho módulo para cartaz que tem o nome DIN A 0, DIN A-1, DIN A 2, DIN A 3 etc...
tomei o DIN A-1 (594x841 mm), um tamanho médio para os cartazes aqui.

o diretor do museu KUNSTHAUS de zurique me pediu para utilizar a pintura "o vendedor de frutas" de tarsila do amaral, o quê realizei projetando o quadro sobre uma foto que fiz sobre um mercado
de flores de salvador.
satisfazendo o meu interesse em realizar o tema "concreto" do meu cartaz, ele procurou e encontrou um doador que remunerou a impressão das cinco serigrafias, vendendo-as por um preçø
baixíssimo afim de permitir aos brasileiros de adquirir a série completa.
2
porquê ROTAÇÃO BRASIL
tomei as cores da bandeira nacional - incluindo o preto das letras e o branco do fundo "ordem e progresso" - que tinha na memória.
a memória falhou, porquê as letras não são pretas (?)
3
a inovação neste série é que a ROTAÇÃO acontece no cérebro ATRAVÉS da associação e não da percepção visual.
na vernissage da mostra max bill viu a série exposta e me perguntou: QUEM FOI QUE FEZ ISSO ?

respondí "fui eu" e ele exclamou: "AUSGEZEICHNET" (excelente) acrescentando: "PORQUÊ NÃO TIVE ESSA IDEIA"
bill começou a fazer propaganda para seus conhecidos: "olhem aqui-- comprem, comprem é baratíssimo" e reclamava da direção do museu de fazer outro preço afim de valorizar o trabalho.
4
fiz o primeiro cartaz aditivo em 1961 para minha mostra na galeria NOTA de munique.
a primeira AÇÃO com cartazes colados nas ruas foi em 1963 com o cartaz FORM
5
porquê aditivos?
- munique se encontrava em RECONSTRUÇÃO e cada uma era protegida por paineis de madeira onde se colava cartazes gratuitamente. observando aquele caos de cartazes colados
tive a ideia de construir um cartaz programando sua vizinhança para cada lado.
6
foi um malentendido que fez afirmar que meu cartaz aditivo não mostra texo. os textos desaperecem quando são impressos com verniz transparente.
MEUS CARTAZES ADITIVOS MOSTRAM TEXTOS

ABRAÇOS
mavignier

APÊNDICE 6

Almir Mavignier <[redacted]> Thu, Jul 16, 2015 at 12:40 PM
To: Marko Santos <kakosantos@gmail.com>

marco,
1
a escola de ulm "hochschule für gestaltung“, nasceu do desejo de relembrar a atvidade política de um grupo "die weisse rose“
contra adolf hitler. max bill foi escolhido como arquiteto da futura escola.
bill lançou então a ideia de fazer continuar a escola do „bauhaus“ que hitler fez terminar, como reação cultural.
2
a primeira influencia de max bill sobre o meu trabalho sucedeu durante a visita de sua mostra no museu de arte de s. paulo em 1950.
as pinturas que ví transmitiam uma o r d e n de construção para mim desconhecida. o carater dessa ordem era a visualização da ideia.
as „15 variações sobre um tema“ exemplificava 15 construções diferentes de uma mesma ideia, „chave“ do conceito
de pintura concreta de bill.
3
comecei meus estudos na hfg, visuelle komunikation em novembro 1953.
4
conhecí tomàs maldonado em 1949/50 no rio de janeiro, que me afirmou max bill ser o artista mais importante na europa.
ele chegou em ulm em 1954 afim de escrever um livro sobre max bill, que foi publicado.
a experiencia diaria dos anos seguintes continuou separando maldonado de bill, principalmente no conceito pedagógico
de escola e não no conceito estético de trabalho.
não houve portanto mudança estética no meu trabalho.
5
max bill continuou a influenciar alunos e professores dentro e fora da escola

mavignier