

Claudio C. Gonçalves

Só o design gráfico nos une!



Um manifesto
antropofaGRÁFICO



Para Sueli, pois é muito mais.

Etevaldo e Neonila, pai e mãe, sempre.

Natália e Andrei, que saudade.

Não poderia me furtar...

“Na verdade das coisas, o que somos é a nova Roma. Uma Roma tardia e tropical. O Brasil é já a maior das nações neolatinas, pela magnitude populacional, e começa a sê-lo também por sua criatividade artística e cultural. Precisa agora sê-lo no domínio da tecnologia da futura civilização, para se fazer uma potência econômica, de progresso auto-sustentado. Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra.”

Darcy Ribeiro.

É verdade...

Só quem passa por isso sabe o que significam esses auxílios preciosos.

De todo coração agradeço:

Professor Penteado, grande orientador que teve coragem de assinar embaixo;

Marco, por acreditar mais que eu mesmo às vezes;

Paula, pelas horas de telefone, sempre aturando as dúvidas;

Sr. José Mindlin e Cristina Antunes, pelas capas;

Yara, outra criatura divina que acredita mais em mim que eu mesmo;

Padrinho e tia, pelo orgulho;

Carlos e Cris, pela fundamental cumplicidade;

Pessoal da Fig e da São Judas, por todas as vezes que perguntaram: E aí? Mestrou?

Miguel, pela força nessa capa muito bonita.

O pessoal do I.A. que sempre fazia uma cartinha quando a gente pedia;

E todo mundo que de um jeito ou de outro estiveram por aí...

Apresentação 5

Resumo 7

Abstract 7

Introdução 8

Objetivo, hipótese e metodologia 12

Desenvolvimento da ideia básica 14

PARTE I

Capítulo 1 - Elementos de design gráfico histórico mundial e brasileiro 19

1.1 Conceito de design gráfico 19

1.2 Antes e depois de Gutenberg 22

1.3 Nouveau e Decô: Panoramas europeu e brasileiro 25

Capítulo 2 - Modernismo brasileiro. Influências do exterior 35

2.1 Oriente influenciando ocidente 35

2.2 Influências da França sobre o modernismo brasileiro 42

2.3 Blaise Cendrars 43

2.4 O grupo Seibi-Kai - Japão, influência non-stop 44

2.5 Ismos 46

2.6 Artistas e linhas de trabalho 58

2.7 Contexto Sócio-político-econômico de um período conturbado 60

2.8 Primeira fase do modernismo ou modernismo clássico

2.8.1 Artista burguês nacional da década de 20 66

2.8.2 Antropofagia 74

2.9 A segunda e a terceira fases do modernismo brasileiro 79

2.10 Klaxon: Teoria na prática 84

Capítulo 3 - Antecedentes da modernidade 92

3.1 Monteiro Lobato 92

3.2 A capa colorida que seduz 94

PARTE II

Capítulo 4 - Um canal de popularização da visão estética 100

4.1 Cobertura e frequência 100

4.2 Expressão e abrangência 101

4.3 Responsabilidade social com a transmissão da informação 104

4.4 Condutor e popularizador de "estética visual" 105

Capítulo 5 - O significado da capa 107

5.1 Arte e conteúdo literário 107

5.2 Efetividade na questão mercadológica: o livro como mercadoria e sua estética 108

5.3 Função comercial 109

Capítulo 6 - Elementos de sintaxe da linguagem visual e análise 112

6.1 Processo visual 112

6.2 Conceitos de Configuração e exploração 114

6.3 Forma e espaço 115

6.4 Equilíbrio 116

6.5 Cor 118

6.5.1 O sentido da cor 120

6.6 Movimento e dinâmica 124

6.7 Apoio no sistema de diagrama 126

6.8 Contrapontos teóricos 128

6.9 Tipologia 129

6.10 Expressão 130

Capítulo 7 - Análise Formal e estilística 132

7.1 Aspectos de literatura moderna brasileira 132

7.2 Elementos de análise: Di Cavalcanti 135

7.2.1 Perfil 135

7.2.2 Análise - Losango Cáqui 136

7.2.2.1 Temática Literária 136

7.2.2.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 137

7.2.2.3 Esboço 145

7.2.3 Análise - Martim Cererê 146

7.2.3.1 Temática literária 146

7.2.3.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 148

7.3 Elementos de análise: Anita Malfatti 155

7.3.1 Perfil 155

7.3.2 Análise - Os comendados 157

7.3.2.1 Temática Literária 157

7.3.2.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 159

7.3.3 Análise - O homem e a morte 165

7.3.3.1 Temática Literária 165

7.3.3.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 167

7.4 Elementos de análise: Tarsila do Amaral 173

7.4.1 Perfil 173

7.4.2 Análise - Memórias sentimentais de João Miramar 175

7.4.2.1 Temática Literária 175

7.4.2.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 176

7.4.3 Análise - Pau Brasil 182

7.4.3.1 Temática Literária 182

7.4.3.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 183

7.5 Elementos de análise: Victor Brecheret 186

7.5.1 Perfil 186

7.5.2 Análise - A estrela de Absintho 187

7.5.2.1 Temática Literária 187

7.5.2.2 Aspectos gerais de construção e estrutura 187

Capítulo 8 - Outros Projetistas. Participação dos Colaboradores 192

8.1 Guilherme de Almeida - Paulicéia Desvairada 193

8.2 Nonê

A - O homem e o cavalo 195

B - A escada vermelha 197

8.3 Belmonte - Vamos caçar papagaios 199

8.4 Afonso Lanza - Borrões de verde e amarelo 201

8.5 Araldo Barbosa

A - Cartazes 202

B - Laranja da China 203

8.6 Flávio de Carvalho - Cobra norato 205

8.7 Rego Monteiro - *Legendes, Croyances et talismans des indiens de l'amazonie* 207

8.8 Anônimo - Poemas análogos 209

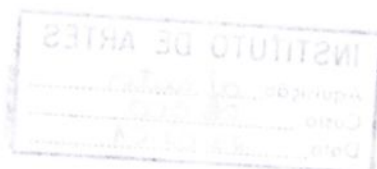
PARTE III

Capítulo 9 - Modelos e elementos comuns 211

Capítulo 10 - Desdobramentos e conclusões 218

Bibliografia Geral 221

UNESP
I.A. Instituto de Artes
Curso de Pós Graduação



Orientador
Prof. Dr. José de Arruda Penteado

Mestrando
Claudio Cesar Gonçalves

Exame de Dissertação de Mestrado

Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Teoria e Praxis da Arte:
Abordagens do Objeto Artístico



Título:

*“Só o design gráfico
nos une.
Um manifesto
antropográfico*

*Um estudo do design gráfico brasileiro
através da construção formal e estilística
das capas de livros projetadas pelos artistas modernos
da Semana de 22.*

Setembro de 2000

Resumo

A presente dissertação de tese discute o design gráfico histórico brasileiro através de capas de livros desenvolvidas por artistas brasileiros da Semana de 22.

Primeiramente, um contexto histórico que observa os fatos segundo a perspectiva da sociologia da arte é construído, para em seguida apresentar-se uma análise formal.

Nessa etapa, dois núcleos de análise são desenvolvidos, um principal, com livros de conteúdos literários também modernistas, e um secundário, com capas de alto valor específico mas não necessariamente de conteúdo moderno.

O estudo encerra-se com considerações sobre os comportamentos comuns em termos gráficos e com os possíveis desdobramentos desse movimento.

Abstract

The following thesis dissertation will discuss the Brazilian historical graphic design through the covers of books developed or created by artists of the "Week of 22".

First of all, a historical context focused on the arts sociology perspective is built. After that, the formal analysis is presented.

In this stage two groups of analysis are developed. The main one with books of literary contents, also modernist, and a secondary one with covers of a high specific value but which don't necessarily have a modern content.

The analysis is finished with considerations about the ordinary modes of behavior in terms of graphic and the possible inheritance of this movement.



Introdução

Sempre que se fala em Semana de 22 pensa-se nas grandes artes, pintura escultura etc, ficam de fora as artes aplicadas e 'menores'. O período que se estudará será o mesmo mas pretendemos observá-lo de outro ângulo.

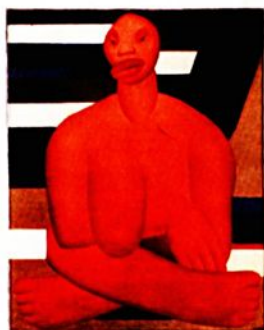
O estudo justifica-se primeiramente por podermos entender os chamados projetos gráficos tais como livros, revistas, catálogos, como legítimos condutores e divulgadores de idéias e também das vanguardas, tanto no que se refere aos aspectos do comportamento como no que tange ao senso estético predominante em determinado momento e lugar. Trata-se de observar um núcleo de produção cultural relevante, no caso o eixo São Paulo - Rio, no que se refere à quantidade ou qualidade, isto é, aquela produção que tenha gerado um fato social, cultural ou político.

Não há a necessidade de se determinar um período para a definição da amostra, justamente porque a produção em questão se refere a um comportamento estético que perpassa todos os projetos e esclarece o ponto de vista daqueles artistas. Elementos dessa modernidade, muitas vezes não superados em projetos atuais, já são identificáveis nos projetos modernistas

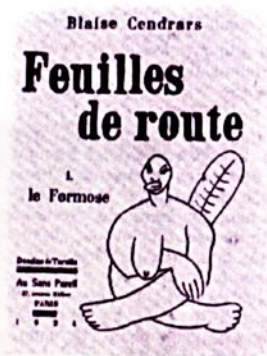
Chega-se ao dado mais importante, pode-se construir um instrumental que discuta e analise os resultados gráficos e visuais possibilitando o entendimento da versão brasileira da modernidade em design gráfico e sua possível identidade formal. Vejamos alguns exemplos que demonstram os caminhos que os modernos de 22 seguiram:

As *ordens formais* brasileiras, como nossa flora, na capa do livro de Blaise Cendrars "Feuilles de route" onde encontramos um traço

de “A Negra” e uma folha de bananeira de Tarsila;



“A Negra” de Tarsila.



Capa do livro de Blaise Cendrars

Oswald que *descobre* Blaise Cendrars, poeta moderno que aproxima tanto o mundo francês da produção brasileira que Sergio Buarque de Holanda chega a afirmar que a capa de Klaxon é baseada na capa do livro “La fin du monde filmée par l’ange notre dame” de Blaise Cendrars datado de 1919 concebida por ele e desenhada por Léger



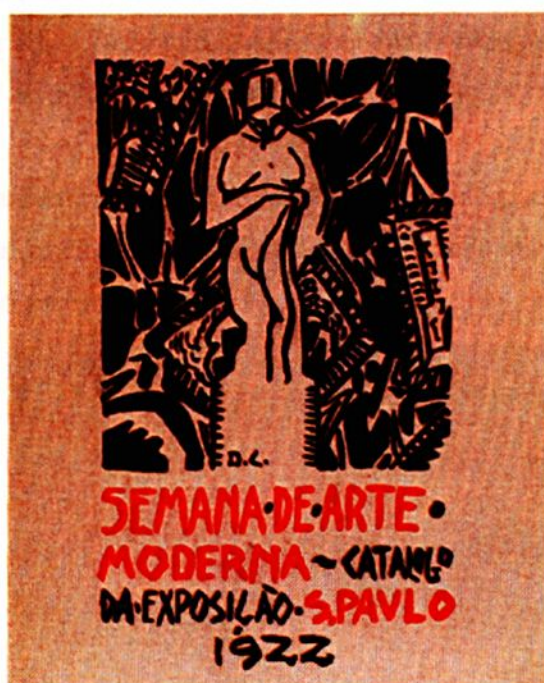
Capa do livro de Blaise Cendrars de 1919, realizada por Fernand Léger e a Capa de Klaxon número 7.

Brecheret ilustrando a capa da “A estrella de absyntho”, livro de Oswald de Andrade de 1927, oscilando entre o art deco e o moderno;

Capa de Brecheret para “Estrella de Absyntho”.



As capas do catálogo e do programa da semana de arte moderna, que de tão brasileiras e modernas poderiam bem ser utilizadas hoje em dia sem qualquer prejuízo;



O cartaz da Bienal de 1951, a primeira, e suas fortes influências do construtivismo russo e elementos da optical art que estava por vir.



Antônio Maluf.

Entender um ambiente como o deste universo descrito certamente contribuirá para a formação dos futuros produtores e a ratificação ou mudança de posição do atuais.

Cabe acrescentar que embora o momento histórico estudado seja longo e repleto de nomes dos mais significativos o foco recai sobre os modernistas do primeira geração.

Objetivo, Hipótese e Metodologia

Basicamente os objetivos deste trabalho são identificar a temática, estilo constitutivo e construtivo em materiais gráficos brasileiros desenvolvidos por artistas modernistas, envolvidos com a Semana de 22, para produtos literários de conteúdos também modernistas, especificamente as capas dos livros; avaliar as influências e formas de apresentação desses materiais, para a partir destes elementos descrever a identidade formal brasileira que migra de um estilo *art nouveau* e *art deco* para um modernismo de influências.

Uma nova ordem estética é apresentada nesses projetos gráficos de maneira consciente, isto é, fica visível o planejamento de uma proposta modernista no traço e na concepção do projeto o que só reforça a crença em uma conduta coordenada para popularizar uma visão de mundo, o que equivale dizer que os modernistas brasileiros perceberam a viabilidade de lançarem mão de todas as possibilidades de manifestação artística para 'explicar' o novo modernismo. Figura e texto moderno coexistem.

Nesse sentido, apenas a título de ilustração, vale lembrar as propostas dos bailes temáticos do SPAM, com ares de projeto 'multimeios', descrevendo o apreço daqueles artistas por todas as formas de cultura e propagação, principalmente se considerarmos que os brasileiros nunca tiveram facilitado o acesso aos museus e exposições, o que gera por decorrência a falta de um comportamento incorporado.

O modelo metodológico adotado procura analisar, através de um estudo formal comparativo, os produtos gráficos destes artistas em capas de livros, ilustrando quando necessário com outros materiais gráficos. Busca-se identificar elementos comuns ou recorrentes traçando o perfil de uma possível ordem. Contextualizar a produção

descrita e analisada tanto em termos de fatos históricos no Brasil e no mundo como também quanto aos avanços tecnológicos que se referem ao meio do *design* gráfico, como por exemplo a transição do uso da ilustração para a foto.

O trabalho, portanto, se constituirá de dois núcleos de concentração, um focado na sociologia da arte e um segundo formal e estilístico.

A respeito do estudo social serão discutidos conceitos a partir de Janet Wolf, com base em seu estudo da sociologia da arte, *A produção social da arte*, e Arnold Hauser em *História Social da arte e da Literatura*, cujos textos discutem a figura do artista como mediador de estruturas sociais.

O núcleo formal e de estilo se desenvolverá a partir de desmembramentos das formas e cores dentro de possíveis estruturas geométricas e de proporção. Serão realizadas elucidações a partir da psicologia das cores e das formas, bem como do simbolismo presente nas tipologias e nos próprios elementos ilustrativos, serão propostos com o intuito de complementar a leitura da relação capa/ conteúdo. Para tanto, o estudo apoiar-se-á, em suas conclusões, nos livros de Donis A. Dondis, *Sintaxe da Linguagem Visual*, de Israel Pedrosa, *Da cor à cor inexistente*, de Rudolf Arheim, *Arte e Percepção Visual*, de Modesto Farina, *Psicodinâmica das cores em Comunicação*, de Kate Clair, *A typographic workbook*

Complementa a metodologia adotada, como ponto de partida de desenvolvimento desta pesquisa, a rica e relevante obra *A ilustração na produção literária* da pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB, Yone Soares de Lima, que cria um panorama único do momento histórico e cultural brasileiro do começo do século XX e a sua relação com a produção gráfica.



Desenvolvimento da idéia básica

Uma certa proximidade entre as artes plásticas e as artes aplicadas, ou *design* gráfico, sempre pôde ser observada ao longo da história. Quase todos artistas em algum momento tangenciam o *design* gráfico, sempre com variação do interesse em função do momento histórico. Apesar de distantes, os primeiros bons exemplos são as pinturas rupestres que se configuram como um exemplo significativo da necessidade de representação, não artística, mas funcional. Falamos de uma função de registro e manifestação que parece ser inerente ao ser humano e que tem substância na argumentação gráfica. Ultrapassa a simples mimese para avançar sobre o simbólico. A representação de idéias contextuais surge ao longo da história como a grande mãe da experimentação. Teremos sempre artistas registrando os fatos e o gosto, o padrão estético de um período, mas perceberemos também algumas aproximações destes com uma urgência do dia-a-dia de informar, manifestar-se ideológica e politicamente, em muitos momentos persuadir.

Estas propostas se materializaram claramente em telas, esculturas, projetos arquitetônicos, ou em textos com diversas finalidades. Entretanto existem outros caminhos para essa divulgação de idéias, e um deles percorre a trilha do design gráfico. Falamos do trabalho no projeto gráfico que toma emprestada a competência do artista plástico, ou da pessoa com sensibilidade plástica, e aplicá-la a um produto com finalidade 'comercial'.

Esta finalidade não deve ser entendida de maneira leviana, mas pode, e deve, ser percebida como uma contribuição do artista ao processo de desenvolvimento das relações na comunicação humana.

Como exemplo lembramos Dürer, com sua assinatura logotipo, rigorosamente um projeto dos domínios do design como o



Durer: Assinatura logotipo

entendemos hoje, desenvolvendo tipos gráficos, ou desenho de letras, os modelos serifados aperfeiçoados, além da gravura.

Podemos lembrar também de Lautrec animando com graça os cartazes do Moulin Rouge, conferindo movimento e vida com seu traço expressivo, traduzindo a visão única do artista sobre aquele mundo boêmio.

Mário Pedrosa complementa que Toulouse Lautrec é o último dos grandes precursores. É o primeiro que se utiliza de modo magistral de um dos meios de expressão mais eficientes, oferecidos pela técnica moderna: o cartaz. Ele é raro até nessa peculiaridade que o quase isola entre os contemporâneos, em toda essa evolução: a cor não tem, para esse formidável desenhista, cujo traço é dotado

Cartaz de Lautrec para o Moulin Rouge. Perceba a assinatura na região esquerda inferior.



de um poder convincente sem rival, a mesma significação primordial que tem para Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat. Seu parentesco, nesse ponto é talvez com Degas. George Schmidt diz em *Histoire de la Peinture Moderne* que em Lautrec “o ritmo é tudo, a melodia pouca coisa”. Mas, com isso, o revelador da poesia noturna dos cafés e cabarés montmartrianos, onde vicejam os marginais da sociedade moderna, antecipa o novo século, impregnado de ritmos obsedantes e frenéticos do jazz, do boogie-woogie, que tanto encantou os últimos anos do austero Mondrian (Pedrosa :S/D: 125).

Mas se podemos aceitar artista e design como uma só pessoa então podemos focalizar essa proximidade também na história brasileira, notadamente a partir do modernismo das décadas de 10 e 20. Os dois personagens começam a se confundir com extrema facilidade, em função dos experimentalismos importados pelos jovens artistas da época. Encontraremos Di Cavalcanti, produzindo peças de propaganda e capas de livros em meio a sua efervescente produção pictórica. Anita Malfatti, absolutamente importante para as artes plásticas já a partir de 1917, com sua primeira exposição de inspiração tão moderna e influenciada pela Europa cheia de ‘ismos’, desenvolvendo capas de livros para o amigo Oswald de Andrade, baseada em sua óptica da arte e da representação.

O presente projeto enfoca esta produção gráfica que se volta para o livro, ou ainda para a capa do livro. Artistas plásticos, escritores e músicos do movimento modernista brasileiro, em especial, para esta análise, os participantes da Semana de 22 em São Paulo, que diante de um processo de experimentação generalizado, antropofágico nas palavras de Oswald, se lançaram em pesquisas nas várias áreas de atuação possíveis.

A discussão que se propõe é que mesmo sendo entendido como ‘menor’ dentro do universo das artes visuais, o projeto gráfico pode



representar e evidenciar condições e comportamentos de uma época. Se falarmos do produto livro, sobretudo, estaremos agregando o valor da representação gráfica ao conteúdo literário em um processo sinérgico, isto é, palavra e imagem associados refletem mais que a simples soma das partes.

Em suas capas de livros, poucas que sejam, os textos, as formas, as imagens e as cores são arranjados de tal maneira que sempre expressarão além da simples representação do conteúdo da obra. O que é o design senão a aplicação dos princípios que orientam a criação do artista no sentido de um propósito específico?

A pesquisa, enfim, procura tratar de como alguns desses artistas construíram seus projetos gráficos, muitas vezes como gesto de companheirismo dentro de uma luta 'estética', para seus amigos escritores modernistas, exemplificando a seriedade formal e construtiva das ordenações dos elementos constitutivos. Chega a ser surpreendente como surgem hierarquias rígidas sob a condução da geometria, ou talvez, sob a mesma orientação do abstracionismo absoluto.

Interessa ao trabalho comparar essas estruturas buscando estabelecer relações entre elas. Como resultado podemos pensar em evidenciar uma superestrutura formal que registre algumas 'normas' modernistas, colocadas aqui entre aspas porque visam apenas identificar elementos recorrentes e nunca definir uma forma absoluta de ver, muito menos propor que houvesse algum tipo de manual de conduta moderna que percorresse os caminhos da criação daqueles artistas.

Torna-se fundamental contextualizar essa produção em termos históricos, mesmo que o assunto já tenha sido discutido

exaustivamente por grandes autores, em função de informações pertinentes aos processos tecnológicos que determinam certos enfoques.

As capas indicadas para a análise foram determinadas em função da importância do texto, expressividade, plástica, qualidade estrutural. Em alguns casos é comum a ocorrência de apenas uma opção, como em Victor Brecheret, o que não se constitui em qualquer tipo de problema, já que a proposta estética do artista fica evidente.

Executaremos um aprofundamento do objeto proposto verticalizando a análise sem a presunção de esgotar o tema mas na tentativa de ressaltar elementos que ao que parece se transformaram em fundamentos da atual produção do design gráfico.

São definidos por sua relevância e por atender às condições determinantes deste recorte: Di Cavalcanti com duas obras, Anita Malfatti com duas obras, Tarsila do Amaral com duas obras, Victor Brecheret com uma obra, os quais compõem o núcleo principal de análise.

Em segundo lugar um grupo de produtos literários aleatórios cujas capas geram impacto visual e são reconhecidamente orientadas ao moderno.



PARTE I

Capítulo 1 *Elementos de Design Gráfico Histórico Mundial e Brasileiro*

1.1 Conceito de Design Gráfico

Temos, antes de mais nada, um verdadeiro problema no que se refere à nomenclatura. *Graphic Design* se transforma em Comunicação Visual, *Design Gráfico*, Programação Visual, Projeto Gráfico, Desenho Gráfico, e outros nomes que vão depender mais da cultura empresarial do que de um senso comum ou de uma norma aceita e incorporada. Desde Gutenberg surge a figura de um artista gráfico, nome dado ao profissional de operação da impressão, não por qualquer eventual proximidade desse impressor com o mundo das artes, mas porque o trabalho de impressão sempre envolveu alguma coerência estética e certo grau de bom gosto. Surgirá neste contexto uma definição bastante pomposa mas com um posicionamento menor: Artes Gráficas.

A palavra *Gráfica* vai se referir ao aspecto elementar da impressão, grafar vocábulos ou letras, a reprodução de um objeto. Tem, portanto, um sentido estreito, que mais dirá respeito ao processo do que à intenção. Quanto a palavra Artes, de sentido mais amplo, pode ser entendido de maneira enciclopédica e popular como a “atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação. A capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir sensações.” (Aurélio Eletrônico).

O uso da notação dicionarizada visa relatar a noção comum e



propor que a composição potencializa o conteúdo.

Na composição do termo poderíamos ter ainda:

1. No sentido mais geral, o conjunto das artes de representar figuras, ornatos e letras em superfície plana, agrupando a pintura, o desenho, a caligrafia, a gravura, a tipografia e outras técnicas de impressão, entre as quais a arte do livro e a fotografia.

2. Em sentido mais restrito, o conjunto das artes de representar figuras, ornatos e letras, em superfície plana e material leve, incluindo ou não o desenho, a fotografia e compreendendo a gravura, a caligrafia, a tipografia e outras técnicas de impressão, e a arte do livro.

Correntemente, é o conjunto das artes técnicas que constituem a indústria gráfica, dita Artes Gráficas.

Mas o século XX vai procurar uma outra palavra para incorporar as técnicas e as preocupações sociais. *Design*, derivada incontestemente de *desígneio*, vai apregoar uma noção mais ampla. Quase ficamos sem saída ao propor algo mais amplo que arte, ainda que em conceito, mas poderemos encontrar vários autores fazendo referência a uma observância de outras relações entre o produto, resultado do trabalho, e o meio social, cultural, fatores comerciais, fatores políticos, fatores psicológicos.

De fato, o *designer* realmente pensará em todos os fatores possíveis quando da execução de seu projeto e não levará em conta como principal determinante seus gostos e crenças pessoais. Talvez o distanciamento do artista se dê neste momento. Em outras palavras, espera-se do artista uma postura única e poética, e do *designer* uma postura engajada e comercial, voltada à clientela.

Bruno Munari define: "O designer é um projectista dotado de



sentido estético, que trabalha para a comunidade. O seu trabalho não é pessoal, mas de grupo: o designer organizará um grupo de trabalho segundo o problema que deve resolver. Não trabalha para uma elite, ainda que hoje a produção industrial tente transformar o seu trabalho no de um estilista (projectista que trabalha com sentido artístico tendendo para uma produção de fácil e rápido consumo), mas procura produzir da melhor maneira mesmo os objectos mais comuns e de grande consumo. O designer não executa manualmente a sua obra, com excepção do modelo, e o «feito à mão» não tem sentido no seu trabalho, que não tem a ver com uma qualidade artesanal. Enquanto o artista, se tem de projectar um objecto de uso, o faz no seu estilo, o designer não tem estilo nenhum e a forma final dos seus objectos é o resultado lógico de um projecto que se propõe resolver da melhor maneira todas as componentes de um problema: escolhe as matérias mais convenientes, as técnicas mais justas, experimenta as possibilidades de ambas, tem em conta a componente psicológica, o custo e cada função em particular. Aqui, não é a elite o público a quem o designer se dirige, mas sim todo o grande público dos consumidores; procura projectar objectos que além de servirem bem as suas funções, tenham também um aspecto coerente segundo uma escolha, a qual dá origem àquilo que eu creio poder definir como a estética da lógica. Segundo os princípios do bom design, o consumidor anónimo deveria sentir a presença de um trabalhador que também pensou nele, no sentido de produzir um objecto que funcione bem e que tenha além disso a sua estética, não devida ao estilo pessoal de alguém, mas nascida do próprio problema. "(Munari, 1979:30)

É grande a tentação, no decorrer deste assunto, de definir tudo o mais como sendo *design*, já que quase tudo na vida moderna se determina em função de relações políticas e comerciais cada vez mais sofisticadas, mas nós nos ateremos ao design, especificamente



o gráfico, e passaremos a utilizar essa nomenclatura por concordarmos com as idéias de abrangência social que a palavra traz em seu aspecto semântico.

1.2 Antes e depois de Gutenberg

Johannes Geinsfleisch zum Gutenberg, nasceu em Mainz, Alemanha, por volta de 1400, e definiu uma das maiores mudanças no curso da história do homem, o tipo móvel. Faleceu em fevereiro de 1468.

Diante de todos os elementos disponíveis Gutenberg organiza a tinta, o papel, as resinas, a prensa – originariamente para uvas e vinho – e a noção da gravura que vem desde o oriente e os transforma em um conjunto. Na verdade Gutenberg encontra a composição ideal para a ferramenta baseada em tipos móveis metálicos e com isso implementa uma significativa expansão cultural. Tipos móveis de madeira já eram utilizados para decoração de capas e pequenos materiais, mas os metálicos trarão força de escala à produção. Falamos de acessibilidade da massa ao produto texto até então restrito aos mosteiros de monges copistas e de uma igreja católica empenhada em manter a reprodução do conhecimento sob controle. O desenvolvimento intelectual do ocidente está diretamente ligado à popularização da palavra escrita e vai coencidir também com o renascimento cultural europeu, que vai sobrevir a uma idade média baseada na ignorância.

O primeiro documento de impressão tipográfica foi, provavelmente, O Juízo Final, do qual só resta apenas uma folha na Biblioteca Estadual de Berlim, das prováveis 74 originais e, apesar de não a ter concluído pessoalmente – já que foi processado por dívidas – a Bíblia de 42 linhas foi a mais importante obra daquele



período.

A pesquisadora Margarida Cintra Gordinho detalha o desenvolvimento do objeto desta pesquisa:

“Em seu movimento de expansão, a produção de livros ganhou rapidamente seus contornos clássicos. Os fólhos foram dobrados e redobrados, definindo-se novos formatos. Frontispício e colofão apareceram, documentando autoria, licença para imprimir, datas, oficinas e artífices envolvidos no processo. Apareceu a notação musical. O design dos caracteres evoluiu das maiúsculas iniciais do gótico para o itálico, desenvolvido pelo veneziano Aldus Manutius a partir da caligrafia do poeta Petrarca.

Marca de Aldus



Os livros ganharam elegância e sofisticação com imagens reproduzidas de matrizes xilográficas ou de cobre. Foram criados os acentos e sinais de um sistema ortográfico necessário à universalidade do processo por Geoffroy Tory, que também estabeleceu uma escala para dimensionar as letras, com regras derivadas das proporções do corpo humano. (GORDINHO 1991:13)

No Brasil o movimento da produção gráfica é obviamente

incipiente e retardatário, decorrência direta da situação colonial e de uma metrópole voltada a manutenção das conquistas mercantilistas navais. Provavelmente foi “*Canto Encomiástico de Diogo Pereira de Vasconcelos*”, impresso em 1806 em Vila Rica pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes, o primeiro volume produzido no Brasil, ilegalmente, já que a coroa trazia sob severo controle a produção colonial. Foi um trabalho em placas de cobre buriladas¹ sem tipos móveis.

É claro que o ocidente vai caminhar a passos largos a partir o advento da imprensa. Por exemplo, no início do século XIX surge a impressora a vapor inventada em 1811 pelo alemão Fiederich Koenig, usada pela primeira vez pelo jornal “The Times” de Londres. Em 1895 já se podia imprimir 24.000 exemplares de um jornal de 32 páginas em uma hora e em 1902 esse número subia para 72.000 por hora.

No caso particular do Brasil a história de desenvolvimento cultural vai estar atrelada indissociavelmente a acontecimentos como a chegada da família real e da corte em 1808, os Pasquins no período da Regência, a “liberdade de Imprensa” garantida na Constituição de 1824, Abolição, República etc.

Sandra Lucia Lopes Lima dá indícios da evolução brasileira e o germe da consciência gráfica que vai desabrochar no período seguinte dizendo que no Brasil, onde as raízes agrícolas não foram facilmente superadas, a urbanização e industrialização tardaram mais a se impor, a grande imprensa chegou às vésperas do séc. XX. Caminhou a passos mais vagarosos, acompanhando o ritmo do desenvolvimento socio-econômico do país. Com a consolidação da República é que a imprensa aproximou mais sua organização à de uma grande empresa, modernizou-se, comprando novas máquinas, e abandonou

¹ O buril é um instrumento de gravador, usado na execução de gravuras em metal e em madeira de topo, constituído de barra de aço especialmente temperado, de seção quadrada, triangular ou romboidal, com uma extremidade biselada, losângica, e a outra metida em cabo achatado.

as oficinas gráficas dos armazéns.

Os centros urbanos maiores, como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, apresentavam já jornais com características empresariais; alguns haviam sido fundados na época do Império. Entre os jornais modernos, estavam o “Jornal do Comércio” (1827), “Gazeta de Notícias” (1854), “Jornal do Brasil” (1891), no Rio de Janeiro; “Correio Paulistano” (1854) e “Estado de São Paulo” (1875); “Diário de Pernambuco” (1825); “Correio do Povo” (1895) e “A Federação” (1884), no Rio Grande do Sul. Esses jornais preocupavam-se em quebrar as intermináveis colunas de textos com manchetes, ilustrações e caricaturas. Os “reclames” também foram valorizados, contando com a participação de renomados escritores, como Olavo Bilac, que faziam versos e redigiam as mensagens de propaganda. (LIMA 1989:65)

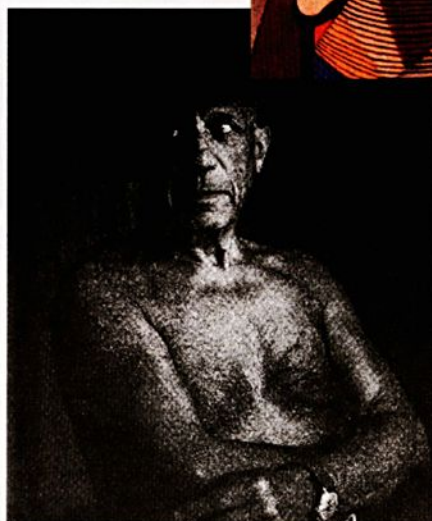
1.3 Nouveau e Decô: Panoramas Europeu e Brasileiro

A arte moderna começa provavelmente em Paris com a exposição no ateliê do fotógrafo Nadar em 1874, quando os primeiros trabalhos impressionistas foram apresentados ao público. Era a época do desenvolvimento da fotografia, surgida em 1839, época das imagens em movimento, ou, o cinema e sua magia inigualável. Novas tendências nas artes são propostas e muitas vezes sobrepostas. Matisse em 1911 pinta peixes dourados em um aquário sobre uma mesa de perspectiva duvidosa e cores, como diriam os críticos da época, ferozes. Quase todos os nomes famosos da história da arte trabalham e pensam a arte. Mondrian, Picasso, Klee, Kandinsky, e uma lista que continuaria pelas

Mulher Sentada, 1937



Picasso



Abstração 1914

Wassily Kandinsky



próximas 10 páginas redefiniram a estética do novo século XX.

Tendências coexistem em termos de estética e visão de mundo do artista, entretanto o mundo 'moderno' vai indicar uma orientação estética como sendo a representação plástica do novo tempo e do novo homem. A Arte Nova, ou ainda *Art Nouveau* vai se apresentar como a imagem do espírito modernista mas com uma alma totalmente voltada a um conceito estético advindo da experiência romântica.

Para Argan, do ponto de vista psicológico o *Art Nouveau* é um fenômeno novo, importante, complexo, que deveria satisfazer o que se acredita ser a necessidade da arte da comunidade inteira. Interessa a todos os países europeus e americanos, principalmente nos focos de desenvolvimento industrial. O mais importante é que determina um regime cultural e de costumes quase uniforme, apesar de algumas variações regionais, mas de conformação cosmopolita. Se propaga como moda no mesmo sentido que a moda tem na sociedade industrial. O *Nouveau* vai se transformar no gosto da burguesia moderna, sem preconceitos, adepta do desenvolvimento industrializado.

Argan conclui que esta estética vai corresponder, na história econômica da civilização industrial ao chamado 'fetichismo da mercadoria',



Victor Horta

Biblioteca de Manaus 1895. Origem Inglaterra



Liberty
Palace. Belo
Horizonte.
M.G.



Rio de Janeiro.
1913



Série B No. 24.

São Paulo. 1911. Viaduto do Chá

Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

em função de uma aceleração do potencial produtivo e, por decorrência, da velocidade do consumo.

Identificamos cinco características do Nouveau que ocorrem como elementos constantes independentemente de aspectos regionais, são eles:

1- A temática naturalista com a utilização de elementos florais em construções de adorno e decoração, bem como figuras animais cujas estruturas curvilíneas se dobram e redobram sobre si mesmas.

2- A utilização de motivos icônicos e estilísticos e até tipológicos, derivados da arte japonesa, onde o elemento tipográfico vai ser alçado à condição de ilustração participante da composição total. O discurso simbólico é reforçado pelo uso dos elementos de significado menos amplo.

3- A morfologia baseada em arabescos e construída a partir de variantes curvilíneas do círculo, como elipses, espirais, volutas, ordenadas em concordâncias harmoniosas e perfeitas distanciadas dos vértices quebradiços. Surge uma sensualidade e suavidade que evoca a figura feminina em sua plenitude plástica. A cor de tons frios, quase sempre pálidos e assonantes, associada à utilização de elementos transparentes. Superfícies planas e retorcidas coexistem em ritmo acelerado. Argan vai usar os termos: eivados, irisados e esfumados para criar com perfeição o clima do elemento Nouveau.

4- Recusa do equilíbrio simétrico de pesos exatos para incorporar um equilíbrio de quase assimetria baseada em um sofisticado sistema de compensações espaciais com pleno uso dos valores cromáticos, tipológicos, plásticos e icônicos. Seria coerente



dizer que todo o ferramental artístico será combinado para consecução de um todo harmônico e de dinâmica vigorosa falsamente serena. Busca-se um ritmo musical, com drásticas combinações e acentuados movimentos na altura e largura das organizações espaciais, geralmente em um andamento ondulado e sinuoso.

5- Leveza e otimismo dados principalmente pela agilidade e jovialidade de um percorrer de formas complexas e instigantes.

Considerando o momento marcadamente experimental que se vive na virada do século XIX para o século XX, poderíamos afirmar sem muito prejuízo da compreensão que o Nouveau acaba se constituindo em uma estética retrógrada ou anti-histórica porque vai se manter vinculada a um passado recente e romântico ainda com fortes indícios de uma individualidade não condizente com a proposição da nova sociedade dos conceitos de massa. Caso tenhamos de definir um período para o Nouveau não estaríamos de todo errado se falássemos algo em torno de 1890 e 1915. Certamente um dos aspectos mais importantes do Nouveau reside na utilização plena e aceita de materiais como ferro e vidro em linhas curvas em uma dimensão industrial.

Com uma formatação bastante alinhada e com nomes não muito distintos teremos essa nova arte por todo o mundo: na França o *Style Nouille*, na Alemanha *Jugendstil*, na Itália *Stile Nuovo* ou *Stile Lyberty*, na Espanha *Arte Jovem* ou *Estyle Gaudí*, na América do Norte *Style Tiffany*. Chega ao Brasil com o nome de Arte Floral.

José Roberto Teixeira Leite afirma que no Brasil esta estética situa-se entre 1889, data da proclamação da república e 1922, ano da *Semana*, sendo precedida por um curto prelúdio que, a década de 1880 e prorrogada por uma fase de progressivo esvaziamento que

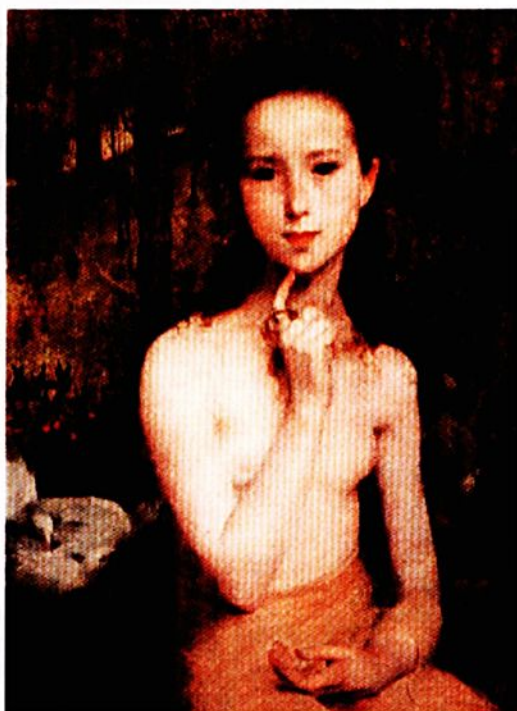
perdurou até 1925. (VÁRIOS: Arte no Brasil: 1979:560)

O fato importante é que artistas brasileiros como Manuel Teixeira da Rocha, Pedro Américo, Eliseu Visconti, entre outros, estiveram presentes às exposições francesas recebendo essas influências, algumas vezes com participações laureadas, mesmo que essas premiações muitas vezes fossem tantas quantos fossem os participantes. Não se trata de menosprezar a produção mas de explicar a posição dessa nova arte e sua dimensão comercial.

O Nouveau encontra espaço dentro do academicismo brasileiro cuja orientação incorpora várias proposições como o impressionismo, romantismo temático e estilístico, pós-impressionismo e outros. Os nomes importantes nas artes plásticas como Almeida Junior e Eliseu Visconti, através de sua temática de nacionalismo sensível demonstram que a arte brasileira, na verdade, vivia uma mescla dessa nova abordagem, seguindo quase sempre as 'novas orientações', porém envolvidas em um sistema próprio próximo das artes decorativas, sempre sob as benesses da burguesia, aqui menos industrial e mais agrícola cafeeira.

Seria certo também afirmar que a produção gráfica do Brasil da virada do século se voltava ao serviço da propagação de idéias políticas. Silvério Fontes, pai do poeta Martins Fontes, lança uma revista de teor socialista nacional de orientação marxista, "*A questão Social*", editada de Santos, o maior porto cafeeiro do mundo, para o Brasil.

Eliseu Visconti



Almeida Junior

O Brasil vai ingressar na *Belle Époque* perfeitamente alinhado com a Europa e com a América do Norte. Máquinas de impressão são trazidas e o cuidado com as publicações é o mesmo das obras nas artes plásticas e primam pelo mesmo requinte de detalhes e profusão de elementos ornamentais. Temos um grande exemplo dessa intenção de cuidado na revista *Kósmos*, lançada em 1904 por Jorge Schmid, cujo título é a síntese da proposta da nova arte, abrangente, cuidada, floral, sensual, delicada, feminina e de estrondosa harmonia dentro de uma assimetria explícita. Sem dúvida o imigrante, basicamente europeu, trará uma mão de obra qualificada e um gosto já arraigado à nova arte.

Obviamente toda a cultura brasileira do começo do século está

Logotipo da revista Kosmos



impregnada de elementos trazidos da Europa, mas nos interessarão aquelas articulações que se voltam ao meio gráfico para tentar desenhar uma panorama das artes gráficas. Por exemplo a grande greve de 1917 em São Paulo, será apoiada pelos jornais anarquistas.

A república trazia uma onda de progresso e apesar de ser menos tolerante em termos de censura que o Império, o período vai ser propício para o surgimento de pequenas gráficas. A grande literatura entretanto acostumava-se a ter seu material impresso em outros países e o progresso tecnológico é lento.

O Art Nouveau é totalmente incorporado como comportamento

e o gosto brasileiro se dilui em uma visão internacionalizada. Pode-se perceber uma falta de identificação com o nacional nas artes gráficas se observamos alguns exemplos de padrão de qualidade de então. A *Revista da Semana*, por exemplo, que começa a circular em 1900, introduz a tricromia² e a ilustração, de maneira exemplar, entretanto, representa uma estética distanciada de uma possível cultura brasileira. Observemos por exemplo a capa da edição número 21 de maio de 1928:

Todos os componentes da nova arte estão identificados. Extrema



acuidade plástica é compositiva. Elementos florais e animais baseados em estruturas curvilíneas, delgadas, simples e limpas. A organização dos elementos segue e respeita uma organização do discurso do tema e encadeia uma narrativa lógica. Desaparecem os dados sobre o

²Tricromia diz respeito ao processo gráfico pelo qual a imagem colorida é formada a partir da impressão de três camadas de cores separadas compostas por pequenos pontos de tinta – retículas – e áreas chapadas, cuja justaposição ou sobreposição criam a noção de diversas cores e tons.

nacional subjugado pelo impessoal não definido. Poderíamos estar falando de uma peça francesa ou italiana adequada a seu lugar sem prejuízo da composição ou do entendimento.

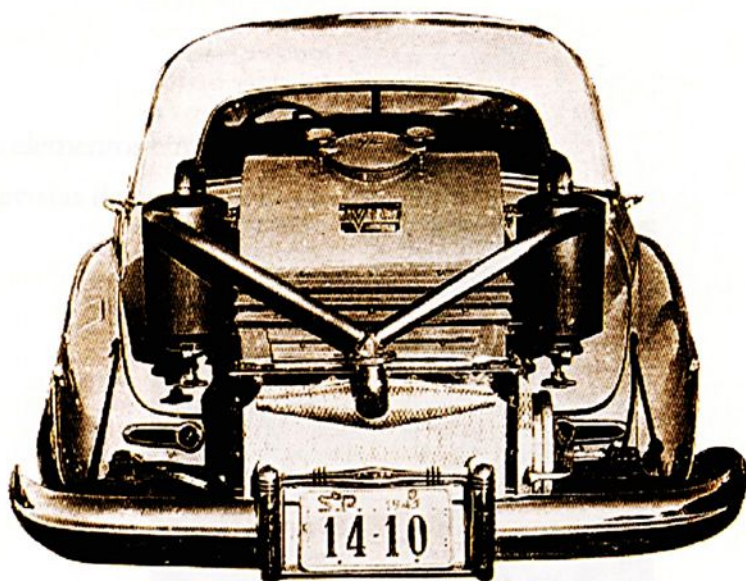
Uma outra orientação estética vai surgir e encontrar seu auge entre os anos 20 e 30, coexistindo com os elementos do Nouveau. O *Art Deco* cuja ocorrência é mais francamente observável nos Estados Unidos da América do Norte, país que vivia um momento de franco desenvolvimento, vai também se impor, principalmente por poder ser considerada a estética do concreto armado por excelência. Linhas retas, círculos e curvas perfeitas, em projetos simétricos são a tônica dessa postura que vai sofrer grandes influências de fatos marcantes do século XX.

O advento da Bauhaus – escola do arquiteto Gropius – e de outras instituições como a De Stijl ou a Deutscher Werkbund vão contribuir para uma condução plástica que sintetiza elementos egípcios, africanos e gregos, em uma retomada de proporções longilíneas e grandiloqüentes. O cinema norte americano vai immortalizar esse gosto em quase todas as grandes produções hollywoodianas dos anos 30, 40 e 50, com referências ao período anterior ao *crash* de 29.

O Ballet Russo com movimentos geometrizados, a arte Azteca, a abertura do túmulo de Tutancamon em 1922, a



Exemplos do Decó:
publicidade das oficinas gráficas cruzeiro,
anúncio de automóvel e o famoso gasogênio brasileiro.



moda com roupas de caimento reto desconsiderando as linhas do corpo, são outros elementos de influências que ilustram esta outra tendência da representação.

O *Deco* não vai ter ocorrência representativa nas artes plásticas, já que se volta explicitamente ao meio fabril, mas suas linhas e propostas de distribuições regulares dos elementos sim, bem como

Ballet Russo.
Programa



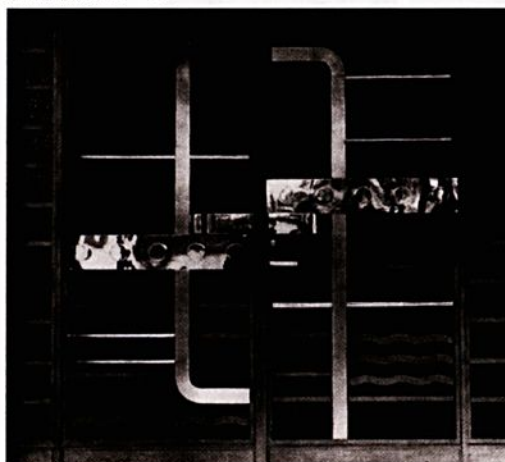
Máscara
mortuária de
Tutancamon



Modelos
femininos
retos

a utilização de faixas paralelas ou escalonadas que se repetem (que ocorrem principalmente em obras arquitetônicas e objetos de consumo), elementos históricos como colunas (reportando-se ao grego), baixos relevos, ondas simétricas, zigue-zagues como adornos, temas florais simplificados e fechados.

No Brasil identificaremos alguns desses elementos em tentativas de arrojo projetual como por exemplo as revistas de variedades “O



Porta desenhada por John Graz

Malho” e “Para Todos”.



Capa de 'Para todos'
desenhada por J. Carlos

Peças em que se observa a simplicidade das tipologias grotescas³ e retas muito mais voltadas para uma nova proposta plástica que para um romantismo tardio. Observa-se na estilização dos rostos femininos a própria essência do mundo em convulsão que dança o Charleston e o Boogie Woogie, ouve o jazz e tem a nítida impressão de que a alegria nunca acabaria.



Glória
Sawanson.
Vamp em
1921



Al Jolson, 1927 - o cinema começa a falar e ...cankar!



Coco Chanel



Helena Rubstein

³Refere-se ao tipo de letra sem serifas, isto é, terminações transversais com funções conectivas visuais.

Capítulo 2 Modernismo Brasileiro e Influências do exterior

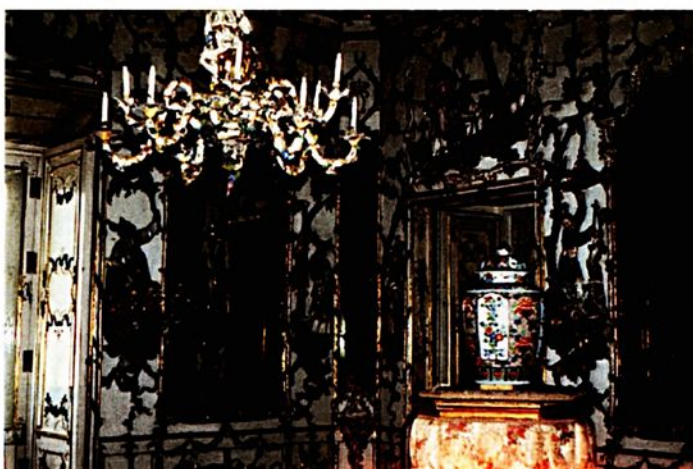
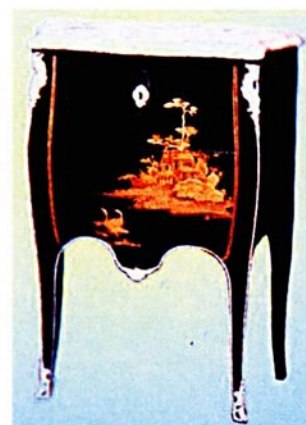
2.1 Oriente Influenciando Ocidente

Para podermos chegar a uma influência em terra tupiniquim precisamos traçar uma rota, mesmo que simplificada, das influências que o oriente, a China e o Japão, exerceram sobre o ocidente.

a) Chinoiserie.

A palavra chinoiserie não tem uma tradução para a língua portuguesa, é uma formatação da língua francesa para classificar um gosto pela decoração de motivos chineses que aparecem na primeira metade do século XVIII. A preocupação deste novo 'estilo' estava na decoração interna da casa. A *chinoiserie* propriamente é uma manifestação do estilo rococó, derivação exagerada do barroco, surgida da imensa curiosidade pelo mundo desconhecido onde se buscava uma ilusão do maravilhoso destas regiões distantes. Na verdade era a busca do exotismo que chegava primeiro pelos produtos reais importados sempre muito desejados desde a rota da seda. A Chinoiserie que se estende com influência também japonesa, indiana e turca, são móveis, adornos, elementos arquitetônicos à moda chinesa.

Exemplos de Chinoiserie



Dalva Abrantes nos diz em sua tese: “A visão que o europeu realmente fazia do oriente é difícil de sintetizar. A China (e em certa medida o Japão) era uma terra divina, um paraíso, seus habitantes apareciam como modelos de virtude, confundidos com os ensinamentos de Confúcio, eram os modelos de uma boa conduta. A China e os outros países do oriente apareciam aureolados como regiões de indiscutível beleza, essa visão provavelmente foi difundida a partir da tradução. Em 1704, por Galland, de “Contos das mil e uma noites”. A moda chinesa é um reflexo dessa admiração, vê-se isso nas festas de máscaras, onde o rei se fantasiava de filho do sol. Este gosto se expandiu em todos os domínios.” (ABRANTES: Tese)

A chinoiserie pode ser classificada em 4 fases:

Primeiro período: 1650/1715. Período de imitação fiel. Lacas e porcelanas usadas como elementos de decoração

Segundo período: 1715/1730. Interpretações fantasiosas, busca-se a impressão de exótico. Encontrado mais na arquitetura Alemã barroca tardia.

Terceiro período: 1715/1770. Período rococó, do modismo propriamente dito. Sentido idílico fantasioso do oriente de forte caráter decorativo.

Quarto período: a partir de 1750. Final do rococó com características românticas na Inglaterra. Influência sobre os jardins geométricos que passam a ser mais ‘naturais’.

b) *Japonisme* ou japonismo

A liberdade criadora a respeito do motivo e não do tema, que se configurou no momento da gênese do impressionismo determinou um novo caminho para as buscas de representação do

ocidente. Na virada do século artistas como Monet, Manet e Degas, passam a representar o instante a partir de um olhar mais íntimo do objeto retratado, e as cores passaram a representar emoções e estados de espírito sempre em colaboração com situações de luz.

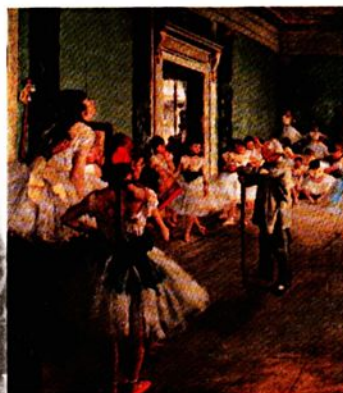
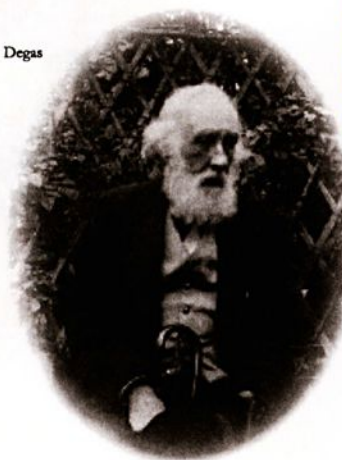
Monet



Manet



Degas



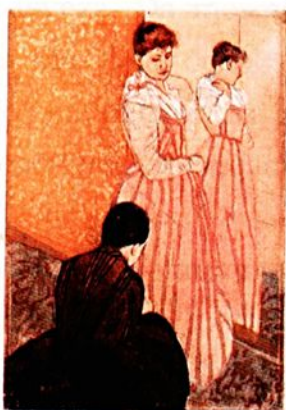
Marie Cassat vai desenvolver um trabalho de pintura íntima, de cenas familiares e ternas como o ocidente nunca viu, e isso se deve com certeza à mudança qualitativa do olhar daquela artista sobre o objeto e pela técnica ágil, comum ao impressionismo, que permitia



a



b



c



f

Gravuras de Mary Cassat com forte influências japonesas.



i



j

Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofa **GRÁFICO**

a captação do instantâneo.

O assunto se volta à temática simples, isto é, assuntos de relevância histórica não são mais os objetos obrigatórios. Cenas simples de coisas que se apresentam comuns, realistas, como pessoas em instantes fugidios, ou igrejas em vários momentos do dia, com valores de matizes distintas sempre em função apenas e tão somente da luz do sol em movimento.

Essa 'liberdade' do olhar o instante e suas milhares de cores é a alma do impressionismo que encontrou nas gravuras japonesas um grande respaldo de seriedade e profundidade, mesmo que estas não objetivassem com diferenciada atenção apenas ao motivo. O 'décor', se mostra com um valor que vai além do relato como no renascimento e no barroco, para se transformar em elemento de expressividade e índice de leveza. Da mesma maneira o enquadramento sentido pela liberdade de observação dos impressionistas só é reforçado pela perspectiva japonesa e se aprofunda em uma visão pormenorizada profundamente pessoal.

Os artistas do impressionismo descobriram o Japão por si mesmos. Foi uma descoberta repentina e espontânea. Eles entenderam o oriente como uma nova fonte de idéias, da mesma maneira que fará Picasso e outros artista no começo do século XX no que se refere ao continente africano.

Whistler será o grande influenciador de seu meio e transforma o Japão em nova fonte e dali tira também uma sugestão de ordem ornamental.



Whistler e uma gravura japonesa

Francastel esclarece em “O impressionismo”:

“Como todos os estilos, o japonismo é suscetível das mais variadas interpretações: uns consideram-no vida, movimento, audácia das composições outros evocação e mistério. Para uns ele incita ao sonho, para outros é procura de harmonias sem brilho, análise não de fenômenos, mas de emoções. Para uns conduz ao objeto e para outros ao irrealismo. Alguns como Monet – e sob a nítida influência dos literatos – retirarão do japonismo um novo estilo decorativo; outros, ou mais exatamente Degas – que tem assim o mérito excepcional de ter enveredado por uma via absolutamente pessoal – , criarão a partir dele uma arte de definição muito pormenorizada.” (FRANCASTEL: 1974: 73)

Sobre Degas, Francastel ainda desenvolve um raciocínio que explica alguns descobrimentos importantes onde as influências do Japão ficam explicitadas:

“... de certo modo , ele foi o pioneiro de uma inversão de valores tradicionais. Com ele a composição deixou de ser um meio, para se tornar, pela utilização de uma perspectiva sábia e monocular, na finalidade da arte.” (FRANCASTEL: 1974: 74)

Obviamente não se deve confundir Japão com japonismo, trata-se de uma influência de idéias onde cada artista buscava referendo e confirmação para suas próprias idéias, tendências decorativas e sentimentais.

Finalmente Francastel conclui de maneira exemplar o que se dá com relação à ligação oriente/ocidente:

“É inegável que havia condições propícias ao desenvolvimento deste esforço dos artistas franceses do fim do século XIX (que se refere a encontrar uma visão nova e completa do universo), como

por exemplo o acesso a certas formas de arte exótica até então desconhecidas. Mas a arte ocidental tinha encontrado a China e o Japão há séculos, sem retirar desse conhecimento uma estética nova. Se, por volta de 1875, a arte moderna vai buscar alguma coisa no Japão é uma sugestão e não novos processos. Longe de penetrar verdadeiramente no oriente, a arte moderna inspira-se numa determinada visão, imbuída de fantasia, dessa civilização e sua arte.

Só que, nos séculos XVII e XVIII, a arte ocidental não pedia ao extremo oriente senão temas e motivos pitorescos, enquanto no século XIX procura nele temas sentimentais. Seria tarefa vã negar o papel do japonismo, ou mesmo do Japão, na arte deste tempo. Mas isto pertence sobretudo ao domínio da ideologia..” (FRANCASTEL: 1974: 74)



Amostras de influência explícita

Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

2.2 Influências da França sobre o modernismo brasileiro

Sem correr o risco de buscar relações improváveis, podemos associar o desenvolvimento da arte ocidental e sentidamente a arte francesa com a arte oriental e japonesa. Todas as relações que se estabeleceram é que propiciaram o rompimento com a tradição que seguia com o realismo. As vanguardas estavam libertas para a experimentação em função desta mudança, como disse Francastel, ideológica de liberdade de representação.

Não seria, portanto, de causar estranheza propor que o modernismo brasileiro, que tanto se influenciou pela arte francesa, tivesse buscado o entendimento das fontes orientais. Estamos falando de elementos já interpretados em uma influência que poderíamos chamar indireta como também de uma influência direta, quando das buscas pessoais de alguns de nossos artistas como Tarsila - influenciada pelo cubismo - e Rego Monteiro (com freqüência retratados juntos pela imprensa francesa), que primam pela expressão e simplicidade. No caso de Rego Monteiro, o crítico Raymond Cogniat chega a estabelecer uma relação com a pintura do artista Foujita. O decorativismo foi-lhe também freqüentemente apontado. Mais tarde também Portinari tomará contato com a arte oriental incorporando técnicas como por exemplo a marmorização, que pode ser visto no fundo do “retrato de Maria” de 1931.

Portinari.
Retrato de
Maria



Estamos falando de uma amálgama influenciadora que se juntará a uma necessidade 'nacionalista' de representação do Brasil.

2.3 Blaise Cendrars

É fundamental registrar a significativa participação do poeta francês Blaise Cendrars no processo de transferência de informações das vanguardas tradicionais européias via França para o Brasil.

No livro "Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas", Aracy Amaral descreve a importância e como se dá o transporte de idéias e as aproximações proporcionadas pelo poeta:

"A importância maior de Cendrars reside no fato de o Brasil representar para ele, a partir de sua primeira visita, uma parte considerável de inspiração para suas obras, e, conseqüentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas sobretudo por seu trabalho de mediador, entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda francesa nos setores das artes plásticas, literatura e poesia.

Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelo modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923, lúcidos em relação à importância de nossa tradição no sentido de brasilidade nela contido – a pintora por sua formação no ambiente típico rural brasileiro, o escritor, fruto da mesma tradição dos meios urbanos da época –, segue-se a re-visitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os "guiava", Cendrars, no caso, no carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924." (Amaral: 1997).

Cendrars está relacionado ao próprio momento de decolagem



Blaise por Tarsila



Blaise Cendrars em desenho de Modigliani

de Tarsila como pintora já que este fez a apresentação entre a pintora e Léger, o grande pintor cubista francês, com quem estudou no ano de 1923. É de Léger o quadro 'A compoteira de pêras', hoje no Museu de Arte de São Paulo - MASP -, trazido por Tarsila e que serviu como grande 'modelo' do que deveria buscar o modernismo brasileiro.



Léger.
Compoteira de
pêras. MASP.

2.4 O grupo Seibi-Kai - Japão influência non-stop.

Mesmo dentro do ambiente moderno, como em todos os momentos da história, houve uma coexistência entre a busca das vanguardas e volta à postura de 'pintores de fim de semana', neste caso falamos de Anita e de grupos como o do 'Santa Helena' e o de nipo-brasileiros do grupo 'Seibi-Kai'.

Maria Cecília França Lourenço posiciona o grupo claramente:

“Os nipo-brasileiros também implementam a atividade artística nessa etapa, em 1935, ao formalizarem o Seibi-kai, através de ata e declaração de princípios, como é habitual em sua cultura de origem. Estes refletem a preocupação de troca, auxílio mútuo, desenvolvimento de crítica e participação no meio local, bem como mostram interesse em participar de mostras coletivas. As diversidades vivenciadas subsidiam e fomentam aproximação de Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka com alguns jornalistas da colônia, interessados em arte e um funcionário do consulado.

Tomoo Handa.
Retrato do
pintor
Tamaki. 1940



Yoshiya
Takaoka.
Auto-retrato.
1950.



Não considerar que a origem determina sensíveis diferenças de postura e olhar seria um equívoco, partindo daí podemos reiterar que essa 'troca' de experiências contribuiu com a ratificação do pensamento moderno.

A 'troca' fica clara em sua declaração de princípios que visava inclusive facilitar os processos de assimilação ao novo espaço:

- 1- Estreitar a amizade entre os membros
- 2- Reunião mensal para apreciação e crítica mútua das obras
- 3- Sempre manter relações com os membros do interior do estado
- 4- Instalar um local de reunião ou trabalho
- 5- Manter boas relações com artistas brasileiros de outros grupos
- 6- Procurar dar direção aos moços estudantes de arte ou principiantes
- 7- Celebrar exposições coletivas

Infelizmente, com a Segunda Guerra Mundial o grupo sofre restrições, ficando vetadas reuniões ou comparecimento em mostras, o que dificulta essa produção.

2.5 Ismos

Diria Leonardo: 'A arte é uma coisa mental', então nada mais provável do que o homem experimentar cada vez mais a medida em que novas formas de pensamento se justapõem e muitas vezes se sobrepõem. Como decorrência direta dessas mudanças no modo de produção humana, a arte vai passar por um ciclo violento de tentativas e propostas, com conformações semelhantes às dos acontecimentos sócio-políticos-econômicos. Essa é a tônica do século XX: EXPERIMENTALISMO.

Cada forma nova, ou ainda, diferente forma de abordagem causa uma movimentação de adeptos e opositores, por vezes organizada. São os 'ismos' a que nos referimos.

Quanto a existirem opositores não significa que não tenham tentado, muitas vezes, na verdade, a recusa se dá pelo teste cujo resultado incompreendido incomoda. Dizemos isso para começar a construir uma argumentação que vai diretamente de encontro a um sentimento de 'tudo ao mesmo tempo' que se observa na ânsia dos anos profícuos entre 1900 e 1930, cujo período catalogou uma quantidade considerável de obras e vem até hoje, mesmo que sintamos esse hoje como tempos de extensão.

Essa arte moderna vai ter um caráter mais universal, já que discute aspectos concernentes a condição humana, do que a temas regionalizados, por exemplo a morte, a vida, o sonho, as delícias, as guerras etc. Nenhum artista obriga-se com qualquer linha estética e isso o torna livre enquanto 'pesquisador' de linguagens e representações.

Em contrapartida uma busca pela originalidade inquestionável,

inesperada e surpreendente pode, por vezes, sufocar a criatividade, baseiam-se nisso aqueles que discutem por exemplo Dalí e sua tendência ao produto mercadológico.

De qualquer maneira projetos multidisciplinares e em grupos são propostos em resposta ao sistema do capital que exalta o individualismo e a especialização. Essa talvez seja a forma de organização que tenha sido o maior diferencial da arte moderna e dos 'ismos' e que tenha gerado fatos suficientes para uma repercussão.

Vamos tentar traçar um esboço para esse caminho percorrido, lembrando sempre que muitas vezes os fatos e as idéias acontecem em simultaneidade.

Alguns artistas do período do final do século XIX e começo do século XX, apoiados nas liberdades propostas pelos impressionistas desenvolveram trabalhos cujas intenções difeririam. Chamamos hoje de pós-impressionistas aqueles aos quais alguns critérios de postura e intenção sofrem distorções. Essas distorções, diferentes em cada um, vão gerar uma nova maneira de ser da arte e produções marcadas por construções em diversidade de estilos.

É comum classificar nesta categoria Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Seurat e Lautrec (estes dois últimos são citados por vários autores em tendências diferentes, em termos de ênfase.)

Cézanne é considerado o precursor do cubismo. Amigo de Monet, Pissaro e Renoir, isola-se em Provence, vivendo para seu trabalho a partir de suas posses. Não quer traduzir o tema em figuras mas construir a imagem com os pesados materiais da pintura, por isso retoma e exagera o empaste de Courbet, a composição agitada



Dali



Cézanne



de Declairoix, os grossos contornos de Daumier.

A pintura é um modo de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, ou melhor, do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres. O homem é o “objeto próprio da reflexão filosófica na sua existência concreta para a qual, sempre definida nos termos de uma situação determinada, mas não necessária - o “ser-em-situação”, o “ser-no-mundo” -, a partir da qual o homem, condenado à liberdade, por já não ser portador de uma essência abstrata e universal, surge como o arquiteto da sua vida, o construtor do seu próprio destino mas submetido a limitações concretas e filosofias existenciais.

Em carta de 1904 explica: “É preciso tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva.” Note que ‘tratar’ indica um processo.

Henri Rousseau será o precursor do Naif e Primitivismo e desenvolve uma criação com situações de paisagens quase oníricas.

Gauguin será precursor do Simbolismo, Fauvismo, Primitivismo. Com Gauguin cria-se a noção de o primitivo ser obra de arte. “Na poética de Gaguin, sente-se fortemente uma exigência ética que leva a uma intervenção direta nas situações e não a fúteis evasões. Gauguin declara: ‘Em meus quadros, cada elemento é antes considerado e estudado atentamente...’, Como a imagem ocupa um espaço e um tempo interiores, não podem existir efeitos de luz, de fato, a luz não incide e sim emana dos objetos.” (ARGAN: 1996: 67).

Van Gogh, precursor do Expressionismo, que posteriormente evolui para o Abstracionismo, usa a cor de forma arbitrária. A cor era usada de forma emocional e não convencional.

Rousseau



Gauguin

É o mais japonês dos artistas modernos e gostava não só pelo aspecto estético mas porque as gravuras lhe proporcionavam a sensação de um mundo de tranqüilo Argan diria que isso significa entender que Van Gogh lê as organizações e a harmonia cósmica do mundo procurada pelos japoneses em seus trabalhos. (ARGAN: 1996: 68)



Van Gogh. Observe os elementos japoneses nos fundos



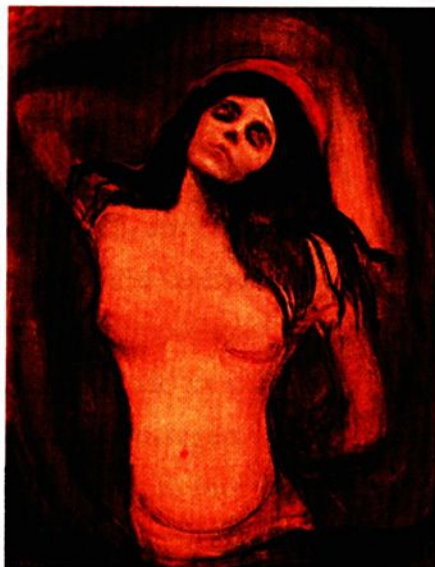
O Divisionismo ou Neo-impressionismo será uma reação contra o próprio impressionismo que levaria a arte ao desforme. Influência forte dos avanços da fisiologia da visão.

O Simbolismo ou Neo-tradicionismo oriundo da obra de Gauguin, também tido como sintetismo tem como premissa básica não necessariamente suprimir partes, mas simplificar no sentido de tornar inteligível.

Uma das tendências mais importantes, além da qualificação de simples 'ismo', é certamente o Expressionismo. Permanente na história da arte é produto das reflexões dos artistas sobre sua

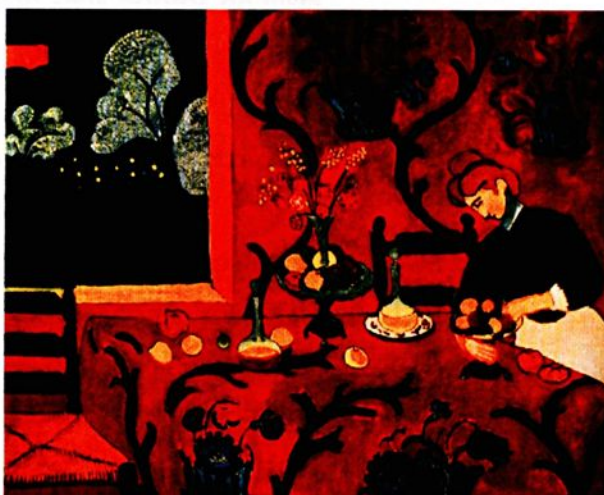
realidade através da experiência em um fluxo de dentro para fora exemplificando a degeneração da alma através da deformação da imagem. É um estado de espírito recorrente no século XX. Vai encaminhar dois polos:

- a) Subjetividade quase doentia que levou ao salto metafísico.
- b) Aguda participação social e política.



Munch

Já o Fauvismo acontecendo em paralelo na França notadamente com Matisse exalta a cor saturada como pura vibração sensorial. Vai ser resposta ao neo-impressionismo (divisionismo). Vlaminck diria: “O saber mata o instinto”.



Matisse

Com o Cubismo inicia-se a fase final de destruição da forma começada pelo impressionismo. Nessa manifestação pictórica será inserida a noção de tempo em vários momentos apresentados simultaneamente com reafirmação de uma natureza essencialmente intuitiva. A tentativa máxima da orientação cubista é a cristalização de propriedades permanentes dos elementos representados. Apesar de negadas poderíamos identificar duas tendências:

- a- cubismo analítico (clássico): destruição da forma
- b- cubismo sintético (rococó): reconstrução da forma

Com Tomasso Marinetti (Que teve uma rápida e violentamente rejeitada primeira passagem pelo Brasil em 1926, em São Paulo e Rio de Janeiro) o Futurismo italiano, de tendência fascista, se liga à máquina e à questão da velocidade, vai ser uma ‘representação da realidade dinâmica dos objetos dada pela velocidade da máquina’. É sempre importante lembrar que foi essa a rotulagem que os modernistas brasileiro receberam nos primórdios do movimento. Essa noção de velocidade dada pela máquina e pelo tecnológico levaram a sua definição máxima: “Os museus são cemitérios.”

Como reação a esse dinamismo futurista, surge uma estética que santifica a realidade a partir do nostálgico. É a pintura metafísica. Os representantes dessa tendência, entre eles Carrá e De Chirico, produziram um manifesto, onde esclareciam seus pontos de vista como por exemplo:

“1. Que todas as formas de imitação devem ser desprezadas e todas as formas de originalidade glorificadas.

“2. Que devemos rebelar-nos contra a tirania das palavras harmonia e bom gosto. Com essas expressões, que são excessivamente elásticas, seria fácil demolir as obras de Rembrandt, Goya e Rodin.

Picasso



Braque

“3. Que as críticas de arte ou são inúteis ou perniciosas.

“4. Que deve ser feita uma limpeza radical em todos os temas gastos e mofados, a fim de se expressar o vórtice da vida moderna uma vida de aço, febre, orgulho e velocidade vertiginosa.

“5. Que a acusação de ‘loucos’, que tem sido empregada para amordaçar os inovadores, deve ser considerada um título nobre e honroso.

“6. Que o complementarismo na pintura é uma necessidade absoluta, como o verso livre em poesia e a polifonia em música.

“7. Que o dinamismo universal deve ser traduzido em pintura como sensação dinâmica.

“8. Que a sinceridade e a virgindade, mais do que quaisquer outras qualidades, são necessárias à interpretação da natureza.

“9. Que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos.”

Sobre a declaração Herbert Read acrescenta: O manifesto de 1910 é um documento lógico. Começa por declarar que uma crescente necessidade de verdade não pode mais ser satisfeita por meio de forma e cor, tal como foram entendidas no passado; todas as coisas se movimentam e fluem, mudam rapidamente, e esse dinamismo universal é aquilo que o artista deve empenhar-se em representar. O espaço deixa de existir, ou apenas existe como uma atmosfera na qual os corpos se movimentam e interpenetram. Também a cor é iridiscente, cintilante; as sombras são luminosas, bruxuleantes.

E na seqüência complementa e comenta o futurismo:

“Os princípios positivos expressos nessa declaração estão resumidos na quarta cláusula: o artista é solicitado a expressar o vórtice da vida moderna - uma vida de aço, febre, orgulho e

Carri



velocidade vertiginosa. Tal ênfase sobre as qualidades dinâmicas da vida começou com os impressionistas, mas estes nunca resolveram o problema de representar o movimento nas formas estáticas da pintura e escultura. A solução futurista foi algo ingênua: um cavalo a galope, disseram eles, não tem quatro patas mas 20, e seu movimento é triangular. Por conseguinte, pintaram cavalos, ou cães, ou seres humanos, com múltiplos membros numa disposição seriada ou radial.”(Read. 1980: 107, 108)

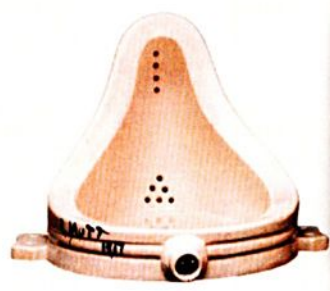
O Dadaísmo , ou Dada não é movimento, estilo, escola ou agrupamento, é um surto simultâneo em vários pontos da Europa e EUA. É uma espécie de anti-arte, e talvez a primeira forma de contra-cultura, ocorrendo com o final da segunda guerra e gerando um questionamento da vitória assim como da cultura. Surge o “Read Made” de Duchamp, a liberação do inconsciente através de poemas com palavras de jornal, trabalhados por Tzara.

Muitos dos dadaístas vão se alocar no surrealismo, principalmente depois que o movimento é auto-extinto.

Com o Surrealismo a produção artística assume Freud integralmente, entretanto é extremamente organizado para representar o id. Define-se como automatismo psíquico puro, um ditado do pensamento com ausência do controle da razão

Sua grande contribuição é realizar a proposição de novas relações entre os objetos e trazer o imaginário ao público. Em Miró podemos reconhecer um verdadeiro conjunto de elementos surreais, entretanto, a falta de forma similar ao compreensível como em Dalí fará com que seu trabalho seja denominado Surrealismo abstrato

Duchamp



Miró



Um conjunto de manifestações importantes para a arte moderna são as vanguardas russas a partir de 1915. Ocorrem o Suprematismo de Malevitch que chega ao 'Branco sobre Branco' e prega a supremacia da sensibilidade sobre o objeto; o Futurismo Russo que vai ter relação com o comunismo; o Não-objetivismo - intermediário entre Suprematismo e Construtivismo entre o mecânico e a sensibilidade pura; o Raionismo e sua afinidade com o futurismo mas transitando para o abstrato mais rapidamente; Construtivismo tem 3 linhas demarcadas:

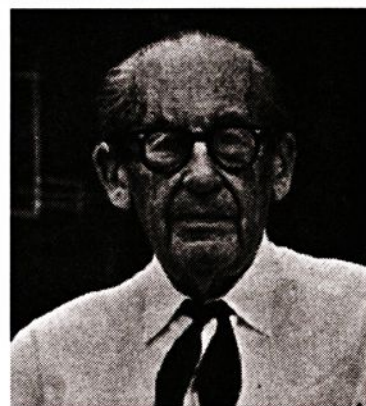
- 1) Escultopintura,
- 2) Utilização de materiais industriais,
- 3) Relações ópticas sem transcendência.

Após a Revolução Bolchevique de 17, já sob Stalin, terá lugar o Realismo Socialista pintando arquétipos (o herói positivo) de sentido bastante restrito, distanciando-se completamente do pensamento moderno, mas alinhado com a orientação partidária.

Surge a Bauhaus, escola experimental alemã do pós guerra, tem em seu criador sua orientação progressista. Walter Gropius vai idealizar um projeto de reconstrução social a partir de uma formação ampla incluindo desde a técnica e a produção industrial até a aproximação com arte. Nomes famosos farão parte deste projeto na qualidade de professores, entre eles Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy.

A melhor maneira de entender a Bauhaus é pelas palavras claras e simples do próprio Gropius:

“ Compreendi que era preciso uma equipe inteira de colaboradores e assistentes, homens que não trabalhassem como um conjunto orquestral, que se curva à batuta do maestro, e sim



Gropius

independentemente, ainda que em estreita cooperação, a serviço de um objetivo comum. Assim tentei transferir o centro de gravidade de meu trabalho para a integração e coordenação, incluir tudo sem excluir nada; pois sentia que o bom da arquitetura repousa no labor harmônico e conjunto de um grupo de colaboradores ativos, cuja cooperação corresponde ao do organismo a que chamamos sociedade.

Assim em 1919 foi inaugurada a Bauhaus. Seu escopo específico era concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. Isto significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. Procuramos criar padrões de qualidade, e não novidades transitórias. A experimentação tornou-se, uma vez mais, o centro da arquitetura; e isto requer um espírito aberto e coordenante, e não o tacanho e limitado especialista. O que a Bauhaus propôs, na prática, foi uma comunidade de todas as formas de trabalho criativo, e em sua lógica, interdependência de um para com o outro no mundo moderno. Nosso princípio orientador era o de que o nosso impulso plasmador não era um caso intelectual nem material, mas simplesmente parte integral da substância vital de uma sociedade civilizada. Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relatar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios. Nossa concepção sobre a unidade fundamental de toda criação no tocante ao mundo em si opunha-

se diametralmente à idéia de l'art pour l'art e a filosofia ainda mais perigosa da qual se originava, isto é, a do negócio como uma finalidade em si.” (Gropius. 1994: 31, 32)

Com o Informalismo, um sistema ‘sem sistemas’, não intenção de figuração, nem tentativa ou vontade, deverá ser apenas a improvisação no ato criador. O conceito básico é o ícone preceder a idéia.

A arte não-figurativa, ou Abstracionismo é a arte liberta da forma, uma manifestação da plástica pura que é a união do individual com o universal. Estará muito relacionada à música.

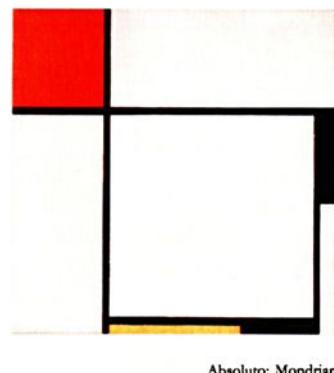
Teremos basicamente duas vertentes:

- 1- Abstracionismo lírico ou relativo. O objetivo é a libertação e a construção, daí ser não um “ismo” mas um estado da arte moderna
- 2- Abstracionismo geométrico, absoluto, concreto, ou Neoplasticismo: Piet Mondrian vai desenvolver o conceito do extremo oposto e de conformação lógica do abstracionismo lírico. Se orientará pela vertical e pela horizontal associadas às cores puras, o ângulo reto é o símbolo do movimento

Termo ‘Arte Concreta’ será criado em 30 por Theo van Doesburg para substituir a denominação considerada gasta de arte abstrata e vai se referir ao processo construtivo.

O Elementarismo será uma dissidência de Van Doesburg, entretanto utilizará os mesmos princípios mas... com planos inclinados.

Com Le Corbusier que defende uma volta a “arte sã”, livre de



Absoluto: Mondrian

preciosismos e fantasias teremos uma orientação chamada Purismo.

A arte em geral depois das primeiras décadas do século XX e, notadamente, durante a Segunda Guerra Mundial, vai desenvolver uma agilidade de assimilação de conceitos e informações ainda maior. No pós guerra essa angústia experimental se potencializa e teremos uma concomitância mais intensa nas novas propostas, tais como:

- Happening: Teoria do contágio. Envolver o público em uma relação interativa, de onde deverá se manter apenas as sensações do observador.

- Body art: arte feita com o corpo

- Pop art: Resgata o figurativo mas trabalha com outros materiais expressivos, assume a linguagem industrial. Tipicamente norte-americano.

- Hiper realismo ou ainda Fotorealismo: Escolha arbitrária do objeto com presença real e convincente, movimento de reação ao abstrato.

- Op art: Abstração geométrica preocupada com os efeitos ópticos; voltou-se fortemente ao consumo e perdeu valor artístico.

- Arte pobre: Passagem ao terceiro mundo, ligados aos pintores naif.

- Primitivismo: Representação simplificada e narrativa do cotidiano.

- Minimal Art: Reduzindo a informação ao mínimo.

- Fotografia: Assessoria do olhar mecânico e de novos pontos de vista.

E ainda outros nomes: Expressionismo abstrato, Action Painting, Pintura Gestual, Tachismo, Arte Emblemática, Ideogramática, Matérica, Arte Bruta, e recentemente, as Instalações.



A arte brasileira será influenciada mais pelo experimentalismo do que por orientações pictóricas, temáticas, objetivos, motivos ou filosofias, isto é, a modernidade brasileira conduz uma construção própria de uma realidade também própria a partir da liberdade conquistada por todo esse movimento histórico descrito aqui como um relâmpago, apesa de salientar traços marcantes de um expressionismo revisonista e focado.

O grande mérito de nosso modernismo é redescobrir (ou aceitar) uma 'brasilidade' e por decorrência desta, traçar o novo panorama plástico e estético brasileiro.

2.6 Artistas e linhas de trabalho

Apenas a título de referência e orientação histórica seguem relacionados alguns artistas e sua possível e mais provável alocação em termos de orientação estética.

Impressionismo: Jongkind, Boudin, Manet, Degas, Renoir, Bazille, Morizot, Laurencin, Cassat, Monet, Pissarro, Sisley

Neo-impressionismo: Seurat, Signac

Simbolismo: Gauguin, Redon, Hodler, Denis, Klint, van Dongen, Serusier, Puvis Chavannes, Liebermann

Realismo: Modigliani, Utrillo, Munch, Van Gogh, Lautrec

Raionismo: Larionov, Gontcharov

Construtivismo: El Lissitzky, Tatlin, Pevsner, Gabo

Não-objetivismo: Rodchenko

Suprematismo: Malevitch

Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia, Schwitters, Arp, Richter, Ball, Hausenbeck

Neo-plasticismo: Mondrian, van Doesburg, Oud, Vantongerloo, Rietveld, V. Gildewart, Domela, van der Leek



Purismo: Le Corbusier, Ozenfant

Art Nouveau: Gaudi, Horta, Guimard, Mackintosh, Beardsley, Van de Velde, Grasset, Mucha

Fauvismo: Matisse, Derain, Marquet, Vlaminck, Dufy, Friesz

Cubismo: Cezanne, Picasso, Braque, Zadkine, Archipenko, Lipchitz, Laurenz, Brancusi, Gris, Léger, Gleizes, Metzinger, Lhote, Marcoussis, La Fresnaye

Expressionismo: Munch, Nolde, Kirchner, Heckel, Schimdt-Rottluff, Otto Müller, Jawlensky, Marc, Macke, Kandinsky, Chagall, Segall, Otto Dix, Pascin, Pechstein, Beckmann, Kokoschka, Soutine, Rouault, Permecke, Grommaire, Picasso, Kollwitz, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Barlach, Grosz, Giacometti, Wotruba, Gonzales, Hepworth, Martin, Minguzzi, Lardera, Chadwick, Armitage, Pomodoro, Consagra

Futurismo: Carrá, Boccioni, Balla, Russollo, Sofficci, Sant'Elia, Prampolini

Metafísica: De Chirico, Carrá, Morandi

Orfismo: Delaunay

Bauhaus: Gropius, Mies van der Rohe, Itten, Breuer, Feininger, Schlemmer, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Bayer, Albers, Schmidt, Meyer

Surrealismo: Ernst, Tanguy, Masson, Magritte, Dali, Klee, Miró, Matta, Delvaux, Bellmer, Brauner

Arte Abstrata: Kandinsky, Kupka, Herbin, Magnelli, Tauber-Arp, Nicholson, Pollock, Mathieu, Wols, Tobey, Kline, Gottlieb, Alan Davie, Gorky, Hoffmann, Motherwell, De Kooning, Rothko, Newman, Ad Reinhardt, Dorazio, Appel, Corneille, Alexinsky, Bissier, Manessier, Baumeister, Corpora, Santomaso, Vedova, Hartung, Soulages, Sonderborg, Capogrossi, Fautrier, Dubuffet, Feito, Tapies, Fontana, Burri, Bazaine, Sonia Delaunay, Sam Francis, Pasmore, Poliakoff, Staël, Stahly, Stamos, Noguchi, Hadju, Jacobsen, Hantai



Arte Concreta: Max Bill, Albers, Moholy-Nagy, Graeser, Lohse, Calder, Doesburg, Maldonado

2.7 Contexto Sócio-político-econômico de um período conturbado.

O centro cultural do país na virada do século é o Rio de Janeiro. A cidade maravilhosa é também o centro de poder, na forma do governo federal. As instituições tradicionais da arte como a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes, mantendo a orientação acadêmica do ponto de vista estético constróem um ambiente de postura retrógrada na cultura nacional que vai se opor violentamente às novas concepções experimentalistas da nova geração, sobretudo a paulista.

São Paulo começa a crescer efetivamente a partir de 1880. A seca do nordeste ajudou a aumentar a população do estado. Explode por volta de 1890 com o *boom* cafeeiro multiplicando por três o número de habitantes chegando a 192.000. Em 1889, do Porto de Santos exportavam-se 5.586.000 sacas de café, em 1914 ultrapassa a marca das 14.500.000 sacas. Na virada do século iguala-se ao Rio em termos econômicos. O estado conta 65.000 habitantes em 1890 e esse número sobe para 580.000 em 1920.

Surge um grande mercado geral que vai estimular a industrialização. Surgem empresas de vários segmentos, inclusive empresas de papel que lentamente vão propiciar o surgimento de um mercado livreiro, que vai se desenvolver na geração seguinte.

Já no século XX, a primeira guerra mundial vai ter também conseqüências estimulantes para a indústria brasileira. Lawrence Hallewell (1985) diz que no período de 1914-1920 a indústria de



Conselheiro Antonio Prado.
Talvez o maior Barão do Café do Brasil

São Paulo cresceu cerca de 25% ao ano.

De fato, a “Semana” tem mais aura de consequência que propriamente motivo. Vamos percorrer rapidamente 30 anos de acontecimentos para podermos posicionar o pensamento daquele grupo.

Em 1913 Lázar Segall faz sua primeira exposição no Brasil, fazendo uma apresentação de seu expressionismo com alma um tanto européia.

Em 1914 Anita Malfatti exhibe, na Casa Mappin, sem repercussão, o expressionismo que aprendeu na Alemanha, o mundo vai ter o primeiro momento realmente amargo do século XX, eclode a Primeira Guerra Mundial. Para o Brasil a guerra estará diretamente ligada à expansão do parque industrial instalado antes de 1914, e esta relaciona-se diretamente à produção de bens de consumo, como alimentos, tecidos, bebidas e utensílios. Em 1917 o Brasil entra na Guerra por ato do presidente Wenceslau Brás em 27 de outubro, e a “União Soviética” surge da Revolução Bolchevique. Em dezembro do mesmo ano Anita, novamente, causaria espanto agradável para uns e para outros como Monteiro Lobato, causaria a impressão de paranóia ou mistificação, expondo na rua Líbero Badaró sua obra com fortes influências modernas fruto de sua temporada em Nova York.

Termina a guerra em 18 e a Gripe Espanhola chega a dizimar 8.000 paulistanos em 4 dias. A indústria brasileira sente a ressaca da guerra e vê sua produção de produtos básicos encalhar, bom exemplo: 32 mil toneladas de carne enlatada a espera...

O Tratado de Versalhes em 1919 impõe pesados tributos à

Lazar Segall



Alemanha e nesse contexto Walter Gropius funda a Bauhaus. Eptácio Pessoa “vence” Rui Barbosa nas eleições presidenciais. Entre 1917 e 1921 acontecem 150 greves na capital paulista, já claramente um estado líder.

Os E.U.A . ouvem, pela primeira vez, notícias por ondas radiofônicas em 1920. E Oxford... admite mulheres.

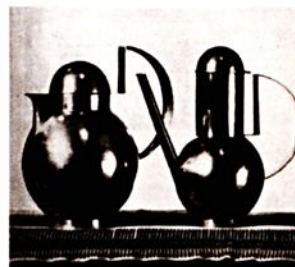
Em 1921 Hitler é eleito presidente do Partido Nacionalista Alemão

Em 1922 sob estado de sítio, declarado por Artur Bernardes, um grupo de jovens abastados e com grande competência intelectual lança as bases de uma já pressentida modernidade na postura estética em geral. Em 13 de fevereiro desse ano tem lugar no teatro municipal de São Paulo a “Semana de Arte Moderna”, e o Partido Comunista é fundado, como reflexo da III Internacional Comunista. Tutancamon é despertado de seu sono eterno e o mundo conhece as maravilhas do Vale dos Reis.

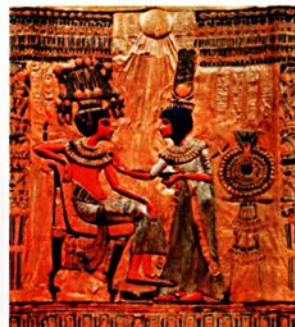
Albert Einstein recebe o nobel por $E=mc^2$. James Joyce lança ‘Ulisses’, marco da literatura moderna em língua inglesa. T.S. Eliot escreve ‘A terra estéril’ que “era ao mesmo tempo uma destruição e um começo para a poesia” (BRADBURY: 1989:159).

O paulistano começa seu ‘namoro’ com o automóvel e em 23 acontece a “1ª Exposição do Automobilismo”. O Brasil começa a produzir cimento em 1924 com a Cia. Brasileira de Cimento Portland. A Ford produz seu décimo milionésimo automóvel e a GM Brasil comemora 25.000 carros.

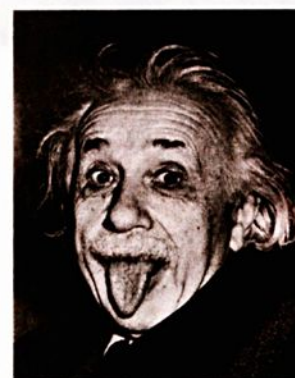
Em 1928 Alexander Fleming descobre a penicilina, o Brasil



Design Bauhaus



Objeto encontrado na tumba de Tutancamon



Einstein em foto histórica



James Joyce

sofre queda de exportações de café da ordem de 80% sobre a média dos anos 20. Colapso nacional.

A grande depressão chega rápido e em 29 de outubro de 1929, a “Quinta-feira negra”, 16 milhões de títulos norte americanos perdem o valor. Colapso mundial.

Em 1930 termina a república velha sob as botas do tenentismo que terá como grande nome Getúlio Vargas, contra o qual se volta Luiz Carlos Prestes e a Liga de Ação Revolucionária cujo texto parece algo atual:

Getúlio Vargas



Luiz Carlos Prestes



“A revolução brasileira não pode ser feita com o programa anódino da Aliança Liberal. Uma simples mudança de homens, ... de honestidade administrativa, de respeito à constituição, de moeda estável e outras panacéias nada resolvem, nem podem de maneira alguma interessar à grande maioria da nossa população, sem o apoio da qual qualquer revolução que se faça terá o caráter de uma simples luta entre as oligarquias dominantes.

Não nos enganemos. Somos governados por uma minoria que é proprietária das fazendas e latifúndios, senhora dos meios de produção e apoiada nos imperialismos que nos exploram e nos dividem...” (Prestes, Manifesto de Maio – 1930) (Alencar. 1987: 235)

Sem palavras.

O comércio paulista entra em crise quase paralisado pelo desmoronamento do comércio internacional. Fala-se de dívida externa. Cria-se o Ministério do Trabalho

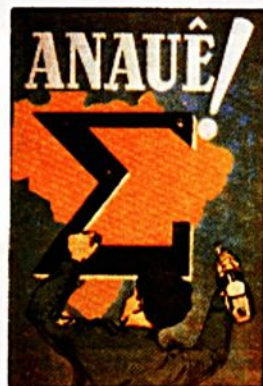
Em 1931, na Alemanha cerca de 3.000 instituições bancárias fecham em colapso, o Empire State Building é concluído em N.Y., Al Capone é preso e Adolf Hitler se declara democrata.

Aos nove dias de julho de 1932 eclodia, a partir dos corredores e salas da FIESP, a Revolução Constitucionalista, contra Vargas. Ouvem-se os primeiros anúncios radiofônicos no Brasil. No ano seguinte Hitler adquire plenos poderes e o ano de 33 fica marcado como o ano da Queima de Livros entre outras coisas mais absurdas. No Brasil elege-se uma Assembléia Nacional Constituinte para cuidar da “incorporação das massas ao processo político”, essa “tarefa trágica de toda democracia burguesa” nas palavras de Francisco Weffort citado por Francisco Alencar (Alencar. 1986: 242). A “Lei Seca” norte americana cai. A cidade de São Paulo conta 1.000.000 de habitantes. O New Deal de Franklin Roosevelt reergue a economia norte americana. Plínio Salgado cria uma coisa chamada “Ação Integralista Brasileira”, organização de cunho fascista, com sua hilária saudação: Anauê ! (a exclamação faz parte do título da revista das forças integralistas) .

Getúlio Vargas é eleito presidente pelo congresso em 1934. Mussolini ataca a Etiópia. É fundada a Universidade de São Paulo. Os E.U.A. vendem 1,5 milhão de dólares em armas para a Alemanha. Hitler torna-se o *Führer*. Em 1935 a Aliança Nacional Libertadora de inspiração antifascista e antiimperialista é derrotada pelas forças do governo conservador.

O ano de 1936 vê Franco chegar ao poder e Roosevelt se eleger

Cartaz integralista



presidente dos E.U.A. pela segunda vez. O Hindenburg chega a Nova York depois de 62 horas de vôo. Graciliano Ramos é preso. Luiz Carlos Prestes é preso. Acontece a Guerra Civil Espanhola que desola Picasso. Surge a Televisão nos E.U.A., Alemanha e Inglaterra. Mussolini firma o Eixo com Hitler.

Estado Novo autoritário é a marca de 1937. Prisão de integralistas. Sartre escreve "A náusea". E o Hindenburg, explode pondo fim à era dos dirigíveis.

Ano: 1939. A 2ª Guerra Mundial explode quando Hitler invade a Polônia em 1º de setembro. França invadida em 1940. São Paulo conta 308 estabelecimentos bancários.

Em 1941 os norte americanos entram na guerra quando os japoneses atacam Pearl Harbor. É fundada a Cia. Siderúrgica Nacional de Volta Redonda.

Em 42 surge o cruzeiro tomando o lugar do velho mil-réis.

O fundo Monetário Internacional é criado em 43 e a FEB incorpora-se ao 5º exército americano

A 2ª Guerra Mundial termina em 45 da maneira mais inesperada e devastadora possível: os E.U.A. lança o artefato mais cruel e devastador até então já construído: a bomba atômica.

O estado novo de 37 a 45 será um período negro inclusive para os meios de comunicação e para a cultura do país. Estes fatos históricos e políticos aqui registrados

Explosão do Hindenburg



Cogumelo atômico de Hiroshima

poderão ser observados na base das movimentações de ordem cultural e permearão a postura política dos artistas. A fato de registrarmos visa criar condições de entendimento das realidades vividas e das reformas filosófico-político-estéticas nas obras dos artistas. Podemos citar Mário de Andrade em 1942:

“Se de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofício. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.” (Andrade. 1974: 255).

Não avançaremos até o dito período do terceiro modernismo, em termos históricos, porque concluímos que as bases ‘revolucionárias’ (entre aspas porque até Mário de Andrade colocou essa palavra entre aspas) e sociais que permanecerão na arte brasileira, com reflexos na obra do design gráfico, já se sedimentaram até 45, diante da forma como os agentes dessa arte se posicionaram.

Invertemos a ordem do raciocínio de Mário de Andrade por que achamos conveniente para o fechamento destas idéias e para reforçar a postura analítica e crítica de nosso modernismo cuja estrutura ordenada pretendemos exemplificar nas análises dos objetos deste trabalho:

“Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir.” (Andrade 1974: 253).

2.8 Primeira Fase do Modernismo ou Modernismo Clássico.

2.8.1 Artista Burguês nacional da década de 20.



Mário de Andrade.
Foto e retratos
por vários artistas
modernistas



A tendência de um estudo de produção artística é o desvio para a afirmação que seu objeto gerou ou provocou um estado de coisas qualquer. Nosso caso é de certa maneira diverso já que foca em elemento dito 'menor' mas nos conduziu a uma dúvida que precisaria de uma ressalva prévia. Quando efetivamente começou o período moderno brasileiro? De fato se pensarmos na literatura pressentimos elementos modernos já em Graça Aranha na virada do século, com "Canaã" em 1902, ou "Os Sertões" de Euclides da Cunha. A nossa pintura acadêmica tem momentos de modernidade, se não na temática, em alguns traços, talvez impressionistas ou nouveau, a arte nova. Entretanto estamos mais interessados na questão da imagem e como ela se liberta de modelos estabelecidos. Definiremos o início do período moderno como sendo aquele em que além de uma representação de 'assuntos brasileiros' parte-se em uma busca de um estilo brasileiro, com cores brasileiras, traços mulatos ítalo-luso-africanos, mameluco, cafuzo etc. (etc nunca foi usado com tamanha propriedade) . Darcy Ribeiro diria: "Somos povos novos, ainda na luta para nos fazermos a nós mesmos como um gênero humano novo que nunca existiu antes. Tarefa muito mais difícil e penosa. mas também muito mais bela e desafiante." (Ribeiro. 1997: 454).

Resultante de uma inquietação e de uma insatisfação com a proposta parnasiana e simbolista em termos literários e com a produção plástica afundada em um romantismo tardio e já sem qualquer sinal de representatividade da cultura, o modernismo brasileiro surge primeiro como uma inalação de experimentalismos de culturas exteriores por sua vez também advindas de necessidades centradas na emergência que o século XX preconizava.

Diante disso, e orientando-se pela questão plástica vamos definir como dada do início desse período, embora tenha ficado claro o quão volátil essa definição pode ser, o ano de 1914 com Anita

Malfatti e sua nova pintura de caráter expressionista incorporado na Alemanha. Trabalharemos com essa premissa apesar de considerarmos relevante Oswald de Andrade em 1912 esboçando idéias futuristas recém aprendidas.

Carlos Zílio afirma que a ambição modernista era criar um estilo brasileiro e, por consequência, ser capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro. (Zílio. 1997: 16)

Isso se dá após a busca de raízes formadoras, mas como já vimos só fica ratificada quando as influências externas determinam um novo olhar e uma permissividade sobre a criação e a representação pictórica.

Percebendo então uma evolução podemos classificar três períodos, ou fases que podem ser marcadas pelo comportamento e pelo posicionamento estético.

O primeiro ao nosso ver, inicia-se um pouco antes de 1922, talvez em 14 com a exposição de Anita. Ela própria marca para muitos autores o começo da primeira fase com outra exposição , só que essa ocorrida em 1917, que objetivava a criação de uma linguagem moderna e brasileira. É um momento de formação pouco orientada onde claramente elementos são tateados em um rastreamento daqueles que podem propiciar a ampliação do horizonte estético. Elementos são compilados e ajudam a constituir o olhar brasileiro. O segundo e o terceiro serão tratados em capítulo distinto.

Cabe lembrar que o modernismo não foi um conjunto de sistemas definidos com exatidão cartilhesca, mas sim um estado de convulsão, hesitações e dificuldades. Essa primeira fase, talvez



'heróica', vai encontrar na literatura seu maior canal de penetração, muito embora o país já tivesse naquela época uma tradição de analfabetismo que se arrasta até os dias atuais.

Uma organização solidária vai se formar em torno de Anita por ocasião de sua segunda exposição modernista em 1917. 'Paranóia ou mistificação', artigo de Monteiro Lobato cria uma idéia do sentimento causado pela nova proposição estética, embora seja ele próprio, estranhamente, o maior fomentador de um canal popularizador dessa estética. Discutiremos Lobato mais a frente.

Uma frase demonstra a acidez do texto de Lobato:

"...Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma broxa na cauda de um burro e puseram-no de traseiro voltado para uma tela. Com os movimentos da broxa o animal ia borrando a tela. A coisa fantasmagórica resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola cubista, e proclamada pelos mistificadores como verdadeira obra prima que só um ou outro raríssimo de eleição poderia compreender". (Monteiro Lobato, in O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 de dezembro de 1917, citado por Mário da Silva Brito, História do modernismo brasileiro, p. 52 e demais.)

O teor das idéias é claro e o que está sendo questionado é a situação das proporções e representações barrocas que são, em última análise, o princípio estético subjacente do povo brasileiro, que por sinal, reverbera ainda hoje.

O grande momento do período moderno, sem dúvida, vai ser o evento chamado "Semana de Arte Moderna", já popularizada como "Semana de 22", em referência ao ano do acontecimento. Participam: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Brecheret, Zina Aita, Rego Monteiro, Anita Malfati, Moya, Di Cavalcanti entre

outros.

Tarsila toma conhecimento da Semana em Paris, por carta de Anita, em meio a um período de estudo no atelier de Emile Renard e na Académie Julien. Vai 'aprender' o modernismo após sua volta, alguns meses depois de ocorrida a Semana. Sua produção em breve vai demonstrar sua adesão ao moderno. No ano de 1923 Tarsila acompanhada por Oswald de Andrade determinam a aproximação com o modernismo francês através de um contato estreito com Blaise Cendrars, como já foi discutido anteriormente.

A tônica do primeiro período será uma postura nacionalista que se observa de maneira poética em um fragmento de carta de Tarsila datada de 19 de abril de 1923: "Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra." (Amaral. 1975: 84).

Certamente o resultante mais importante desse sentimento nacional e orgulhoso é o autoconhecimento que Antônio Cândido vai chamar de "libertação de uma série de recalques" de várias ordens. Uma discussão mais ampla dessa situação da condição brasileira vai ser discutida ao nível do sociológico em volumes marcantes como Retrato do Brasil de Paulo Prado, Casa Grande e Senzala de Gilberto Freyre e Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda.

Como seria de se esperar o movimento tem variantes e flutuações em suas posições, principalmente se considerarmos que outros elementos estéticos vão se incorporando ao conceito moderno. Como decorrência disso encontraremos orientações com conteúdos um tanto diferenciados, mas principalmente por salientar ou enfatizar um determinado dado do perfil moderno. Temos o movimento Pau Brasil que será marcado principalmente por um traço de nacionalismo mais aguerrido. Zílio descreve um dado



Acima comissão organizadora da Semana de 22.
Abaixo, Pagú, Anita, Tarsila e outros modernos.

importante tomando como exemplo o trabalho de Tarsila: “Na fase pau-brasil de Tarsila, fica clara a intenção do movimento de criar uma arte moderna nacional, que ‘enquanto produção própria’, possa ser exportada. A absorção que Tarsila faz do Pós-cubismo (salvo alguns estudos deliberados) estará intimamente ligada à apreensão do Brasil. Vendo com “os olhos livres”, como diz o *Manifesto da Pau-Brasil*, a pintura de Tarsila é uma exploração demarcatória da paisagem brasileira, que ela reelabora em termos pictóricos, fundindo o estilo pós-cubista a elementos populares.” (Zílio. 1997:51).

Vejamos na íntegra o Manifesto Pau-brasil cuja capa criada por Tarsila e analisada mais adiante é provavelmente um dos maiores exemplos da aguda entonação do discurso pictórico sobretudo aquele transferido para o design gráfico, nosso objeto:

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

A poesia existe nos ratos. Os casebres de açafreão e de cores verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Batufogo. Bárbaro e enso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

§ § §

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comente Rui Barbosa: uma cantata na Senegâmbia. Tudo reventando em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de joquei. Odealiscas no Catumbi. Falar difícil.

§ § §

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente os seus súditos. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditos todos. Esquecemos o gaulês de penacho. Anuncia exportação de poesia. A poesia ainda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nós liamos da saúde universitária.

§ § §

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borachas prachas. Reberitaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas-de-casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem descobrir.

§ § §

Tinha havido a inversão de tudo, a inversão de tudo:
o teatro de tese e a luta no palco entre morais e
imorais. A tese deve ser decidida em guerra de
sociólogos, de homens de lei, gongos e doutrinados como

Corpus Juris.

Ágil o teatro, nítido do saltimbanco. Ágil e ilógico.
Ágil o romance nascido da intenção. Ágil a poesia.
A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma
criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars - Tendes as
locomotivas cheias, ides. Partir. Um negro gira a ma-
nivela do desvio rotativo em que estais. O menor
desvio de vos fará partir na direção oposta ao vosso
destino.

§ § §

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida.
Engenheiros em vez de juríconsultos, perdidos como
chineses na genealogia das sílabas.
A língua sem arcaísmos, sem enclitico. Natural e
neológica. A contribuição milionária de todos os erros.
Como falamos. Como somos.

§ § §

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só
fardas. Os futuristas e os outros.
Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos
Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de
exportação.

§ § §

Houve um fenômeno de democratização estética nas
cinco partes sibilas do mundo. Instituiu-se o
naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse
lá mesmo não prestava. A interpretação no
dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer
reproduzir igualzinho... Veio a pirografia. As me-
ninhas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu
a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas
do cabelo grande, da caspa e da misteriosa
genialidade de olho virado - o artista fotógrafo.
Na música, o piano invadiu as saletas nuas de
folhinha na parede. Todas as meninas ficaram Pianistas.
Surtiu o piano de manivela, o piano de Patas. A
Playela. E a ironia estava compôs Para a Playela.
Strauss,inski,
A estatuetária andou atrás. As procissões saíram
novinhas das fáblicas.
Só não se inventou uma máquina de fazer versos -
já baula o poeta parnasiano.

§ § §

Orá, a revolução indicou apenas que a arte volta a
para as elites. E as elites começaram desmanchando.
Duas fases: 1ª) a deformação através do
impressionismo, a fragmentação, o acaso voluntário. De Cézanne
a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2ª) o lirismo,
a apresentação no templo, os materiais,
a inocência construtiva.

O Brasil profeta. O Brasil doutor. E a coincidência
da primeira construção brasileira no movimento de
reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

§ § §

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do
próprio rolamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese.

O equilíbrio.

O acabamento de carroceria.

A intenção.

Uma nova perspectiva.

Uma nova escala.

§ § §

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom.
Poesia Pau-Brasil.

§

*O trabalho contra a detalhe naturalista - pela
síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio
geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia,
pela invenção e pela surpresa.*

§ § §

Uma nova perspectiva

*A outra, a de Paolo Uccello, criou o naturalismo de
apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes
não diminuíam. Era uma lei de aparência. Ora, o
momento é de reação à aparência. Reação à cópia.
Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma
perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual,
trônica, ingênua.*

§ § §

Uma nova escola

*A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado
com letras nos túros, crianças nos colos. O reclame
Produzindo letras maiores que torres. E as novas for-
mas da indústria, da viação, da aviação. Postes.
Gasômetros. Ráis. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes
e tiques de fôse e ondas e fulgurações. Estrelas
familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente
da surpresa física em arte.*

*A reação contra o assunto intrusor, diverso da
finalidade. A peça de arte era um arranjo monstruoso. O
romance de idéias, uma mistura. O quadro histórica,
uma aberração. A escultura eloquente, um pau sem
sentido.*

*Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.
Um quadro são linhas e cores. A estátua são
volumes sob a luz.*

*A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar
domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida
das garças, um sujeito magro compondo uma valsa
Para flauta e a Mariota lendo o jornal. No jornal
anda todo o presente.*

§ § §

*Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do
mundo. Ver com olhos livres.*

§ § §

*Temos a base dupla e presente - a floresta e a es-
cola. A raça crédula e dualista e a geometria, a
álgebra e a química logo depois da mamadeira e do
chá de leite doce. Um misto de "dormenê" que o
bicho vem pega" e de equações.*

*Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas
turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas
questões cambiais, sempre de vista o Museu
Nacional, Pau-Brasil.*

§ § §

*Obuses de elevadores, cubos de amanha-céu e a sábia
preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima.
Osabá. A hospitalidade de um pouco sensual, amorosa.
A saudade dos países e os campos de aviação militar.*

Pau-Brasil.

§ § §

*O trabalho da geração futurista foi cíclico. Acentar
o religio império da literatura nacional.
Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser
regional e puro em sua época.*

§ § §

*O estado de inocência substituindo o estado de graça
que pode ser uma atitude do espírito.*

§ § §

*O contrapeso da originalidade nativa para não utilizar
a adesão acadêmica.*

§ § §

*A reação contra todas as indigestões de sabedoria.
O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa*

demonstração moderna.

§ § §

*Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de
química, de mecânica, de economia e de balística.
Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos.
Experimentais. Poetas. Sem reminiscências literárias. Sem
comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem
ontologia.*

§ § §

*Barbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de
jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu
Nacional. A cozinha, o minério e a dança.
Augeação. Pau-Brasil.*

OSWALD DE ANDRADE

Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

2.8.2 Antropofagia

Já a chamada fase antropofágica produziu ecos audíveis até os dias de hoje bastando citar o resgate desse pensamento e sua utilização como tema da Bienal Internacional de Arte de São Paulo de 1998, cujo tema: "Só a antropofagia nos une", frase inicial do manifesto de Oswald de Andrade, lança a suspeita de um não esgotamento ou mesmo a não superação dessa estética. Seria procedente investigar, em outro momento, como estão incorporados hoje esses elementos.

Mas, vejamos a postura antropofágica através de seu, manifesto:

MANIFESTO ANTROPÓFAGO

*Só a antropofagia nos une. Socialmente. Econômica-
mente. Filosoficamente.*

*Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos
os individualismos, de fados os coletivismos. De todas
as religiões. De fados os tratados de paz.*

Truth, or not truth, that is the question.

Contra fados as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem.
Lei do antropólogo.*

*Estamos fadados de todos os mundos católicos sus-
petos postos em drama. Prejudicados com o enigma
mulher e com outros susos da psicologia impressa.*

*O que atrapalha a verdade era a roupa, o imper-
meável entre o mundo interior e o mundo exterior.
A reação contra o homem vestido. O cinema ameri-
cano informará.*



Oswald de Andrade

*Filhos do sol, mãe das viventes. Encontrados e amados
ferozmente, com toda a hipocrisia da saúde,
pelos imigrantes, pelos traficados e pelos turistas. No
país da cobra grande.*

*Foi por que nunca tivemos gramáticas, nem coleções
de velhas vegetais. E nunca soubemos o que era ur-
bano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos
no mapa-múndi do Brasil.*

Uma consciência participante, uma ritmica religiosa.

*Contra todos os importadores de consciência enlatada.
A existência palpável da vida. E a mentalidade pre-
lógica para o Sr. Levi Brublesudar.*

*Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolu-
ção Francesa. A unificação de todas as revoltas ef-
cazes na direção do homem. Sem nós a Europa não
teria sequer a sua pobre declaração dos direitos da
homem.*

*A idade do ouro, anunciada pela América. A idade
de ouro. E todas as girls.*

*Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ou Ville-
garbon printe terre. Montaigne. O homem natural.
Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à
Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao
bárbaro tecnizado de Keynesing. Caminhamos.*

*Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um
direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Babia.
Ou em Belém do Pará.*

*Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro em-
préstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeta dis-
serta-lhe ponha isso no papel mas sem muita lábia.
Fiz-se o empréstimo. Graçou-se o açúcar brasileiro.
Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe
a lábia.*

*O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo.
O antropomorfismo. Necessidade de vacina antro-
pofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de me-
ridiano. E as inquisições e denúncias.*

Só podemos atender ao mundo e recular.

*Tinhamos a justiça codificação da vingança. A ciência
codificação da Magia. Antropofagia. A transformação
permanente do Tabu em totem.*

*Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas.
Cada vez mais. O stop do pensamento que é dinâmico.
O indivíduo último do sistema. Fonte das injustiças
clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento
das conquistas interiores.*

*Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Rotei-
ros. Roteiros.*

O instinto Caraíba.

*Monte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do
Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistência.
Conhecimento. Antropofagia.*

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O
índio vestido de Senador do Império. Fingindo de
Pitt. Ou figurando nos operas de Alencar cheio de
bons sentimentos portugueses.*

*Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua sur-
realista. A idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiti*

*Notícia Inmorta
Pejú.*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignitários. Esabíamos transpor o mistério e a morte com o acatito de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.

Só não há determinismo, onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonistas. Traçadas nas cavernas.

Contra a verdade dos poucos missionários, definida pela sagacidade de um antropólogo, o Visconde de Cairu. - É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes, Jaci é a mãe dos vegetais.

Não temos especulação. Mas tínhamos aditinação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados ledícios. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Gogonba. Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa (sic).

E preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objeto o criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocbeiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matrarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renouada.

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisas. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Conte de D. João VI.

A alegria é a proua do navio.

*A luta entre o que se chamaria Inimigo e a Criatura
ilustrada pela contradição permanente do bom e do
seu Tabu. O amor quotidiano e modus vivendi ca-
pitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro.
Para transformá-lo em totem. A burocracia aventureira.
A terrena finalidade. Porém, só as punas elites con-
seguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em
si o mais alto sentido da vida e exalta todos os males
identificados por Freud, males catequistas. O que se
dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a
escala termométrica do instinto antropofágico. De car-
nal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo,
o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-
se. Chegamos ao cultismo. A baixa antropofagia
aglomerada nos pecados de catecismo - a injeção,
a esurria, a calúnia, o assassinato. Peste dos chama-
dos povos cultos e cristianizados, é contra ela que
estamos agindo. Antropófagos.*

*Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu,
na terra de Inacema - o patriarca João Ramalho
fundador de São Paulo.*

*A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase
típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa
na tua cabeça, antes que alguém aventureiro a faga!
Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito
bragantino, as ordenações e o pé de Maria da Fonte.*

*Contra a realidade social, vestida e oprimida, cada-
strada por Freud - a realidade sem complexos, sem
loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do ma-
triarcado de Pindorama.*

OSWALD DE ANDRADE

*Em Piratininga
Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.*

Revista de Antropofagia, nº 1, ano 1, maio de 1928.

Mais contundente em termos de força semântica o manifesto vai pregar a absorção do “inimigo sacro para transformá-lo em totem”. Carlos Zílio esclarece que “a figura do pai totêmico – cultura européia – é devorada para incorporar suas virtudes reforçando o próprio organismo – a cultura brasileira.” (ZÍLIO: 1997: 51).

Raul Bopp, imprescindível, define com mais clareza e desembaraço: “Foi um movimento independente, burlão, negativista. Marcou época. Fez uma “derrubada” impiedosa de figuras de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes.” (BOPP: 1966: 63). Ferozmente brasileiro é realmente o termo ideal

para definir a antropofagia e sua amplitude. Elementos referenciados no texto serão identificados em várias obras do período.

Em maio de 1928 surge a *Revista de Antropofagia*. Sob direção de Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, a revista tinha a função de estabelecer o elo com os núcleos intelectuais de vanguarda dos estados como, por exemplo, o grupo mineiro de *A Revista*, e a *Verde* de Cataguazes; a *Revista do Norte*, de Recife; *Maracajá*, de Fortaleza, a *Madrugada* e a *Revista Globo*, de Porto Alegre.

Capa da Revista de Antropofagia



Capa de Verde

Nesse mesmo ano Mário de Andrade lança “Macunaíma”, uma das mais importantes obras da literatura modernista, cujo conteúdo poético e de recortes de uma postura comportamental nacional, estranhamente não recebe capa de orientação moderna. Todo o conteúdo bombástico e a plástica figura do gigante Pietro Pietra são contidos em uma capa ‘tipográfica’, sem desenhos e sem vida.

O ano de 1929 marca a antropofagia e registra a célebre frase de Oswald, cujo teor, obviamente, descreve a violência da postura daquele pensamento: ANTROPOFAGIA OU PORRADA.



Capa de Macunaíma

Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofa GRÁFICO

Independência ou morte às avessas põe o pé da cultura brasileira em sua nova realidade.

Raul Bopp divide em 3 tempos a antropofagia. O primeiro com a Revista de Antropofagia 1a. dentição. Proveitoso, penetrou núcleos jovens nos estados. O segundo definiu-se pela agressividade de perfil iconoclasta. Bopp ilustra deliciosamente uma passagem em *Movimentos Modernistas no Brasil*. “Numa quinta-feira, a página antropofágica do Diário de São Paulo publicou, em destaque, uma citação do novo testamento: ‘Em verdade, se fizerdes o que vos digo, no dia do Juízo estareis comigo no Paraíso’. A citação levava o seguinte título: SUBORNO.” (Bopp. 1966: 78). E um terceiro de amadurecimento e reestruturação de idéias com o intuito de garantir a longevidade daquela produção.

Deixaremos de abordar o *Verde-amarelismo* e *A Anta* apenas porque o discurso em termos temáticos não parece ser diferente da antropofagia, mas vão sugerir, isto sim, uma verticalização. Para nossas análises posteriores a construção do panorama com base na antropofagia é mais que suficiente.

2.9 A Segunda e a Terceira Fases do Modernismo Brasileiro.

A crise de 29 define além do esgotamento de um processo econômico também uma tomada de posição social.

No segundo momento modernista, a partir de 1930 o universo plástico que se constitui também estabelece vínculos com a temática social. Intenções políticas privilegiam uma tendência a um realismo específico da verdade brasileira, como se observa em “Os operários” de Tarsila.

Em 1930 Lúcio Costa assume a diretoria da Escola Nacional

de Belas Artes e inclui modernistas no júri de seleção. A cultura se volta para o Rio de Janeiro e os agentes da produção intelectual também, principalmente pelo fato de ali se concentrarem também as maiores chances de divulgação.

Na prática, estamos atentando para a participação dos artistas modernistas já não tão 'moços', no sistema de tomada de decisões que lhes garante força política, a ponto de em 1940 se definir a divisão do *Salão Nacional* em duas alas, uma moderna e outra acadêmica.

Falamos de postura política porque a movimentação dos artistas vai ser inversa ao moderno francês impressionista cujo distanciamento do tema privilegia a investigação do motivo. No Brasil, o artista vai tentar incorporar as instituições e discutir exatamente o tema, já que mesmo nesse segundo período ainda se percebe uma busca angustiante por uma coerência plástica brasileira. Essa busca vai ter em Portinari sua maior expressão. Sem ao menos sonhar em desqualificar Portinari, devemos admitir que sua produção vai caminhar por experimentalismos bastante horizontais, e se ele testa muitos olhares de maneira sistemática, também agrega com maestria uma realidade nacional. Observe-se qualquer retrato de sua infância em Brodósqui, como por exemplo 'Paisagens de Brodósqui'.

Elementos de um expressionismo discursivo e político, um olhar quase sombrio descritivo de crônicas de pobreza associados a momentos de bizarra inspiração surrealista estão em comunhão com um sotaque unicamente brasileiro, se não no motivo... no tema.

A década de 30 verá as dissidências modernas, em função de origens de classe principalmente, e suas tentativas de criar condições



Portinari. Paisagens de Brodósqui.

de continuidade. Será em função dessas circunstâncias que surgirão o SPAM - Sociedade Pró Arte Moderna - e o CAM - Clube de Arte Moderna.

A década de 30 vai ser um período de afirmação para a arte moderna. Outros grupos como o do Santa Helena, eventos como o Salão de Maio em 1937 vão dar continuidade a um desenvolvimento da questão moderna. O grupo do Santa Helena particularmente dá os indícios de que a modernidade se infiltra na questão cotidiana. Santa Rosa, um artista de múltiplas aptidões vai se voltar para o ramo gráfico com extrema atenção. Apesar de o grupo ser um ponto de difícil consenso, já que era visto por modernos como acadêmicos e por acadêmicos como modernos, vão incorporar toda uma linha de trabalho que já se prenunciava no ambiente gráfico, se pensarmos nas capas de livros realizadas por Anita como 'Os condenados' de Oswald, 'O homem e a Morte', de Menotti del Pichia ou 'O Losango Cáqui', de Mário de Andrade com capa de Di Cavalcanti.

Maria Cecília França Lourenço faz uma explicação clara do final da década de 30 para a arte brasileira: "Despontam, a partir de 1937, subdivisões entre os artistas paulistas em três direções:

1. Radicalização dos modernos, interessando-se pelas correntes surrealistas, abstratas e construtivas exibidas no salão de Maio, de modo a superar a visualidade inaugural.

2. com o desligamento de Alexandre Albuquerque da Escola de Belas-Artes de São Paulo, em 1935, ocorre maior aproximação deste aos modernos como Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Joaquim Lopes Figueira e Yolanda Mohalyi. Ressurgem as mostras da Sociedade Paulista de Belas Artes, que será transformada em sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, em 1937.

3. Amplia-se o segmento não-acadêmico, com a formação de

agrupamentos artísticos como o Seibi-Kai, composto por nipo-brasileiros, e o Santa Helena, que congrega artesãos interessados em se dedicar inteiramente à pintura.

A consolidação da arte moderna dá-se no pós-guerra, quando se criam museus com artistas modernos em seu acervo e, especialmente, aqueles museus de arte moderna que vão sendo implantados pelo Brasil, sendo os pioneiros inspirados no que se fazia nos Estados Unidos. Fomentam-se cursos direcionados para um viver urbano transformado, daí aqueles de desenho industrial e propaganda, além de outros para gravadores, crianças, enfim áreas desconhecidas daquela 'Paulicéia' virginal. Os esteios do 4.º centenário paulistano materializam todo um imaginário moderno constituído pelos artistas.

O moderno ébrio dos primeiros tempos do Pau-Brasil e da Antropofagia transforma-se com ganhos, projetando uma visão mais generosa diante do passado técnico e das fontes brasileiras.”
(LOURENÇO: 1995: 23)

Em 1942 o Brasil entra na Segunda Guerra Mundial, e apesar de Getúlio Vargas, os intelectuais brasileiros se mostram claramente em oposição às alianças internacionais do governo. É o momento em que interesses artísticos se aliam aos interesses políticos. Em 1943 tem lugar uma exposição anti-eixista na Galeira Prestes Maia. Ressalte-se que modernos e acadêmicos participam.

Depois do final da guerra em 45, o modernismo brasileiro vai encontrar uma outra vertente no abstracionismo tanto lírico, de Kandinsky, como o concreto ou sintético de Mondrian. Poderíamos chamar este momento de terceira fase se não acreditássemos que o momento atual é puro desdobramento das angústias do segundo

período, este sim bem demarcado.

Estranhamente Di Cavalcanti e Portinari saíram em luta contra essa orientação chegando a afirmar que o abstrato estaria superado.

De fato o abstrato brasileiro vai surgir muito mais consistente e se desloca para uma fase amadurecida mais rapidamente que o modernismo clássico do período heróico. O auge desse processo será certamente a Primeira Bienal em 1951, e a fundação efetiva, em 1952 da Escola de Artesanato no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Interessa-nos a escola principalmente porque assume toda uma postura produtiva aliada aos meios de reprodução e a criação de peças em série com elementos de decoração que muitas vezes caminham para o abstrato.

Poderíamos dizer que a chegada a uma 'bifurcação de caminhos' dada pelo abstrato, seria uma libertação final de um processo iniciado em 1917. Volpi não poderia evoluir a uma temática extremamente centrada como o faz em suas repetições geométricas abstratas de bandeirinhas, se Anita e Tarsila não tivessem geometrizado folhas de bananeira.



Volpi



Tarsila



Anita Malfatti

A arte brasileira vai viver, daí em diante, um sentimento representativo da segunda metade do século XX: As perturbações sociais e políticas assumem contornos estranhos com o advento da guerra fria e o ser humano deverá buscar novamente um renascimento, só que agora de um sentimento universalizado. Esse sentimento dito universalizado vai encontrar lugar apropriado na construção abstrata sem fronteiras ou significados étnicos. Se quisermos concluir um raciocínio sobre este período que certamente ainda não se deu por encerrado, precisaríamos contextualizar o hoje. Tarefa para outro momento.

2.10 Klaxon: Teoria na Prática

Discutir Klaxon, esse veículo modernista por excelência, é sempre fundamental, principalmente se o recorte estiver ligado ao design gráfico, e a análise passar pela questão da estética moderna e sua forma mais seca e direta de comunicar.

A revista literária Klaxon vai surgir três meses após a Semana de Arte Moderna com o primeiro número datado de 15 de maio de 1922. Serão apenas nove edições, sendo que a oitava e a nona edições formam um só volume.

Auto intitulada 'Mensário de Arte Moderna', Klaxon lança uma proposta de organização espacial já com elementos inovadores e com estruturas que serão certamente resgatadas pelos poetas concretos no tocante ao uso da letra, ou melhor, do tipo gráfico, mas com dimensão que vai além do conteúdo literário. São lançadas as bases para a discussão da força expressiva do tipo e de sua posição. Os tamanhos e as razões de proporção entre os elementos reforçam



um discurso e revelam intenções subjacentes.

Apesar de uma pequena discussão a respeito da originalidade da concepção gráfica da capa de Klaxon, Yone Soares de Lima registra:

“Aracy Amaral, no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo [3.2.1968] escrevendo sobre a história de Klaxon, afirma que a composição gráfica para o frontispício da revista, teria sido inspirada a partir da capa que Léger criou para ‘La fin du monde recontée par l’ange de Notre Dame’. Pouco depois, pelo mesmo jornal, Guilherme de Almeida reporta-se ao assunto, segundo ele, com “... direito a pequenas observações marginais” e contesta: “A capa não foi ‘esboçada’ por mim ante um livro de Léger (...) retirei eu mesmo do caixotim das maiúsculas de madeira o que me pareceu melhor: um ‘A’ imenso, igual aquele que estava ali, num cartaz na parede”, referindo-se à promoção feita para a ópera Aida que seria levada no Municipal de S. Paulo. “No componedor sobre esse ‘azão’ apliquei todos os dizeres da capa, até mesmo o til de São Paulo.”

No entanto, na entrevista que Sérgio Buarque deu a Maria Célia de Moraes Leonel para sua tese de mestrado sobre a revista Estética, conta de suas andanças pela Livraria Leite Ribeiro (RJ) e de sua participação ocasional para a capa de Klaxon - “Em baixo havia livros que ninguém comprava, comecei a descobri-los e a comprar uma porção deles (...) Um dia, comprei La fin du monde racontée par l’ange de Notre Dame, de Blaise Cendrars. Levei-o para o escritório que ficava à rua 15 de Novembro, onde estavam o Guilherme de Almeida e o Couto de Barros. Disse então o Guilherme - ‘Uma idéia para Klaxon!’, como a Aracy contou. Depois o Guilherme apresentou explicação diferente, mas foi isso.” (LIMA: 1985: 101)

Registremos novamente a capa de *"La fin du monde racontée par l'ange de Notre Dame"* onde realmente podemos notar alguma inspiração mas a coerência organizacional em Klaxon é nitidamente maior.



O que se pode perceber em Klaxon é a necessidade de distanciar-se de modelos acadêmicos, inspirados pelo Nouveau, como em exemplos anteriormente apresentados, cuja estrutura de volutas e linhas sinuosas se voltam a um princípio exclusivamente decorativo e nulo enquanto discussão. Obviamente em artistas como Klimt, lê-se muito mais do que apenas um decorativismo tacanho, porém em termos de produto gráfico o Nouveau não se desenvolve além do decór.



Klimt

Com o grande 'A' colocado no centro não se estabelece uma intenção de simetria simplificada mas a de gerar um termo principal para a discussão, ao redor do qual gravitam os elementos que compõem a mensagem. Diferentemente de *"La fin..."* os elementos se amarram de maneira indissociável e a orientação da leitura fica evidenciada. A ordenação está proposta pelo encadeamento vertical das palavras, ou ainda das sílabas, e designam claramente o começo e o final do percurso dos olhos.



Capa de Klaxon

A orientação de rotação à direita em 90 graus para o grande número um – que será substituído pelos outros números em referência ao volume apresentado – é talvez um dos elementos de maior violência formal, já que mesmo as formas mais complexas dos emaranhados nouveau não rotacionam elementos. A quebra do fluxo de leitura estabelece uma relação renovada no percurso e cria a sensação de novidade para essa região do material.

O mais interessante talvez seja o fragmento colocado na forma de til. A palavra 'são' tem uma leitura de ritmo intenso, isto é, nota-se o 's' e nota-se a construção de uma palavra, entretanto os olhos percorrem em velocidade vertiginosa a letra 'A' para cima e para baixo na tentativa de compreender o desenho da letra, trata-se de um percurso de página inteira e de revisitação de toda a estrutura. O til ao mesmo tempo que empresta significado amarra as duas letras e o grande elemento. Perceba que isto amarra todo o elemento. O mesmo jogo é apresentado na palavra 'Paulo' e novamente os olhos realizam uma análise de um todo formal.

As família de letras usadas, a Bodoni, para 'mensário de arte moderna' vai se referir à facilitação de leitura já que a serifa tem como finalidade o fechamento do desenho da palavra.

Observe como a serifa tem função
conectiva

mens

O tipo da palavra Klaxon já projeta abandonar completamente a serifa que vai ser um índice do passadismo. A serifa é negada na grande maioria dos projetos modernos pois o desenho do tipo grotesco¹ vai se voltar ao espírito do século XX, uma idéia de limpeza e de comunicação direta. Note que mesmo o 'A' central se apoia mais na construção sem serifa do que com o elemento.

Internamente encontraremos a numeração de página colocada ao alto e ao centro em corpo grande, em nítida contravenção de um padrão supostamente elegante para o gosto em voga.

É importante lembrar que a disponibilidade de tipos sem serifa para a impressão não era muito grande, o que forçava os artistas a construir seus projetos com elementos serifados, daí talvez uma

¹A palavra 'Grotesca' se refere aos tipos ou famílias de letras cujo desenho prescindia dos avanços em forma de pontas ou traços nas extremidades das letras. Das proposições de desenho de letras é a mais moderna datada de 1898 e formatada com estilização de família em 1927 com o nome de Futura e em 1928 por Eric Gill, com nome de Gill Sans Serif para a Monotype Corporation

explicação para o uso de um tipo da família bodoni para o interior, na paginação da revista.

O deboche e a brincadeira são evidenciados nos elementos publicitários da obra. Os anúncios também experimentarão a uma modernidade em sua construção estrutural. O anúncio de Lacta tem uma atitude que Oswald depois chamaria de antropofágica.

Percebe-se alguns dos elementos do que será a proposta VERBIVOCO VIAUAL, cujo sentido é a conjunção, além é claro, da composição daquilo que é lido, falado e visto em um processo sinérgico. Talvez seja correto afirmar que a essência do projetual moderno e de Klaxon esteja descrita neste anúncio, principalmente pela questão do experimentalismo evidente, marca, como já foi dito, do século XX.



Anúncio Lacta em Klaxon



Anúncio Art Nouveau. Revista 'Leitura para Todos'. 1918

Significação

[illegible]

E KLAXON não se quedará jamais de seu intento, procurando pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON.

Esthetica

KLAXON não é que a vida existe. É, aconselhando por Pascal, não o presente. **KLAXON** não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da existência.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON mova e seus membros brasileiros morram.

Páginas de Klaxon

2

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o misto lúcido, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXOM sabe que o progresso existe. Por isso, antes de começar a trabalhar, caminha para diante, sempre, sempre! O compendi de São Marcos era uma obra prima. Deixar ser destruído. Calar. Reconstruí-lo foi uma criação intelectual e dispendiosa — a que barra diante das necessidades contemporâneas.

KLAYTON sabe que o laboratório existe. Foi isso mesmo que fez cientistas à altura de seus objetivos baseados nos princípios de psicologia experimental. Abaixo as preocupações artísticas? Liberdade? Mas liberdade sob o olhar da observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Penéla White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e racismo. Penéla é racismo, instrução, esporte, repêto, alegria, vida. Sarah Bernhardt é século 19. Penéla White é século 20. A cinematografia é a relação activa mais representativa da nossa época. É preciso inventar-lhe a lição.

KLAXON não é excludista. Apona 4500 jornais
publicar inéditos seus de hora oportuna. Já morio.

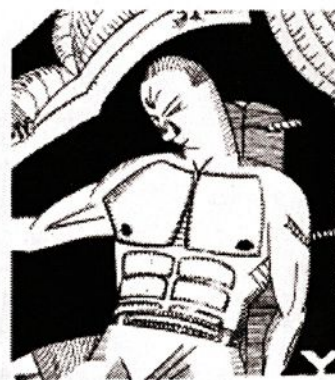
KLASON mien 6 tatarista

KILAXON & Associates

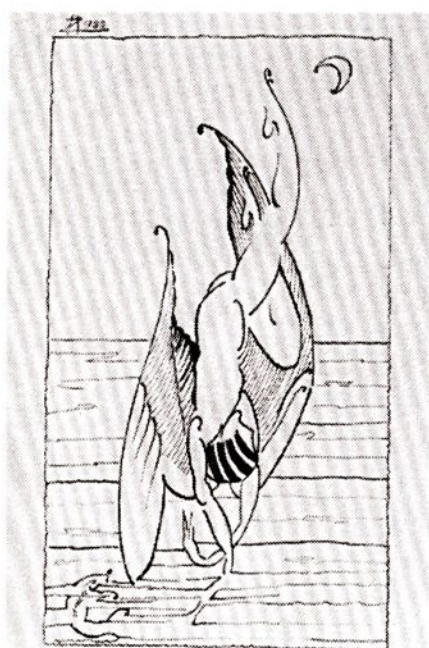
klaxon

Uma revolução de tipos, orientações, formatos, pesos que excitam a percepção e convidam a uma busca por um complemento de informação que na verdade vai ter uma referência circular e sem final concluído. A palavra 'coma', utilizada várias vezes, não atende aos princípios da 'boa' propaganda, onde a mensagem é transmitida através de uma insinuação gentil e elegante. Mesmo que seja feita em um modo imperativo a propaganda comum do período não tem a carga gráfica que se percebe neste anúncio.

A conclusão sobre Klaxon é que o mensário foi um demonstrativo da proposta estética, além, obviamente, de grande canal para uma explicação e demonstração da estética literária proposta pelos modernistas. Fragmentos de livros, poesias, crônicas, são apresentadas e por vezes até mesmo na condição de prévia dos materiais a serem publicados. O material ilustrativo é colaboração de artistas plásticos diversos e apresenta trabalhos de Zina Aita, Di Cavalcanti, John Graz, Alberto Cavalcanti, Victor Brecheret etc.



Yan de Almeida Prado para Klaxon



Zina Aita, 'Icaro', 1922, nanquim. Coleção particular, São Paulo.



Zina Aita, 'Desenho', reproduzido da revista 'Klaxon', n. 4, 1922.

Segundo Yone Soares de Lima: “O desafio deste gesto ousado, somado à “entourage” que cercava esta publicação modernista - colaboradores, e contexto literário, estético e ideológico representam o verdadeiro atestado de que a revista, mais do que qualquer outra, tinha o objetivo de romper com as formulações da época e podemos mesmo afirmar que Klaxon era o próprio reclame do grupo; era a propaganda mais bem estruturada, não apenas da literatura, mas de todo um movimento renovador em articulação. Sua capa, único reduto da cor, mais do que um cartaz, “anunciava” pelo próprio título a forma para a qual o grupo vinha propondo se manifestar e trabalhar.” (LIMA: 1985: 72)



Capítulo 3 *Antecedentes da Modernidade*

3.1 Monteiro Lobato

Quando se propõe colocar Monteiro Lobato e Semana de Arte Moderna em um mesmo parágrafo o primeiro impulso é o de centrar as atenções nos aparentes desfazetos entre o famoso escritor e a exposição de Anita Malfatti, no entanto com algumas páginas de aprofundamento da pesquisa descobre-se um Lobato muito brasileiro, de idéias modernas no que se refere à cultura e sua distribuição.

Monteiro Lobato



Apesar do famoso “Paranóia ou mistificação”, gentilmente dirigido a produção de Anita em dezembro de 1917, Lobato vai buscar exatamente nos produtores modernos os fornecedores para seu revolucionário formato como editor. De fato essa relação é muito mais complexa. Monteiro Lobato vai descrever Anita como um talento vigoroso, fora do comum, independente, inventiva e fecunda, que estaria colocando seu talento a serviço de uma espécie de caricatura onde se inclui futurismo, cubismo, impressionismo etc.



Anita Malfatti: exposto em 1917

A esse respeito Carmem Lúcia de Azevedo conclui apropriadamente: “Ao acusá-la de apropriar-se de elementos de vanguardas européias, lobato esta longe de tachar Anita de má pintora. O que pretendia era chamar a atenção para o perigo que rondava o artista brasileiro: importar escolas prontas e acabadas –

os ismos estrangeiros – significava desviar-se ainda mais dos caminhos que levariam à independência artística, ou seja, à consolidação de um caráter estético nacional. Para ele, tais modernismo eram tão prejudiciais ao nascimento de um estilo próprio quanto o afrancesamento da elite colonizada.” (AZEVEDO: 1997: 170)

Fica evidente que a falha trágica em todo esse processo é o não entendimento, por parte de Lobato, daquele sentimento que suportaria o manifesto antropofágico cuja orientação era a ‘devoração’ e superação destas estéticas como meio para a estética nacional.

Não é difícil entender esse sentimento de incômodo a respeito de um ‘afrancesamento’ considerando-se sua postura nacionalista, um ‘nacionalismo’ que se coloca em termos apolíticos e volta-se ao âmbito cultural.

A postura nacionalista de fé de Lobato vem de muito antes de 22 mas a noção de que a capa colorida para o livro seria uma determinante de sucesso surge provavelmente quando ele passa a gerir o processo dos livros publicados por sua empresa *Monteiro Lobato & Cia.*, como ressalta Azevedo ao esclarecer que uma grande novidade da revolução editorial estabelecida foi a mudança dos ‘padrões’ gráficos do livro, através de uma programação visual sofisticada e tipografia elegante, atentando, ao mesmo tempo, para a revisão rigorosa da composição e provas finais. Azevedo segue descrevendo que “objetivando cativar e conquistar um número cada vez mais amplo de leitores, Lobato contrata artistas para ‘substituir as monótonas capas tipográficas pelas capas desenhadas’, tornando seu produto mais atraente aos olhos do consumidor. ‘Os balcões das livrarias encheram-se de livros com capas berrantes, vivamente coloridas, em contraste com a monotonia das eternas capas amarelas

das brochuras francesas.' ” (AZEVEDO: 1997: 130)

Sua frase mais notável sobre a preocupação do produto livro certamente é: “Livro é como sobremesa: tem que ser posto debaixo do nariz do freguês, para provocar-lhe a gulodice.” As suas capas coloridas surgem como envólucros quase propagandísticos e passam a desenvolver uma necessidade nova, a da construção projetual.

Se ecoam amarguras do artigo de 17 estes se diluem quando em 22 Lobato demonstra efetivamente uma relação com o modernismo que define mudanças na questão da literatura enquanto conteúdo. É difícil aceitar que Lobato tenha voltado os olhos ao moderno apenas como produto comercial o que parece se manter é um ambiente de atrito amparado por uma relação alternada de paz e ódio proveniente das permanentes aproximações do moderno brasileiro com o europeu e de seus posicionamentos severamente críticos.

Nunca saberemos se Monteiro Lobato percebeu a necessidade da coadunação capa e conteúdo para a cristalização de uma obra maior que culminou com a participação de artistas plásticos modernos como capistas, mas estes parecem ter participado com a intenção de popularizar sua forma de manifestação artística. Seja como for, no ano de 22, no rastro da Semana, *A Monteiro Lobato & Cia.* inclui entre seus editados alguns dos protagonistas do grande evento, entre eles Oswald de Andrade e Menotti del Picchia cujas obras ‘Os condenados’ e ‘O homem e a morte’, respectivamente, possuem capas de autoria de Anita Malfatti.

3.2 A capa colorida que seduz

Para o produto livro em si e por decorrência sua capa colorida,



o momento mais importante será talvez a fundação da Companhia Editora Nacional em 1925, cuja constituição rocambolesca em meio a falências e contratos pode ser compreendida melhor em “Furacão na Botocundia” e “A história do livro no Brasil”. O que nos interessa é a aceleração que se nota nos experimentalismo das capas e que não são empreendidos apenas pelos modernos.

Praticamente todas as estruturas modernas de construção projetual gráfica são experimentadas sempre em associação a uma determinação de elementos condutores, isto é, elementos eleitos para figurarem como informações primordiais em primeiro plano.

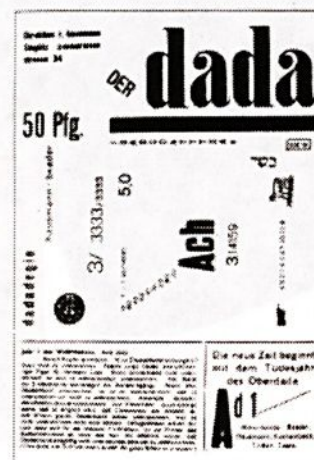
Se não encontramos nas capas da Cia. Editora Nacional sistemas tão complexos quanto capa de Klaxon ou a capa de “Der Dada” é porque o produto livro vai estar indiscutivelmente ligado à negociação comercial como se discute no capítulo 5. Esse dado apresenta-se ao criador, entretanto, a hierarquização de elementos, aventuras tipográficas, cromáticas e de outras ordens, vão surgir com tamanha presença de espírito que acabam por lançar bases aos sistemas de criação posteriores.

A coleção da Editora Nacional demonstra como as propostas dos modernos foram incorporadas e delas derivam vertentes profícuas com exemplos claros da incorporação de estilos modernos norte americanos e europeus.

Vejamos alguns exemplos:

Talvez uma observação pouco atenta crie a impressão de uma capa antiga porém estruturas internas analisadas independentemente demonstram detalhes projetuais arrojados em ‘O choque’. Observemos o título e sua composição a partir da letra ‘C’ abraçando a palavra chave, trata-se de uma proposição complexa já que exige

Der dada

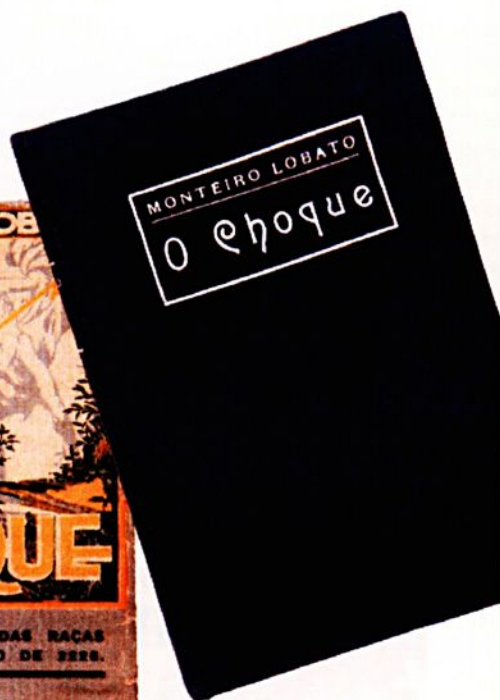


Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

liberdade de deslocamento dos olhos.

A construção dos textos inferiores já apontam para uma modernidade com blocos em justificações forçadas, material de uso ainda restrito aos produtos mais sofisticados. A assinatura da empresa no rodapé da capa talvez seja a peça de elaboração mais requintada, construindo em simetria um desenho elegante composto por pesos planejados na parte superior (Companhia Editora Nacional) com um alinhamento justificado forçado. Família *Univers* ou similar de formato quadrado propondo um *box*. O ano age como eixo de equilíbrio e para maior eficácia é colocado em corpo maior e com peso caminhando ao *bold*. Os dois endereços finalizam a composição com a preocupação de ocupar os espaços similares mesmo que para tanto fosse necessário uma contração em abreviação para o endereço à esquerda. Se em algum momento a ilustração apresentar elementos de um *nouveau tardio* os demais elementos se anteporão.

É indiscutível a presença da aura de “sobremesa” como propõe Lobato, em ‘O homem invisível’. Com forte influência da condução hollywoodiana para os elementos, soando como explícito cartaz de cinema sentimos apenas a falta dos nomes dos astros. Colorido arrebatador e repleto de experimentos gráficos de qualidade esta capa é praticamente uma aula completa. Antes de tudo a ilustração em composição narrativa e impressionante com deliciosas e convidativas prévias da história com demonstração do fantástico e do tecnológico. Em termos de tipografia o nome “H. G. Wells”



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

colocado como um elemento fechado em si (repare no segundo 'L' dando fechamento à estrutura) sendo parcialmente encoberto pela cabeça da ilustração. Trata-se de algo atrevido afinal esconder algo sempre foi um tanto perigoso. A palavra 'invisível' em tipo fantasia, vermelha e amarela com mancha em branco, vibrante e assustadora propondo um arco no qual se apoia o conjunto 'O Homem' , gera além de atenção dinamismo e movimento ao conjunto geral. A assinatura da casa editorial fecha com firmeza a peça gráfica.

Em 'América', J. U. Campos da sinais de afinidade com seu tempo e apresenta um relato explícito do conteúdo do livro através do sobreposição vertiginosa de planos e de perspectiva, reforçado pelo uso do pastel para planos mais profundos. A grandiosidade da ilustração e a modernidade do traço simplificado e estilizado é maior que o próprio nome, tanto que o artista se permite a sobreposição do nome pela ponta do prédio da ilustração. Repare que a fórmula conduz ao nome de Monteiro Lobato (qualquer autor teria o mesmo destaque)de maneira inequívoca, até mesmo porque a forma geométrica resultante é a de um triângulo apontando para o alto. O prazer pela execução do trabalho surge discretamente quando se percebe um pequeno avião marcando em forma de gracejo o título do livro.

A capa de ferro é provavelmente uma das capas mais agressivas dos anos 30 e Campos dá o tom do peso do assunto na logotipia proposta pelo nome deste compêndio conjunto de artigos de Lobato. A sombra das chaminés é usada de maneira dramática em contraste com a fumaça que não é negra. Um texto subliminar surge, mas o nome em forma de estrutura metálica colorida com a cor do ferro em ponto de fusão nunca passariam despercebido pelo público no caso de precisar disputar espaço nas prateleiras das livrarias. Toda a composição dá suporte ao ufanismo de Lobato



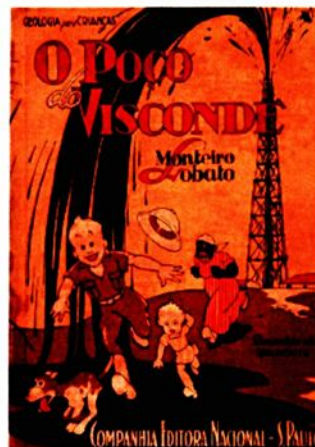
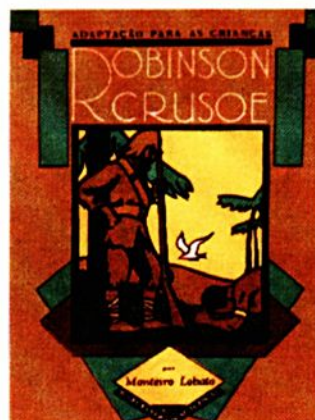
apregando a ‘solução’ para um problema de evergadura nacional e desdobramentos internacionais.

‘Acara da coruja’ e ‘Robinson Crusoe’ são apresentados com a intenção de demonstrar a noção de adaptação às diversas faixas etárias às quais se destinavam os volumes. Se em “A cara de coruja” temos uma ilustração infantil com traço ágil, solto, sem preocupação de prévia da estória, título com formato de letra também leve e de construção divertida, em contrapartida em “Robinson Crusoe” encontramos uma conformação mais séria, mais ‘adulta’, de cores sóbrias, lançando mão de elementos decô, traços estilizados em uma ilustração descritiva, limpa, direta. Apesar da indicação da coleção ‘adaptação para crianças’ fica bastante claro que existem critérios particulares dentro desta realidade..

Literatura a parte, ‘O poço do Visconde’ é uma obra prima da competência em Marketing para a formação dos produtos gestados por Lobato (Marketing em inglês porque o termo original designa uma amplitude muito maior de competências envolvidas na elaboração de um produto mercadológico). Belmonte é chamado para ilustrar com seu respeitado traço didático esta apologia à questão do petróleo nacional com a qual Lobato se envolve diretamente através de uma empresa chamada “Companhia Petróleos do Brasil”, de sua propriedade e fundada em 1931.

Afora um risível pseudo título de série, ‘Geologia para crianças’, a capa conjuga elementos interessantes como o jato de óleo lançado pela torre, criando um efeito dinâmico e divertido, bem ao seu tempo, não moderno mas certamente não Nouveau.

Belmonte oscila em sua produção entre o aristocrático elegante e o moderno como se poderá constatar no capítulo 9, Colaboradores.



Com 'A luta pelo petróleo' novamente Lobato volta a carga em questões de interesse nacional. Não cabe a este estudo discutir Lobato e sua responsabilidade social mas a tônica do discurso que perpassa toda a produção. Nesta capa a gravidade da situação se faz notar pelo peso da estrutura e pelo olhar do rosto envelhecido da ilustração. Se as cores e ilustrações são colocadas de maneira contundente a forma usada para o título não fica atrás e reafirma foco do assunto simplesmente ao rotacionar a palavra 'pelo' criando uma pausa na leitura e no entendimento que reforçam a significação. Os assuntos relacionados na área inferior da capa criam o peso necessário para a seriedade do assunto. Esse tipo de preocupação com os elementos constitutivos são o que se pode chamar de moderno e já se encontrava nas capas dos artistas modernos.



PARTE II

Capítulo 4 - Um canal de popularização da visão estética.

Precisaremos abandonar um pouco a questão artística e conceituar idéias de cunho comercial para podermos construir um argumento para uma hipótese do uso de qualquer meio como canal de divulgação, isto é, entender a abrangência social do produto livro e o porquê de os artistas modernistas terem desenvolvido capas para as obras de conteúdo também modernistas. A hipótese mais provável é a de não só estarmos falando de uma conveniência de amigos que se ajudam pelos mesmos ideais, mas de se perceber que o conteúdo literário e sua penetração, bem como a reprodução em tiragens expressivas, contribuiriam para a propagação de uma nova estética.

Começaremos por definir alguns aspectos técnicos considerados aplicando-os a um meio específico, neste caso, as capas de livros.

4.1 Cobertura e frequência

Cobertura e frequência são termos emprestados da mercadologia que tomamos para manter um distanciamento da abordagem artística na tentativa de compor um quadro científico.

Cobertura será entendida como a quantidade de pessoas a quem pode ser exposta a obra e frequência a quantidade possível de vezes que uma pessoa pode ser exposta à mesma obra.

A obra pública dentro do domínio, por exemplo, da escultura, tem uma cobertura restrita, isto é, se restringe ao espaço e situação

urbana em que se encontra, como por exemplo uma praça, como também ao público 'frequentador' de determinado trajeto no qual se inclua o local. Obviamente temos uma frequência altíssima já que no mais das vezes a obra permanece por anos.

A preocupação é a transformação da arte desta categoria se transformar em integrante da paisagem urbana fazendo com que todo o seu significado fique eclipsado pela falta de impacto.

No caso de nosso objeto de estudo existe a reprodutibilidade como elemento significativo. Temos uma cobertura ampla se considerarmos aspectos de distribuição e logística do produto de consumo e colocação nas mais diversas redes e livrarias existentes, mas não temos certamente a frequência do outro exemplo se lembrarmos que a obra livro tem um certo número de exemplares por tiragem que se esgotam.

Na verdade, então, temos forças de mudança, isto é, possibilidade de a obra estar influenciando no contexto, com alguma similaridade. Se multiplicarmos cobertura por frequência e considerarmos a intensidade potencial da obra livro dentro de determinada situação socio-cultural, teremos uma modalidade de arte com significativa representação. Vale considerar o produto livro como um grande meio e entretenimento no começo do século XX.

4.2 Expressão e Abrangência

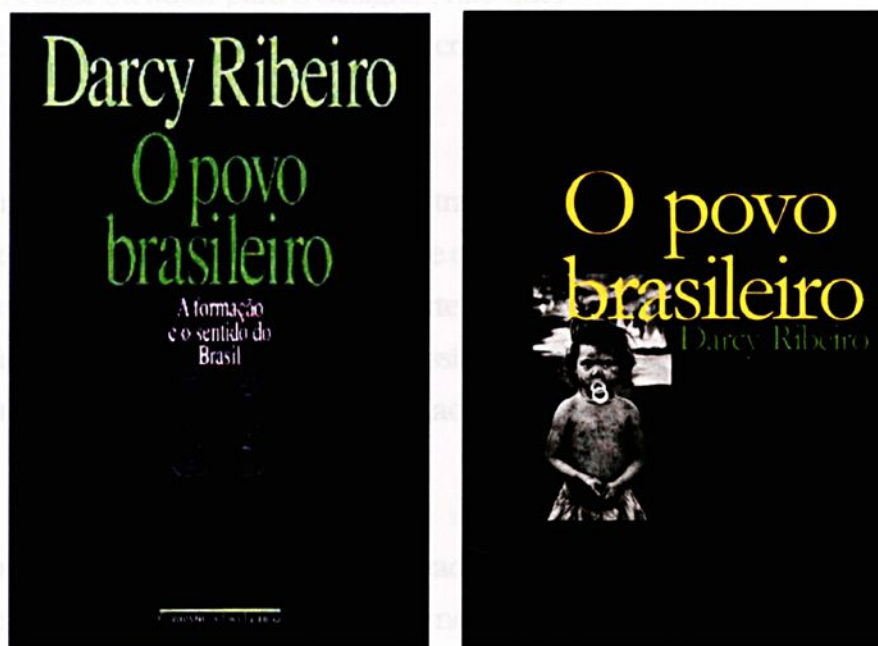
O designer não expressa, apenas atende um 'briefing'. Esse é o erro básico de interpretação que se tem a respeito da atividade e do resultado da produção.

Fernando Bopp estabelece um início interessante para nosso

questionamento: “O design transmite algum sentimento, mas prefiro não rotulá-lo. Se algo tem uma conotação no mundo, os padrões é que vão dizer se é arte ou não. Pode até chegar a ser.” (BOOP: 1998: 316 in Arte pública)

O artista-profissional desenvolve uma solução para um problema mercadológico (vender o livro) e representar as idéias de conteúdo do autor desta obra literária, mas alguns pontos de vista podem ser a expressão do ‘eu’ do designer que pensa e segue por um ou outro caminho dentro do argumento visual.

Vejamos um exemplo a partir de ‘O povo brasileiro de Darcy Ribeiro. O da esquerda é um original, o da direita uma simulação ideológica.



É evidente que no exemplo anterior um cáustica crítica à deformação social é acrescida pelo designer ao conteúdo. O modelo efetivamente editado é a capa ‘all type’ em azul, de certa maneira impessoal.

Dizer mais a um número de pessoas maior é condutor mas o

sentimento do artista que conhece a abrangência da sua obra está sempre nos alicerces da estrutura da criação. Se o designer prevê a forma de 'leitura visual' de sua obra e o fato de sua leitura ser uma forma pública, pelo menos em primeira instância antes da compra do volume, estamos falando de arte com aspirações genuinamente sociais e que refletem seu momento.

Mesmo a obra reeditada de décadas atrás pode incorporar 'atualizações' de design ou projeto gráfico que aproximem os conteúdos do modo de compreensão do hoje.

O fato de existir um comprometimento entre a realização da obra, que é o pedido do editor ou autor para o designer, não quer dizer que haja uma tal poluição ou desvios de conduta na criação da peça.

Assumindo que o artista expressa e que esse tipo de trabalho é condutor de uma certa estética pode-se incorporar a este conceito um dado sobre a dimensão pública da obra: a obra de arte exibida publicamente pode ainda provocar uma reação privada, assim como a afirmação da identidade individual pode sobreviver ao uso de técnicas industriais.

O designer conta com desdobramento na reação privada e para este momento, que pode ser particular ou não já que não é necessária a reclusão para um processo de aprofundamento, prepara um elenco de informações que serão transmitidos através de elementos e composições de elementos que complementam uma informação inicial. Deveríamos falar, sob pena de simplificar demais, em dois níveis, a exemplo do que ocorre com quase todas as manifestações artísticas. Aquilo que é organizado para o impacto inicial formatado com base em informações gerais sobre a proposta e para aquele

segundo momento um conjunto de detalhes que compõem o restante daquela realidade, criando um quadro mais amplo e de recorte mais profundo sobre o tema, quase que premiando aquele fruidor que busca elementos mais essenciais do discurso proposto.

A verdadeira expressão supera o meio de representação e reprodução.

4.3 Responsabilidade social com a transmissão da informação

“...o design artístico não é uma questão intelectual nem material, mas simplesmente uma parte integrante da própria substância da vida.” - Walter Gropius.

Gropius certamente está além de qualquer questionamento sobre estar relacionado a uma postura de responsabilidade social. Este arquiteto alemão que percebeu a urgência da reconstrução para o ser humano do pós-guerra descreve com simplicidade e indescritível abrangência a função da produção do designer. Vemos reiterada a noção de um papel social cuja influência possível no dia-a-dia se torna visível.

O designer não se lança ao projeto com distanciamento, ao contrário estabelece uma conexão de comunicação e transmissão que visa sempre o estreitamento entre o conteúdo e o entendimento. O papel de facilitador na demonstração do conteúdo da obra livro assume as proporções da comunicação de massa e o artista se transforma em proliferador de informação cuja verdade e/ou conteúdo podem interferir na realidade social.

O impacto diante de uma capa, a mudança do estado de espírito do observador por si só já seria suficiente para se entender a questão da responsabilidade. Qualquer questionamento que seja suscitado

pela proposta visual é uma alteração no comportamento, agrega um valor novo ao aprendizado contínuo do ser humano, principalmente se correlacionado como pode ser na obra livro.

4.4 Condutor e Popularizador de “Estética Visual”

Novamente Walter Gropius: “Se o design deve ser uma linguagem visual específica para a transmissão de sensações inconscientes, o conhecimento dos fatos objetivos nos terrenos da escala, forma e cor, assim como o domínio da gramática da composição, constituem seus pressupostos indispensáveis.” (GROPIUS: 1994: 50)

O design é colocado aqui de forma genérica mas está perfeitamente alinhado com nossa pretensão de entender o design gráfico.

Se tomarmos por base a noção de uma arte pública ter como princípio, como já dissemos, a representação de um momento social de um certo agrupamento de pessoas – um contexto social – então seria lícito entender que qualquer produção dentro desse universo será portadora de uma estética.

Podemos identificar o mesmo processo no projeto e argumento gráfico da capa da obra livro. Independentemente do momento descrito pelo conteúdo literário, a capa refletirá a forma de ver de um determinado tempo/espço diante do momento histórico abordado. O projeto será a manifestação da visão do hoje diante daquele tempo.

Poderíamos projetar uma incursão pelo caminho das condutas estéticas, poderíamos procurar pelo moderno, pelo pós-moderno,

ou em alguns momentos uma aspiração nitidamente barroca (ou talvez neo-barroca como propõe Calabrese em “A Idade neo-barroca”), mas essa busca de rótulos seria ineficaz. Preferimos acreditar na coexistência das condutas estéticas concernentes a públicos ou agrupamentos distintos. Melhor seria colocar-se como um observador que pretende perceber como se dá o diálogo entre o *gosto* do público e a proposta do artista gráfico.

Desta forma a hipótese de que a estética vai encontrar um canal popularizador, nas capas de livros modernos fica reforçada principalmente ao ser apoiada em primeiro lugar nas noções de expressão alinhadas à abrangência, em segundo lugar na responsabilidade social, evidente na própria postura incontestável nos artistas de 22, e finalmente, naquilo que Gropius chamará de transmissão de sensações.

Capítulo 5 O significado da capa

5.1 Arte e conteúdo literário

Ainda como apoio à hipótese básica do uso das capas como popularizador da estética dos artistas de 22 propomos estabelecer a possível soma de conteúdos do projeto gráfico e do conteúdo literário. Como já mostramos o designer pode interferir na agudeza da demonstração da idéia, mas este formato artístico não coexiste apenas. Estes dois âmbitos estabelecem uma relação sinérgica na construção da informação, uma vez que quase sempre a imagem de capa estabelece o ponto de início da aventura visual proposta pelo texto. Tomemos um livro famoso, “Os dez dias que abalaram o mundo” de John Reed. Quase sempre as capas se voltam ao tema da revolução russa selecionando um fragmento de algum trabalho da arte revolucionária engajada. Algo de romântico nas formas é explícito, mas mesmo que este fato seja compreendido aquela imagem, aquele fragmento será o ponto de partida, ou ainda, o modelo para a representação dos estereótipos formais desenvolvidos durante a leitura. Uma complementação da idéia do texto pode então estar consubstanciada no projeto de capa.

A responsabilidade de que falamos reside na visão que o



designer tem do fato abordado pelo texto e na eleição dos elementos que representarão esses conteúdos. O nível dessa responsabilidade pode ser medido pela grau de comprometimento da imagem e do conteúdo. Responsabilidade social e comportamento ético são sinônimos. A imparcialidade do projeto gráfico para a obra livro surge como um dos aspectos mais penosos para o designer já que sua formação, vivência, e visão da realidade social determinam as hierarquizações das importâncias dos elementos a serem trabalhados.

Se o artista gráfico é um facilitador da comunicação entre o leitor potencial e o autor então temos uma relação de cumplicidade saudável e que pode demonstrar o grau de afinidade do designer com a proposta do texto.

Fica uma questão para um outro estudo: Quanto deste comprometimento entre artista e conteúdo pode ser visto explicitamente na capa do livro?

O designer tem como verdade uma outra idéia de Gropius: "... Só então pode levar o artista a sua mensagem à expressão por meios manifestos, que unem mais as pessoas que as palavras." (GROPIUS: 1994: 50)

5.2 Efetividade na questão mercadológica: o livro como mercadoria e sua estética

Apesar de toda uma realidade de mudança possível a partir do produto livro, existe a relação de troca e o designer estabelece a necessidade de incrementar essa relação como etapa importante a ser cumprida, certamente não a primeira questão a ser analisada, mas com certeza não a última.

Não gostaríamos de transformar a análise em uma polarização de condutas do designer, algo como ou anjo ou demônio, mas definir os elementos considerados em todas as diferentes etapas do processo.

Wolfgang Fritz Haug em “Crítica da Estética da Mercadoria” constrói um raciocínio que explica as possibilidades da coexistência de sentido no mesmo corpo: “A aparência oferece-se como se anunciasse a satisfação; ela descobre alguém, lê os desejos em seus olhos e mostra-os na superfície da mercadoria. Ao interpretar as pessoas, a aparência que envolve a mercadoria mune-a com uma linguagem capaz de interpretar a si mesma e ao mundo.” (HAUG: 1997: 77)

Interessante é essa competência de interpretar a si e ao mundo que o autor coloca. Uma vez identificada na obra livro estamos considerando realmente a existência dos pressupostos da arte de dimensão pública, lembrando sempre os desdobramentos possíveis.

Parece evidente que os mesmos princípios de abrangência não são identificáveis em outros elementos do domínio do design gráfico, sempre em função da diferenciação que se observa entre, por exemplo, uma embalagem, sem transmissão de idéias, ou um CD com um discurso de fragmentos de idéias até certo ponto frágil (se pensarmos no formato) e o desenvolvimento completo de um argumento que se pode empreender no livro.

5.3 Função comercial

Um elemento novo surge no panorama da análise da capa do livro como arte: a função comercial.

Em outras modalidades de arte como a escultura, não se identifica outra necessidade senão aquela que é a essência da obra, sua representação e significado para aquele agrupamento de pessoas e aquele tempo. A obra livro vai ser gerada para o grande público sempre com vistas à questão comercial. Há a necessidade da geração de negócios.

A questão básica a ser discutida parece ser o quanto esse imperativo para o 'produto' pode interferir na representação do designer. O que se pode observar em termos de adaptação ao público ou ao meio não parece muito diferente dos fatos sociais levados em consideração para a construção de escultura em praça pública, por exemplo, cuja condução pensa o significado para o transeunte, para o turista, para a comunidade etc.

Como acontece o salto qualitativo de privado para público? A resposta parece ser o papel que o livro assume dentro da loja e o da loja dentro da comunidade. Apesar de não ser objeto específico deste estudo, este ambiente comercial, ou melhor, a livraria deve ser considerada como uma arena importante. Limitaremos-nos a uma pequena consideração já que mais que isso implicaria um levantamento histórico e visual dessas lojas nos anos 20.

A loja não vai ensimesmar-se, ao contrário vai buscar a comunicação exteriorizada interferindo no passeio público, nas fachadas, e nos passeios dos olhares. Neste contexto a vitrina adquire também, além da função de otimizadora comercial, a função de criar o

Público ou privado?



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

ambiente do belo.

Fatos indicam que as vitrinas surgiram nos mercados romanos quando comerciante executavam arranjos de seus produtos com o intuito de ressaltar qualidades da mercadoria. A vitrina evoluiu para quase uma manifestação artística, quase sempre descobrimos artistas plásticos desenvolvendo projetos de vitrinismo, emprestando sua competência plástica e estética à ordenação das coisas naquele espaço.

Para cada segmento identificam-se elementos recorrentes que acrescentam idéias aos produtos. São manequins, sugerindo formas de uso, são organizações de elementos improváveis objetivando a criação de um ambiente diferenciado, apropriado ao olhar curioso e descobridor. Encontramos verdadeiras histórias contadas pelo arranjo dos elementos.

É nesse momento que surge mais um dado diferencial para o produto livro com o qual tentamos explicar a qualidade de arte que transcende o produto de consumo: A vitrina para a obra livro normalmente conta apenas com a organização de capas e/ou assuntos, aproveitando explicitamente as características e apelos da capa.

O espaço é planejado para a interferência da capa, que pode ser substituída com frequência, reforçando a idéia de que ela por si só expressa.



Exemplos do produto livro como elemento de vitrine. Autosuficiência.



Capítulo 6 *Elementos de sintaxe da linguagem* *visual e análise.*

São vários os autores que propõem sistemas de análises do objeto artístico. Cada um deles determina padrões de comparação, elementos básicos, roteiros, normas, funções e princípios. Esses moldes voltam-se freqüentemente para as artes maiores, entretanto identificamos uma proximidade em Donis A. Dondis no que se refere às artes aplicadas, notadamente a gráfica.

Apoiado nessa afinidade pode-se propor um sistema norteador para a varredura dos elementos constitutivos das capas de livros, objetos deste estudo. Apesar de um modelo principal algumas características específicas determinarão ferramentas apropriadas e, em certa medida, exclusivas.

Respaldado por Rudolf Arheim e seu “Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora”, buscaremos os elementos que trabalham a transmissão da informação e quais os teores prováveis dos elementos participantes.

Nosso modelo segue um encadeamento direcionado aos desdobramentos a partir do reconhecimento dos elementos primários. As ferramentas básicas serão discutidas a seguir, bem como as propostas específicas.

6.1 Processo Visual

Ver é muito mais que olhar para algo. Falamos de um processo visual porque as implicações são mais complexas do que perceber o objeto. Jacques Aumont define de maneira conclusiva que “a visão, a percepção visual, é uma atividade complexa que não se pode, na

verdade, separar das grandes funções psíquicas, a inteligência, a cognição, a memória, o desejo. Assim, a investigação iniciada 'do exterior', ao seguir a luz que penetra no olho, leva logicamente a considerar o sujeito que olha a imagem, aquele para quem ela é feita, o qual chamaremos de seu espectador." E prossegue atribuindo valores sociais ao ato de ver, bastante alinhados com a proposição de uma preocupação social da arte, de um intento social do artista: "...é claro que esse espectador jamais tem, com as imagens que olha, uma relação abstrata, "pura", separada de toda realidade concreta. Ao contrário, a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico." (AUMONT: 1995: 14)

A produção da imagem nunca será 'não intencional' no ser humano, e essa postura gera uma expectativa de conteúdo que será lida em função de experiências. O aspecto importante é o fato de, diante de uma imagem incógnita', o intelecto desencadear associações e uma busca por elementos compreensíveis.

A obra abstrata, apesar da não figuração, trabalhará exatamente com essas prerrogativas, apenas deslocando o discurso para um âmbito sensitivo, de sentimentos puros mas sempre em função de convenções mínimas, por exemplo, ao falarmos de abusos de vermelhos em manchas bastante violentas em uma dada estrutura, falamos de registros de sangue, tensão, um efeito psico-social, além é claro de uma dimensão da psique do indivíduo. Não se dissocia um ou outro elemento. Em decorrência destes aspectos, surge a noção de que ver pode ser um sistema a ser desenvolvido no ser humano, apesar de um conjunto inato bastante satisfatório apresentar-se de maneira quase intuitiva.

Esse desenvolvimento poderá ser estar amparado em alguns elementos ferramentais como os descritos a seguir e que sustentam as observações dos objetos de análise deste trabalho.

6.2 Conceitos de Configuração e exploração.

Primeira abordagem da análise parece ser a determinação da 'configuração' que pode ser entendida como a apreensão genérica da imagem, ou melhor, o resultado de uma interação entre objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador. Mas talvez o mais importante elemento dessa compreensão seja o fato de que a imagem será determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto durante a vida, isto é maior ou menor grau de domínio sobre o elemento em si criará um sentimento de proximidade e controle. O não entendimento do objeto constitutivo gerará situações de incômodo ao observador. Talvez aqui resida um dos maiores problemas vividos pelas tendências e escolas modernas de arte quando diluem o objeto natural ou simplesmente o negam em prol de uma expressividade ampliada pela potencialidades do não figurativo.

O conhecimento passado, experiência visual vivida e incorporada, vai estar interferindo no entendimento, apoiando o observador enquanto participante. Não informação anterior gera inconsistências no percurso da leitura e compromete a apreensão global.

Compreender será captar características do objeto além de sua interação com o meio dado pelos limites da forma, em uma busca pela montagem da informação, já que a mente cria uma reconstituição da imagem real, sempre lembrando que as formas se

influenciam mutuamente.

Arheim desenvolve mais uma série de considerações que clarificam a questão que podemos listar a seguir:

- 1- Pode-se omitir os contornos e ainda assim reconhecer a imagem.
- 2- A experiência visual está inserida em um contexto de espaço/tempo.
- 3- Simplicidade não se relaciona diretamente a número de elementos.
- 4- A interação entre o todo e as partes não é automático e universal.
- 5- Através de semelhanças percebemos diferenças.
- 6- Duas percepções podem advir de um mesmo estímulo.

O entendimento em nível de análise, então, deverá levar em consideração relativismos inerentes à imagem. Convém passar a uma fase de subdivisões bastante sistêmicas dos elementos constitutivos.

6.3 Forma e espaço.

Se a configuração deve nos dar informações sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa, a forma e o espaço proverá com qualidades visuais a compreensão, isto é, gerará adjetivos de qualificação para uma descrição dos elementos.

Deve-se considerar fatos como:

- 1- Linhas horizontais e verticais são tidas como mais simples do que os ângulos.
- 2- O ângulo reto, por decorrência, será mais simples que o agudo e o obtuso.



- 3- A forma mais simples que existe é o círculo.
- 4- A obliquidade é vista como um desvio da forma.
- 5- A orientação espacial da forma interfere na configuração da forma.
- 6- Sobreposições indicam hierarquia das formas.
- 7- A linha que envolve uma área cria um objeto visual.
- 8- Artistas modernos buscam desmaterializar os objetos e minimizar os espaços.
- 9- Todo elemento mantém relação com o espaço que ocupa.
- 10- A superfície circundada é vista como figura, e a circundante como fundo.
- 11- Somos propensos a negligenciar o fundo.

A análise da forma/espço acaba sendo, portanto, uma questão de identificação de elementos geométricos reais e estruturais, além é claro, de identificar linhas naturais próximas à natureza (se considerarmos que a linha reta só existe com a interferência do homem), seus valores, tensões, sentidos, orientações vetoriais etc, e suas relações com o fundo. A linha, que será o limite implícito da forma já é por sua vez uma abstração da mente humana em relação à natureza.

A forma como desdobramento lógico e primário do entendimento que chamamos de configuração habilita a exploração de outras relações nas ordens e nos valores.

6.4 Equilíbrio.

Talvez o equilíbrio seja mais mental de todos os conceitos técnicos (o termo técnico excetua o conceito expressão) para a análise da imagem. Intuitivo, será percebido em primeira instância



como ausente ou presente, a partir disso buscam-se os elementos que determinam o nível desse estado.

O olhar humano estabelece relações para a compreensão do objeto. Este estabelecimento produz uma análise de comparações de massas que será medida em termos de dimensões, distâncias, e direções, isto é valores de áreas, relação espacial entre elas e as proposições vetórias entre elas, o que equivale dizer que se faz uma análise da compensação entre as forças envolvidas na imagem. Isso tudo se encaminha para a noção de que o primeiro entendimento do equilíbrio é genérico e de grandes volumes, e será desdobrado em porções menores a medida que forem compreendidos.

De todos os aspectos do equilíbrio o mais basal é com certeza a simetria, que não faz parte, ao contrário do que se pode imaginar, da realidade do mundo do homem. É, isto sim, uma abstração aplicada a partir de sua própria condição física dada: dois olhos simétricos, duas pernas, dois braços, nariz centralizado etc.

Trata-se de uma forma simples de obtenção de harmonia já que o sistema simétrico elimina a tensão formal. A simetria vai estar sempre sofrendo altos e baixos na conduta do gosto estético do homem ao longo da história da arte, mas sempre subjacente.

Apesar da idéia de simplicidade, quando se fala em equilíbrio simétrico, o problema não se apresenta com tal desenvoltura quando discute-se projetos equilibrados a partir de massas não simétricas mas que se compensam através de cor, tamanho, direção ou complexidade do objeto. Cores como amarelo e verde podem ser mais leves que azul e vermelho... Um círculo médio pode ser mais 'pesado' que uma estrela grande.

A asseveração mais plausível é que o equilíbrio consubstancia-se no estado de aparente pausa, onde alterações não parecem mais possíveis.

Pode-se relacionar alguns itens observáveis durante a análise:

- 1- No equilíbrio ambíguo, configuração e localização espacial estão em contradição.
- 2- Peso influencia no equilíbrio.
- 3- O centro é mais pesado que as bordas.
- 4- Figuras regulares são mais pesadas
- 5- No eixo vertical os elementos superiores parecem mais pesados.
- 6- No eixo horizontal, os elementos do lado direito parecem maiores e mais pesados.
- 7- Diagonal inferior esquerda/superior direita é vista como subindo.
- 8- Diagonal inferior direita/superior esquerda é vista com descendo.

6.5 Cor.

A cor será uma grande aliada da proposta moderna. Desde Van Gogh, passando por Cézanne, vemos a cor como um princípio e não apenas como um elemento agregado. Em Matisse e os fauves, os termos da cor são elevados a potencialidades sensíveis. O impressionismo talvez não o diga tão explicitamente quanto os fauves, mas tendo como pano de fundo sua busca pelas luzes fugazes, lança-se em uma discussão da questão da visão e da cor como nunca se fez. Desnecessário destacar o pontilhismo, vertente impressionista determinada por esse processo.

O modernismo brasileiro como produto desses mesmos questionamentos construirá uma paleta viva, de matizes saturadas que negam os terrosos do acadêmico. Em trabalhos como 'O Japonês' de Anita Malfatti encontram-se transgressões violentas como no auto retrato de Van Gogh.

Percebe-se também uma adaptação para um perfil de cores mais tropicais. Os traços freqüentemente insinuados pelas placas de cores de pelas variações bruscas não devem ter responsabilidade de limitadores espaciais. Na verdade, a proposta moderna passa por cores significativas e vai descobrir certo cerceamento apenas no projeto gráfico. Isto vai se dever obviamente pela condição do parque industrial brasileiro, que apesar de habilitado implicava custos significativos para uma execução primorosa dos produtos.

Trata-se portanto de uma limitação na composição dos efeitos pretendidos para capas de livros. Aquilo que se poderia atingir facilmente com cores vibrantes e expressivas não vai ser possível. Em seu lugar surgem projetos baseados em traços e linhas que também ocorrem no modernismo mas freqüentemente como livro de esboços ou fases introdutórias de trabalhos maiores. Não que isso comprometa, na verdade só demonstra que houve compreensão do meio livro e para tanto buscou-se o melhor condutor para idéias e conteúdos.

De fato, se encontramos traços em dados momentos, suspeitamos que seja um segunda opção determinada por custos, e partindo daí procuramos entender o entorno e suas opções de cor, e consideramos inferências para a cores possíveis sempre no sentido de investigar possíveis condutas. As inferências são as recriações de ilustrações a partir das paletas dos próprios artistas através de recursos de computação gráfica.



Anita Malfatti. O japonês. Transgressões violentas

Visconti. Acadêmico brasileiro



Van Gogh

Os conceitos que apoiaram nossas observações se pautam novamente em Rudolf Arheim e na psicologia das cores anotada por Modesto Farina em “Psicodinâmica das Cores em Comunicação”, cujos conteúdos dão diretrizes às manifestações prováveis percebidas através das escolhas cromáticas. Os quadros e tabelas que seguem são aproximações genéricas mas dotadas de sensibilidade, e em especial de uma conduta brasileira, o que nos interessa ainda mais. Não se constitui elemento comprometedor da análise o fato de o livro de Modesto Farina ter sido escrito em 1982, pois o fato principal é a identificação de uma de comportamento bastante representativo e de suas considerações terem sido orientadas para aspectos genéricos e globais.

6.5.1 O sentido da cor

Salvo distúrbios sensoriais e traços culturais marcantes, a percepção da cor é a mesma para pessoas de todas as idades e diferentes formações, isto significa que a cor tem uma penetração bastante vertical e uma capacidade de transmissão de informação bastante eficaz para o gênero humano. Daí o abstracionismo (reiteramo-lo como exemplo por ser uma proposta artística bastante discutida e não completamente assimilada) lançar o uso de cores e formas para a transmissão das suas visões e suas necessidades expressivas.

Modesto Farina cria uma tabela de significações e preferências bastante interessante para o entendimento das escolhas cromáticas de artistas e designers. O que segue é um resumo das tendências de associações identificadas em estudos cruzados:



COR	ASSOCIAÇÃO MATERIAL	ASSOCIAÇÃO AFETIVA
Branco	batismo/cisne	ordem simplicidade
Preto	sujeira/sombra	mal/tristeza
Cinza	pó/chuva	tédio/decadência
Vermelho	guerra/mulher	dinamismo/vulgaridade/vigor
Laranja	outono/festa	força/alegria
Amarelo	flor grande/luz	iluminação/esperança/ódio
Verde	umidade/frescor	natureza/paz/juventude
Azul	montanha/frio/mar	espaço/paz/serenidade
Roxo	noite/janela/igreja	fantasia/mistério
Marrom	terra/doença	pesar/melancolia
Púrpura	vidência/agressão	engano/calma/auto controle
Violeta	Repolho/imperial/desejo	engano/miséria

Algumas idéias parecem paradoxais em alguns momentos mas demonstram a amplitude do significado e a possível interferência de sentido social na fruição da cor. A faixa etária também indica preferências, como relata Farina acerca de estudo de J. Bamz:

COR	IDADE	COMPORTAMENTO
Vermelho	1 a 10	Efervescência e espontaneidade
Laranja	10 a 20	Imaginação, excitação, aventura
Amarelo	20 a 30	Força, potência, arrogância
Verde	30 a 40	Diminuição do fogo juvenil
Azul	40 a 50	Pensamento e inteligência
Lilás	50 a 60	Juízo, misticismo, lei
Roxo	60 acima	Saber, experiência, benevolência

Sexo também direciona algumas preferências cromáticas:

CORES PREFERIDAS (14 a 40 anos)

Homens Solteiros Homens Casados		Mulheres Solteiras Mulheres Casadas	
Azul	Azul	Azul	Azul
Verde	Amarelo	Vermelho	Verde
Vermelho	Verde	Amarelo	Amarelo
Amarelo	Laranja	Laranja	Vermelho
Laranja	Vermelho	Verde	Laranja
Roxo	Roxo	Roxo	Roxo

CORES NÃO-PREFERIDAS (14 a 40 anos)

Homens Solteiros Homens Casados		Mulheres Solteiras Mulheres Casadas	
Roxo	Roxo	Roxo	Roxo
Vermelho	Vermelho	Verde	Vermelho
Amarelo	Amarelo	Vermelho	Amarelo
Laranja	Laranja	Laranja	Verde
Verde	Verde	Amarelo	Laranja
Azul	Azul	Azul	Azul

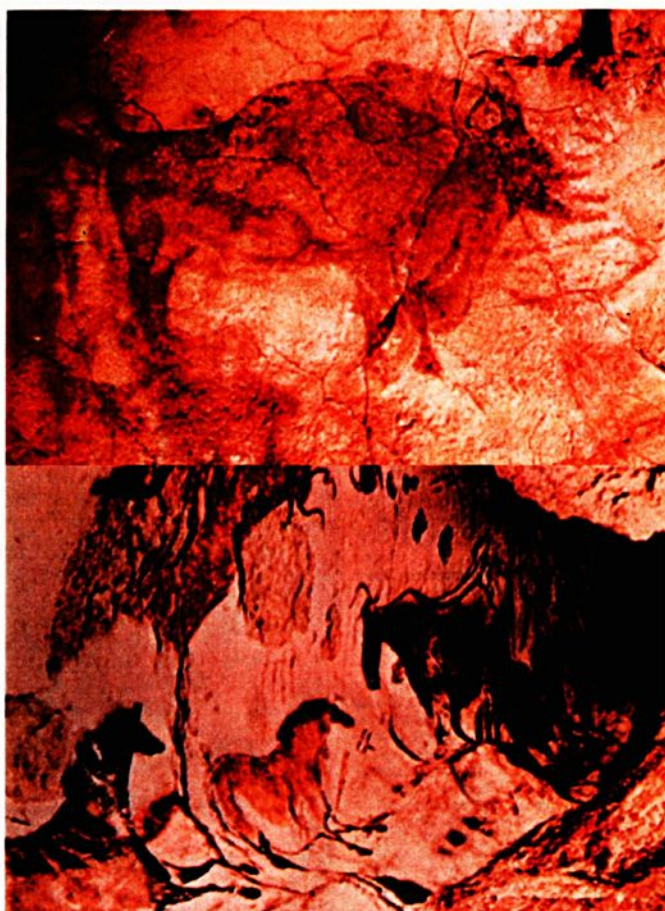
As tabelas criam um panorama do entendimento da cor para o homem ocidental moderno, e na medida da segurança metodológica pode servir de orientação para a explicação das opções de cor.

A cor surge para ser humano desde tempos imemoriais como uma vivificação do processo pictórico. Os homens que registraram cotidiano e processos mágicos nas cavernas parecem ter tentado exaustivamente novos materiais na busca das cores mais

representativas.

Apesar de restrita a paleta alternam-se terrosos e pretos com uma desenvoltura impressionante. O fenômeno do cromatismo é referência em saltos tecnológicos, o foi com a fotografia, com a televisão, nas decorações paleocristãs, nas rosáceas vitrais góticas. Interessante apesar de não ser o foco deste estudo, é o refluxo do preto-e-branco, resgatado como instrumental de arte. Outro assunto...

Mesmo que as atitudes com relação as cores sejam Clássicas ou Românticas, como limita Arheim, os discursos pictóricos residem com mais verticalidade e estão suportando outros discursos relacionados. Como por exemplo a luz que é a mais diretamente interrelacionada com a cor, trazendo sua carga de simbolismos, como na renascença, até chegar à arte moderna em que ela é objeto se lembrarmos das igrejas de Monet.



Lascaux e Altamira



A mesma catedral pintada em 3 momentos distintos por Monet

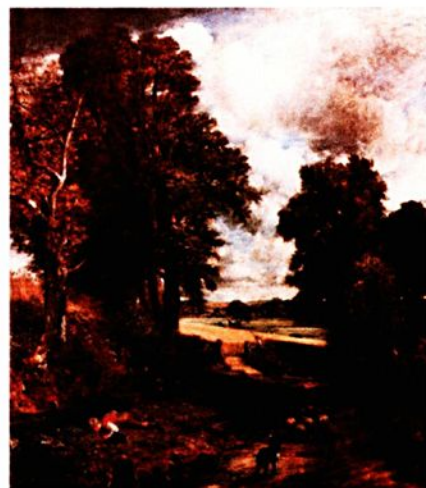
Os artistas plásticos do modernismo brasileiro, ao desenvolverem suas capas de livros, lançaram-se em discussões desse tipo apesar de as limitações técnicas se mostrarem incontornáveis, o uso é potencializado, vermelhos são colocados com intenção de vermelhos dramáticos, projetos preto-e-branco são racionalizados para a expressão máxima, papéis de diversas cores podem ter sido escolhidos também como se verá mais adiante.

6.6 Movimento e dinâmica

Se tem vida deve se movimentar. Quanto mais se movimentar mais vivo está.

Estes postulados não trazem grandes verdades filosóficas, apenas correspondem a um sentimento intrínseco da busca do homem de sua própria condição nas coisas que o cercam, isto é, procurar em todas as coisas um estado de animação que gere fatos e noção de vida. A busca pelo movimento está implícita no desenvolvimento de praticamente toda manifestação artística. A interação com o objeto, que aqui chamaremos de artístico, se dá parametrada pela condição de quantidade de movimento. Uma paisagem romântica, de Constable, por exemplo, pode não apresentar o movimento intenso de um Delacroix.

Constable



Delacroix

Falamos de movimento vivo que pode ser chamado de dinâmica e que conferirá intensidade ao objeto. Poderemos ver movimento em Constable mas será um deslizamento de olhos com momentos de torpor, ao contrário da quantidade quase tempestuosa de indas e vindas nas linhas construtivas de Delacroix. Em alguns momentos pode-se falar de estado de tensão.

A tensão é o conceito que pauta o entendimento do movimento e do seu gênero. Ela delimita estados alternados de movimento leve e de drástica reviravolta de orientação, daí poder-se dizer que a compreensão humana é o resultado de uma interação de esforços no sentido da elevação e da diminuição da tensão.

Arheim propõe que a percepção humana consiste na experimentação de forças visuais e não seria errado dizer a partir dessa sua colocação que a não identificação de situações de tensão pode gerar um estado de inércia onde não se identificam pontos de apoio para a observação pormenorizada ou atenta.

Este estudo busca a definição de possíveis pontos de tensão dentro das construções para partir daí tentar elencar propostas e possíveis discursos subentendidos.

Ainda segundo Arheim, como suporte a esses levantamentos outros aspectos da tensão como sendo um estado da dinâmica e da dinâmica como quantidade de movimento podem ser listados:

- a- Simplicidade é tendência do cérebro para criar entendimento.
- b- Relações entre forças marcam as tensões, entre outras: agressividade, choques dissonantes, impulso do movimento.
- c- Existem tendências de se tentar reduzir as tensões.

d- Orientação oblíqua é a mais efetiva e elementar para se obter tensão dirigida.

e- A forma de cunha conduz à dinâmica ativa.

f- A tensão surge da deformação.

g- A lógica da dinâmica da parte deve se adaptar ao movimento do todo.

h- Permanência e transformação se expressam através da relação espaço/força.

i- Todo movimento é conjunto de subsistemas. Exceto o mais básico.

j- Objetos grandes parecem mover-se mais lentamente.

k- Relações hierárquicas de dependência:

1- Fechamento: Figura tende a se mover, o fundo a ficar imóvel.

2- Variabilidade: Um objeto que muda de forma e tamanho assumirá o movimento.

3- Tamanho: O objeto contíguo menor assumirá o movimento.

4- Intensidade: O objeto mais escuro depende do mais claro e se movimenta.

Estes tópicos ajudam a determinar interdependências e as estruturas internas dos projetos gráficos. Obviamente falamos de um modelo metodológico inicial bastante apoiado na premissa de um objeto com valor individual mas que não sempre se correlacionará.

6.7 Apoio no sistema de diagrama.

Para dar orientação sistemática à análise é importante que diagramas relacionados sejam determinados, em alguns momentos até de maneira bastante cartesiana, contanto que se evite a tendência

de limitar o estudo à divisão do espaço simplesmente. Determinar relações de áreas, pesos, proporções, orientam o registro dos valores das partes componentes.

Assim se propõem diagramar em porções verticais, horizontais, curvas, massas, os elementos para que suas interdependências ou exclusões sejam identificadas e evidenciadas.

Subdivisões de medida podem ser marcadas, o que pode servir de pontos de partir, assim como a identificação de circunferências e seus centros determinam outras estruturas.

Correlacionar massas realocando esses valores pelo espaço do projeto também dão ótimos indícios do desenvolvimento e por consequência do raciocínio desenvolvido ao se determinar os valores e hierarquia das partes componentes.

Remodelagem de elementos insinuados ou parciais podem conduzir também a novas suposições de valores, assim como a reconstrução cromáticas de eventuais peças, a partir de paletas dos autores, utilizando sistemas computadorizados que podem sugerir quais seriam as variações possíveis, as alternativas eficazes, e talvez o mais importante, aproximar-nos das considerações que o autor da capa pode ter feito para uma tomada de decisão. Assim, a reorganização de um texto, por exemplo, pode assegurar que a opção original é realmente baseada em uma necessidade de projeto e não em acidente de execução.



6.8 Contrapontos teóricos.

Donis A. Dondis, lista uma série de contrapontos para análise que não carecem de explicação por sua simplicidade em termos absolutos, mas assumem uma dimensão de ferramental indispensável para a montagem de um texto de análise. O processo de Dondis prevê discutir os caminhos básicos a partir da definição das repostas de uma lista de polaridades. Certamente polaridades não são alternativas perfeitas para objetos de arte, mas a maneira pela qual são construídas geram questionamentos que por sua vez podem gerar aprofundamentos consistentes:

*Instabilidade e equilíbrio;
Assimetria e simetria;
Irregularidade e regularidade;
Complexidade e simplicidade;
Fragmentação e unidade;
Profusão e economia;
Exagero e minimização;
Espontaneidade e previsibilidade;
Atividade e estase;
Ousadia e sutileza;
Ênfase e neutralidade;
Transparência e opacidade;
Variação e estabilidade;
Distorção e exatidão;
Profundidade e planura;
Juxtaposição e singularidade;
Acaso e sequencialidade;
Agudeza e difusão;
Episodicidade e repetição.*

6.9 Tipologia

Para a análise do projeto gráfico é primordial o entendimento dos elementos escritos. Estes por sua vez são projetados em função de uma expressividade pessoal, isto é, apesar de o conjunto apresentar um valor expressivo o trabalho tipológico traz em seu bojo uma carga própria. Este item observa as variações de famílias, hoje costumeiramente chamadas fontes, com pesos diversos – largura das hastes estruturais, desenhos diversos, eixos de equilíbrios diversos, alternâncias de valores, variação de significação em função da cor e da textura, corpos variados – tamanho da letra, além de, obviamente, suas relações com os demais objetos da construção.

Os tipos tem peculiaridades tão marcantes que quando das possíveis comparações o observador normalmente consegue estabelecer posicionamentos. Como por exemplo nos tipos Garamond e Bodoni:

Garamond

Bodoni

Vejamos os tipos utilizados em uma mesma palavra, por exemplo 'Romance'.

Romance Garamond

Romance Bodoni

Se perguntássemos sobre a 'sexualidade' da letra provavelmente 8 entre 10 pessoas, ambos os sexos, diriam que a primeira, em 'Garamond parece ser mais 'feminina', e a outra em Bodoni teria um 'ar' mais masculino.

Não se trata de algo lógico mais comparações interiorizadas. Provavelmente estas indicações teriam lugar em função das linhas mais sinuosas do desenho Garamond em contraposição às linhas bastante retas da Bodoni. Mais sinuosas, mais feminina. É biológica a distinção da curva feminina e esta se transfere para a abstração que norteia a análise comparativa. As análises de cunho expressivo buscam necessariamente nas comparações adjetivadas as transcendências que comporão um quadro mais compreensível. A medida em que a tipologia se constituir uma ferramenta de destaque será contemplada com uma análise mais minuciosa.

6.10 Expressão

A questão expressiva fica registrada ao se discutir a orientação estética individual do artista estudado, seus trabalhos, e o quanto pôde transparecer dessa conduta, já que o que se defende neste estudo é o fato de o designer preocupar-se em grande medida com

a questão comercial, ou ainda, resolver um problema para um produto comercial chamado livro.

Apesar de toda técnica, Rudolf Arheim define com maestria o que pode-se utilizar como uma conclusão final:

'O pensamento visual é indivisível'

Capítulo 7 *Análise Formal e estilística.*

7.1 Aspectos de Literatura Moderna Brasileira ou *Faço uma visita para Marinetti e depois o mando naquela* *parte!"*

"Morra o futurismo."

Confundido em sua época com uma variação do futurismo italiano, o modernismo brasileiro tem em comum com aquele somente o que parece ser a proposta de repensar o que estava estabelecido. E para por aí.

Tocante enquanto testemunho do que sentiam os modernos pelo futurismo podemos ressaltar alguns trechos de uma importante carta de Mário de Andrade para Manuel Bandeira por ocasião da passagem de Marinetti no Brasil e que certamente tem alguma responsabilidade pela materialização de "A escrava que não é Isaura" e que Wilson Martins chama de "antes de mais nada um panfleto antimarinetiano"

"Aliás, estava irritando danadamente com todas besteiras que o Marinetti estava falando e que se reforçaram mais com as que falou depois. O tipo veio com um cagaço confraternizador terrível de tão indecente e é quase certo que não passa, nesta viagem, dum delegado do fascismo.

...Também faço visita para responder às gentilezas dele e depois o mando naquela parte. (MARTINS: 1977: 77)

O moderno brasileiro foi um grande projeto multidisciplinar com manifestações relevantes em quase todas as áreas da cultura. A literatura certamente é das mais privilegiadas pois vai incorporar

em suas trincheiras (apesar de bélico, justo em função do ambiente enfrentado) nomes como o de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, para quem as palavras surgem em formas viscerais perfeitamente descritas dentro da estética moderna de um comportamento político e experimentalista.

Cabe entender que os precedentes literários, Parnasianismo e Simbolismo, davam sinais de um esgotamento demonstrado pela fragilidade da produção dos anos 10. O quadro geral social que tem lugar com a ascensão do café paulista, a emergência da classe operária e a constituição da classe média aliados à coexistência de ideologias em conflito como o tradicionalismo agrário em oposição aos centros urbanos fortes, influxos europeus e norte-americanos entre outros eventos geram alguns sistemas e atitudes como Alfredo Bosi resume:

Uma visão de mundo estática quando não saudosista.

Uma ideologia liberal de traços anarcóides.

Um complexo mental pequeno-burguês, de classe média, oscilante entre o puro ressentimento e o reformismo.

Uma atitude revolucionária.

Na verdade, um texto moderno já existe em determinado nível antes de 22. De 1916 a 1921 Monteiro Lobato será o grande elemento desta literatura, já brasileira, e em função disto é que Oswald de Andrade afirma que não fosse sua postura por vezes ‘turrone’ seria ele o ‘chefe natural do modernismo’. Mas será ao longo dos anos 20 que surgirão as obras mais marcantes da primeira fase.

Benjamim Garay escreveu no jornal “La Union” de Buenos Aires um artigo sobre o “O Movimento Paulista na Literatura Brasileira”, transcrito, em janeiro de 1922 na “Revista do Brasil”. Este texto coloca em termos claros quais eram as premissas iniciais

do modernismo do primeiro período cuja busca era do valor brasileiro:

“A literatura brasileira tem, neste momento, nesse próspero Estado, uma das suas faces mais características. Rompendo com os preconceitos da geração de escritores, que, nos começos deste século, pôs em moda o horror das coisas nacionais, dos seus hábitos, dos costumes, das idiossincrasias de sua índole, os modernos literatos paulistas, seguindo o exemplo de Afonso Arinos e Euclides da Cunha, reataram as tradições dos indianistas da segunda metade do século XIX e, em lugar de bailar a literatura estrangeira de pacotilha, as novelas de Jean Lorrain, os paradoxos de Oscar Wilde, a filosofia negativista de Nietzsche, a maneira escandalosa dos naturalistas franceses, como fizeram seus predecessores com mais ou menos êxito, procuraram extrair das vozes da terra, dos cenários naturais, das peculiaridades do ambiente nacional os motivos de suas obras. (...) Fixaram seus costumes, salientaram as qualidades e os defeitos da raça estigmatizando, quando necessário, os vícios, as taras e os erros de sua educação, indicando os remédios capazes de curá-los, os meios para combatê-los. (MARTINS: 1977: 56)

Em termos estilísticos uma das maiores características do movimento é a quebra com as estruturas formais do passado, o caráter anárquico e o sentido destruidor. O modernismo propunha a volta às origens, o nacionalismo, a valorização do índio e a criação do herói nacional o que teve seu auge em *Macunaíma, herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade, e esse herói pícaro seria o protótipo de um povo. *Sem caráter* significa sem padrões formadores de personalidade. A miscigenação do povo brasileiro encantava os escritores que percebiam no próprio povo brasileiro a necessidade de uma identidade própria, sem modelos estrangeiros.

Na prosa as características mais marcantes são a busca de uma

língua brasileira, que estivesse mais próxima da linguagem falada do povo, sendo comum iniciar frases com pronomes oblíquos átonos e empregar formas **si, quasi, guspe**, em vez de **se, quase, cuspe**. Há uma pontuação muito casual sem seguir padrões ou regras. Na poesia temos o consagração do verso livre e branco, isto é, sem métrica e sem rima. A ausência quase absoluta de regras ortográficas e uma preocupação por parte dos poetas com coisas do cotidiano coexistindo com o uso metalinguagem ilustram o teor genérico da preocupação de todos autores com a construção de um novo modo e de um auto conhecimento verdadeiro.

7.2 Elementos de Análise: Di Cavalcanti

7.2.1 Perfil

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo, conhecido como Di Cavalcanti (1887-1976), nasceu no Rio de Janeiro e embora fosse carioca, se ligou a São Paulo em dois momentos importantes de sua carreira. Em 1917, realizou na cidade sua primeira individual. Cinco anos mais tarde, foi a contribuição do Rio à Semana de Arte Moderna de 1922.

O condutor de sua obra será suas cenas e personagens cariocas, conduzidos certas vezes com algum humor já que foi caricaturista no início da carreira.

O trabalho de Di sofreu várias influências como o cubismo, pintura metafísica e a arquitetura, mais no que se refere à geometria e divisão do espaço nos desenhos para cenários, cartazes e capas de materiais gráfico. Sua aspiração moderna será conduzida por uma temática nacional e popular.

Essas características não o afastam da brasilidade defendida já na Semana de Arte Moderna de 1922, apesar de não conseguir desvencilhar-se plenamente de um secreto gosto pela estética parnasiana que estava na origem de sua formação, com seus "impastos" e penumbrismo.

A pintura de Di Cavalcanti dos fins da década de 20 a meados da década de 40 pode ser considerada uma cristalização dessas questões estéticas. Sonia Salzstein conclui: "Foi ele também quem acabou consolidando para a pintura brasileira uma iconografia popular, que na obra de Tarsila tinha sido apenas divisada. O propalado apreço de Di pelas mulatas, a boêmia, o samba, o *bas-fonds* carioca se traduziriam, mais do que na iconografia de sua pintura, num estilo de vida. Por isso, a atitude que emana dessa obra é talvez mais arrojada que a própria obra: potência erótica, formidável energia produtiva, descomedimento mundano, capacidade de indignação moral, deboche e desenvoltura para lidar com os acumpliciamentos do mercado. (Salztein. Mais! 07/09/97 CD ROM Folha 98)

7.2.2 Análise - Losango Caqui - 1926

7.2.2.1 Temática Literária

Losango Caqui de autoria de Mário de Andrade, é um livro de poesias que Medina Rodrigues vai chamar de anotações líricas de alucinações, brincadeira, idéias e sensações recolhidas durante o ano de 22. Quanto ao assunto trata-se provavelmente de registro da experiência do autor na caserna cobrindo um período de 3 meses, cujo formato de poesia-piada foi largamente utilizado no período modernista.



Observemos um verso para esboçar um panorama do conteúdo e do estilo:

"Cantoras bem pernudas.

O olho pisca-pisca dos homens aplaudindo.

Como se canta bem nas ruas de São Paulo!

O passadista se enganou.

Não era de desafinação

Era pluri tonalidade modernista."

7.2.2.2 Aspectos Gerais de Construção e Estrutura

Capa de livro impresso em uma cor, sobre papel laranja/pêssego tintado na massa. O tom está alterado pela ação do tempo.

Observa-se claramente o nome do autor da obra, Mário de Andrade, sem o uso de acento agudo na sílaba 'má'. A seguir vê-se uma cena campestre, onde um homem de meia idade parece estar sentado no chão com os pés aproximados e a mão direita apoiada sobre eles. Embora o desenho dos olhos não esteja perfeitamente concluído em termos de íris e pupila, podemos notar um ar nostálgico ou de rememoração reforçado pela inclinação para baixo. Essa inclinação pode conotar certa tristeza ou melancolia. A roupa do personagem revela uma relação com o ambiente militar e pela aspecto geral trata-se do exército. O personagem também fuma um cachimbo o que determina certa calma de situação já que em combate esse tipo comportamento não teria lugar. Apesar disso segura um rifle apoiado no chão e em seu ombro esquerdo.

A cena de fundo constrói a idéia de uma pequena cidade ou mais precisamente uma aldeia, o que sugere exercícios ou manobras dos soldados em um ambiente de teste. Podemos contar nitidamente três edificações com contornos de casebre simples ao estilo das construções interioranas, além de outro conjunto de traços que

sugere talvez mais três construções.

Complementam o conjunto dois árvores que estão dispostas de maneira a criar a noção de profundidade, uma maior à esquerda e uma segunda entre o personagem e a primeira árvore. O céu apesar de claro por sugestão da falta de hachuras está saturado por nuvens. Ao todo contam-se sete, e surge a impressão de um dia claro com formação de chuvas, tendendo ao nublado que seria uma complementação para o estado emocional do personagem.

No canto inferior esquerdo na ilustração encontra-se uma assinatura em forma de logotipo de Di Cavalcanti, um 'C' circunscrito em um 'D'. Ao lado simulações de arbustos e terreno gramado e um elemento que não se define muito bem, entretanto tem-se a impressão de um esboço de flor. Na parte inferior da capa encontramos o conjunto do título da obra disposto em duas linhas, alinhado à esquerda, do qual destaca-se o segundo 'o' de losango em menor escala.

Os tipos de letras utilizados vão se voltar ao tema da modernidade. Para 'Mário de Andrade' utilizou-se um modelo a que hoje chamamos de '*Brodney*' formalizada em 1926, mas completamente apoiada no modelo '*Fat Face*' de Thorne datado de 1820, de orientação neoclássica.

O tipo '*Brodney*' vai se transformar em mania nos áureos tempos da famosa *Brodney* norte-americana, daí seu nome. A função desse tipo de carácter é exatamente criar tensão no texto pela alternância de pesos no desenho do tipo.

**Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Ll Mm Nn Oo
Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Xx Zz Ww Yy Kk**



Letra Fat Face

Já para o título, encontramos um modelo grotesco com peso

Família Broadway

voltado ao Extra Bold¹, de orientação moderna em função de sua limpeza de estrutura e clareza de entendimento. Os detalhes marcantes são o segundo 'O' de 'Losango' em corpo menor e os traços transversais das letras 'A', construído a partir de um triângulo e não de um traço como seria o mais comum. Finalmente, encontramos uma faixa lisa como fechamento da estrutura na parte inferior de lado a lado.

O nome no autor colocado em negativo, isto é, cor de fundo sobre preto, tem função de destaque e evidênciação, principalmente por estar colocado na parte superior do projeto, determinando o maior grau de importância dado a este. Existe também o entendimento de que as palavras 'Mário' e 'Andrade' colocadas em destaque são suficientes para o entendimento da mensagem o que faz com que a partícula 'de' fique em segundo plano a fim de se aumentar o corpo da letra para o autor o máximo possível. A figura do soldado deve remeter ao conteúdo do texto acompanhado de significado pessoal.

Determinando seções verticais fracionadas de meia em meia largura e da mesma maneira para a medida horizontal, encontramos algumas razões:

Termos verticais

- A mão do personagem ocupa localização central.
- O elemento estranho 'cachimbo' também ocorre na linha vertical central.
- A 1/4 da medida à esquerda encontramos a primeira árvore, tamanho menor.
- Em 1/8 à esquerda encontramos a segunda árvore maior e o logotipo.
- Em 1/16 encontramos o limite para a caixa da ilustração.

¹ Refere-se à designação genérica de peso muito acentuado para tipos em artes gráficas. Equivale ao negrito em português, entretanto tem sentido um pouco mais amplo, já que bold indica um peso de variações determinadas. A escala do mais pesado para o mais leve seria algo como: Heavy, Extra Bold, Bold, Medium, Normal, Light, Extra Light, todas oriundas do inglês.



- Em $\frac{1}{16}$ à direita, simetricamente portanto, encontramos o fechamento da caixa da ilustração.

Termos horizontais

- Em $\frac{1}{4}$ superior encontramos a boca e o limite para o ombro

- Em $\frac{1}{8}$ superior temos a base da sub-caixa para o texto 'nome do autor'.

- Em $\frac{1}{32}$ o provável limite para a caixa geral da ilustração + texto.

Podemos definir algumas linhas determinadas por extremos das partes componentes do projeto.

- Note que a figura do personagem ficou determinada em uma estrutura em forma de losango como mostra o esquema em azul. A palavra 'Cáqui' começa exatamente dentro do limite do losango e os detalhes em forma de triângulos dos traços dos 'A' bem como os cortes de 'C' estão apoiados em sua angulação também.

- A estrutura de leitura em 'Z' é reforçada pelo elemento espingarda, como sugere a seta azul. Houve uma intenção de conduzir o olhar pelo caminho determinado.



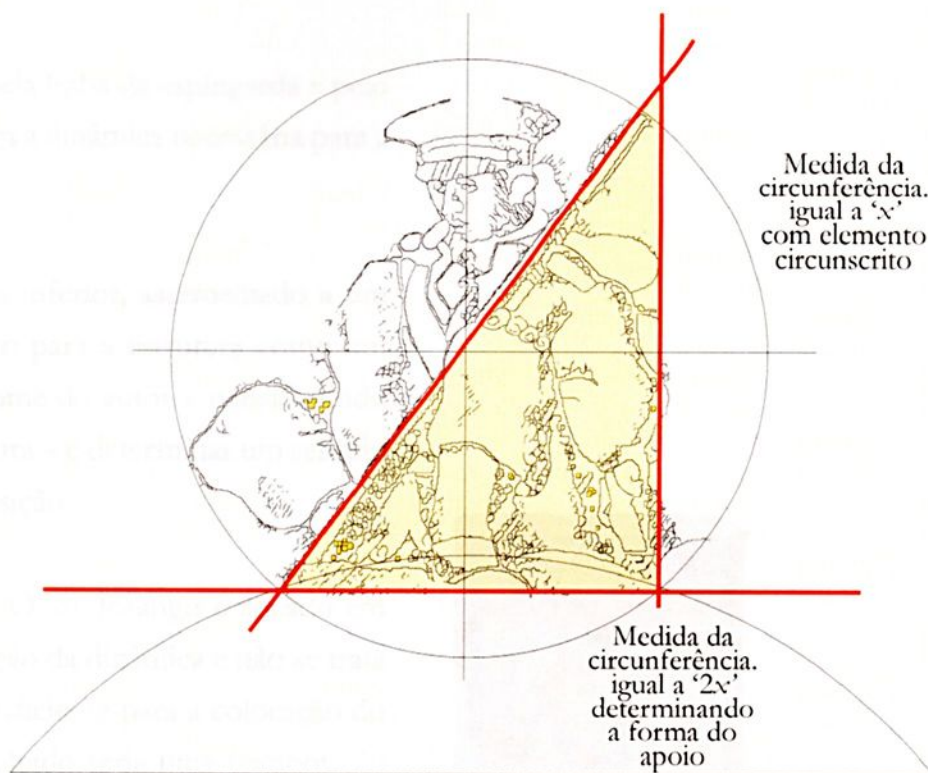
- Se circunscrevermos a figura do personagem a uma circunferência e determinarmos uma reta orientada pela espingarda encontraremos uma hipotenusa de um triângulo retângulo, cujos catetos a partir do encontro com a circunferência limitam a figuram também.

- A base do desenho, estruturada em uma linha curva, pode ser apoiada em uma circunferência duas vezes maior que a primeira circunferência proposta.

- O tornozelo esquerdo do personagem e seu pé chapado frontal, vão estar apoiados exatamente sobre a linha central vertical da circunferência base.

- O nome do autor é minuciosamente ajustado em dois blocos. O primeiro, formado por 'Mário de' tem ajustes de largura em seu 'M' e de corpo em 'de' a fim criar um contrabalanceamento com 'Andrade', construído basicamente sem distorções de largura.

- Cáqui é colocado à direita criando uma a tensão necessária para a criação do movimento do projeto. Se "corrigíssimos" – por falta de palavra mais apropriada – a localização da palavra perceberíamos uma estrutura estática de expressividade limitada.



As forte angulações propostas pela linha da espingarda e pelo deslocamento da palavra 'Cáqui' criam a dinâmica necessária para a validação da capa enquanto projeto.

- O elemento retangular da área inferior, assemelhado a um traço tem um sentido de fechamento para a estrutura como um todo. Vai compor com a caixa do nome do autor – considerando que ambos têm a mesma largura e altura – e determinar um sentido vertical marcante para toda a composição.

- Cabe lembrar que o segundo 'O' de losango colocado em corpo menor tem função de acentuação da dinâmica e não se trata de um erro de cálculo. A área seria suficiente para a colocação do conjunto completo entretanto o resultado seria uma composição desprovida de ritmo. Observemos o exemplo invertido ao lado:

Perceberemos uma clara incompatibilidade da estrutura que transforma o vazio obtido no lado direito algo tão intenso que temos a impressão da composição sofrendo rotação no sentido horário.

- O único acidente estrutural provável é o distanciamento entreletras do 'C' e do conjunto 'áqui' que parece ter sido projetado para estar concluído na linha central vertical.

O fato de o projeto ter sido desenvolvido em preto e branco, não significa exatamente que essa teria sido a determinação do autor ou do projetista. Ao que tudo indica trata-se de uma limitação econômica, principalmente porque a idéia da capa colorida vai encontrar abrigo com Monteiro Lobato, é notório que uma capa colorida é extremamente mais cara que uma preto e branco desde o começo da era da impressão.



inversão

Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

De qualquer maneira a criação levou em consideração os elementos disponíveis como a cor em alto contraste, isto é, não existem tons de cinza derivados de preto, no máximo construções de sombras e volumes a partir de hachurados, é o que prova o negativo do alto contraste preto e branco e da capa colorida.

Nos negativos percebe-se que os elementos estão organizados pelas massas e não pelos tons de cor. Invertem-se diametralmente os valores e a composição permanece estável. Os valores relativos dados ao nome do autor e a título da obra continuam os mesmos.



Alto Contraste



Negativo do Alto Contraste PB



Alto Contraste

Utilizando a paleta de Di Cavalcanti a partir de 'Mulata com gato preto', de 1966, desenvolvemos uma simulação digital de colorização para a ilustração.

Obviamente não sabemos o que o artista sentiu ou teve como influências, mas considerando um comportamento médio pode-se estar muito próximo de uma das possibilidades viáveis.



Mulata com gato preto



Note que o nome do autor e o título mantêm seu valor e hierarquia. A ilustração mesmo colorizada estabelece uma neutralidade em relação ao conteúdo geral. O projeto em termos gerais depende da coloração clara de um fundo, os estudos que seguem indicam isso, entretanto, sobre branco a composição apesar de harmoniosa perde força. Talvez a escolha para a cor geral do fundo girasse em torno branco e pasteis, o que nos leva a acreditar na participação de Di Cavalcanti na escolha da cor do papel de capa.



Observemos simulações variadas e em comparação às versões em laranja e amarelo (mesma orientação do laranja). Os contrastes são absolutamente necessários.



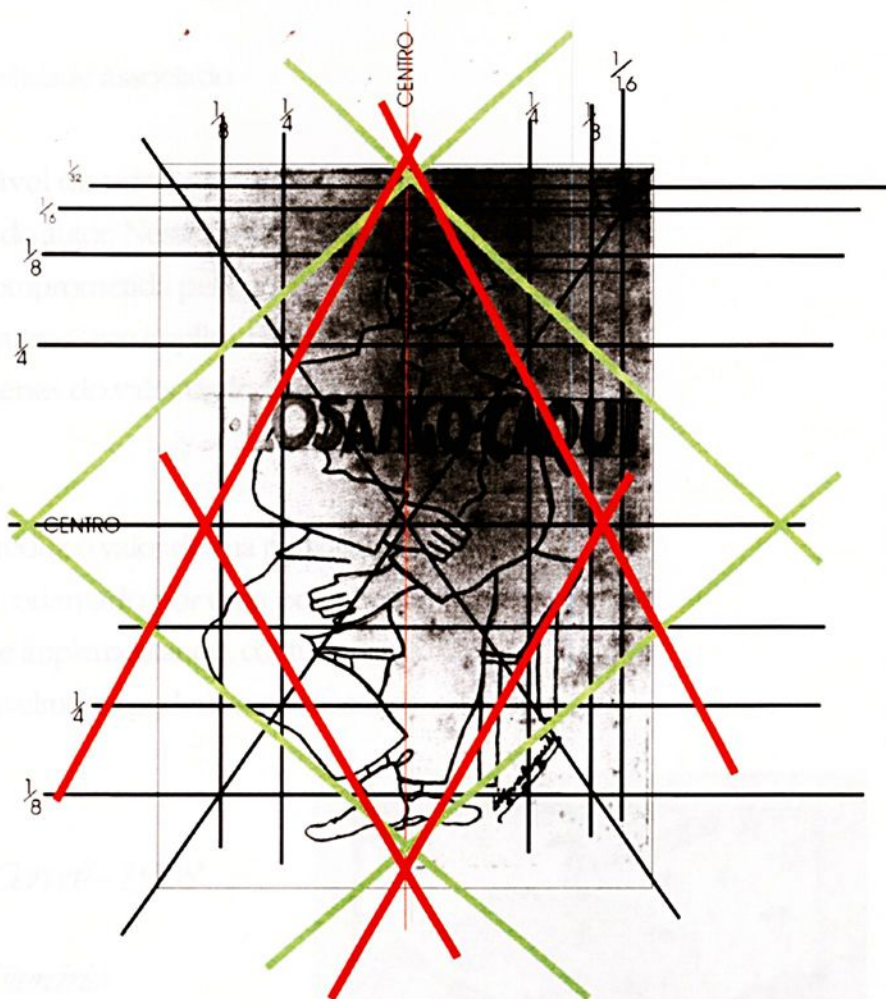
7.2.2.3 O Esboço

Talvez o dado mais importante a respeito deste projeto é o fato de termos a possibilidade de avaliar o caminho percorrido realmente. Di Cavalcanti executou provavelmente vários, mas um esboço restou em arquivo, atualmente sob responsabilidade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, proveniente da Coleção Mário de Andrade.

Este esboço feito à lápis, demonstra já a intenção de usar o losango como estrutura básica para a figura/ilustração. Podemos inserir o personagem na mesma forma losangular do modelo final.

O personagem tem um rosto e uma postura mais inexpressivas, talvez reflexo de um estado intermediário de acabamento, entretanto a colocação no espaço e mais impessoal do que o modelo final.

No projeto esboçado o nome da obra sobrepõe a ilustração o que exigiria uma 'limpeza' maior na área utilizada, isto é, seria necessário limitar as hachuras e as insinuações de volume simplificando a forma total. A opção por duas linhas para o título está relacionado também com a necessidade de ampliar o corpo para esta chamada. A saída para a apresentação do título em uma linha seria intercalar pontos entre letras condensadas², o que acaba



Lay out original de Di Cavalcanti

²Refere-se ao formato do desenho de letras onde a estrutura se verticaliza. Tecnicamente determina-se pela medida da altura dada por um corpo 'x' e a largura por uma medida de corpo qualquer que seja menor que a da altura. O oposto chama-se 'estendido'.

não se verificando. criando leitura associada

Temos uma marcação provável de texto na área superior, certamente reservada para o nome do autor. Neste projeto qualquer tipologia teria sua leitura comprometida pela ocorrência da cabeça do personagem. Qualquer outro ajuste implicaria diminuição do corpo da letra e, conseqüentemente, do valor dado ao nome do autor na composição.

Di Cavalcanti, elegantemente, reduz o valor de sua participação valorizando o autor da obra em si, orientado por uma postura de designer como já discutimos, sempre implementando, contudo, uma estrutura moderna, que muito provavelmente poderia ser encontrada em materiais dos anos 90.

7.2.3 Análise - *Martim Cererê* - 1928

7.2.3.1 *Temática Literária*

Cassiano Ricardo, autor de *Martim Cererê*, vai ser figura marcante no modernismo brasileiro entretanto manterá um lirismo sentimental em sua produção. Massaud Moisés explica claramente a proposta de Cassiano Ricardo: “*Martim Cererê*, mais do que outras coletâneas, provém desse clima de exaltação patriótica. Seu intuito era cantar “o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis”, como declara em subtítulo, ou seja, erguer um poema épico de brasilidade em torno de *Saci Pererê* ou *Martim Cererê*. Para tanto, atira-se à versificação da História do Brasil, duma forma que lembra o cumprimento dum dever escolar. De duvidoso sopro épico, para não dizer lírico, enquadra-se entre



os poemetos epicizantes que pontilham as letras brasileiras desde os seus primórdios. Difícil aceitar de ânimo leve um indianismo a sério em pleno Modernismo e no mesmo ano em que Macunaíma dava, com sua picardia, uma lição de liberdade e propunha a face verossímil que o assunto devia exhibir. Expressão do verdeamarelismo em que o poeta se engajara, convictamente, nos anos belicosos do Modernismo, Martim Cererê sofre desse comprometimento estético-ideológico, e com ele envelheceu irremediavelmente. Nem poemas mais bem conseguidos, como “Metamorfose”:

Meu avô foi buscar prata
Mas a prata virou índio.

Meu avô foi buscar índio
Mas o índio virou ouro.

Meu avô foi buscar ouro
Mas o ouro virou terra

Meu avô foi buscar terra
Mas a terra virou fronteira

Meu avô ainda intrigado
Foi modelar a fronteira

E o Brasil tomou forma de harpa

Resgatam uma obra tão bem-intencionada, de suas limitações de origem e do perigoso sestro do poeta para abraçar entusiasticamente as novidades do momento. Num dos últimos poemas de Martim Cererê (“Canção de ir e vir”)... ele oferece o

núcleo de sua condição poética e visão e mundo:

De tanto ir e vir fiquei
indo buscar uma coisa
e achando outra...Nem sei

como a dizer que mudará ainda uma vez mais.” (MOISÉS:
1989:110)

Trata-se do texto de um crítico literário que apresenta sua opinião. Apesar de um recorte bastante técnico em termos de literatura temos uma idéia da proposta do livro. Interessa-nos especialmente a indicação de que o nacionalismo dá a tônica do texto e é nesses termos que buscamos alguma relação na questão estética.

7.2.3.2 Aspectos Gerais de Construção e Estrutura

Se com ‘Losango Caqui’ Di Cavalcanti já apresenta todo um conjunto de regras formais bastante modernas na montagem do trabalho gráfico com ‘Martim Cererê’ ele finca o pé de vez na proposta moderna, só que agora surge um refino de projetista gráfico que passa a não apresentar mais a ânsia de expor o discurso através de elementos grandiosos e pesados. Surge neste livro uma leveza de estrutura e um arejamento dos espaços.

A simplicidade que é evidente é o índice de moderno.

A partir de uma ilustração de silhueta com contorno marcado fortemente composta por pretos e verdes - a informação é histórica, a capa cor não foi obtida para reprodução – cria-se um ambiente de mistério e magia, principalmente pelos elementos em forma de

estrela na área reservada ao céu. A figura do caçador, do fazendeiro armado, em vigília, reforça o tom fantástico, já que essa figura não 'combina' com o ambiente noturno. É o Martim Cererê, ou Saci Pererê, que está sendo aguardado, contra o que se defende. Os verdes de contorno são os alos de luz da lua.

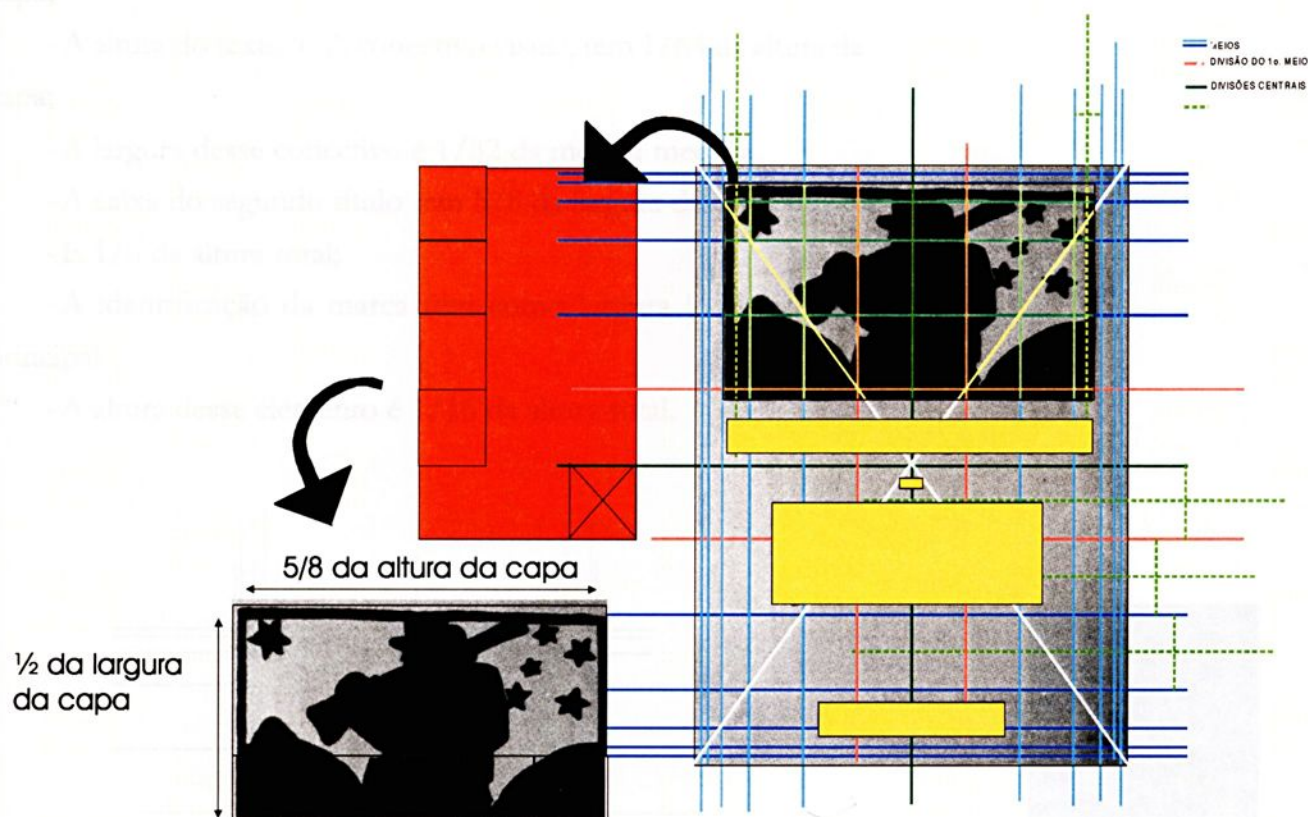
De equilíbrio bastante simétrico por massas, a composição da ilustração representa o cuidado de Di com o valor de cada elemento. No lado esquerdo temos uma estrela grande e uma ponta de montanha com uma pequena deformação, colocada em uma extremidade da caixa que reserva o desenho, do outro um grupo de cinco estrelas e contornos finos. Uma certamente uma 'estrela Dalva' trabalhando com a tensão de aproximar-se ao extremo do canto e trazendo toda uma carga de sentimento bastante brasileiro, quase melancólico também a exemplo de 'Losango Caqui'. Podemos perceber a representatividade da estrela e sentimos claramente o contraponto que se estabelece com o lado esquerdo marcado por um 'cruzeiro do sul' estilizado, também de marcado brasilianismo implícito. Simplifica-se a montanha para que o valor do cruzeiro não seja questionado e para que o conjunto não acabe sendo mais pesado que o lado oposto.

A modernidade é transbordante no traço grosso e na forma de insinuar a cena deixando o observador livre para compor a personalidade e a estampa que melhor lhe aprouver. Aqui Di trabalha com os registros nos olhos do observador, usa ícones forte mas não descreve e propõe uma construção particular do observador.

A arma do personagem da ilustração é precisamente apontada para a direita superior traçando uma diagonal ascendente que complementa uma dinâmica das massas componentes, isto é, o começo da leitura da imagem é vigorosamente marcado pela estrela



maior à esquerda cujo reforço indicativo se encontra na montanha em forma de triângulo na região inferior, sofre uma pausa nos espaços circundantes retoma o movimento na subida do objeto, cria força e ganha volume na área do corpo do personagem e se projeta contra o grupo de estrelas em um 'gran finale' alegre cheio de vida. Conter todo este complexo no quadro retangular é a agressividade dessa estrutura.

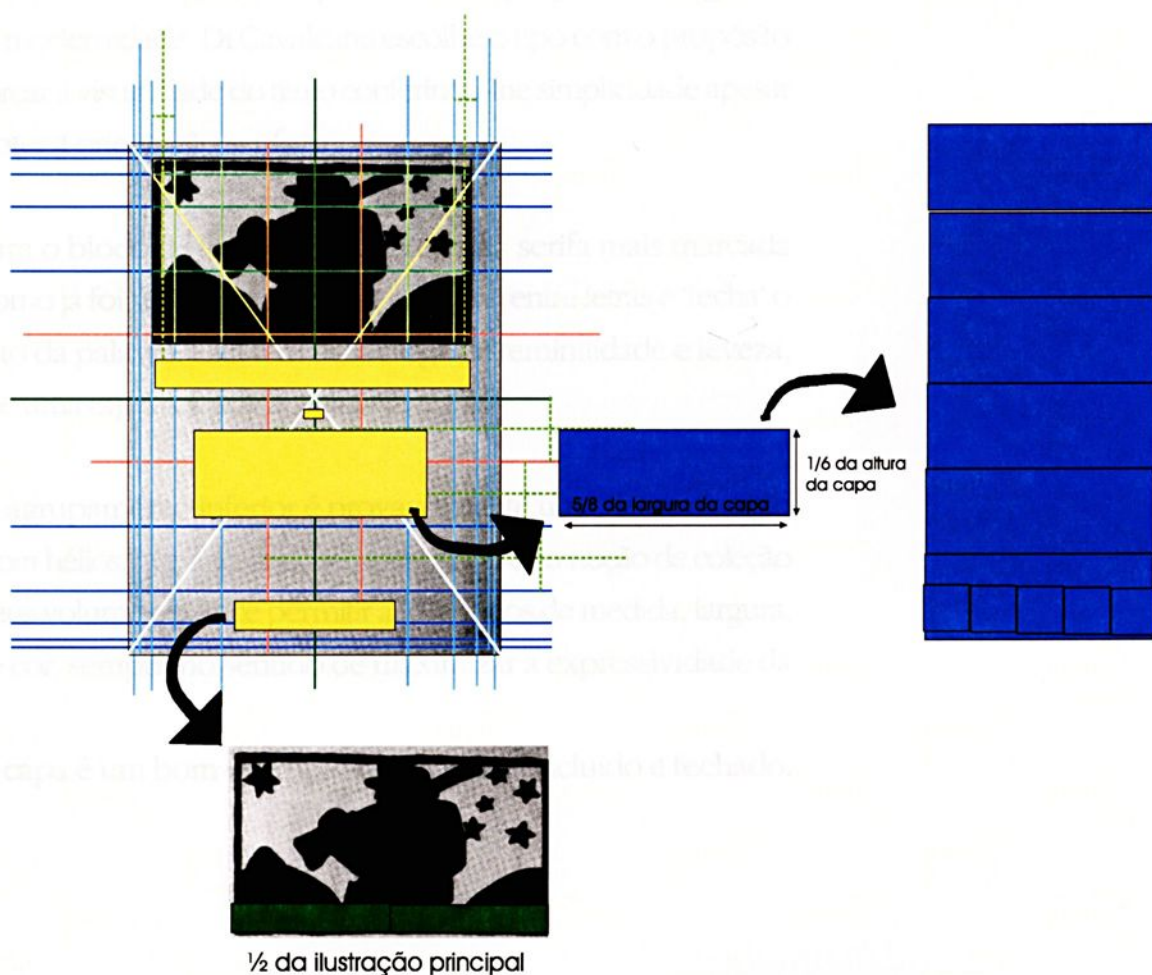


O restante dos elementos são de ordem tipológica e reforçam a simetria do conjunto, mas a distribuição geral dos elementos é o dado mais relevante para a demonstração da extrema preocupação com o diagrama projetual em Di Cavalcanti. Todos guardam relação de proporção entre si, sempre em razões diretas e múltiplos.

Os valores devem ser identificados para a compreensão das partes:

- A largura da caixa da ilustração é $\frac{5}{8}$ da altura total;
- A altura dessa mesma caixa é $\frac{1}{2}$ da sua largura;
- Ou ainda $\frac{3}{8}$ da altura total da capa;
- O primeiro bloco de texto tem a largura da ilustração;
- A altura desse texto é equivalente a $\frac{1}{16}$ da altura total da capa;
- A altura do texto 'ou', conectivo visual, tem $\frac{1}{64}$ da altura da capa;
- A largura desse conectivo é $\frac{1}{32}$ da mesma medida;
- A caixa do segundo título tem $\frac{5}{8}$ da largura da capa;
- E $\frac{1}{6}$ da altura total;
- A identificação da marca tem como largura $\frac{1}{2}$ da largura principal

- A altura desse elemento é $\frac{1}{16}$ da altura total.



A possibilidade de um ou dois acidentes nessas medidas seria aceitável, isto é, na busca por uma composição agradável o artista acaba criando algumas proporções, mas nesse caso todos os elementos se relacionam e fica praticamente descartado o aleatório.

O espaço colocado abaixo da caixa de texto com o segundo título exige um arejamento – executado por Di – que atribui ao texto uma leveza que ele não tem já que, complexo, alterna inclusive corpos diferentes com quase a mesma entrelinha.

As famílias tipológicas utilizadas são derivações do tipo serifado, notadamente o modelo comumente chamado de ‘terminal alargado ou sprayed’ para o título principal e o ‘old style’ para o subtítulo.

Old Style
ITC GARAMOND BOLD

O terminal alargado se aproxima do tipo grotesco e ganha peso e modernidade. Di Cavalcanti escolhe o tipo com o propósito de reforçar a visualidade do título conferindo-lhe simplicidade apesar de manter a orientação serifada.

Para o bloco de texto foi utilizada uma serifa mais marcada que, como já foi discutido, reforça a conexão entre letras e ‘fecha’ o conceito da palavra. Esta tem uma carga de feminilidade e leveza, além de uma organicidade acentuada.

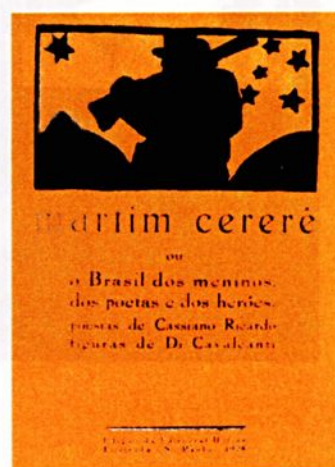
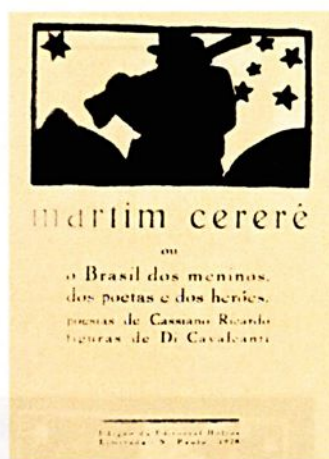
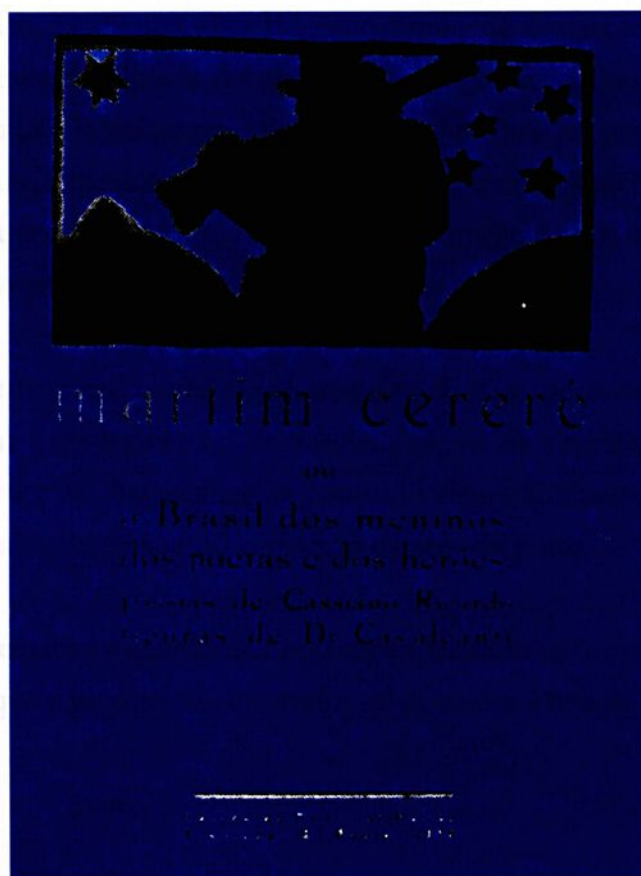
O agrupamento inferior é provavelmente uma determinação da editora hélios, que apesar de sempre buscar essa noção de coleção para seus volumes, parece permitir ajustes finos de medida, largura, peso e cor, sempre no sentido de maximizar a expressividade da capa.

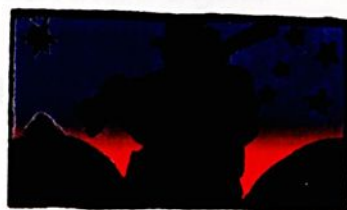
A capa é um bom exemplo do projeto concluído e fechado.

Não se pode propor uma alternativa de cor para o projeto. Qualquer desenho em cores seria discursivo demais, determinado demais para uma proposta tão abrangente. Os tipos até poderiam ser repensados, entretanto substituir a seriedade, o romantismo, a aura dos tipos serifados por um modelo grotesco seria uma indeterminação incômoda, já que não se alinharia à aura sentimental da ilustração.

Colorizar a capa é um exercício de escolha de cores de fundos e no máximo chegariam a amarelos, cremes e laranjas de valores baixos. Matizes frias seriam um contra discurso.

Pelos exemplos se vê a relação da cor fundo e dos elementos.





martim cererê

ou

o Brasil dos meninos,
dos poetas e dos heróis,
poemas de Cassiano Ricardo
figuras de Di Cavalcanti

Editora da Universidade Federal de São Paulo
Universidade - S. Paulo - 1974



martim cererê

ou

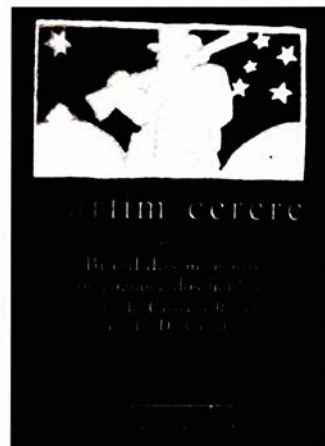
o Brasil dos meninos,
dos poetas e dos heróis,
poemas de Cassiano Ricardo
figuras de Di Cavalcanti

Editora da Universidade Federal de São Paulo
Universidade - S. Paulo - 1974

Através de dois gradientes simulados no fundo da ilustração fica mais clara a impossibilidade do uso, que seria a matiz natural para o assunto noite. Os valores de preto e branco praticados por Di inviabilizam o uso e cores escuras. E finalmente a inversão Branco e Preto reforça a questão da carga dramática da ilustração e mostra como ela é intensa na alternância de valores.

Essa inversão mostra também, de maneira clara, o peso na parte superior que gera tensão no equilíbrio. Apesar da simetria desenvolver o processo harmônico o conjunto desestabiliza-se quando surge o valor do retângulo acrescido da área de preto.

Bastante matemática e geométrica esta capa apresenta-se como sendo aquela em que o projeto não é anterior ou posterior à criação, é concomitante.



7.3 Elemento de análise: Anita Malfatti

7.3.1 Perfil

Anita Catarina Malfatti - 1889 a 1964 - natural de São Paulo era filha de pai italiano e mãe norte-americana. Depois de uma infância de saúde delicada aproxima-se da pintura muito cedo. Por volta de 1910 vai para Alemanha estudar arte e tem contato com o trabalho de artistas como Gauguin, Matisse, Picasso entre outros. Anos mais tarde relembrando seu começo na Alemanha, Anita diria: “Em Berlim continuei a busca e comecei a desenhar. Desenhei seis meses dia e noite. Um belo dia fui com uma colega ver uma exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta. Pensei: O artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Nada neste mundo é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor.”

Após uma breve passagem por Paris retorna a São Paulo em 1914, realizando sua primeira exposição individual. Viaja para Nova York, onde realiza alguns dos quadros mais importantes de sua carreira, como “O japonês” e “Homem amarelo”, além de conhecer pessoalmente artistas como Duchamp, Isadora Duncan, Máximo Gorki, entre outros. Em 1916 volta a São Paulo e em 1917 participa do Salão Nacional de Belas Artes e em fins do mesmo ano abre uma exposição individual que provocará o famoso artigo de

Monteiro Lobato “Paranóia ou Misitificação”. Abalada busca inclusive matricular-se como aluna de Pedro Alexandrino. Em 1922 participa ativamente da “Semana de 22”, expondo 20 obras.

Um relato da própria Anita explica como acaba se consolidando sua orientação estética depois de seu retorno para uma temporada de mais 5 anos em Paris: “Os nomes em evidência eram, então, o do francês Derain, o espanhol Picasso, e alguns outros como o russo (sic) Vlamick, os franceses Marquet e Matisse. Não recebi influência de nenhum desses grandes nomes, embora nos dois primeiros anos de minha permanência em Paris eu fosse apenas uma colegial... É o que eu fui, pois precisava inteirar-me de tudo quanto acontecia ali. Freqüentei as academias de cursos livres, visitei os ateliês, rebusquei nos salões o que se fazia de mais avançado... E, depois, mantive-me independente dentro do movimento da época. Aprofundei-me nos primitivos, aproveitei a sua técnica, a sua maneira simples fortemente característica. Nesses dois primeiros anos de procura nem sei o que fiz... Sou muito curiosa e daí a minha peregrinação exaustiva pela cidade, à procura do que ver, do que aprender. Ver, distinguir... Eu escolhia rigorosamente: se havia algo aproveitável, aproveitava; se não havia passava adiante levando a experiência que falhava.”

Fica claramente reiterado a tônica do pensamento modernista, cujo maior teor é o experimentalismo. Trata-se, como a própria Anita diz, de um ‘provar de tudo’ e utilizar aquilo que for conveniente, exatamente o princípio ideológico da antropofagia proposta por Oswald.

Em 1932 participa do SPAM, Sociedade Pró-Arte Moderna. Em 1951 participa da primeira Bienal, SUBMETENDO seus quadros ao corpo de jurados.

Por ocasião do décimo aniversário da morte de Mário de Andrade Anita escreveria e resumiria de maneira doce, direta, simples e verdadeira sua obra:

“Tenho medo de ter desapontado a você. Quando se espera tanto de um amigo, este fica assustado, pois sabe que por nós mesmos nada podemos fazer e ficamos querendo, querendo ser grandes artistas e tristes de ficarmos aquém das expectativas. Procurei todas as técnicas e voltei à simplicidade, diretamente: não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta...”

7.3.2 Análise – Os condenados - 1922.

7.3.2.1 - Temática literária

Definido como prosa de ficção “Os condenados”, de 1922, é a primeira parte de uma série chamada “Trilogia do exílio”, também chamada “Romances do exílio. Da trilogia fazem parte ainda: A estrela de Absintho, segundo volume de 1927, e “A escada vermelha” de 1934. A história tem início focalizando a meretriz Alma e um amante, a segunda gira em torno da mesma heroína e de Jorge d’Alvelos. Aquela acaba morrendo, seu amante ameaça suicidar-se e Beatriz, velho amor deste morre tuberculosa. No volume final presenciamos as várias paixões instáveis do herói e sua metamorfose política.

Massaud Moisés tece um comentário sobre a trilogia que qualifica a obra de Oswald:

“Estrutura típica de novela, suas tônicas fundamentais se



evidenciam nessa síntese. Certamente desejoso de criar uma narrativa 'moderna', o autor montou-a em manchas ou fragmentos, justapostos cronologicamente, em sínkopos que se diriam cinematográficas se antes o Simbolismo e suas derivações não as houvessem empregado. O estilo, de frases curtas, enunciativas, parece reagir contra a ampulosidade dos Coelho Netos da época; na verdade, porém, acusa indeterminação. Narrando em vez de mostrar, como pede o bom romance, tudo flui monocordamente, sem os momentos que assinalam a evolução dramática. E o gosto discutível se alia ao tom melodramático, denunciando filiação com a *belle époque* naquilo que ostentava de menos válido. Poder-se-ia atribuí-lo aos verdes anos do autor, mais tais características, com uma que outra alteração, permanece ao longo da trilogia. Respira-se um clima em que as leis da verossimilhança ou da causalidade são violadas sem cerimônia, - como a súbita politização de Jorge, a ponto de enfrentar mano a mano "o camarada Deus", que "num imenso macacão veio sentar-se à sua cabeceira e falou-lhe declamatoriamente", despencando em exageros ou soluções do mais lídimo kitsch:

Preso a um minuto de eternidade num desespero mudo de dentes rilhados, Jorge d'Avelos sacudia, com as garras das mãos a cabeça de cabelos despenteados enormes.

.....

O mar fumava como um cigarro.

.....

E levando a malinha, jornais comprados e uma hulmidade de chorar, nervosamente, epilepticamente, caminhou pelas ruas.

Tanto mais lamentável quanto mais o sabemos produto de um *angry man* dos anos 20, sequioso de irritar a burguesia e as convenções com gestos ousados e rebeldes." (Moises: 1989: 111)

Se Massaud Moisés desenvolve seu comentário com tom

opinativo ou não é o menos importante, interessam-nos as imagens que se fazem e a clarificação da estrutura, um tanto dramática e por vezes quase um elemento de pesadelo comportamental. O que aliás, se verifica nas capas dos materiais como veremos na sequência.

7.3.2.2 - Aspectos Gerais de Construção e Estrutura

Logicamente apenas dois exemplos não constituem amostra suficiente para a definição de qualquer parâmetro, mas diante desta capa e da capa de 'O homem e a morte', percebemos uma certa reincidência no projeto da estrutura.

Em 'Os Condenados', de qualquer maneira, sente-se uma Anita projetista, preocupada com o valor dos elementos constitutivos em um discurso claro e linear. O moderno nesse trabalho é a veia expressionista que marca o desenho somada à construção do texto em um jogo quase neo-plasticista. Apesar de narrativo é contundentemente opinativo e se apoia muito no olhar da autora da capa sobre o conteúdo.

O desenho principal não subsiste sem o conjunto. Destacando-se fica claro que sua construção é secundária ao projeto do texto.

Livre na forma, é conduzido com a mesma ambientação quase onírica do texto de Oswald. Falamos de proporções apropriadas para o desenho físico e de uma dramaticidade quase afetada se não estivéssemos particularmente nos referindo a década de 20. Isto porque o drama implícito é em substância diferente daquele que se encontra por exemplo na pintura acadêmica. Algo de social se percebe no antagonismo do título em relação a uma mulher deitada apoiada em um homem em escorço doloroso. Seria uma metáfora visual? Certamente o é, apresenta uma opinião da capista que lê o



homem nu, sem máscara ou proteção, suportando uma mulher voltada a um outro assunto, a criança, de maneira plácida, sem qualquer constrangimento ou sinal de dor. Note a criança em contorno vermelho, mesmo que não se saiba da história, na qual a criança morre, pressente-se algo nesse destaque. A criança não tem registro nenhum de conteúdo, provavelmente uma nota sobre a ausência, o espaço deixado de maneira indelével. O homem é forte mas está nu. A mulher é frágil mas está vestida, parece-se com uma santa, refere-se a sua pureza, ou se tratando de Alma, a personagem, sua relação quase 'nonsense' com sua condição social de prostituta e negócio para um 'cafetão'.

O mais intrigante é a marca vermelha no chão sob os joelhos da personagem. Dor? Aborto? Puro sentimento de tristeza reforçado pelo vermelho que traz a marca do sangue no sentido? Provavelmente um pouco de tudo na representação da dor da existência do personagem.

O deslize para o figurativismo se evidencia quando Anita tenta criar uma base para o conjunto. Vê-se próximo ao pé esquerdo do personagem masculino dois riscos pequenos com essa função. Falta-lhe um pouco de descompromisso com a representação pictórica. Não é fundamental um suporte, é fundamental o objeto em si.

Esse conjunto gera também uma linha oblíqua ascendente cuja dinâmica implícita faz com que toda a obra tenda para o lado direito num desequilíbrio vertiginosa reforçado pela estilização das grades nas quais se prende o personagem e no conjunto tipológico do título principal que caracteriza-se basicamente pela assimetria. O equilíbrio é claramente substituído pela proposição da instabilidade global. O exemplar trabalho de letras fica evidente na análise da distribuição desses elementos quando se nota a hierarquia proposta:



‘Oswald de Andrade’ colocado na parte superior com o ‘DE’ em corpo reduzido numa nítida intenção de criar movimento a alternância dos pesos. Se colocássemos todos no mesmo formato teríamos uma formatação estática.

OSWALD DE ANDRADE

Em ‘A trilogia do Exílio’ encontramos uma proposta que a art nouveau já desenvolveu com bastante competência, que é integrar a letra ao desenho. O índice de modernidade está na utilização das linhas retas para essa reorganização dos elementos juntamente com o fato de o desenho da letra ser colocado alinhado contra o limite da caixa que surge na composição estilizada. O título inferior é uma solução duvidosa pois se perde na utilização ou não desse mesmo recurso, apesar de coerente no que diz respeito à cor, ao tipo e a proposta de tender ao lado direito.

Quanto ao número que representa a posição do volume e relação à série nota-se que provavelmente a utilização do algarismo romano é decorrente de um norma informal de grafia, mas Anita demonstra que os componentes do projeto foram pensados uns em relação aos outros e também individualmente. Caso utilizasse um tipo grotesco, sem serifa, criaria um retângulo preto com um traço vermelho vertical no meio e dificilmente teríamos a informação de maneira clara. A saída foi o uso de um tipo serifado de desenho inconfundível. Este é o ponto de vista do designer, preocupando-se com a informação, não em detrimento da questão artístico expressiva, mas ciente de que um não pode existir plenamente sem o outro.

No título principal, ‘Os Condemndados’, o projeto fica menos

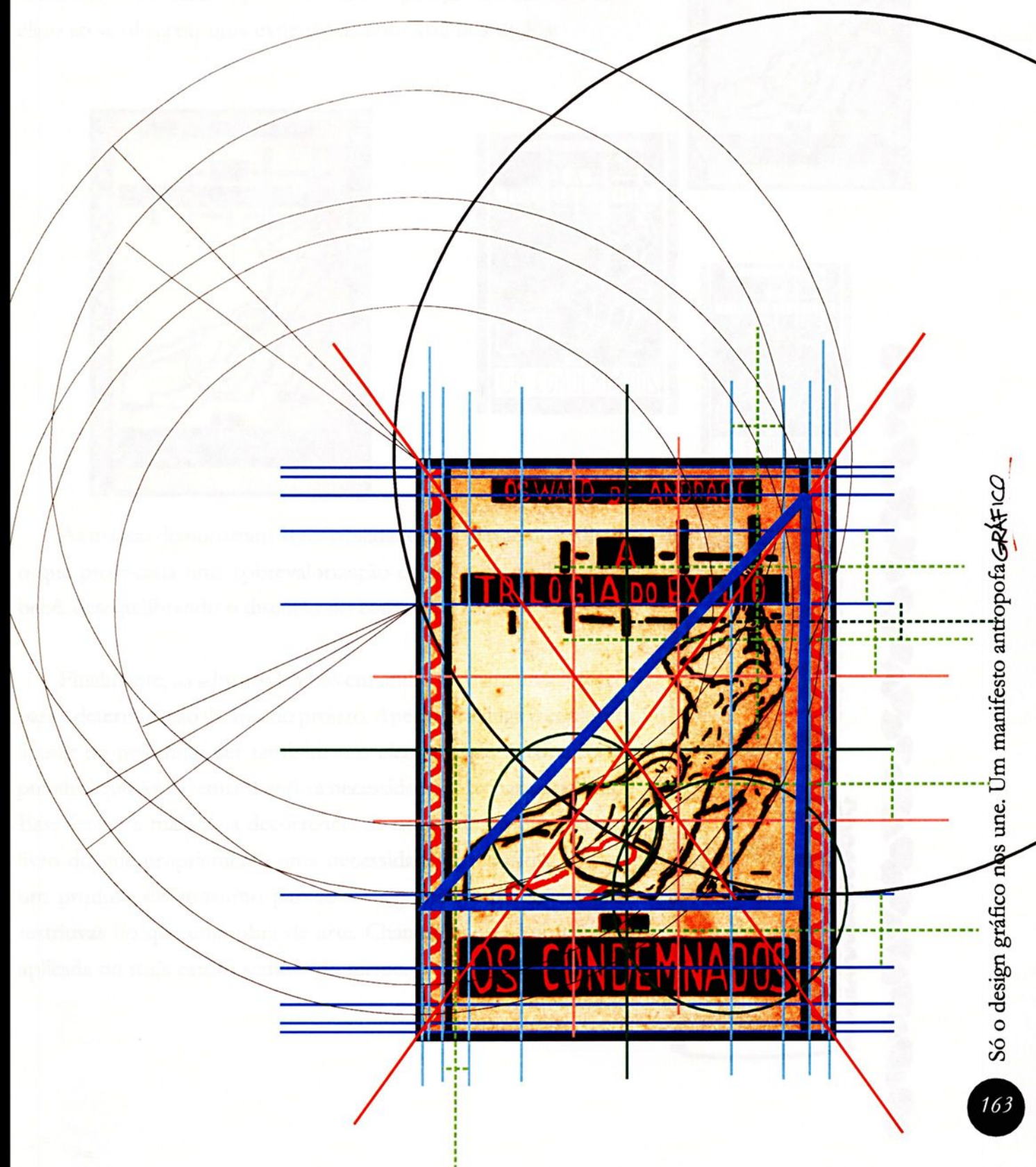
preocupado com os aspectos formais, muito embora se perceba uma noção de equilíbrio estudado, isto é, o peso à direita é reforçado com o conjunto compactado que se tem principalmente a partir das letras 'M' e 'N', onde se verifica uma colisão. É preciso que se lembre que estas capas eram desenvolvidas à mão e que apesar disso Anita se esforça em manter o desenho das letras iguais, nos 'S' por exemplo, mas perde o controle do espaço inicial e final da caixa. É bastante provável que a partir do momento em que se apercebeu da proporção das palavras em relação ao conjunto, ela tenha resolvido não aventurar-se com a colocação das letras nos limites da caixa, arejando levemente o conjunto, apesar de diminuir a carga expressiva que se observaria na tensão surgida essa aproximação.

Quanto à disposição dos objetos seria apropriada a listagem de alguns aspectos e distribuição espacial:

Obs.: h = Altura total e Todas as medidas são dadas a partir do lado superior

- 1- O nome do autor é colocado com apoio da parte superior em $1/32$ de h e centralizado com $3/64h$ de altura.
- 2- O conjunto 'A trilogia do exílio' apoia-se em $2/8h$.
- 3- O conjunto inferior apoia-se em variações de base 64 como se pode ver no desenho esquemático.
- 4- O desenho se orienta por circunferências dadas a partir do canto superior esquerdo marcados em $5/8h$ e $6/8h$, além de outro conjunto a partir de $2/8h$ com medidas iguais a $49/64h$, $58/64h$, $61/64h$.
- 5- Outra circunferência marca o complemento do personagem feminino com centro em $5/8h \times 5/8h$ e com $20/64h$ de diâmetro.

6- Circunferência em 6/8h por 6/8h com 26/64h de diâmetro.



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico **GRÁFICO**

As inversões cromáticas servem apenas para reforçar a coerência da solução do aspecto compositivo, ressaltando-se a escolha do vermelho como saída expressiva e não imposição técnica. Isso fica claro ao se observar uma experiência com azul nos títulos:



As massas demonstram a inviabilidade da reversão do projeto, o que provocaria uma sobrevalorização do foco na mulher e no bebê, desequilibrando o discurso do conteúdo.

Finalmente, os adornos laterais em ondas formam uma reforço para a determinação da área do projeto. Apenas restringe o conjunto apesar de pretender ser também um elemento de decoração. É provável que Anita tenha sentido a necessidade de fechar o conjunto. Esse fechar é mais uma decorrência da noção de produto para o livro do que propriamente uma necessidade compositiva, isto é, um produto de consumo parece ter algumas implicações mais restritivas do que uma obra de arte. Chamaríamos a isso de arte aplicada no mais estrito sentido do termo.



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico GRÁFICO

7.3.3 – O Homem e a morte – 1922.

7.3.3.1 - Temática literária

Menotti del Picchia é o tipo de autor que gera certas controvérsias e discussões quando o assunto é o estilo modernista. Moderno, acaba sendo questionado e na própria Revista do Brasil propõe-se que ele tenha carregado no tom passadista da estrutura para “manter” seu público.

O próprio Menotti reflete em texto extraído da edição facsimilada de 1968 da livraria Martins Editora, cujo organizador não se determina (Na bibliografia procurar por Menotti del Picchia, O homem e a morte, edição facsímile, 1968:8)



“Passados perto de cinquenta anos sobre a criação de ‘O homem e a morte’ fico a meditar sobre seu texto. Mário de Andrade, de certa forma perplexo pelo que de explosivo e inédito encontrou nessa poemática ‘tragédia cerebral’ - (porque todo o drama não sai do palco de um crânio) - feita de “bárbaros e galopantes símbolos”, como anotou, anos após, ao criticar minha ‘Salomé’ no ‘Empalhador de Passarinhos’, procurou situá-lo entre os místicos da Alemanha e da Espanha pelo caráter comum do construção filosófica.

Na atmosfera literária nacional do tempo (1922), dominavam ainda nosso romance vestígios de Coelho Netto e o novelístico mais atualizado de Afrânio Peixoto. Naturalmente, no intuito de quebrar todas as amarras do passado e me entregar a um anárquico impulso de criação nos termos do manifesto por mim e por Oswald publicado em 21, projetei meu romance no território inconfinado

da poesia. Creio, hoje, que o meu mais longo poema seja “O Homem e o Morte”.

Mario de Andrade fala de certa forma numa sublimação freudiana místico-panteísta: “Freud, aliás, nesse tempo talvez fosse entre nós apenas conhecido pelo seu divulgador, o sábio Franco do Rocha e por Mório, já então o mais informado humanista e erudito da nossa confraria. Freudiano, porém, não era o delírio lírico da personagem inominado. Esta era apenas instrumento meu, seu criador. Estou hoje convencido de que freudiana foi minha recalcada ânsia de liberdade criativa. No fundo toda a expansão paroxística do “homem que amou a morte” projetando sua ânsia de perfeição e de beleza em todas as direções, fixando-a na mulher, não é mais que a insubordinação do artista do tempo libertando-se de toda a carga histórica de. limitações e pressões. Inventar sua obra de arte fora de todas as formas, convenções e limites.” (ANDRADE: 1974: 20)

Usar uma personagem delirante fabricando seu mundo irreal com sua realidade interior, era oferecer ao artista o instrumento e o material propícios a tornar válida sua insubordinação contra o passado cultural adjetivo e surrado, seu presente limitado, estático, policiador e medíocre. É nesse sentido que Mário registra o novidade renovadora e revolucionária do romance. Ele não tem êmulos no panorama literário brasileiro que então nos circundava. É a tentativa de uma abertura, de um caminho, de uma ousada inovação.

Essa abertura, porém, longe de ser uma evasão ao espírito nocional através do seu desvairado esteticismo é, pelo contrário, uma integração ao gênio telúrico. É este que inspira o sentimento das personagens (passionalidade da raça) que se movimentam numa paisagem feérica toda seiva e sol. “Menotti é um reflexo da natureza

do país” - diz Mário - Faz parte do natureza do Brasil”.

É ainda o “Juca Mulato” com seu panteísmo, seus mitos raciais, sua paixão, o qual pulsa na inquietude do inominado, no tropismo marinho que fataliza Kundry (a personagem), resultante e presa da sua ancestralidade heróica.

O romance se enquadra, pois, na linha do nacionalismo autêntico que reivindicamos como a mais alta conquista espiritual da “Semana de Arte Moderna” de 1922.” (Menotti: 1968: XVI)

É novamente um romance tenso e denso onde se observa o personagem em uma relação lancinante com aquilo que lhe atormenta e intriga. O texto parece sim muito moderno e a capa de Anita vai saborear os elementos simbólicos e narrativos constantes do texto.

7.3.3.2-Aspectos Gerais de Construção e Estrutura

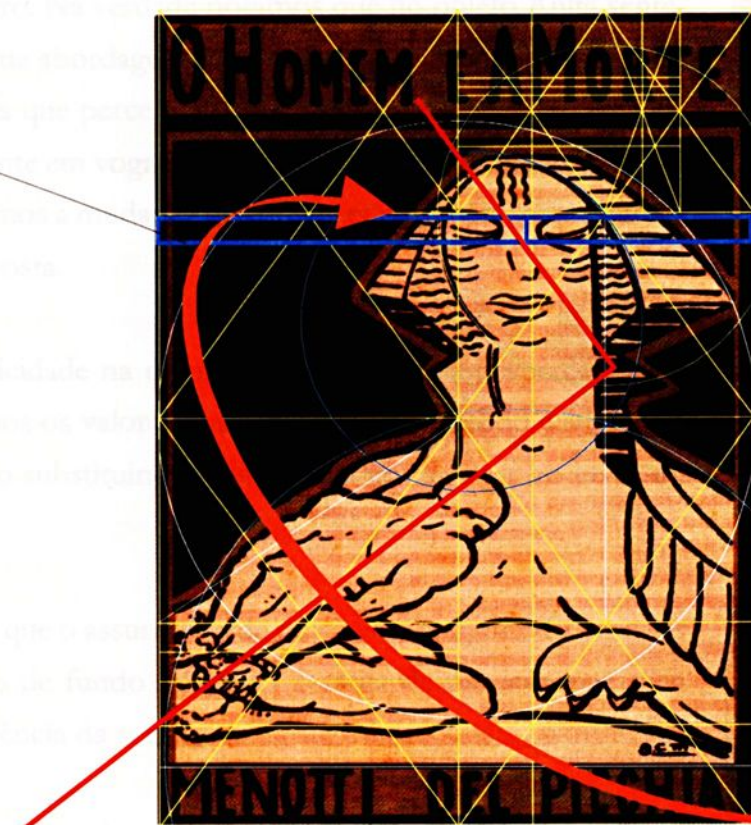
Pode-se suspeitar de um estilo em Anita Malfati quando se percebe que ela parece seguir uma mesma linha de trabalho nos dois projetos estudados. Entre Menotti e Oswald existe uma grande diferença de conduta o que por si só já implicaria uma mudança na abordagem visual para ambos.

O desenho principal demonstra semelhança no discurso da capista que vê nos textos modernos algo de melancólico e bastante dramático. O homem coloca-se diante da esfinge, citada no texto, de maneira humilhante e submissa. A esfinge se apresenta indecifrável e através de um traço bastante estilizado submete o homem e toda a capa.

Se tomarmos a proporção áurea, no esquema apresentada em azul, veremos que o centro do rosto, entre os olhos vai ser o foco principal e ponto convergente do olhar. Não parece ser sem função a utilização da proporção, o conjunto fica completamente estável.

Depois da orientação inicial o projeto sugere uma revolução do olhar como a descrita pela seta laranja do esquema. O espaço vazio à esquerda do monumento gera um peso de massa e atrai para si toda a matéria do restante da capa.

P. Áurea



Revolução do olhar
ao redor do objeto

O homem se circunscreve à esfinge e os outros elementos são constituídos como suporte da mesma maneira.

A estilização de Anita é mais uma demonstração de sua competência projetual que pode ser revelada somente a partir da sobreposição de uma diagrama (ver diagrama da página anterior).

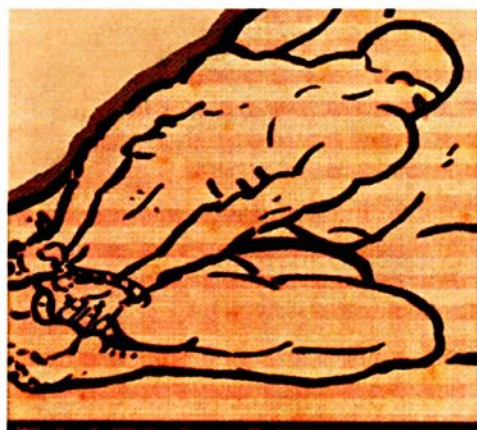
A contraposição entre a estilização da esfinge e o homem demonstra também algum receio acerca do que é permitido ou não no produto livro. Na verdade notamos que no objeto Anita sente-se livre para uma abordagem modernista de reinterpretação de um original. É nela que percebemos inclusive como ocorrem os ecos do decô, bastante em voga e tido como moderno. Se invertermos a capa percebermos a mudança do foco para o homem, o que parece não ser a proposta.

A dramaticidade na escolha das cores passa despercebida se não ressaltarmos os valores absolutos. Repare quando aliviamos a carga do fundo substituindo pela mesma cor de base ao invés do preto.

Fica claro que o assunto perde tensão e o conjunto fica menos grave. O preto de fundo traz toda a carga de místico necessária para a transferência da sensação.

A morte não pode ser associada aos elementos claros, ela é frígida e árida, atormentada, tudo aquilo que guarda o preto enquanto carga emotiva.

As cores são uma manifestação da intenção discursiva de Anita. Preto tem toda a carga já descrita, e o marrom pode ter uma função degenerativa. Na tabela do capítulo sete encontremos o suporte



para a angústia que se transmite pelo conjunto. Doença será a palavra chave para marrom neste contexto.

Ao vermos contornada a esfinge com o halo marrom temos a impressão de místico reforçada, algo como uma aura mágica que se apresenta ao observador deixando claro que o homem, sem aura, é apenas o humano em sua condição.

O trabalho de texto é bastante elegante e novamente se volta a modernidade possível no desenho de letras góticas. Se a capista lançasse mão de letras fantasia ou serifadas teríamos um reforço do discurso parnasiano já que os termos do título poderiam muito bem ser produto de um romantismo tardio. Essa preocupação subsiste e conduz o projeto de letras por uma discussão da carga semântica e cada palavra. O título é colocado com o espaço entrelinha alterado não apenas para a perfeita utilização da largura da página, mas para criar a leveza necessária para que cada elementos seja visto de maneira individual, praticamente apoiando-se na distribuição espacial dos objetos abaixo, o homem à esquerda e a morte à direita. A eficácia da colocação surge quando invertemos o título.

O uso dos conectivos visuais ‘e’ e ‘del’ em corpo menor surgem como estilo, apesar de que sua utilização no título criar uma cadência de leitura reforçando a distância entre os dois termos.

Anita deve ter ficado impressionada com o resultado já que chega a assinar o desenho com um pequeno ‘ACM’ no canto inferior direito.

Se o conjunto tende à direita marcado violentamente pela mesma diagonal ascendente, isto é, esquerda inferior para direita



Inverter a cor de fundo e o sentido do texto causa estranhamento na composição.

superior, é a caixa geral da ilustração, reforçada pelas caixas dos textos, que darão uma extrema consistência para um equilíbrio que oscila em tensão entre o simétrico e o assimétrico.

A inflexão da esfinge gera o último golpe visual da capa. Observando no diagrama principal a linha vermelha vê-se a criação da dinâmica e força do movimento que se contrapõe ao espaço preto e sua própria dinâmica.

Destacando aspectos geométricos temos:

- 1- As peças são colocadas novamente em proporções de $n/64$ e estritamente sobre o diagrama básico.
- 2- A esfinge é construída sobre arcos e circunferências inscritos no diagrama da capa.
- 3- O rosto da esfinge é disposto segundo a proporção áurea.
- 4- As palavras do título são colocadas de maneira a respeitar-se a mesma medida para ambos os termos.
- 5- A nome do autor é equilibrado em função de sua massa. Dessa organização temos o grupo 'EL' para a direita do centro, dando corpo para 'Picchia' que visualmente é mais leve, apesar de termos sete letras em 'Menotti' e sete letras em 'Picchia' igualmente.

As inversões ressaltam as massas em como elas são organizadas. E a escala de cinza demonstra que o projeto do traço ainda é maior que a preocupação cromática.

Talvez este aspecto seja o mais delicado desta discussão, já que estamos propondo uma suspeita de menor preocupação com a cor. Não se trata de importar-se ou não com a cor, o que por si, em Anita Malfati, seria quase uma heresia, mas é admitir que diante dos



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico!

problemas industriais, por exemplo, a inviabilidade de se trabalhar uma policromia, o trabalho com traços possibilita a manifestação plena da expressão.



7.4 Elemento de análise: Tarsila do Amaral

7.4.1 Perfil

Tarsila do Amaral - 1894 a 1970 – nasceu em Capivari, estado de São Paulo, e faleceu em São Paulo, capital. Apesar de tardiamente iniciada nas artes, em 1916, Tarsila vai ser uma das mais notáveis pintoras modernas brasileiras. Tendo freqüentado o ateliê de Pedro Alexandrino em 1917 aproxima-se da pintura e em 1920 embarca para Europa, para estudar em Paris na academia Julian, com o retratista Emile Renard.

Em 1922 volta a São Paulo, e apesar de não ter participado da Semana de 22 estabelece uma consistente relação com os intelectuais que a planejaram. Dessa relação surge o famoso Grupo dos Cinco, do qual faziam parte além de Tarsila, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. Em 1923 pinta 'A Negra', superando completamente os elementos acadêmicos e um incipiente impressionismo, e começando a dar forma visual para aquilo que viria a ser o processo antropofágico.

A formação de Tarsila é concluída pela proximidade, durante sua estada em Paris, com nomes como Picasso, De Chirico, Brancusi, De Falla, Stravinsky, Satie, Breton e Cendrars, e principalmente por Fernand Léger, de quem acaba trazendo uma tela que servirá como um modelo importante.

Em 1924, durante a visita de Blaise Cendrars e um tour por Minas Gerais Tarsila descobre o Brasil enquanto tema e tem início a chamada fase Pau-brasil, de cores "caipiras", rosas e azuis, estilizações geométricas da flora, dos caboclos e negros brasileiros, que durará até 1927.

Em 1928 pinta o 'Apaboru', um marco da antropofagia, sobre o qual a própria Tarsila considera: "Eu quis fazer um quadro que assustasse o Oswald, uma coisa que ele não esperava. Aí é que vamos chegar no Abaporu.. O Abaporu era uma figura monstruosa, a cabecinha, o bracinho fino, aquelas pernas compridas, enormes, e junto tinha um cacto que dava a impressão de um sol como se fosse também uma flor. Oswald ficou assustadíssimo e perguntou: 'Mas o que é isso? Que coisa extraordinária! Ele telefonou para o Raul Bopp: 'Venha imediatamente aqui que é para você ver uma coisa!' Bopp foi lá no meu ateliê, na rua Barão de Piracicaba, assustou-se também. Oswald disse: 'Isso é como se fosse um selvagem, uma coisa do mato', e o Bopp concordou. Eu quis dar uma nome selvagem também ao quadro e dei Abaporu, palavras que encontrei no dicionário de Montóia, da língua dos índios. Quer dizer antropófago."

Em 1933 tem início uma nova fase com 'Operários, 2ª classe', de cunho social, voltando-se a grandes temas como o trabalho, a miséria e a injustiça social, provavelmente por uma forte influência de sua viagem a União soviética no começo dos anos 30.

A partir de 1946 volta-se novamente a temas antropofágicos e 'Pau-brasil' em uma fase bastante madura. Por volta de 1972 resume para um jornalista sua obra: "Encontrei em Minas as cores que adorava enquanto criança. Ensinaaram-se depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa, violáceo amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo sem medo dos cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna..." (LEITE: 1988: 495)

O vínculo com Oswald fará Tarsila desenvolver projetos em várias frentes, desde ilustrações para as revistas modernas até capas de livros e será dela a capa mais contundente da época: Pau Brasil, baseada na bandeira nacional.

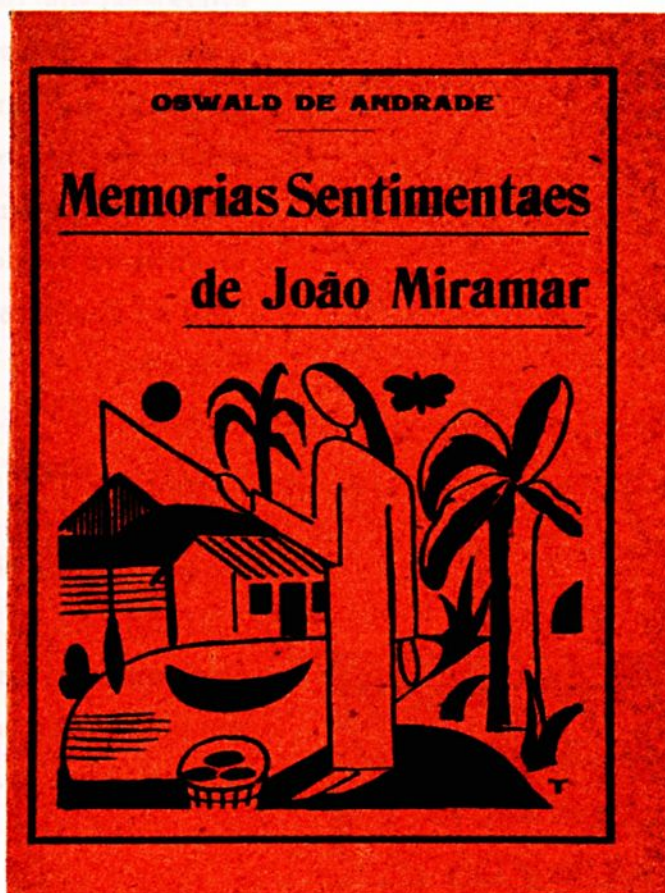
7.4.2 *Análise – Memórias Sentimentais de João Miramar - 1924.*

7.4.2.1 - *Temática literária*

Em “Memórias sentimentais”, livro de poesias de Oswald de Andrade, apresenta-se pela primeira vez, como diz o seu prefácio, o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. Novamente Massaud Moisés comenta:

“De certo modo o estilo telegráfico, de períodos curtos e sem pontuação, já se anunciava nos Comdenados. O intuito era “o trabalho de plasma de uma língua modernista.”

Na verdade “Memórias” são, como diz Maria Augusta Fonseca “recortes da crônica jornalística e da literatura, diários, cartas e bilhetes, anedotário, discurso, poemas, comprimindo frases, desarticulando palavras, recompondo outras num ir e vir de muita sátira que servem para dispor o mundo descompromissado e fútil do personagem João Miramar. Oswald arremeda, inventa, cola e refunde enquanto faz o inventário satírico da literatura e da língua. Antonio Candido vê na boa literatura de Oswald a “busca de estruturas móveis” que rompem com a ordenação tradicional, uma “espécie de cinematismo



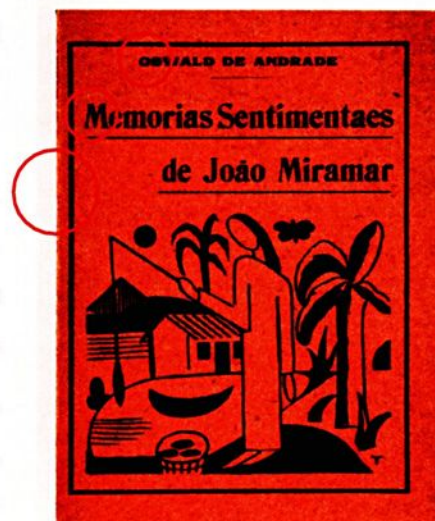
descontínuo”. Haroldo de Campos, trazendo a questão da mecânica do movimento, aproxima a estruturação da obra da técnica cinematográfica (tomando como parâmetro o cinema de Eisenstein e a “teoria da montagem” do cineasta russo) neste livro pela estrutura montada em fragmentos, rompendo com a linha discursiva, ordenando fora da sequência linear, vendo nisso uma perspectiva para a aproximação entre Oswald e Joyce. Oswald engendra ainda elementos autobiográficos, nesse duplo ficcional que oculta um pseudônimo também usado pelo autor e que agora tem vida própria no personagem. A linguagem telegráfica, os lances novos de sua literatura caminham junto à paródia estilos, à blague e à sátira. O livro se organiza em capítulos-fragmentos, numerados de 1 a 163.” (Fonseca: 1990: 132)

A capa de Tarsila será um manifesto visual a parte.

7.4.2.2 – Aspectos Gerais de Construção e Estrutura

Talvez esta não seja a maior criação de Tarsila em termos de capas de livros, mas certamente exemplifica claramente como as questões organizacionais, projetuais e construtivas representavam o foco para o produto do design gráfico.

Aproximando-se em muito das capas do cordel, principalmente pela questão técnica, algo recorrente no período, a modernidade se concentra no traço já bastante característico na ilustração principal e nas suas relações com os outros elementos. Alguns elementos demonstram uma certa falta de ambientação com o meio livro, como por exemplo uso da caixa geral para suportar todo o conjunto, recorrente entre os modernos mas desnecessário para a obra, a escolha do tipo ‘Times’, quase inexpressivos, para a colocação do título, ou a colocação do nome do autor em corpo menor, centrado,



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

guardando uma distância incômoda do resto do conjunto de textos dentro do espaço projetual.

Entretanto decobre-se uma escolha melhorada para o nome do autor em um tipo próximo da Cooperplate de 1904:

**A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V X Y W Z**

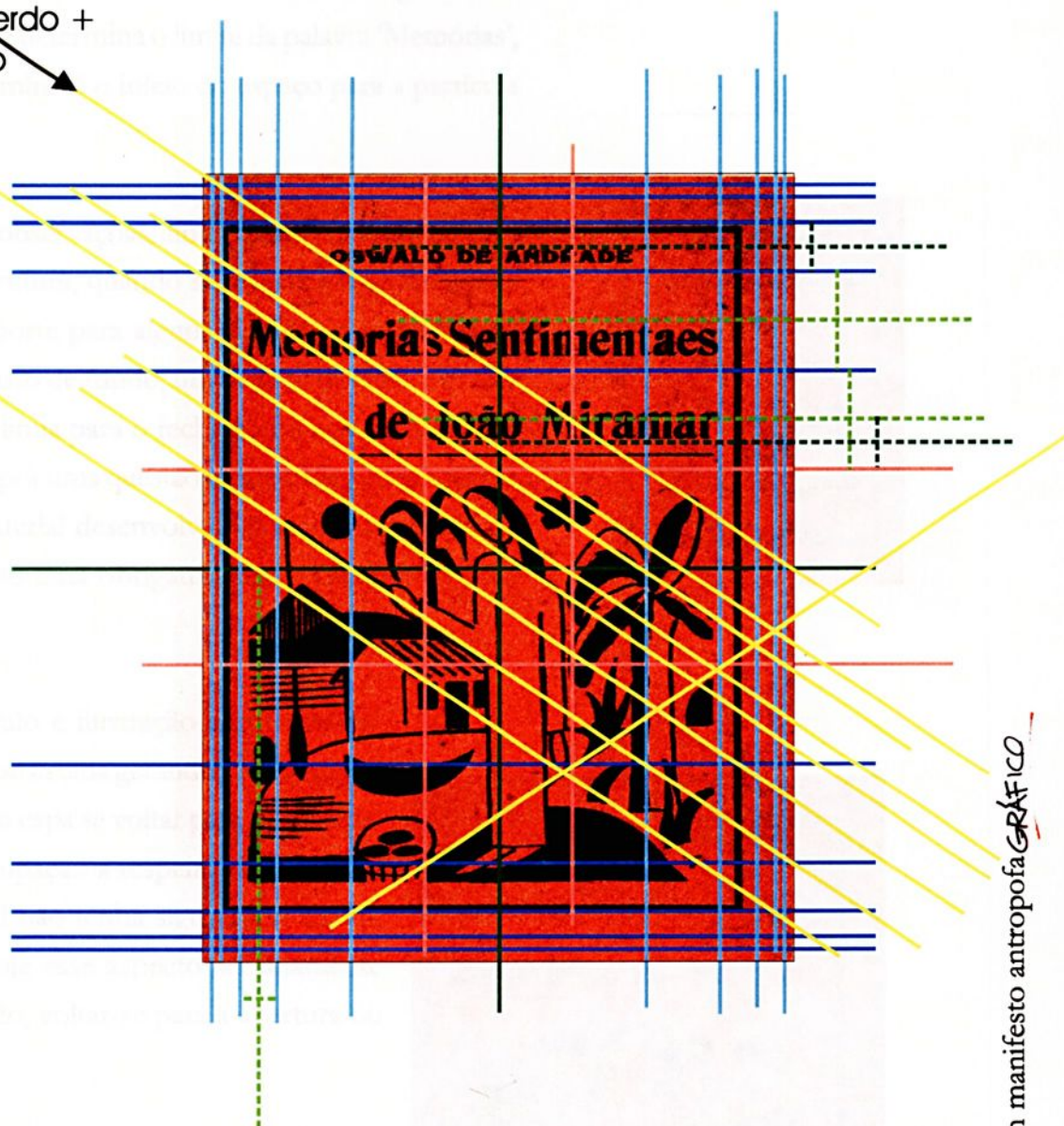
com espaçamento entreletras alargado além do normal. Extremamente elegante e séria quase não coexiste com o restante do projeto, principalmente com o título.

Não se trata de imaginar Tarsila como uma capista menor, mas como uma capista moderna que está a caminho de compreender o canal. O restante do projeto é de uma preocupação formal inquestionável.

O diagrama básico serve novamente para esquadrihar a análise, mas as linhas verticais e horizontais não são o espetáculo principal. São as linhas oblíquas que dão a tônica da criação e o vigor para a dinâmica do conjunto. Com as linhas mestras apoiadas em ângulos de 34 graus aproximadamente parte-se para um elemento em seta, propondo triângulos que são por natureza os vetores de sentido, orientação e quantidade de movimento. Não se trata de acaso pois se verifica em várias ocorrências a intencional utilização do mesmo ângulo.

parâmetro dado pelo
canto superior esquerdo +
centro vertical direito

parâmetro
'M' e 'd'



- MEIOS
- DIVISÃO DO 1º. MEIO
- DIVISÕES CENTRAIS
- SUB-DIVISÕES ESPECÍFICAS

O braço direito do personagem, os elementos do casebre, os ombros do personagem, a orientação da cabeça se colocam sobre os suportes inclinados. O fato mais surpreendente dentro da análise

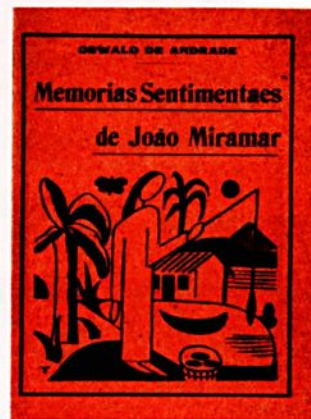
Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

é o fato de as linhas traçadas criarem o limite da caixa imaginária do texto, isto é, uma linha que determina o limite da palavra 'Memórias', a partir de seu 'M', determinará o início do espaço para a partícula 'de' da segunda linha.

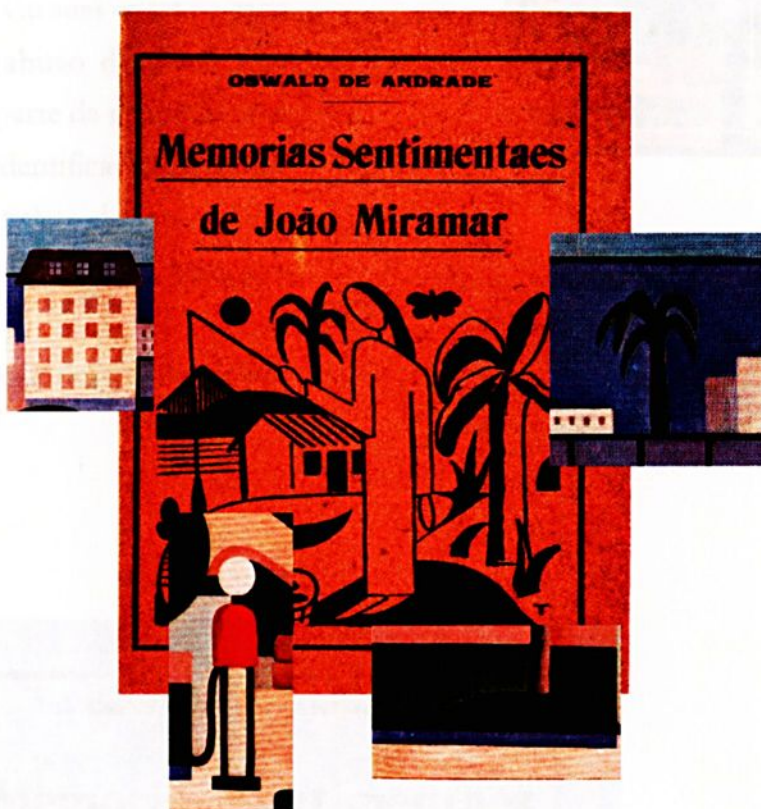
Se, a certa altura das observações, ainda faltam algumas certezas acerca dessa possível estrutura, quando se reverte a linha oblíqua a mesma angulação dá suporte para alguns elementos como os pés do personagem, um arbusto de fundo, um pedaço de chão. Por que Tarsila não teria usado a linha para o fechamento dos telhados dos casebres? Provavelmente por uma questão técnica. Devemos lembrar que tratava-se de um material desenvolvido à mão onde o uso de régua não parece ter sido uma obrigatoriedade. Falamos de uma arte 'nova'.

Caso invertamos título e ilustração perceberemos que a estrutura geral foi construída gerando uma diagonal descendente e Tarsila faz a capa se voltar para a esquerda. Talvez o refino da preocupação a respeito do lado para o qual se abre o material não tenha significado algum, apesar de até mesmo hoje esse aspecto ser altamente discutível. O que é o certo, voltar-se para a abertura ou contra ela ?

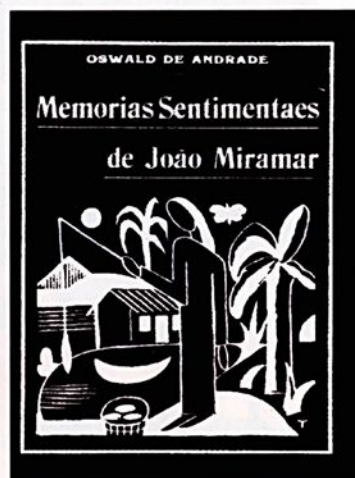
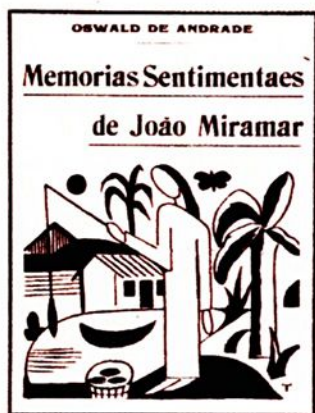
A paisagem é certamente uma manifestação de apreço a elementos marcadamente brasileiros, reiterando através da canoa, casebre, coqueiro e pesca, a preocupação do modernismo com o resgate dos valores nacionais. Se Tarsila viajou o mundo e teve experiências outras que não são comuns a grande maioria dos brasileiros devemos lembrar que foi pela possibilidade dessa comparação que sua obra é tão valiosa.



A questão da cor em Tarsila é também marcante e fica no ar uma impressão bastante forte do incômodo de se limitar ao preto para a capa.



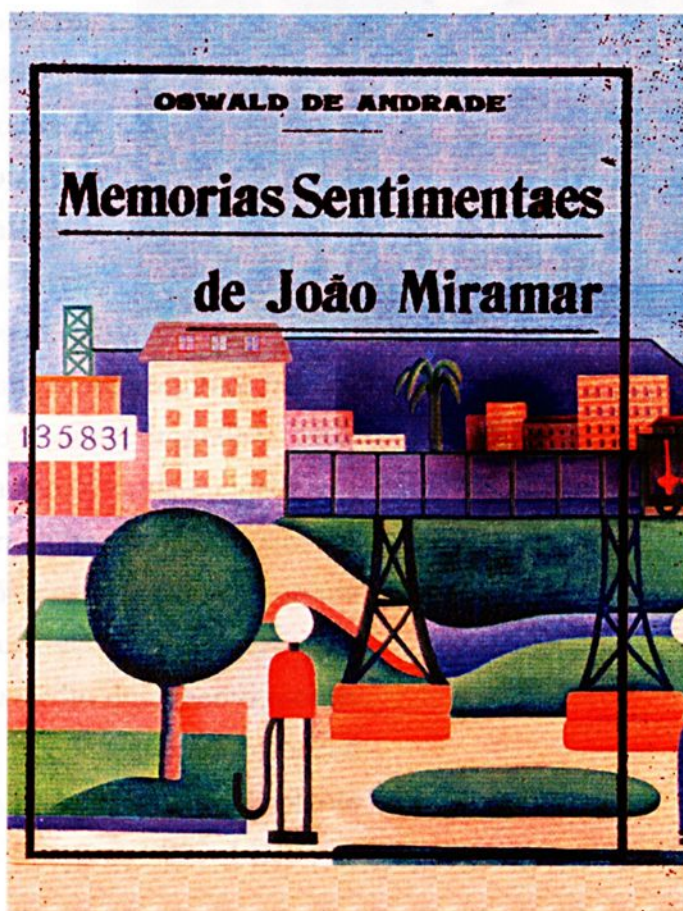
Similaridades nos objetos em seu trabalho plástico e na capa do livro.



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

Se Tarsila dominava ou não o desenho traço preto (e dominava) não vem ao caso, mas sim a escolha dos elementos e como parecem exigir o uso da cor. Seria correto propor a tese de que a autora da capa imaginou uma variação em cores e foi obrigada a resignar-se ao 'PB' (Ver esquema da página 180). Tarsila viu suas cores na capa de 'Memórias' mas não teve canal. Um abuso desta análise, utilizando-se da informática, sobrepõe uma parte da criação a uma imagem da própria artista. Buscamos apenas identificar quais seriam as opções cromáticas possíveis a partir da paleta da pintora e o resultado parece tão coerente que não chega a causar estranhamento.

Parece claro que Tarsila quis a cor, não pôde desenvolvê-la por questões técnicas, mas planejou...



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofa **GRÁFICO**

7.4.3 Análise – Pau Brasil – 1925

7.4.3.1 - Temática literária

Oswald de Andrade coloca em seu livro, editado pela editora francesa 'Au Sans Pareil' da qual fazia parte Blaise Cendrars, o conteúdo do manifesto de 1924, lançado originalmente no Correio da Manhã do Rio de Janeiro, sua proposta de poesia pau brasil.

Novamente Maria Augusta Fonseca:

“O ano é da Poesia Pau Brasil. Aí o poeta filtra, decanta lições de modernidade. Campeia na produção avançada dos europeus e tange seu conceito de primitivismo. Não o exótico, mas a argamassa preparada com a história pátria, a literatura e os elementos da estética moderna. O resultado da moldagem é o sentido que busca para a arte nacional, nossa primeira poesia de exportação: Pau Brasil. Contra a cópia, pela invenção. Quer expor a língua híbrida, confrontar desigualdades – o casebre, a favela, a máquina, a técnica; anunciar uma nova era na rapidez e na síntese do telégrafo, o cinema modificando os hábitos cotidianos, o fonógrafo, a luz elétrica, o bonde. Fotografa o Brasil da fazenda e do carro de boi contrastando com a cidade e a velocidade dos automóveis. Na literatura é o tempo dos roteiros. A poesia Pau Brasil que Oswald compõe nessa época, representa também um alargamento de idéias. A atualização estética passa pelo processo de redescoberta da língua através do documento escrito. Toma de empréstimo a carta de Pero Vaz de Caminha e conclui com os poetas do romantismo brasileiro, primeira tentativa conjunta de independência em relação à língua. (Fonseca: 1990: 147)



É provável que a contundência do pensamento modernista e a pesada discussão socio-político-cultural do período jamais tenham sido tão franca e diretamente discutidas como nesta capa.

7.4.3.2 – Aspectos Gerais de Construção e Estrutura

Arrasador!

É fundamental que se comece qualquer análise sobre a capa do 'Manifesto Pau Brasil' com uma palavra como esta.

Apesar de Tarsila ter parecido tímida e oprimida pela questão cromática, será ela própria que cristalizará de maneira absoluta a *alma mater* do modernismo brasileiro da fase antropofágica.

A usurpação da bandeira nacional se dá apoiada em outros aspectos da organização espacial. De fato a bandeira é um projeto horizontal, estabelecido em termos de alternância de sensações dadas pelos elementos geométricos.



Na verdade trata-se de uma proposta bastante ousada mas equilibrada já que temos o retângulo horizontal verde estável e até certo ponto estático. Na seqüência o losango amarelo dinâmico que apesar de sua construção de ângulos agudos e indicadores de um possível movimento, se coloca também horizontalmente, sem

qualquer agressão ao sistema, restrito como subconjunto. O círculo azul tem todas as características da forma centrada e absoluta, desde a circunscrição natural do círculo até a pacificidade do azul cor. O texto e as estrelas são de puro adorno e tem apenas um caráter político. Falamos de um conjunto estático porque concêntrico.

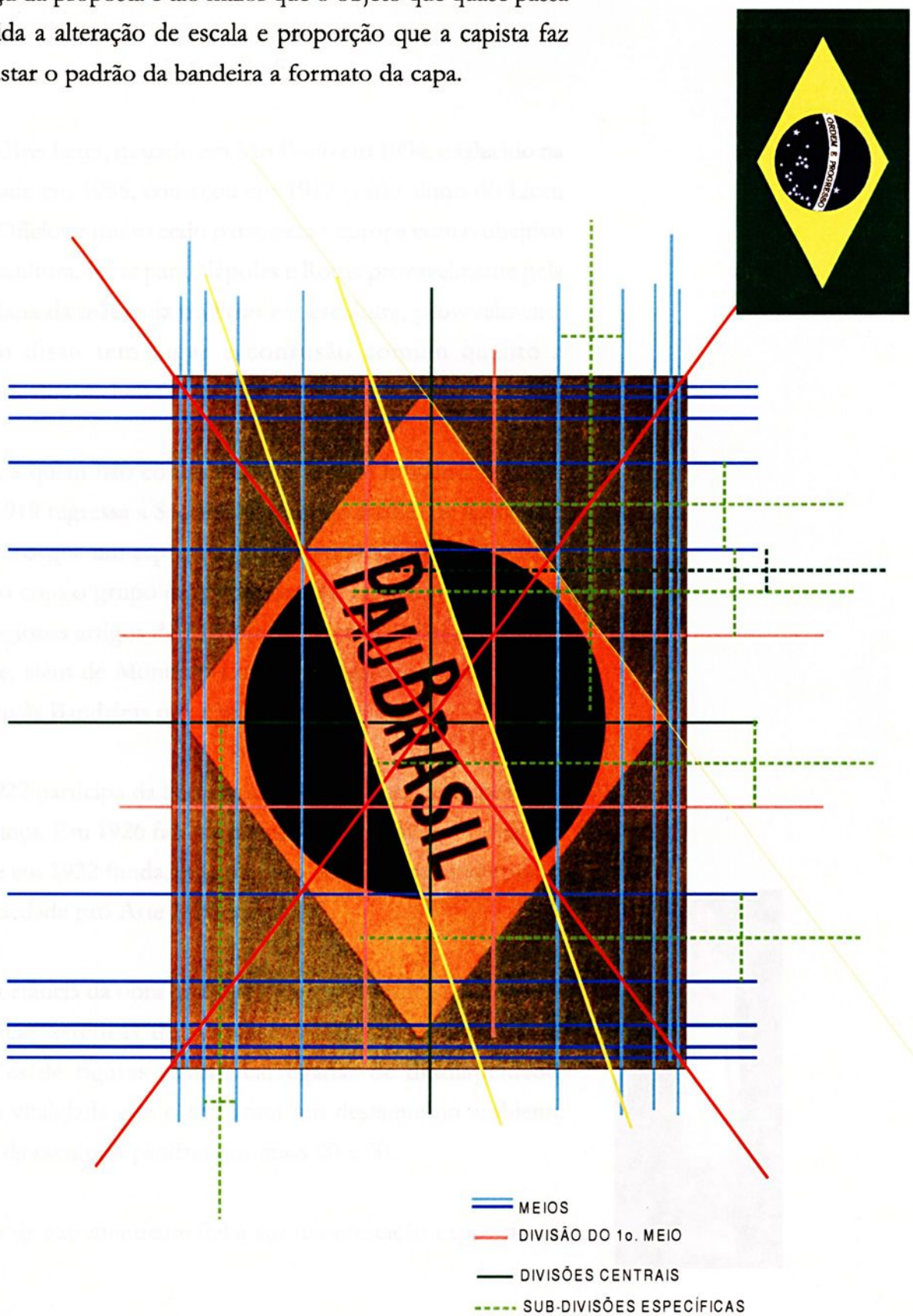
Mas a bandeira do Brasil não é o foco da análise e porque então se 'perde' tempo discutindo-a ?

É simples. Considere tudo que foi dito sobre o símbolo oficial e subverta. O que era estático ganha tensão e ritmo. As cores conotam discutindo as proposições clássicas da bandeira. O azul não é mais azul e o preto dirá toda a impressão que se tem com o conteúdo quase virulento do texto oswaldiano.

A linha oblíqua das palavras 'Pau Brasil' novamente indicam uma predileção de sentido em Tarsila, a diagonal descendente, e servirá para reforçar uma sensação de perda ou de indignação que é o tom básico do texto. O tipo é direto, grotesco, sem refinamentos ou decorações apenas pontua a leitura colocando a letras iniciais em destaque para a facilitação da observação. O recurso que merece destaque é o uso da capitular como variação da caixa alta atentando para a seriedade com que se leva o assunto do nome.

O que nos importa é que em meio a discussões hipócritas que por vezes voltam à tona sobre a utilização do símbolo cívico como produto de consumo ou manifestação política, esta capa surge como um chamamento à necessidade de se expurgar a estreiteza de visão e lembrar que o mais importante não é o símbolo mas o que ele deve significar (obs.: não se corre aqui NENHUM risco de se parecer piegas.)

A força da proposta é tão maior que o objeto que quase passa despercebida a alteração de escala e proporção que a capista faz para se ajustar o padrão da bandeira a formato da capa.



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico GRÁFICO

7.5 Elemento de análise: Victor Brecheret

7.5.1 Perfil

Victor Brecheret, nascido em São Paulo em 1894, e falecido na mesma cidade em 1955, começou em 1912 como aluno do Liceu de Artes e Ofícios e muito cedo parte para a Europa com o objetivo de estudar escultura. Parte para Nápoles e Roma provavelmente pela origem italiana da mãe e da tradição em escultura, provavelmente em função disso tem lugar a confusão comum quanto a nacionalidade de Brecheret.

Rodin, a quem não conheceu, teve grande influência em sua obra. Em 1919 regressa a São Paulo, e com o auxílio de Ramos de Azevedo, consegue um espaço no Palácio da Indústrias. Em 1920 tem contato com o grupo de modernistas e recebe inclusive uma série de elogiosos artigos de Menotti del Picchia, Mário e Oswald de Andrade, além de Monteiro Lobato. Apresenta a maquete do Monumento às Bandeiras que é recusado.

Em 1922 participa da Semana de 22 com trabalhos apesar de estar na França. Em 1926 faz sua primeira exposição individual em São Paulo e em 1932 funda, em conjunto com outros modernos, o SPAM, Sociedade pró Arte Moderna.

A importância da obra de Brecheret reside principalmente nas características estéticas de suas esculturas, onde as violentas deformações de figuras tensas, carregadas de dramaticidade, carregam a vitalidade que o tornaram um destaque no ambiente retrógrado da escultura paulista dos anos 20 e 30.

Apesar de extremamente fiel à sua manifestação expressiva, a



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

escultura, Brecheret realiza desenhos que comumente são esboços de suas obras escultóricas, e nesse contexto acaba realizando uma capa de livro para Oswald de Andrade, onde a visão do escultor não se dissimula.

Com notas de elementos *deco*, as formas de Brecheret serão uma representação simbólica do modernismo brasileiro.

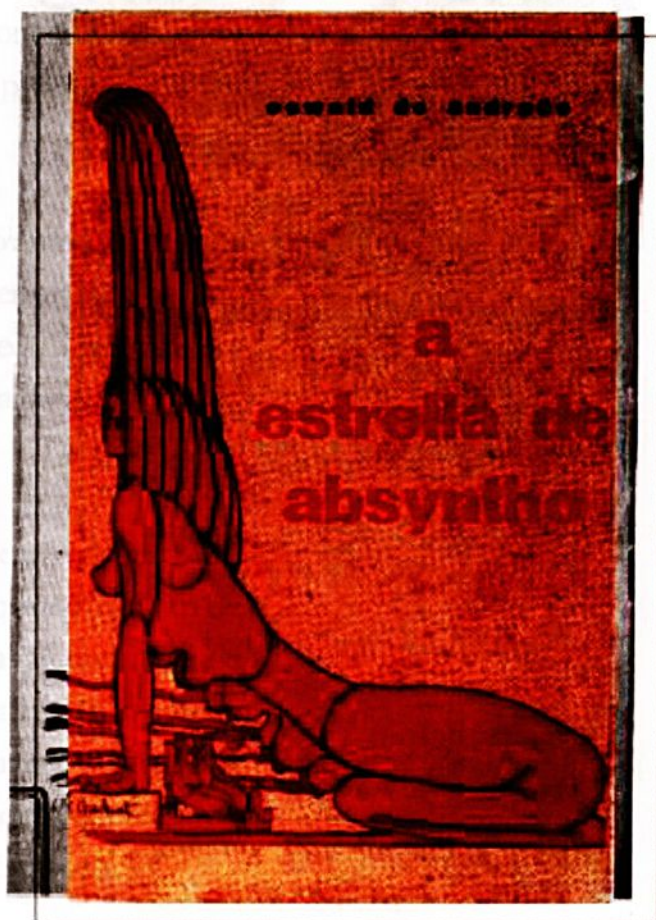
7.5.2 *Estrela de Absintho*

7.5.2.1 *Temática Literária*

Esta segunda parte da 'Trilogia do Exílio' de Oswald de Andrade, já foi discutida na análise da obra de Anita Malfatti, cabe apenas ressaltar que os final trágico das personagens femininas criam um pano de fundo para um texto carregado de tons amargos, que é proposto desde o título já que 'absinto' pode ser tanto uma flor aromática de propriedades tóxicas como representar em sentido figurado, pesar, mágoa e amargura.

7.5.2.2 – *Aspectos Gerais de Construção e Estrutura*

Para a análise desta capa foi necessária a remontagem de um modelo a partir de fragmentos de vários originais que determinavam as verdadeiras dimensões do material original. Os fragmentos preto e branco que se vêem nas laterais da capa base são os complementos para a dimensão original, ausentes na maioria das capas preservadas, normalmente com os limites já desgastados.



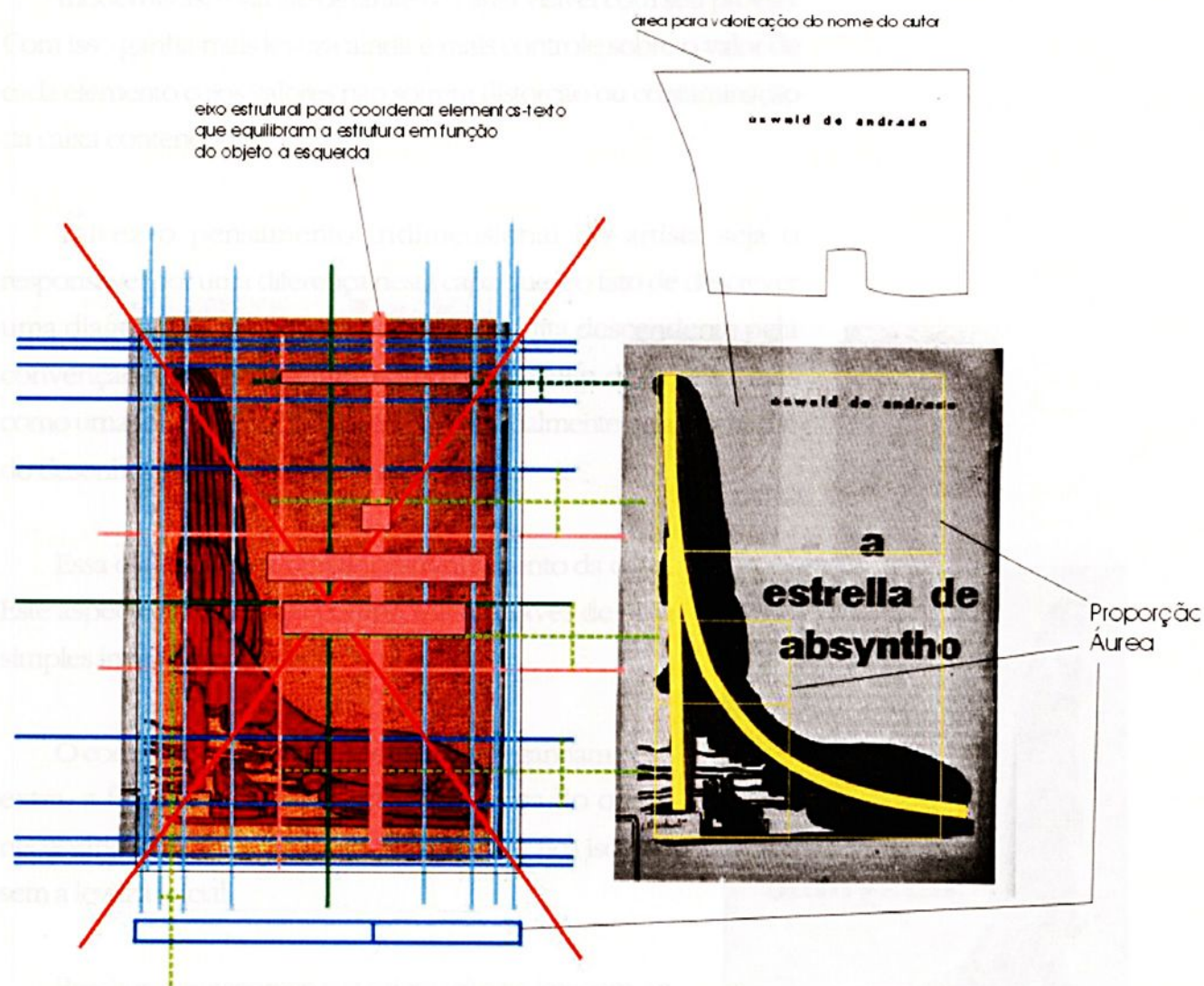
Na capa de 'A estrella de absyntho' Victor Brecheret demonstra a sua orientação para a resolução de um projeto gráfico. A tradição do escultor e, em segundo lugar, do desenhista cuja trabalho serve aos propósitos da escultura surgem e são até certa medida evidentes para uma primeira observação contaminada pelo conhecimento da especialidade do capista. A impressão de que Brecheret executa apenas uma variação do desenho de projeto escultórico cai por terra já na percepção da organização espacial dos objetos.

Em primeiro lugar os textos, nome do autor e título da obra, são alinhados pela eixo tomado a partir da proporção áurea horizontal.

A distribuição do texto, simétrica a este eixo áureo, parece ser o ponto de partida para a colocação dos demais elementos. A decisão pela medida áurea busca atribuir movimento e equilíbrio ao todo. Na verdade este todo parece estar em desarmonia já que o desenho se orienta todo à esquerda em termos de peso.

Até diferentemente do que se poderia esperar é no trabalho tipológico que Brecheret dá sinais de uma competência gráfica de orientação bastante moderna. A utilização de letras góticas atende a necessidade da aridez do assunto. A maestria reside na noção quase oriental de que 'menos pode valer mais', quando observamos que o nome do autor é dado quase que de maneira imperceptível no conjunto, pequeno e com um entorno também árido.

O nome de Oswald é colocado em caixa baixa, todo ele, o que gera maior distanciamento entre os valores das massas. Esse nome transforma-se em um ruído de extrema força geradora de atenção. O espaçamento reforça a leveza física do objeto, mas nesse decorrer o que era leve passa a ser quase um opressor para o olhar que é submetido quase que imediatamente após a leitura do nome da obra.



No título vermelho, forte e intenso, fica clara a mesma proposta no espaçamento entrelinhas. Extraordinariamente pesado no tipo o título tem nas entrelinhas e na não existência do *outline* a leveza compensatória para toda a agressividade latente e necessária que de outra forma agrediria o discurso do desenho.

Brecheret está livre do quadro externo tão comum nas capas

modernistas, e vai até os limites da área visível com seu projeto. Com isso ganha mais leveza ainda e mais controle sobre o valor de cada elemento cujos valores não sofrem distorção ou contaminação da caixa contenedora.

Talvez o pensamento tridimensional do artista seja o responsável por uma diferença nesta capa que é o fato de descrever uma diagonal da esquerda para a direita, dita descendente pela convenção do senso comum, como na pesquisa de Arheim, mas como uma forte tendência à ascensão principalmente pela colocação do desenho que se volta para a esquerda.

Essa diagonal gera o maior estranhamento da capa. Este aspecto é facilmente comprovável através de uma simples inversão horizontal.

O conjunto se desarticula, os elementos ganham peso extra, a figura principal ganha mais força do que o necessário, o título some e o nome do autor fica isolado sem a leveza inicial.

Brecheret transparece sua orientação na imagem e a mística dá o tom para a figura. A proposição é bastante coerente do ponto de vista do capista, constrói-se um elemento enigmático que faz o papel de chamariz para o conteúdo apesar de provavelmente fazer referência a ele, e decora a capa com uma forma plasticamente equilibrada. Brecheret novamente estabelece as proporções áureas para distribuir os elementos da figura.

A capa perde o controle do observador apenas quando propõe um discurso complementar nos elementos pequenos que são



reproduções da figura principal.

Apesar de existir finalidade a solução deveria buscar um caminho de maior 'limpeza', isto é, de escolha mais dedicada dos termos já que a profusão de componentes tende a tornar o discurso incompreensível.



Capítulo 8 *Outros Projetistas: Participação dos Colaboradores*

São inúmeros os exemplos que se poderiam tomar para uma demonstração mais completa da realização dos designers gráficos brasileiros das primeiras décadas do século XX. Já é relativamente perigoso definir um ou dois exemplos representativos dos, assim chamados, notáveis das artes plásticas, mesmo que ressaltadas as qualidades literárias e plásticas.

Quando se fala de uma amostragem de outros designers, não menos importantes, mas talvez, menos famosos para o grande público, o trabalho, certamente, se torna ainda mais delicado. Apesar disso é necessário que uma pequena relação seja apresentada para que se entenda como um comportamento estético surge e se estrutura através das capas de livros. A amostra que segue buscou a distinção pelo impacto visual e arrojo projetivo, sempre em comparação ao comportamento estético vigente na época. É claro que uma outra composição seria possível, entretanto, o substrato que surge, e que reitera a conduta já evidenciada nos estudos anteriores, faz com que a amostra seja positiva.

A escolha foi encaminhada sem a preocupação de quem são os autores do projeto, estes foram intencionalmente colocados em segundo plano. Selecionados os materiais buscou-se o capista. Alguns acabam sendo identificados como nomes intimamente relacionados com o movimento modernista, outros até se movimentam em outra direção, é o caso de Belmonte, de conduta eminentemente art nouveau, mas que flerta com a nova escola de maneira explícita em seu projeto para 'Vamos caçar papagaios'.

Dentro da amostra merece consideração e destaque o trabalho

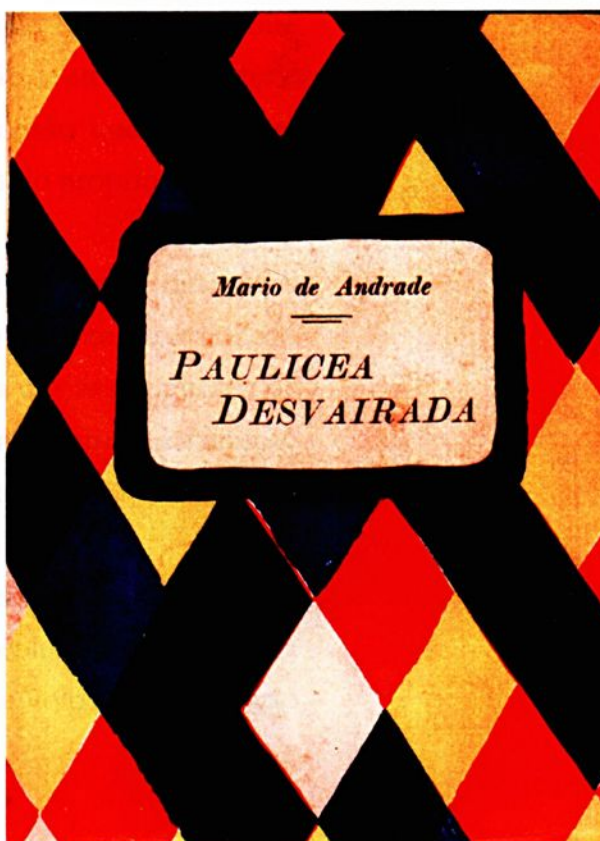
de Vicente do Rego Monteiro em “Legendes, croyances et talismans des indiens de l’amazone”, que envolveu seleção do material, ilustração do conteúdo e confecção da capa. Apesar de artista notável da Semana de 22, optou-se por não desenvolver a análise deste material como foco principal em face do conteúdo do volume. Para a amostra da análise principal foram selecionados materiais modernos cujos conteúdos fossem manifestações daquela estética, isto é, capa e conteúdo.

Alguns casos, por fim, não são resolvidos, isto é, o exame do original não indica autor do projeto e não se encontram referências a isso em outros materiais. A prática do registro não se mostra sistemática, o que leva a uma decisão também difícil, analisar ou não um conteúdo cujo autor não se pode determinar e, por decorrência, não se pode inferir qualquer orientação. A questão estética acaba determinando a solução e assim a plasticidade, a coerência projetual, a agressividade no uso dos elementos, garantem a importância dos elementos chamados aqui de ‘anônimos’.

8.1 *Guilherme de Almeida*

Paulicea Devairada.

Mário de Andrade é certamente um nome maior na história da literatura brasileira, e sua presença se faz marcante através de dois títulos que são facilmente lembrados. Um deles é ‘Macunaíma’, já comentado anteriormente, o outro é uma obra em poesia que fala da cidade de São



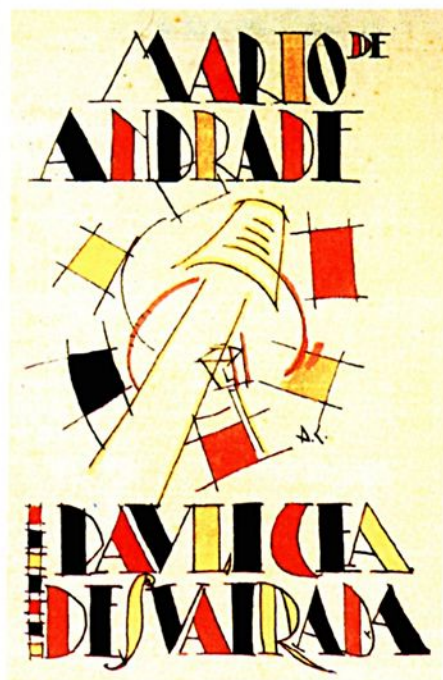
Paulo chamada 'Paulicea Desvairada'. Estranhamente, nenhum dos dois volumes foi produzido com capa dos artistas plásticos da 'Semana'. Macunaíma apresenta uma capa tipográfica, com alguma aura da limpeza moderna, mas pode muito bem ter sido uma resolução da casa editorial em situação descomprometida. Já 'Paulicea' ganha capa com projeto de Guilherme de Almeida, poeta das letras, na versão mais famosa do volume. Existe um projeto de Di Cavalcanti, que apesar de sofisticado, não parece ter sido utilizado.

O projeto de Almeida começa por uma abstração a partir de uma fantasia arlequinal, que metaforiza a diversidade e o imprevisito em oposição à previsibilidade do burguês, coerente com o conteúdo textual. Se o título é colocado sem tensão, apenas com velada iniciativa de movimento no deslocamento das duas palavras, as cores do fundo dão a tônica de uma alegria radiante e nervosa em sentido de dinamismo.

Este fundo é maior que a própria estrutura e por conta de suas linhas oblíquas e elementos losangulares não contidos no limite da página, isto é, como uma padronagem, não se atem aos limites e acaba sendo recortada, projeta uma expansão que facilmente arremessa os olhos do observador para além do próprio conteúdo.

O olhar ficará sendo excitado pelas linhas e limites dinâmicos e quando buscar um ponto de apoio será novamente encaminhado para o movimento já que o título apresenta um deslocamento de não simetria que indica um ritmo. Reforça esta orientação a utilização do tipo itálico para a apresentação do nome do autor.

É quase impossível não encontrar aquela forma de expressão que se vê em trabalhos do abstracionismo absoluto, onde a estrutura é a questão central, como nas bandeirinhas de Volpi, cuja ampliação



Projeto de Di Cavalcanti

do conteúdo se dá pela repetição ou pela apropriação do detalhe. É o detalhe aliado à demonstração do entendimento da estrutura daquilo que é mais relevante que dá o tom para a proposta desta capa.

Se um turbilhão é pressentido no projeto não realizado de Di, o projeto de Almeida cria uma amplidão que não é conceitual e sim física pois o próprio projeto não se aceita resignado a um retângulo, cobertura para o livro.

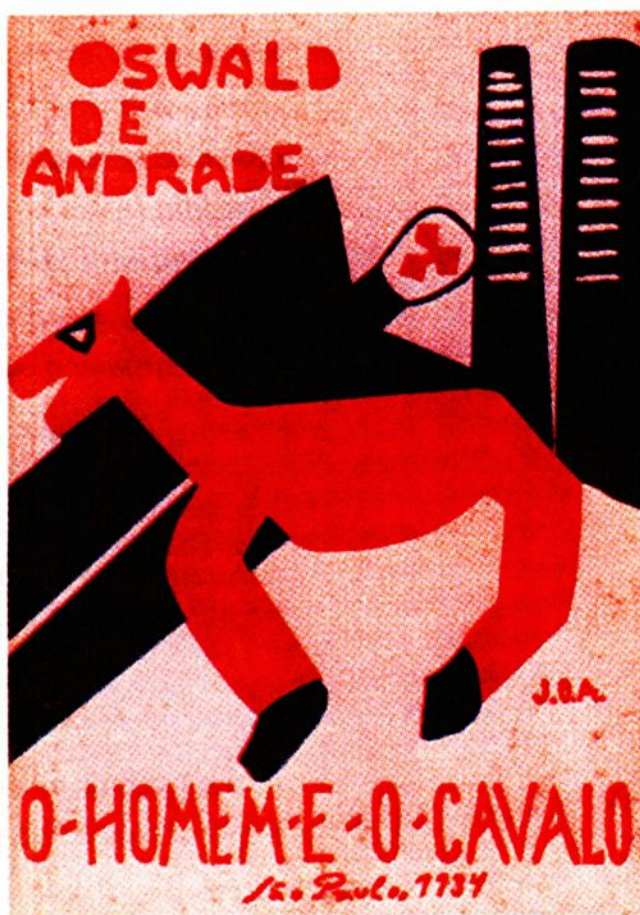
Pelo visto, não é apenas o prefácio que é 'interessantíssimo'...

8.2 José Oswald Antônio – Nonê

A - O homem e o Cavalo

De uma agressividade surpreendente a capa de 'O homem e o cavalo', vai fazer referência direta à gravura da literatura de cordel o que já indica alinhamento com o conteúdo literário cujo foco é a revolução social. Estilizando os elementos constitutivos propõe uma incógnita da temática, limitando-se ao apelo expressivo da forma das figuras. A cidade ao fundo será manifestação de um discurso secundário.

Mesmo que vermelho e preto sejam cores bastante frequentes na questão gráfica, ou melhor, parecem ser alternativas industriais mais viáveis nos anos 20 e 30, o uso das cores é claramente ponderado além de discursivo.



Algo se propõe com o cavalo vivo, boca aberta, vermelho, olhos ressaltados em preto, simplificado ao extremo e apresentado em duas patas. Seria uma tomada paralela absoluta?

O homem com olhos e boca vermelhos, angustiante nota sobre a tensão localizada na região que é a janela da expressão humana. Ele está inclinado, ou morrendo? Qualquer que seja a idéia básica, ela está em uma linha oblíqua que se opõe ao estático.

Podemos falar de um equilíbrio bastante justificado e projetado, dado pelas massas dos prédios em oposição a estrutura do cavalo e seu olho preto, este constituindo-se um ruído de proporções indiscutíveis. O letreiro com o nome do autor, poema concreto, organizado espacialmente, vai somar-se ao ruído do olho e centra verticalmente a obra.

O título da obra reserva outra manifestação estética. Encontramos nas linhas, tomadas por pontos, colocados entre as palavras completas uma proposta que será retomada nos anos 80 do século XX e chamada de minimalismo nas artes gráficas. É importante ressaltar que não se trata de composição mecânica nos tipos, o que indica necessariamente o plano prévio de largura para palavra. A estrutura será suportada em sua base por este título que solidifica um suporte para todo o conjunto.

Detalhe dos mais reveladores é o estilo tácito das linhas inclinadas em 'H', 'E', 'A' e proposto em 'L'. Exprime uma preocupação com o alinhamento com todo o modelo também calcado em linhas inclinadas.

A distinção entre nome de autor e nome da obra, apesar da cor semelhante, é conseguida com recursos de distorção nos corpos

das letras. Autor é apresentado com abuso de linhas curvas e fechamento por completo do 'O' e do 'D'. Apesar de tênue na composição geral, é brutal na definição dos papéis de cada um dos elementos. Subentende-se: Oswald é circular, fácil, sem 'pontas, ora fechado, ora aberto, sempre arejado. O título traz em si: Altos e baixos, complexo, agudo e extremo, estruturado e amarrado, sem espaço vago.

A datação na área inferior parece ser uma imposição posterior. Não se comporta como parte e surge deslocado do centro, em tipo cursivo, não planejado, e que por conseguinte, interfere na performance do título que tem sua estrutura poluída e comprometida.

Eis uma capa que assusta pela temática.

B – A Escada Vermelha

Em 'A escada vermelha' temos a terceira e última parte da trilogia do exílio, cujas duas primeiras partes já foram discutidas nas análises principais. Este volume trata das várias paixões instáveis do herói e sua metamorfose política no caminho da esquerda.

Nenhum registro sobre a autoria foi conseguido, mas considerando-se o ano de execução da obra, 1934, autor, orientação projetual e condução do trabalho tipológico, a tendência de se atribuir o projeto a Nonê é bastante pertinente.



Mesmo que não se trate de um projeto com autoria conhecida e que tivéssemos que rotulá-lo anônimo ainda assim seria uma capa que mereceria destaque, começando pelo próprio título com uma deformação extremamente complexa, de caos espacial, constituída por tipos estilizados, mas que consegue apresentar os referentes com acréscimo de conteúdo através da idéia de uma escada que tem um momento de pico e outros de depressão. Percebe-se certa hesitação na condução da deformação e assim nota-se um primeiro 'E' italizado, único com essa orientação. Não há recurso nisto.

Se falarmos de desenvolvimento, isto é, o possível caminho do princípio do projeto, tendemos a indicar o conjunto em ponta determinada pelo primeiro 'A' com o 'C' e o 'A' contíguos. Este 'bico' ou ponta centrado em organização perfeita é complexo demais para ser ocasional e por conseqüência exige ser o ponto de partida. Pensou-se neste elemento como objetivo a ser atingido. Reforça-se a idéia de plano e meta expressiva.

A ilustração é uma simplificação temática. Explícita, guarda valor enquanto limpa, o que desdobra o discurso e permite a extrapolação. É importante lembrar da relação da cor vermelha com a orientação política de esquerda.

A colocação do nome do autor é novamente uma preocupação plástica, como no modelo anterior. Encontra-se aqui mais um bom motivo para comparar a proposta de Nonê. Tipos com áreas fechadas e com espaços entre palavras preenchidos por traços configurados como pontos. Aqui nome de autor e obra complementam-se e indicam um consonância, apesar das cores. Um em azul com função novamente de criar sustentação de base para o conjunto e o outro, título, em vermelho sobre amarelo, com função de gerador de tensão multiplicado pelo par amarelo vermelho.

Intrigante é a forma dada para o componente amarelo. Por que não ocorre no primeiro 'A'? A única explicação é uma intenção simbólica, talvez metafórica, mas novamente referindo-se à escada. A não ocorrência no primeiro 'A' provavelmente se deu pelo encontro do elemento com o limite do suporte, o que por princípio criaria uma zona de tensão inaceitável por gerar um outro discurso visual.

Caso aceitemos que este trabalho tenha sido desenvolvido por Nonê será conclusivo que este é posterior ao primeiro já que os elementos 'data e local' possuem coerência e papéis na estrutura geral.

8.3 Benedito Bastos Barreto – Belmonte

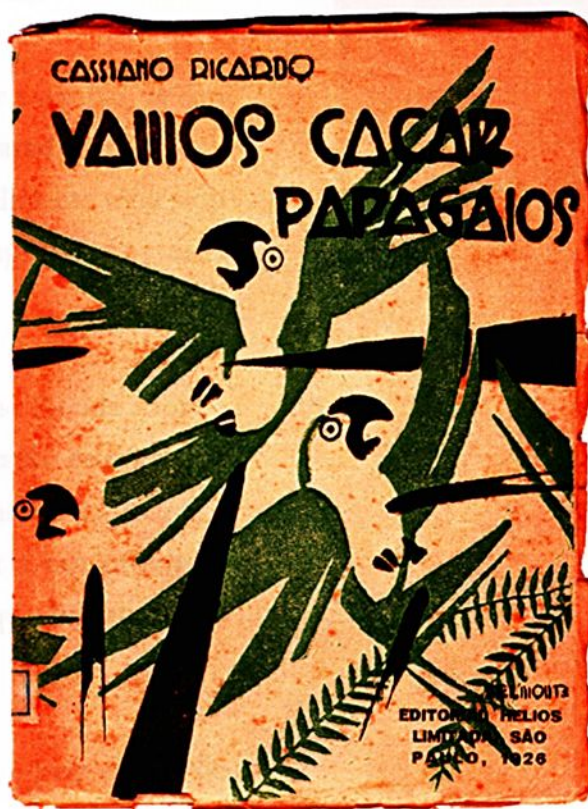
Vamos Caçar Papagaios

Impressionante é a liberdade dos elementos da capa do livro de Cassiano Ricardo cujo conteúdo literário marca o início do nacionalismo verde-amarelo do autor. Falamos desta primeira edição já que a segunda, apesar de calcada na primeira, não se pode atribuir a Belmonte.

Apesar da estética nouveau estar no princípio criador de Belmonte, ele vai propor uma complexidade diferente daquela que é própria da Belle Époque. Claro que trabalhos como os de, por exemplo, Mucha, são muito além de complexos.

Inclusive em profusão de elementos. Mas aqui a complexidade reside nos caminhos impostos aos olhos.

Capa da segunda edição:
Variação sobre a capa original.
Não se pode atribuir a Belmonte com certeza.





Capa de Belmonte para "Nós" e Cartaz de Mucha.



A 'alma' moderna está na limpeza da estilização, já que o nouveau sabe estilizar muito bem; na agressividade dos triângulos negros que sugerem projéteis disparados contra os animais ou pontas trágicas de galhos de árvores; o medo desenhado nos olhos dos papagaios; na tipologia reduzida a padrões mínimos.

Atendo-se ao 'M' do título, temos o melhor exemplo de um atrevimento 'iconoclasta' rompendo com um paradigma radical: Eliminar os segmentos oblíquos da estrutura. Belmonte teria sido um projetista dos anos 90 do século XX apenas por essa transgressão.

Obviamente não existe demérito nem mesmo dúvida sobre a conduta de um designer se ele prefere uma orientação estética e se, também, vez por outra, experimenta outras formas. O caso aqui é o respeito a função de designer, isto é, atender a um problema técnico, vender um produto para seu público, que Belmonte faz com excepcional desenvoltura.

A dinâmica da obra é dada pela ilustração e pela forma do

título com 'papagaios' deslocado na linha inferior criando uma massa pesada para a esquerda. O triângulo inferior à esquerda retoma o equilíbrio do conjunto. O nome do autor compõe com o texto legal no canto inferior direito.

Lembrando novamente das grandes limitações técnicas concernentes a cor, deve-se ressaltar a leveza conseguida pela coordenação do verde com o preto. Um único tom de verde e de preto.

Sobre a ilustração que não tem uma função simbólica, já que é narrativa e linear, podemos ressaltar a construção do clima de ambiente selvagem e como isso é conseguido. A sutileza da ocorrência de duas folhas estilizadas de samambaia vão gerar a noção clara de entorno.

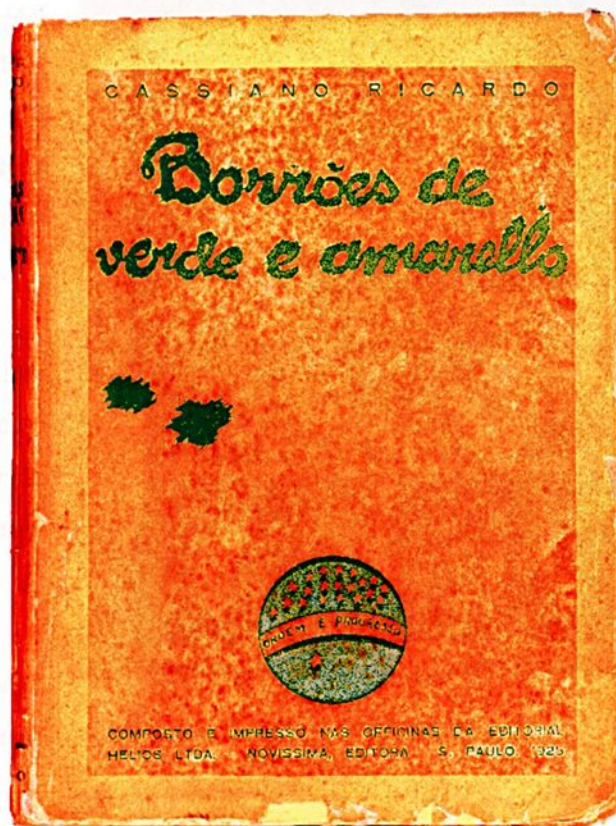
A proposta do modernismo pairava nos ares desta capa.

8.4 Afonso Lanza

Borrões de Verde e Amarelo

Não vamos nos ater muito nesta capa principalmente por se tratar de uma capa de série, isto é, o mesmo modelo foi utilizado em outros volumes como por exemplo 'Chuva de Pedra' de Menotti del Pichia.

A forma é bastante sistemática, rígida e até certa medida um tanto sem charme para conteúdos tão sensíveis como em Cassiano



Ricardo. Apesar disso neste volume em especial, pode-se identificar duas manchas praticamente 'absolutas'. São imperfeitas, indecifráveis, estão 'realmente' impressas, não buscam equilíbrio espacial, agredem a estrutura como um todo, mas dizem: Borrões? Sim, estamos presentes. Talvez seja um grande exemplo da inventividade moderna.

Não estranharia se um dia descobríssemos que Cassiano Ricardo simplesmente propôs desavisadamente: Que tal um dois borrões aqui...

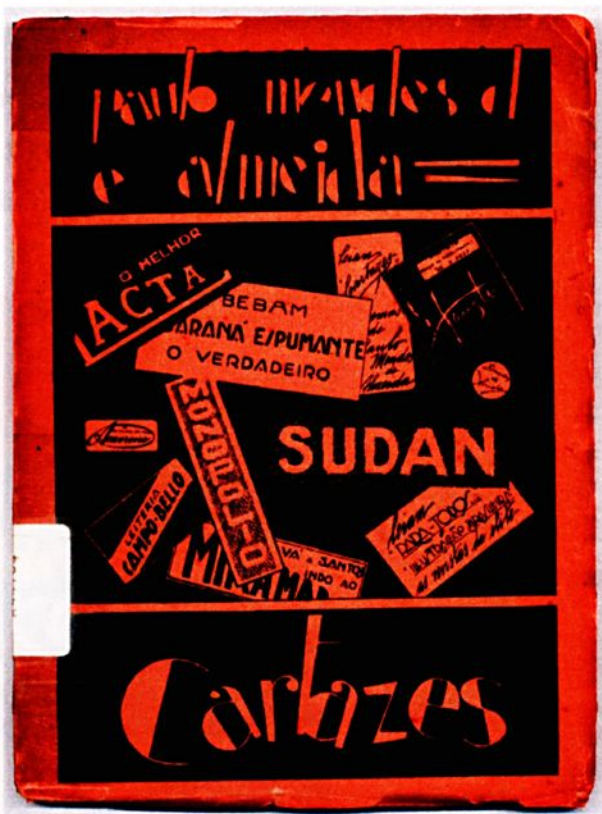
8.5 Arnaldo Barbosa

A - Cartazes

Coletânea de poemas sobre a cidade e os tempos modernos esta capa, construída somente em preto e branco - ou mais apropriada e tecnicamente, uma cor - bebe diretamente na fonte de Klaxon. É evidente a mesma conduta que marca o anúncio de 'Lacta', e a menção é inclusive explicitada no canto superior esquerdo do conjunto central, que seria o elemento ilustrativo.

A justaposição e sobreposição das palavras são dois recursos discursivos hoje bastante comuns e se referem ao profuso. É tão forte que acabará sendo recorrente no período inicial do século XX, cinema, teatro etc.

Bastante complexa e atrevida é a determinação de três áreas rigorosamente marcadas por uma linha



reforçada. Apesar das linhas a estrutura é leve mas sem orientação de começo e fim.

Os tipos são bastante datados e parecem ser mais uma questão de gosto pessoal do criador do que propriamente uma saída projetada.

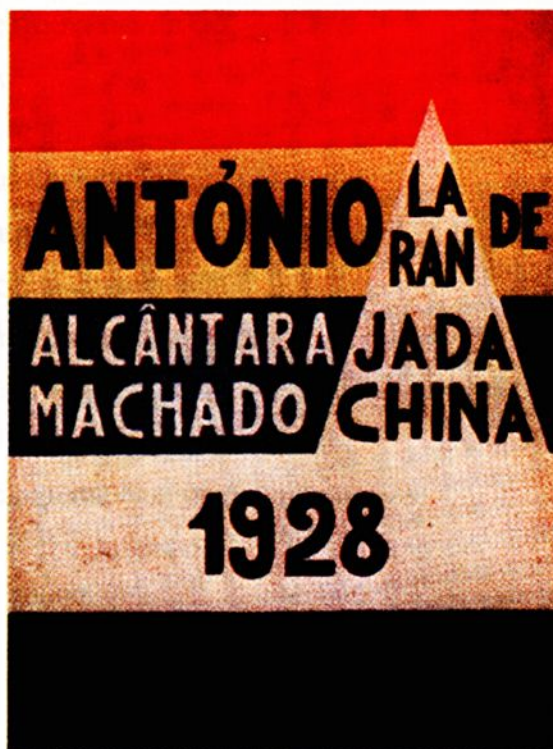
É bastante provável que o desenvolvimento tenha sido iniciado a partir de uma divisão em áreas, para em seguida definir-se a parte inferior para o título, a intermediária para a ilustração e a superior para o nome do autor. 'Cartazes', a palavra, é extremamente resolvida, já o nome do autor apresenta um complexidade que surge mais como acidente de percurso que proposta. Note-se que 'd' e 'e' estão separados, e a área da massa do texto é 'complementada' por dois traços paralelos desprovidos de funções plásticas.

Seria tentador imaginar que Barbosa tenha planejado uma agressão semiológica, entretanto a estabilidade e rigor para organização do restante nega essa possibilidade. A rotação dos eixos das letras, cada uma a sua forma, dá leveza e alegria à composição.

Se tivermos que determinar um posicionamento para esta capa, deveríamos dizer que sofre influências de várias correntes, apesar de se voltar mais para a liberdade da experimentação do modernismo.

B – Laranja da China

Os professores Faraco e Moura fazem menção em seu livro didático de ensino de



literatura e linguagem sobre a capa de Laranja da China ser projeto gráfico de Arnaldo Barbosa (FARACO: 1996:155). É bastante provável já que a estrutura é bastante inventiva e o uso dos elementos no espaço projetual tem os mesmos sabores de caos que se identifica em 'Cartazes'.

Livro de crônicas que aborda o luso-brasileiro no lugar do italiano imigrante e descendentes vistos em 'Brás, Bexiga e Barra funda', traz um relato mais sério sobre o cotidiano da cidade em um formato telegráfico e minucioso, que provavelmente é decorrência da formação jornalística de Alcântara Machado.

A capa do livro é uma grande incógnita impressionante até mesmo para o leigo em sintaxe visual. Uma hierarquia complexa deve ser lida a partir da incorporação dos elementos, isto é, é necessário que se veja cada elemento, compreenda-se seu significado e só então toda a construção seja concluída. O nome do autor exige uma busca por todo o conjunto de letras para a montagem completa, note-se que a partícula 'de' está além do limite do objeto triangular que suporta o título. A competência mercadológica do capista começa surgir aqui através da noção de que o nome do autor é o grande 'chamariz' para o novo produto.

A forma do título é uma exacerbação e acaba reportando-se a dados não compreensíveis. Por que registrá-lo com uma silabação que gere confusão? Pode-se suspeitar que o autor da capa estava muito mais imbuído da pesquisa formal do que da necessidade de linearidade. Afinal, o texto moderno certamente seria o conteúdo certo para tentativas. O fato é que mesmo parecendo um experimento inconseqüente acaba gerando retenção no título e, por decorrência, memorização.

Quase não se compreende o destaque violento para a data '1928' que juntamente com a faixa preta inferior criam uma sustentação vertical para a composição. A explicação mais plausível é a notícia da novidade, isto é, a explicitação de que o material é novo, produzido no ano de 28 e não em outro qualquer, dirimir qualquer dúvida sobre o frescor do material.

A escolha cromática será dramática e a partir de amarelos intensos, vermelhos drásticos e pretos bastante pesados e graves monta-se uma capa quase panfletária cuja visualização se dá facilmente e o destaque, caso o volume seja obrigado a conviver com outros em uma prateleira, será inequívoco.

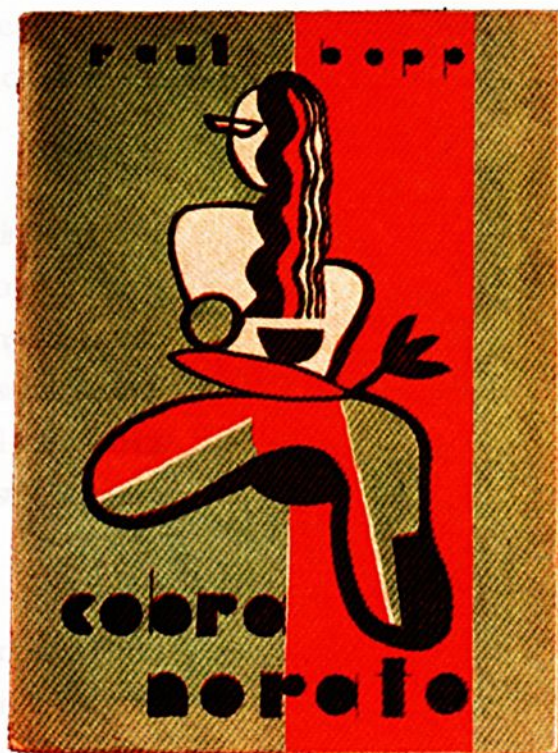
Certamente Arnaldo Barbosa é um personagem cuja produção mereceria uma pesquisa mais atenta de pormenorizada.

8.6 Flávio de Carvalho

Cobra Norato

Flávio de Carvalho é figura indiscutível do modernismo brasileiro e cabe aqui novamente uma explicação. O foco das análises principais é naquele material produzido pelos modernistas históricos da primeira fase, participantes da efervescência da 'Semana'. Flávio de Carvalho será figura indispensável de um estudo posterior a este período.

Entretanto é obrigatória a discussão sobre 'Cobra Norato', obra de estréia de Raul Bopp, que é basicamente um poemeto de intenções épicas ambientado na Amazônia. Raul Bopp tenta desvendar



seus segredos do lendário regional preservando características mas transfigurando elementos em uma visão modernista, em 'estilo' antropofágico.

Este projeto agressivo vai trazer elementos gráficos de um discurso bastante amplo, abrindo a partir de composições sofisticadas. A começar pelas cores do fundo dispostas de maneira a gerar tensão. Um fundo verde como menção direta ao simbólico para elementos selvagens agredido por uma faixa de vermelho cuja função principal é estabelecer desarmonia no eixo vertical, além, é claro, da própria cor em si que já traz uma carga emocional peculiar, como já discutido no capítulo 'Elementos de sintaxe visual'. Verde e vermelho geram um batimento de limites e a vibração cria mais um elemento estimulante.

A ilustração principal é um desafio de percepção que beira a abstração. Revela-se uma menção a própria imagem estereotípica da cobra mesclada à figura da mulher indígena, acrescido de elementos indicadores de vegetação e natureza.

Em uma segunda aproximação já se percebe uma influência de um cubismo temperado por elementos brasileiros. De certa maneira podemos indicar a capa de 'Cobra Norato' como uma materialização da idéia antropofágica, já que argumenta um novo assunto a partir de uma estrutura 'importada'. Em função dessa possível visão temos um alinhamento de conteúdo literário e orientação estética para a forma visual do material.

A tipologia se volta a linha curva e seus preenchimentos tem a mesma postura dos traços valorizados da ilustração principal com partes alargadas e partes estreitadas onde se cria o movimento do conjunto.

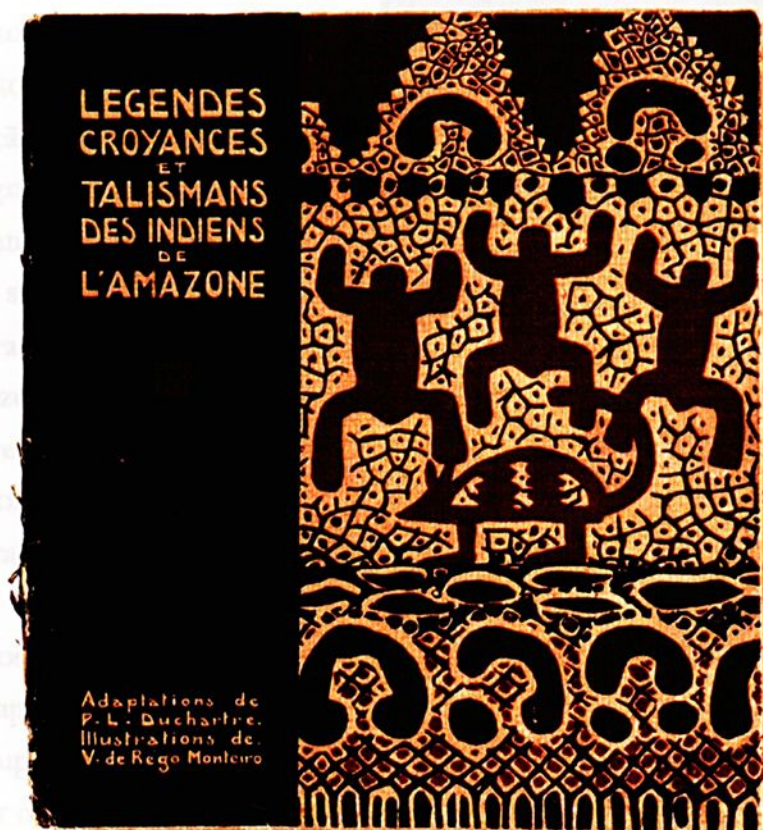
O diagrama sobreposto mostra que Flávio de Carvalho organizou os elementos de maneira sistemática, alcançando simetria através da compensação de valores nas partes dos objetos, o que só poderia se conseguido se, como parece provável, tivesse diagramado o projeto, pré visualizando as áreas e suas implicações.

8.7 Vicente do Rego Monteiro

Legendes, croyances et talismans des indiens de l'amazonie

Normalmente os trabalhos destes capistas modernistas apresentam elementos modernos com variação na intensidade, isto é, algumas vezes esses elementos são itens isolados e em outras estão implícitos na estrutura. Nesta capa de Rego Monteiro, certamente um destaque absoluto, encontramos todo o conceito de modernidade coexistindo. Desde a estrutura agressiva com a criação do box lateral esquerdo que suporta o texto, até a distribuição dos elementos ilustrativos simbólicos com discurso temático.

Uma rápida olhada sobre a produção atual vai demonstrar que este modelo de estrutura ainda não parece ter sido superado e se constitui em uma conduta segura para um projeto que requer elegância e clareza na apresentação do assunto. Pretos e marrons sobre um fundo creme, que não parece ser apenas envelhecimento



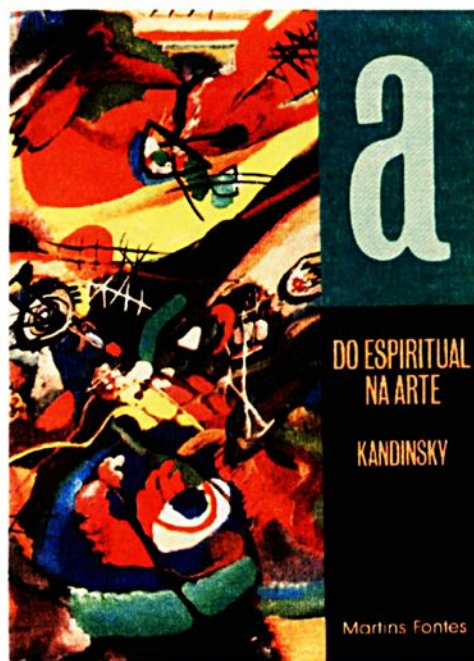
do papel definem um rigor formal.

Se parece um pouco distanciado de outros projetos modernos nos quais o experimentalismo é a tônica, cabe lembrar que falamos de um livro de 1923, período no qual há a predominância de uma estética art nouveau, pouco afeita aos geometrismos modulares com os quais Rego Monteiro pontua seu projeto.

Pode-se falar em surpreendente quanto ao trabalho tipológico que ressalta na alternância entre elementos e espaços vazios os conteúdos propostos, o título e a informação de autoria. Existe um prenúncio daquilo que será uma forma gráfica minimalista cujos espaços em branco se constituem elementos em alternância com pequenos objetos de pontuação para a sintaxe visual, como o pequeno quadrado logo abaixo da palavra “l’amazoné”. Podemos lembrar de formatos orientais, com aura zen, onde se encontram facilmente os textos blocados em áreas restritas, não por menor importância, ao contrário, por serem importantes são conduzidos a uma área de reserva visual, onde se ressalta um determinado valor.

A estilização dos elementos decorativos, tatu, índios em dança e elementos naturais, é feita de maneira a aproximar o mais rápido possível o leitor da intenção estética do grupo focado, os índios da Amazônia. A maneira é respeitosa e apesar de ser uma variação do próprio Monteiro, não depõe contra um possível registro histórico ou antropológico subjacente no conteúdo do livro.

Poderíamos suspeitar que esse arrojo de modernidade, que por si só seria temática para um grande estudo em função do período, se deve ao fato de o trabalho de Rego Monteiro tomar um rumo de extrema estilização, do qual, normalmente, se vale o design gráfico.



Um exemplo de livro recente utilizando estrutura semelhante à do livro de Rego Monteiro

Estruturalmente encontramos todos os elementos apoiados em oitavos do espaço total, o que demonstra uma preocupação com uma grade projetiva, além de um voltar-se também à distribuição espacial determinada pela proporção áurea na largura do volume.

Por consenso quase que sem explicação, o formato quadrado caminha na direção da elegância. Falamos “quase sem explicação” porque na verdade o artista não atribui nenhum valor específico mas quando se discute a sintaxe visual do homem ocidental percebe-se, como visto no capítulo sete, que o quadrado gera uma noção de estabilidade e equilíbrio simétrico perfeito, e a busca desse homem ocidental é sempre no sentido da simetria, projeção de sua condição humana.

Normatizar a construção, como o faz Rego Monteiro reitera a suspeita de que a principal preocupação dos artistas modernistas era estrutural quando na área de responsabilidade do design gráfico. Eram experimentos com regras apenas para os objetos e massas, nunca para o tema.

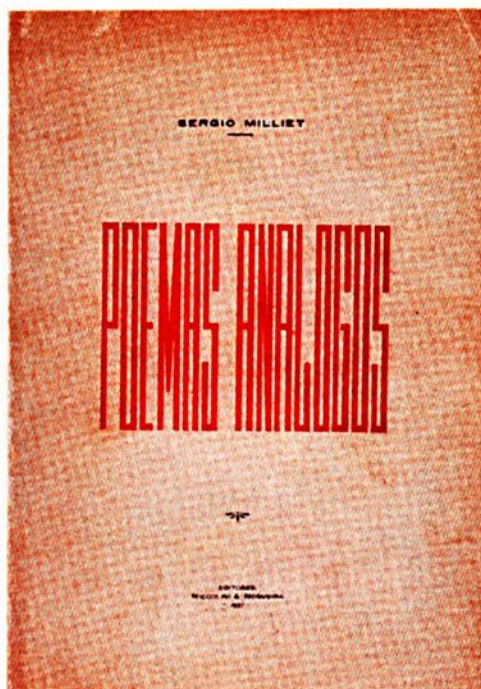
8.8 Anônimo

Poemas Análogos

A primeira impressão é a de estranhamento e de questionamento. Em função de que esta capa tipográfica seria selecionada para uma amostragem da nova estética? A resposta mais apropriada, apesar de pouco cartesiana, é que existe uma ‘aura’ de moderno na escolha das letras cuja extrema deformação remete a um poema concreto. A estrutura quadrática dos tipos



Desenho de Rego Monteiro



parece se referir a um esquema projetivo de qualquer natureza. O atrevimento característico do modernismo poderia ser traduzido no contraste de valores para o título, brutal, pesado, rígido, 'análogo' à alguma coisa 'séria', em oposição ao nome do autor e editora. Se pensarmos que Sérgio Milliet já era um nome reconhecido fica mais clara a questão da força narrativa do projeto gráfico.

A questão lúdica desta capa simples, em termos de elementos, é a exigência incomum de atenção para a compreensão do texto. O olhar é obrigado a ater-se nas duas palavras em vermelho – por si, já um índice de atenção redobrada – e compreender letra a letra por comparação, o que gera uma retenção bastante alta. Esta simplicidade se alinha bastante com a temática melancólica mas bastante modernista do conteúdo do volume.

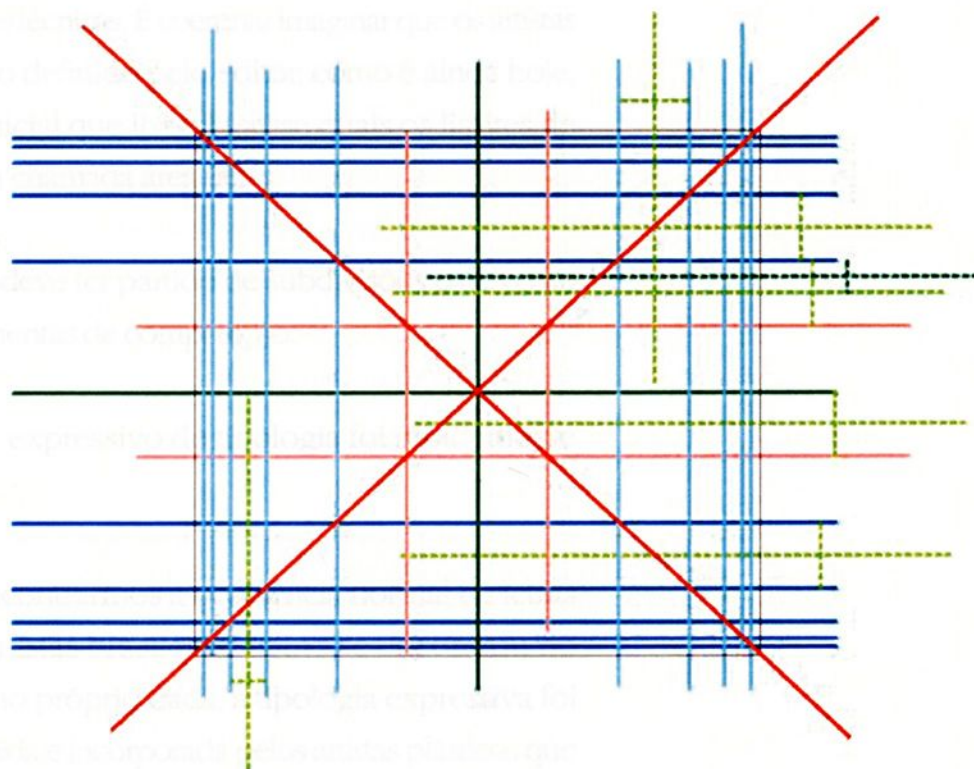
Mesmo que, em última instância, esta não seja uma capa resultado de um projeto muito elaborado, a necessidade de experimentação, que é uma proposta do período moderno e modernista, já está implícita. E se o capista em questão for determinado como um ilustre desconhecido, tanto melhor, fica aqui um indício muito forte de que o modernismo enquanto estética estava bastante afirmado.

PARTE III

Capítulo 9 *Modelos e elementos comuns*

A pergunta básica que poderia se apresentar após a análise é: Será que existe um modelo para a construção do projeto em design gráfico nos modernistas? E por decorrência: Existirá um modelo diferente para a obra de arte moderna desses mesmos artistas?

Diante da análise das capas de livros, surge a necessidade de entendermos a estrutura que serviu de suporte lógico para o estudo, um diagrama simples, com reduções em meias medidas sucessivas.



O diagrama é completado, quando necessário, por estruturas em circunferências e padrões internos de proporções.

Quando da sobreposição deste modelo de diagrama, refinado ao longo do estudo dos objetos algumas correções finais foram feitas. O modelo final mostrou-se eficaz para todas as capas analisadas em função das distribuições de elementos que se puderam observar. Os elementos guardaram relações de proporcionalidade.

De fato surgiram alguns padrões que servem para as peças gráficas e indicam algumas recorrências estruturais:

- 1- O design gráfico segue diagramas e grades formais.

Mais de um elemento e cada uma das capas se ajusta a uma medida do diagrama o que nos faz crer que o trabalho como design tenha uma proposta de funcionalidade e a liberdade fica condicionada a questões técnicas. É coerente imaginar que os artistas partiam de um formato definido pelo editor, como é ainda hoje, para criar um grade inicial que lhes dissesse quais os limites de impressão ou mesmo a chamada área útil.

Essa grade básica deve ter partido de subdivisões pares com apoio em outras ferramentas de composição.

- 2- O trabalho expressivo de tipologia foi rapidamente incorporado.

Apesar de não encontrarmos a ocorrência normal de letras nos trabalhos modernistas brasileiros como se encontrou no futurismo italiano ou no próprio dadá, a tipologia expressiva foi claramente compreendida e incorporada pelos artistas plásticos que desempenharam papel de artistas gráficos.

Freqüentemente vê-se o uso de famílias diferenciadas ajustadas

ao motivo ou ao tema, lançando mão dos artifícios dos espaçamentos entreletras e entrelinhas. Os tipos não parecem ter sido colocados sem proposta expressiva e os diagramas garantem que nunca foram organizados espacialmente sem que se refiram a uma decisão projetual

As famílias sempre parecem buscar a modernidade e com pouca frequência são utilizadas letras serifadas cuja pompa classicista é indiscutível.

3- Espacialmente, os títulos tomam as metades inferiores e os nomes dos autores surgem quase sempre nas áreas superiores.

Esta decisão tem relação com o aspecto mercadológico já que os materiais ou eram de autores já consagrados como produtos comerciais – mesmo que não vendessem milhares de cópias – ou porque os volumes deveriam servir como meio de divulgação para determinados nomes, em determinados momentos. A idéia de que aquilo que é mais importante em um projeto, como a capa de um livro, deve vir na área superior é um pré conceito que se alinha a um estereótipo popular. Os modernos seguem o modelo mas dando sinais que a ordem pode ser subvertida quando algumas vezes mudam os valores.

4- O design gráfico modernista é metafórico.

A pintura modernista é muito pouco metafórica se assumirmos que as deformações são apenas recursos de estilo mas os conteúdos são claros e muitas vezes lineares. Já o projeto gráfico traz uma carga de metáfora marcante. Provavelmente pelo fato de existir um texto previamente e pelos artistas não deverem criar formas visuais fechadas para os elementos do texto já que a viabilidade da produção

literária está na liberdade criadora do leitor a respeito de suas próprias imagens. Entretanto ainda não havia a liberdade de se criar uma capa digamos 'abstrata', isto é, aquela cujo material básico está completamente destituído de significado textual, é apenas 'decorativo'. A saída é a metáfora visual com traços que nem sempre são realmente modernistas enquanto desenhos mas enquanto parte de um conjunto, o são.

5- As capas são recorrentemente inscritas em um box contenedor.

É comum encontrarmos um box contenedor, isto é, uma caixa estrutural aparente ou não, que determina um limite para a colocação de elementos dentro do projeto. Esse sistema dá certa segurança para a montagem do material entretanto pode cercear a questão compositiva já que os cortes onde os elementos avançam contra os limites da peça não tem lugar. O modernismo brasileiro é circunscrito ao limite do suporte e transmite essa conduta para o projeto gráfico.

6- Colocação do box para o nome do autor ou obra.

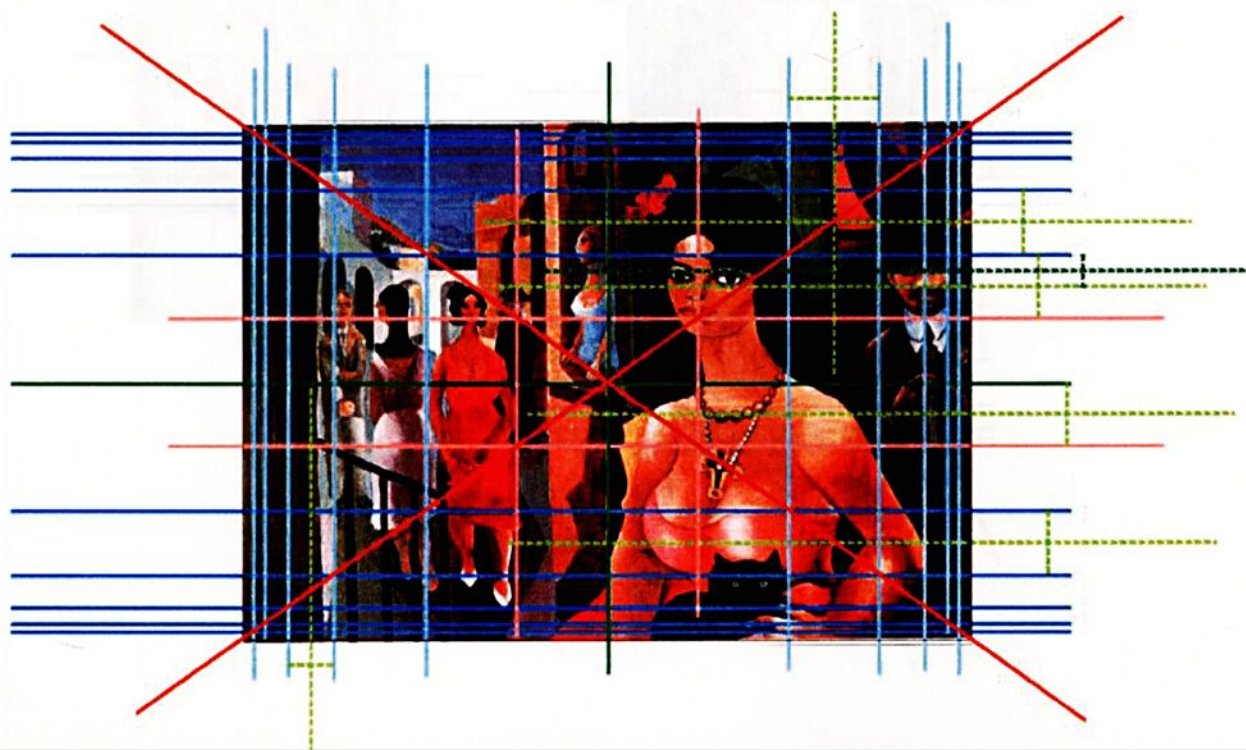
Os modernistas utilizaram de maneira primorosa o elemento geométrico como contenedor para o nome do autor ou mesmo para o nome da obra. O destaque que se ganha para o assunto desejado. Graficamente demonstram estar alinhados com as tendências mais modernas como as da Bauhaus, com o uso de elementos quase modulares.

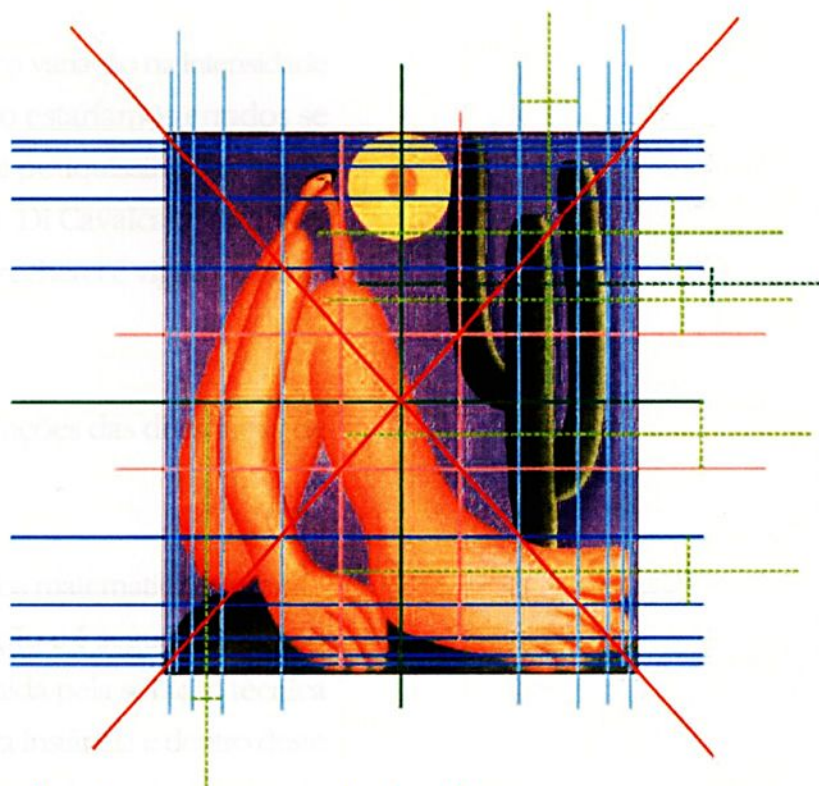
Diante de alguns elementos identificados a tendência natural seria investigar se haveria ou não alguma relação entre o trabalho dos artistas plásticos e o trabalho deles mesmos enquanto designers gráficos. Na verdade surge uma suspeita de que o trabalho do

designer é muito mais normatizado e as convicções particulares dão lugar a solução de problemas específicos.

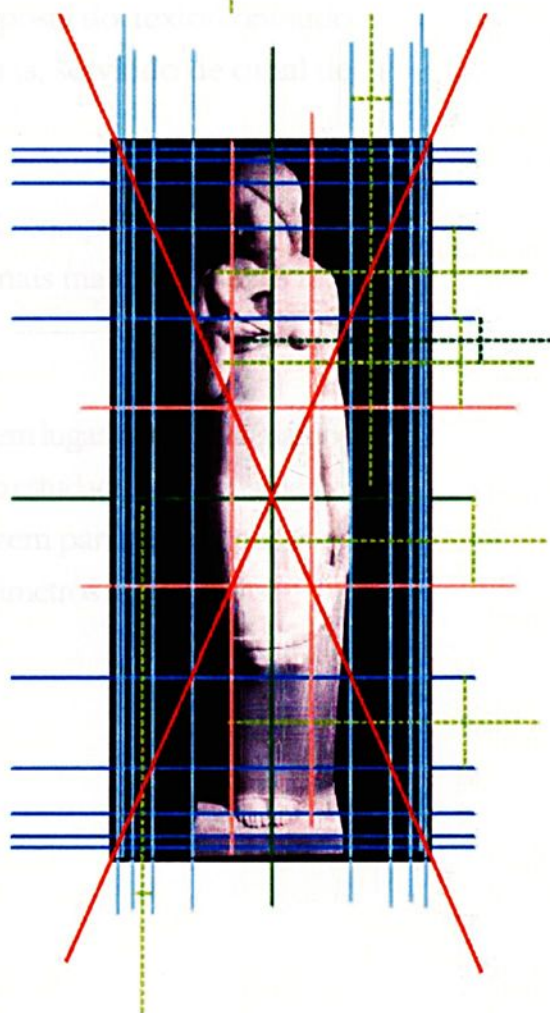
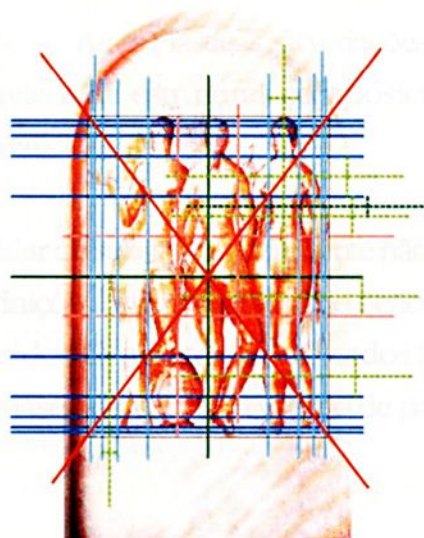
Sobrepusemos a grade a um trabalho de cada artista em um escolha aleatória, e apesar de se tratar se uma simplificação muito radical notam-se indícios de que as regras são realmente diferentes nas duas arenas distintas.

Esquema aplicado à obra de Anita e Di Cavalcanti





Esquema aplicado à obra de
Tarsila e Brecheret



Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropofágico

Note-se que parece haver inclusive uma variação na intensidade da questão projetual nos trabalhos. Não estaríamos errados se afirmássemos que nesta amostra Tarsila é pouquíssimo projetiva, Anita estabelece algumas comparações, Di Cavalcanti apoia-se confortavelmente sobre uma estrutura e Brecheret é vigorosamente geométrico e projetual.

Resumem-se em duas idéias as distinções das duas áreas de atuação:

1- Projetos gráficos são planejados matematicamente

O estudo está presente, pauta a criação e é segurança para o projeto. A liberdade de criação não é tolhida pela solução técnica mas atende a esta necessidade em primeira instância e dentro deste limite busca-se a proximidade de proposta do texto/conteúdo modernista e o traço do artista capistas, servindo de canal de divulgação para ambos.

2- Artes Plásticas são criações de composições muito mais intuitivas e de estruturas composicionais mais complexas não projetuais.

Falar de substrato obviamente não tem lugar já que não falamos de definições básicas seguidas no período estudado mas, certamente, alguns dos elementos identificados fazem parte de um possível, mas quase irrealizável, conjunto de parâmetros modernistas.

Capítulo 10 *Desdobramento e Conclusões*

As transformações do status do objeto livro: valor artístico, representatividade e herança estética.

O que mais impressiona quando do manuseio deste objeto que chamamos livro é a possibilidade que ele tem de transfigurar-se. Falamos inicialmente de uma relação de amigos que parecem ter estado muito mais preocupados em se ajudar mutuamente com relação às suas áreas de atuação, isto é, um grupo de pessoas que passaram a acreditar em uma nova conduta e através dela desenvolveram uma nova manifestação artística. Falamos de um amigo escritor que chama um amigo pintor para criar uma capa para seu novo livro. Já que encontramos elementos de uma nova estética tanto no livro quanto na tela, porque não?

Na verdade nunca saberemos se houve uma intenção clara sobre a questão do design gráfico enquanto nova especialidade, mas podemos supor com um possível bom grau de acerto que essas aproximações eram feitas no sentido de popularizar ainda mais a obra modernista.

Se os textos desses livros são representativos da idéia modernista e podem ser entendidos como símbolos dessa fase heróica então também podemos afirmar sem sombra de dúvida que as capas geradas para esses materiais também são legítimos símbolos desse período, já que foram concebidas imbuídas do mais puro modernismo e de caráter combativo.

A representatividade está no seu desenvolvimento, discutido aqui, e que é a demonstração da aplicação prática de toda a coleção

de crenças na nova conduta, que deveria ser muito mais que estética, e o foi.

Nossos projetos gráficos atuais, modernos, com padrões internacionais, ainda apresentam alguns dos elementos destacados neste estudo e formam, em alguns casos a vanguarda do design ocidental. Escolas como a recente minimalista ou aquelas advindas das novíssimas tendências computacionais, recorrem a elementos como caixas para textos, recortes diferenciados, espaçamentos de letras com recursos de softwares técnicos, recursos de distorção etc., coisas que nossos vanguardistas já experimentaram. Felizmente parece que ao contrário do que acontece nas artes plásticas, no design gráfico os artistas entenderam o ponto de chegada daquela geração heróica e retomou. Do computador em diante experimentaram novamente e agora misturaram as imagens livres, quase abstratas que os primeiros não podiam. Se o podem hoje é porque alguns Flávios e Tarsilas o tentaram antes.

Quanto a transformação do status do objeto livro poderíamos indicar e comentar quatro aspectos:

a- O objeto como relíquia.

É o menos importante. O livro passa a valer muito dinheiro pelo impressionante fato de ter sobrevivido a guerras, mãos desastrosas, bibliotecárias que afirmam que livros são raros apenas se datarem de mais de 150 anos, entre outras histórias. Vale mais se a capa está intacta não rasgada, com cor, sem 'durex' etc. Qualquer coisa que passe por tantas e boas merece a mudança do status para relíquia.

b- O registro do texto.

E aí surge a memória, o prazer de ver resgatado o começo da



sua modernidade e reviver a emoção de alguém que folheou aquelas páginas pela primeira vez. É neste âmbito que a história se escreve e através das páginas amareladas revive-se o próprio momento.

c- Registro histórico da questão gráfica.

Quando falamos de registro histórico falamos de observar a impressão granulada, a sobreposição das cores chapadas, os traços incertos, as linhas truncadas, os papéis mal cortados e de porosidade extrema. É através do livro como registro da indústria que sabemos como os parques gráficos demonstravam sua tecnologia e competência, o que era belo o que fazia as imaginações voarem...

d- A reprodução da capa como um original.

E, de repente, essas capinhas tão simples e desajeitadas se transformaram em obras de arte. Por que não? Não temos a gravura com tiragens de quinhentos exemplares? Os livros daquela época chegavam a tiragens mínimas. O trabalho de impressão eram quase artesanais para ajustar as cores e os tons propostos pelos artistas, nada diferente da gravura dita artística. Foram o Di, a Anita, a Tarsila, o Flávio, o Victor, o Rego, e muitos outros que fizeram, com o mesmo empenho utilizado nos óleos das telas e nos lápis dos papéis. Se valem muito nesses outros suportes, em um livro, então, valem muito mais, valem tanto que até...

viram tese.



Bibliografia Geral

ALAMBERT, Francisco. A semana de 22. A aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione. 1994.

ALENCAR, Francisco e outros História da Sociedade Brasileira. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A.. 1987.

ALMEIDA, Paulo M. De Anita ao museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALMEIDA, Paulo M. Cartazes. São Paulo: Liberdade, 1928.

AMARAL, Aracy A. Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987

_____. Artes plásticas na semana de 22. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Tarsila sua obra e seu tempo. volume 1. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975.

ANDRADE, Mário de. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

ARGAN, Giulio C. Historia da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras 1993.

_____. Arte e Crítica de arte. Lisboa: Estampa. 1995.

ARHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2000.

AZEVEDO, Carmem L. e CAMARGOS, Marcia e



SACCHETTA, Vladimir. Monteiro Lobato. Furacão na botocúndia. São Paulo: Senac, 1997.

ÁVILA, Affonso. O modernismo. São Paulo: Perspectiva. 1975.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus. 1995.

AYALA, Walmir. Vicente inventor. Rio de Janeiro: Record. 1980.

BARDI, Pietro M. O modernismo no Brasil. São Paulo: Banco Sudameris. 1978

BATISTA, Marta Rossetti & Lopes, Telê Porto Ancona & LIMA, Yone Soares de. Brasil: 1o Tempo modernista – 1917/29. Documentação. São Paulo: IEB, 1972.

BECCARI, Vera D'Horta. Lasar Segall e o modernismo paulista. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BONFIM, Paulo. Cinquenta anos de poesia. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1998.

BOPP, Raul. Movimentos modernistas no Brasil. 1922 – 1928. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1966.

BOSI, Alfredo. História Concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRADBURY, Malcom. O mundo moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUYNE, Paul e HERMAN, Jacques e SCHOUTHEETE, Marc. Dinâmica da pesquisa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Francisco Alves, S/D.

CANCLINI, Néstor G. A socialização da arte. São Paulo: Cultrix, 1984.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. Modernismo. São Paulo: Difusão européia do livro, 1968.

CLAIR, Kate. A typographic workbook. A primer to history, techniques, and artistry. Canadá: John Wiley & Sons, Inc. 1999.

COBRA, Marcos. Marketing Básico. São Paulo: Atlas, 1986.

COELHO, Teixeira. Moderno Pós-Moderno. São Paulo: L e PM editores, 1990.



CONNOR, Steven. Cultura Pós Moderna. São Paulo: Loyola, 1996.

CREEDY, Jean (organizador). O contexto social da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

DEMO, Pedro. Metodologia científica. São Paulo: Atlas, 1987.

DONDIS, Donis A.. Sintaxe da linguagem visual. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

DÜCHTING, H. Kandinsky. Köln: Taschen, 1993.

ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971

FABRIS, Annateresa. O futurismo paulista. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1996.

FARACO, Carlos E. e Moura, Francisco M. Língua e Literatura. São Paulo: Ática, 1979.

FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores em comunicação. São Paulo: Editora Edgard Blücher. 1997.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FONSECA, Maria A. Oswald de Andrade. Biografia. São Paulo: Art Editora, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. O impressionismo. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

FRONTÍN, José L. G. Movimentos literários de vanguarda. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

FUENTES, José M. L. Historia del arte. México DF: CEC, 1976.

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: Editora UNESP. 1991.

GIL, Antonio C. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas, 1989.

GOMBRICH, E.H. A história da arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.



GORDINHO, Margarida C. & Monteiro, Sylvia. Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história. São Paulo: Bandeirante, 1991.

GOTLIB, Nádya B. Tarsila do Amaral, a modernista. São Paulo: SENAC, 1998.

GROPIUS, Walter. Bauhaus: Nova arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GUERRA, Marco A. Carlos Queiroz Telles. História e dramaturgia em cena. São Paulo: Annablume Editora, 1993.

HALLEWELL, Laurence. O livro no Brasil (sua história). São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1985.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1994.

HAUG, Wolfgang F. Crítica da estética da mercadoria. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

HAUSER, Arnold. História Social da arte e literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JACQUES, João Pedro. Tipografia pós-moderna. Rio de Janeiro, Editora 2AB, 1998.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KOTLER, Philip. Marketing. São Paulo: Atlas, 1986.

LANGER, Suzane. K. Sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARA, Cecília de. Klaxon. Terra Roxa e outras terras.. São Paulo: IEB - USP. 1972.

LEICHT, Hermann. História universal da arte. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

LEITE, José R. T.. Dicionário Crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LIRNER, Sheila. Arte como medida. São Paulo: Perspectiva. 1982.



LIMA, Sandra L. L. História e comunicação. São Paulo: EBART, 1989.

LIMA, Yone Soares de. A ilustração na produção brasileira. São Paulo – década de vinte. São Paulo: IEB. 1985.

LOURENÇO, Maria C. F. Operários da modernidade. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MARCH, Marion. Tipografia criativa. Barcelona: Ediora GG, 1989.

MARTINS, Wilson. O modernismo. São Paulo: Cultrix, 1977.

MEDINA, A. Antologia da literatura brasileira. São Paulo: Marco, 1979.

MEGS, Philip. A history of graphic design. New York: Rockport Publishers, 1992.

MOISÉS, Massaud. História da literatura Brasileira. O modernismo. São Paulo: Cultrix/USP, 1989.

MUNARI, Bruno. Artista e designer. Lisboa: Editorial Presença. 1979.

NEIVA Jr., Eduardo. A imagem. São Paulo: Ática. 1994.

NIEMEYER, Carla. Marketig no design gráfico. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1998.

NIEMEYER, Lucy. Design no Brasil: Origem e instalação. Rio de Janeiro, Editora 2AB, 1998.

PARRAMÓN, José M. Como dibujar letras e logotipos. Barcelona: Parramón editores, 1991.

OLIVEIRA, Creuza A. Desenho de letras. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1995.

OSBORNE, Harold. Estética e teoria da arte. São Paulo: Cultrix, 1970.

OSTROWER, Fayga. Universo da arte. Rio de Janeiro: Campus. 1991.



PASQUALE e ULISSES. Gramática da língua portuguesa. São Paulo: Scipione, 1997.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial e FINAME, 1982.

PEDROSA, Mário. Arte/Forma e Personalidade. São Paulo: Kairós, s.d.

PEDROSA, Mário. Formas e percepção estética. São Paulo: EDUSP, 1996.

PICCHIA, Menotti. O homem e a morte. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968.

READ, R. História da Pintura Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

REED, John. Os dez dias que abalaram o mundo. São Paulo: Círculo do Livro, S/D..

RIBEIRO, Darcy O povo brasileiro. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

RIBEIRO, Milton. Planejamento visual gráfico. Brasília: Linha Gráfica Editora, 1993.

RIVIÈRE, Jean. A arte oriental. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

RODRIGUES, A. Medina, e outros. Antologia da literatura brasileira. O modernismo. São Paulo: Marco Editorial, 1979.

RUDIO, Franz V. Introdução ao projeto de pesquisa científica. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

SODRÉ, Nelson W. História da Imprensa no Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 1983

SPINELLI, João J. (organizador). Arte Pública, apontamentos e reflexões. São Paulo: CNPQ/UNESP, 1999.

TELES, Gilberto M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TORRINHA, Francisco. Dicionário Português Latino. Porto: Domingos Barreira, S/D.

TUBARO, Antonio e Tubaro, Ivana. Tipografia. Estudos e

investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión. Madri: Universidad de Palermo / Libreria Tecnica CP 67. S/d.

VÁRIOS. Graphic Design-New York. Massachusets: Rockport Publishers, 1993.

VÁRIOS. Desenhe e pinte. volume 1. Rio gráfica editora. 1985.

VÁRIOS. Semana de 22 - antecedentes e consequentes. São Paulo: Secretaria de Cultura de São Paulo, sem data.

VÁRIOS (organização equipe SESC). Arte Pública - Seminários. São Paulo: SESC. 1998.

VÁRIOS. Arte no Brasil. São Paulo: Abril, 1979.VOL. 1 e 2

VÁRIOS. Os grandes artistas. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

VÁRIOS. Literatura da imagem. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

VÁRIOS. O cinema, arte e indústria. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

VÁRIOS. Movimentos literários de vanguarda. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

VÁRIOS. Momentos do livro no Brasil. São Paulo: Ática, 1997.

VÁRIOS. São Paulo. 110 anos de industrialização. São Paulo: Três Editorial, 1992.

VÁRIS. O museu Lasar Segall. São Paulo: Banco Safra, 1991.

WICHMANN, Siegfried. Japonisme. London: Thames & Hudson, 1999.

WOLFF, Janet. A produção social da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40. O grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

CATÁLOGOS



- Semana de 22. Antecedentes e conseqüências. MASP. 1972.
- Saudades da minha terra. Blaise Cendrars. Instituto de estudos brasileiros. USP. 1997.
- Michelangelo entre Florença e Roma. MASP. 1997.
- Portinari. Retrospectiva. MASP. 1997.
- Monet, o mestre do impressionismo. MASP. 1997.
- Sapatos. Crônica de um tempo. Vários. Francal. São Paulo. 1991.
- Pinacoteca do Estado. Funarte. 1982.
- Volpi. 90 anos. MAM. 1986.
- The Art book. London: Phaidon. 1996.
- Monet. Masp. 1997.
- Portinari. Masp/Finambras. 1997.
- Victor Brecheret. Modernista brasileiro. MUBE. 1994.

REVISTAS

- Ideografia - número especial. São Paulo: Editora Bandeirantes. 1990.
- Vogue especial: MASP 50 anos. Revista Vogue número 241. Carta Editorial. 1997.
- Klaxon. Mensário de arte moderna. (Fac-simile). São Paulo: Martins/Secretaria de cultura, ciência e tecnologia do estado de São Paulo, 1976.
- The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Wolfson Foundation. Miami. Número 21. 1995.

VIDEOGRAFIA

- Civilizações perdidas. China. Time Life/Abril Coleções 1997.
- Grandes Gênios da Pintura. Monet, Mondrian. Ediciones del Prado. 1996.



R. Hughes - Visões da América

Metropolitan - Kandinsky. Portrait of an Artist

Berlim Anos 20 - Palco do Mundo

Video Folha - Guerra Civil de 32

Magnetoscópio - Projetando Portinari

Cultura - Oswaldianas

Museu sem parede - Picasso. Guerra, Paz e amor

Peter Cohen - Arquitetura da Destruição

TESES

- ABRANTES, Dalva. Chinoiserie no barroco mineiro.

Dissertação de mestrado – ECA-USP

- CHYPRIADES, H. Dallari. Cartaz: Abordagem Histórico-Visual. Dissertação de mestrado – FAU-USP

MULTIMÍDIA

CD ROM Folha 98 - Publifolha Multimídia - Banco de Dados de São Paulo. 1998.

CD ROM Monet - Magellan Multimídia - IBM. 1997

CD ROM Enciclopédia Multimídia da Arte Universal - Alfabeta - S/D.

CD ROM Dali Monumental - Magellan Multimídia - 1998.

ARTIGOS

SALZSTEIN, SÔNIA. Uma tensa celebração da brasilidade. 07/09/97. Editoria: MAIS! Página: 5-89/3367



Só o design gráfico nos une!

Um manifesto
antropofaGRÁFICO

Um estudo do design gráfico brasileiro
através da construção formal e estilística
das capas de livros projetadas
pelos artistas modernos
da **Semana de 22**.

UNESP

I.A. Instituto de Artes

