UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(PPGAV-EBA-UFBA)

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Linha de Pesquisa:

Arte e Design: processos, teoria e história.

ANDRÉ LUIS DIAS DE LIMA

A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte

Salvador

2013

ANDRÉ LUIS DIAS DE LIMA

A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Arte e Design – processos, teoria e história

Orientador: Profa. Dra. Ana Beatriz Simon Factum

Salvador

2013

Autorizo a reprodução e/ou a divulgação parcial ou total desta dissertação por qualquer meio convencional ou eletrônico, somente para propósitos acadêmicos e científicos. Reservo outros direitos de publicação, e nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida sem minha autorização por escrito.

André Luis Dias de Lima
Rua dos Carvões n. 43, Santo Antônio, Salvador-Bahia-Brasil, CEP 40301-300
aldiaslima@gmail.com

FICHA CATALOGRÁFICA
Biblioteca Central da UFBA
Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

L732 Lima, André Luis Dias de

A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte / André Luis Dias de Lima – 2013.
215 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Simon Factum
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2013.

1. Design – Brasil. 2. Duarte, Rogério. 3. Design Gráfico Pós-moderno. 4. Contracultura brasileira. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU – 7.05(81)

ANDRÉ LUIS DIAS DE LIMA

A RUPTURA DA TRADIÇÃO MODERNA DO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO: A CONTRIBUIÇÃO DA OBRA DE ROGÉRIO DUARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV-EBA-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Salvador,

Aprovado em: _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Ana Beatriz Simon Factum (UFBA) - Orientadora

_____

Profa. Dra. Maria Herminia Olivera Hernandez (UFBA)

_____

Profa. Dra. Marizildados Santos Menezes (UNESP)

A Rosalina - minha mainha, e Osvaldo - meu painho, pelo investimento afetivo e desejo de me tornar um ser humano cada vez melhor e mais preparado para o mundo.

AGRADECIMENTOS

Aos professores e professoras da Escola de Belas Artes, que de alguma forma contribuíram para a minha formação acadêmica muito além das práticas de ensino.
Aos funcionários e funcionárias da Escola de Belas Artes, pela presença constante e o sorriso amigo em toda minha jornada acadêmica.
A minha orientadora, professora Dra. Ana Beatriz Simon Factum, pelo profissionalismo exemplar e inspirador que será sempre minha referência.
Ao professor Dr. Paulo Souza, pelos momentos em que me apontou o que era um "trabalho de excelência".
Aos meus nkisis, donos de minha cabeça e de meu coração.
A Makota Zimewanga, pelo afeto e amparo espiritual tão necessários nos meus caminhos sempre abertos, e também meus irmãos e irmãs de santo.
A minha amiga e orientadora Bia Simon, pelo carinho constante, as brigas engrandecedoras e o afeto mútuo em horas tão difíceis para ambos.
Aos amigos e amigas pelos olhares orgulhosos e momentos de troca.
A minha tia Célia e meus familiares, os que estão aqui e os que já se foram, em especial minha vó Eduarda, que certamente está orgulhosa de mim.
A Neila Maciel, pela contribuição intelectual enriquecedora e cumplicidade.
A Rogério Duarte, pela inspiração.
Ao meu filho Ayo Luzolo, minha grata surpresa, que me inspirou na conclusão desse trabalho e a sua mãe Karine Duarte, pelo grande presente: família.
A todas as pessoas que compartilho afeto e que contribuíram de alguma forma.

Muito obrigado.

Retrato do Brasil

O Brasil é uma colcha de retalhos. Conjunto de padrões interrompidos. Aceitamos coisas contraditórias que chovem de todos os lados. O nosso largo espaço é demasiadamente estreito para conter tanto resíduo. O indiscriminado lixo cultural que já chega em estado de decomposição. A precária síntese de Le Corbusier e Bauhaus. A arquitetura comunista nas horas vagas. Isto é, quando está longe da prancheta.

Vômitos de França e Alemanha nos chegam. Os modulares e as Bauhauses confundidos no mesmo esgoto onde eliminam suas contradições. O astral lemuriano sensorial do brasileiro se compraz na adoração da esfuziante aparência que camufla a parede da prisão. A falta de espaço real deve ser preenchida pelas cores mais berrantes. O catolicismo obscurantista fabricante de fetiches se eterniza na obra dos maiores artistas brasileiros. O reino da emoção reificada da negação do espírito da arte como formulação de proposta universal.

Rogério Duarte, 2003

RESUMO

LIMA, André Luis Dias. **A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte**. 2013. Xxxxf. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2013.

Esta dissertação, intitulada “A ruptura da tradição moderna do *design* gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte”, é o resultado de uma investigação científica que visou compreender o processo histórico da ruptura da tradição moderna do *design* gráfico adotado no Brasil, a partir das rupturas propostas no trabalho do *designer* baiano Rogério Duarte, na década de 1960, possibilitando, assim, uma reflexão sobre as questões teórico-históricas do *design* gráfico brasileiro no que se refere a suas relações simbólicas, estéticas e sociais, que culminaram nas diversas correntes do *design* gráfico contemporâneo no país. Para a orientação dessa pesquisa, foram estabelecidos três eixos fundamentais, nos quais procuro definir o contexto histórico-político de formação do período moderno até o contemporâneo e as suas influências sobre a cultura material brasileira, contribuindo assim para o que entendemos hoje como design contemporâneo: desde as ideias modernas e as diversas influências das vanguardas europeias nas artes visuais brasileiras até a implantação do design no país. Segue-se ainda uma análise da obra de Rogério Duarte no campo do design gráfico, nos movimentos do Cinema Novo e Tropicália, onde evidencia-se uma notável e diferenciada produção, que dá contornos a um modelo de design gráfico pós-moderno, que o afasta das tradições formais vigentes na década de 60. Tais tradições forjaram um modelo racional-funcionalista, que foi criticado e transgredido pelo próprio designer, que apontou numa outra direção, em uma ruptura com o modelo hegemônico. Também serão descritas as suas contribuições teóricas e práticas para o design gráfico brasileiro e como o seu posicionamento de transgressão, frente ao design gráfico moderno, na década de 60, nos trouxe contribuições práticas que mostram a viabilidade de caminhos alternativos no processo de criação frente a modelos consolidados, o que possibilita aos dias de hoje uma perspectiva de maior autonomia para a prática do design brasileiro; e contribuições teóricas que dão maior visibilidade à história do design nacional, em plena maturação, com reflexões particulares do processo da construção histórica do design brasileiro, contribuindo assim para a história do *design*, da cultura material e das artes em geral no país.

Palavras-chave: História do Design *Brasileiro;* Design *Gráfico Pós-moderno; Contracultura Brasileira; Rogério Duarte.*

RESUMEN

LIMA, André Luis Dias. **La ruptura de la tradición moderna del diseño gráfico en Brasil: la contribuición de la obra de Rogério Duarte**. 2013. Xxxxf. MSc tesis – Escula de Bellas Artes, Universidad Federal de Bahia, 2013.

Está disertación titulada “La ruptura de la tradición moderna del diseño gráfico en Brasil: la contribuición de la obra de Rogério Duarte”, es el resultado de una investigación científica que propos comprender el proceso histórico de la ruptura de la tradición moderna del diseño gráfico adoptado en Brasil, a partir de las ruptura propuestas en el trabajo del diseñador baiano Rogério Duarte, en la década de 1960, posibilitando así, una reflexión sobre las cuestiones teórico-históricas del diseño gráfico en Brasil en lo que se refiere a sus relaciones simbólicas, estéticas y sociales, que culminaran en las diversas corrientes de diseño gráfico contemporáneo en el país. Para la orientación de esta investigación, fueran establecidos tres ejes fundamentales, en los cuáles busco definir el contexto histórico-político de formación del período moderno hasta lo contemporáneo y sus influencias sobre la cultura material brasileña, contribuyendo así para lo que entendemos hoy como diseño contemporáneo: desde sus ideas modernas y las diversas influencias de las vanguardias europeas en las artes visuales hasta la implantación del diseño en el país.
Además, se hace una análisis de la obra de Rogério Duarte en el campo de diseño gráfico, en los movimientos del Nuevo Cine y de la Tropicália, dónde se evidencia una notable y distinta producción, que contorna un modelo de diseño gráfico posmoderno, que lo aparta de las tradiciones formales vigentes en la década de 60. Tales tradiciones, forjaran un modelo racional-funcionalista, que fue criticado y transgredido por el propio diseñador, que apuntó para otro sentido, en una ruptura del modelo hegemónico. También, serán descritas sus contribuciones teóricas y prácticas para el diseño gráfico brasileño y como su posición transgresora, frente al diseño gráfico moderno, en la década de 60, nos trajo contribuciones prácticas que enseñan la viabilidad de caminos alternativos en el proceso de creación frente a modelos consolidados, lo que posibilita en los días de hoy, una perspectiva de amplia autonomía para la práctica del diseño de Brasil, y contribuciones teóricas que dan amplia visibilidad a la historia del diseño nacional, en plena madurez, con reflexiones particulares del proceso de la construcción histórica del diseño en Brasil, contribuyendo así, para la historia del diseño, de la cultura material y de las artes en general en el país.

Palabras clave: Historia del Diseño Brasileño; Diseño Gráfico Post-moderna; Contracultura Brasileña, Rogério Duarte

LISTA DE FIGURAS

Tabela 1: Panorama histórico do design – Movimentos e estilos. Fonte: RAIMES; BHASKARAN (2007, p. 10 e 11)……..……..……. p. 23
Figura 1: Pablo Picasso, (homme à l aguitarre) 1911-1912. Fonte: MEGGS (2009, p. 316)……..……. p. 30
Figura 2: Fernand Léger, 1919. Fonte: MEGGS (2009, p. 318)…….. p. 31
Figura 3: Filippo Marinetti, 1919. Fonte: MEGGS (2009, p. 320)……..... p. 33
Figura 4: Capa da revista Le Coeur à barbe, 1922. Fonte: MEGGS (2009, p.327)……..……... p. 35
Figura 5: Kasímir Maliévitch, 1920. Fonte: MEGGS (2009, p. 375)……..... p. 38
Figura 6: El Lissítzki, 1919. Fonte: MEGGS (2009, p. 376)……..… p. 39
Figura 7: Theo van Doesburg, 1920. Fonte: MEGGS (2009, p. 393)……..….. p. 41
Figura 8: Herbert Bayer (Europaisches Kunxtgewerbe), 1927. Fonte: MEGGS (2009, p. 413)..... p. 44
Figura 9: Alexandre Wollner, 1955. Fonte: BRITO (1999, p. 43)..... p. 48
Figura 10: Lygia Clark, 1957. Fonte: Brito (1999, p. 56)..... p.50
Tabela 2: Diagrama de Estrutura planejada para ETC-MAM. Fonte: NIEMEYER (2007, p. 74)..... p. 57
Figura 12: Cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964; foto: autor, 2012……... p. 82
Figura 13: Detalhe dos elementos centrais do cartaz na fotografia; foto: autor, 2012……..……. p. 83
Figura 14: Detalhe dos elementos tipográficos no topo do cartaz na fotografia; foto: autor, 2012……..……..…….. p. 84
Figura 15: Captura de fotograma do filme; foto: Glauber Rocha, 1964…….…. p. 85
Figura 16: montagem do cartaz I wanto you, do artista James Flagg, 1917. Fonte: MEGGS (2009, p. 355). Mais o cartaz Deus e o Diabo na Terra do sol, 1964……... p. 87
Figura 17: desenho, de artista J. Borges, s/data. Disponível em: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/01/j-borges.html Acesso em: 22 dez. 2012…….…….. p. 87
Figura 18: Tropicalistas no apt. 112 do Hotel Danúbio, palco das reuniões do movimento, s/data. Disponível em: http://mapasdomeunada.wordpress.com/2012/07/04/tropicalia/. Acesso em: 20 dez. 2012……..……..... p. 92
Figura 19: Capa do disco Tropicalista “Caetano Veloso”, 1967. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/overblog/caetano-veloso-1968. Acesso em: 20 dez. 2012……..…….…… p. 97

Figura 20: Capa do disco Tropicalista “Gilberto Gil”, 1967. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=2. Acesso em: 20 dez. 2012…….…….. p. 97
Figura 21: Capa do disco “Qualquer Coisa”, Caetano Veloso, 1975. Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/2012/07/1975-qualquer-coisa.html. Acesso em: 20 dez. 2012……. p. 99
Figura 22: Capa do disco “Let it Be”, Beatles, 1970. Disponível em: http://bandup.tray.com.br/loja/produto-316663-80-lp_the_beatles_let_it_be. Acesso em: 20 dez. 2012……...…….. p. 100
Figura 23: Capa do disco “Caetano Veloso”, de Caetano Veloso, 1968. Disponível em: http://culturanoprato.files.wordpress.com/2012/08/caetano.jpg. Acesso em: 20 dez. 2012…….……...… p. 101
Figura 24: Capa do disco “Gilberto Gil”, de Gilberto Gil, 1968. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=2. Acesso em: 20 dez. 2012…….....…… p. 102
Figura 25: Capa do disco “Gilberto Gil”, de Gilberto Gil, 1969. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=4. Acesso em: 20 dez. 2012……..…….…….. p. 104
Figura 26: Capa do disco “Maria Bethania canta Noel Rosa”, de Maria Bethania, 1966. Disponível em: http://radiolafalcatrua.blogspot.com.br/2010/01/maria-bethania-canta-noel-rosa.html. Acesso em: 20 dez. 2012…….. p. 105

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO *14*

1.1 APRESENTAÇÃO *14*

1.2 QUESTÃO DE PARTIDA *15*

1.3 OBJETO DE ESTUDO *15*

1.4 OBJETIVOS *17*
1.4.1 Objetivo Geral *17*
1.4.2 Objetivos Especificos *17*

1.5 METODOLOGIA *18*

2. PANORAMA HISTÓRICO DA CONSTRUÇÃO DO DESIGN BRASILEIRO *21*

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS *21*

2.2 PANORAMA DA MODERNIDADE *24*
2.2.1 REVOLUÇÃO INDUSTRIAL *24*
2.2.2 INFLUÊNCIAS DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS MODERNAS *26*
2.2.2.1 Cubismo *28*
2.2.2.2 Futurismo *31*
2.2.2.3 Dadaismo *33*

2.3 PENSAMENTO HEGEMÔNICO DO DESIGN GRÁFICO MODERNO 36
2.3.1 Construtivismo *37*
2.3.2 De Stijl *39*
2.3.3 Bauhaus *41*

2.4 ASPECTOS DA FORMAÇÃO DO DESIGN MODERNO BRASILEIRO *43*
2.4.1 Influência das Artes Concreta e Neoconcreta *46*
2.4.2 O ensino da disciplina no eixo São Paulo/ Rio de Janeiro *51*
2.4.2.1 O Institudo de Arte Contemporânea do MASP *52*
2.4.2.2 Escola Técnica de Criação do MAM *54*

2.5 IMPLANTAÇÃO DA ESCOLA SUPERIOR DE DESENHO INDUSTRIAL *59*
2.5.1 Contexto histórico *59*
2.5.2 A instituição do ensino de design *62*

2.6 INFLUÊNCIAS SOBRE ROGÉRIO DUARTE – PARTICIPAÇÃO E CRÍTICAS AO MODELO *64*

3. VANGUARDA E O DESIGN GRÁFICO DE ROGÉRIO DUARTE: PÓS-MODERNO? 68

3.1 AVANT-GARDE BAIANA NO BRASIL *68*

3.2 CONTORNOS RACIONAIS E DESCONSTRUTIVISTAS NO CINEMA NOVO: DIÁLOGOS E ROMPIMENTOS *75*

3.2.1 Diálogo e rompimento: uma análise semiótica do cartaz “Deus e o Diabo na Terra do Sol” 80

3.3 DESIGN GRÁFICO EXPERIMENTAL NA TROPICÁLIA: APROPRIAÇÕES E DESCONSTRUÇÕES *90*

4. CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS DE ROGÉRIO DUARTE PARA O DESIGN GRÁFICO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL 107

5. CONCLUSÃO *117*

6. REFERÊNCIAS *121*

1. INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO

Sempre quis estudar a cultura negra brasileira. Na minha trajetória acadêmica dentro da Escola de Belas Artes da UFBA, a busca por essa temática só teve êxito quando começo a compreender o que é a cultura popular - tão dita dentro da instituição, quando por muitas vezes era a cultura negra. A partir daí, comecei a me debruçar sobre a questão e apreciar temas que puderam abrir novas perspectivas de estudo e fortaleceram ainda mais a minha atuação dentro do universo acadêmico de *design*: coordenando eventos buscando tal temática e organizando debates.

O Tropicalismo veio de forma muito natural na minha vida. Sempre achei o movimento um grande marco da música brasileira e pouco sabia a respeito de suas demais atuações, até que percebi que possuía um dialogo entre as artes plásticas e a cultura popular. Rogério Duarte foi a particularidade que eu buscava. Já nutria uma grande admiração pelo seu cartaz de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), filme do cineasta baiano Glauber Rocha, outro artista que eu tenho muito apreço; e com a descoberta de um *designer* que dialogava com a cultura popular, que tinha uma faceta acadêmica muito forte, baiano e sobrinho de Anísio Teixeira - educador que tenho grande respeito, encontrei o que estava buscando.

Com essas descobertas, percebi que deveria olhar para Rogério Duarte com mais atenção. Ao investigar a sua obra de design, pude notar a sua genialidade e liderança frente ao Movimento Tropicalista, além de passar a admirá-lo como profissional, por ter traduzido tão bem a sua vontade política dentro do seu trabalho, algo que sempre busquei.

1.2 QUESTÃO DE PARTIDA

Para o início desta investigação, colocam-se as seguintes questões de partida:

Q[1] Como se deu a construção da hegemonia do design gráfico moderno brasileiro aos moldes racional-funcionalista e quais as suas implicações para o design contemporâneo no país?

Q[2] Como se deu a formação do design pós-moderno no Brasil?

Q[3] Como os movimentos de contracultura brasileiros, o Cinema Novo e o Tropicalismo influenciaram na formação do design pós-moderno brasileiro através de Rogério Duarte?

Q[4] Quais as contribuições teóricas e práticas do exemplo de Rogério Duarte nas concepções das diversas linguagens apontadas na contemporaneidade?

1.3 OBJETO DE ESTUDO

Rogério Duarte, nos anos de 1960, foi um notável e desafiador designer gráfico, que soube construir uma produção distinta aos modelos hegemônicos de sua época. Dotado de astúcia e inventividade, soube dialogar com o design gráfico moderno brasileiro e produzir novas perspectivas frente ao modelo racional-funcionalista, que direcionava a produção desse período. A sua contribuição diante de um cenário político e cultural tão complexo e conturbado, quanto foi os anos de 1960 e 1970, no Brasil e no mundo, onde através dos movimentos de contracultura, pode apresentar

uma outra forma de se fazer design gráfico no Brasil, o que possibilitou de alguma forma o cenário atual[1]: a tradição pré-moderna, a herança moderna ou construtivista, a herança desconstrutivista ou pós-moderna e a herança popular.

Fazer uma análise crítica da consequência das obras de Rogério Duarte para a formação do design contemporâneo brasileiro, numa trajetória que iniciou-se quase que no mesmo período em que o design brasileiro passa a tomar seus próprios contornos formais. Detalhes tão específicos da nossa rica cultura visual traduzem todos os desafios existentes na construção da história do design brasileiro, com perspectivas distintas e olhares complementares que impõem a consideração de temas emergentes na área do design:

- Como já citados pela doutora Ana Beatriz Simon Factum:

> A história do design do mundo europeu, que se pretende universal, não possui parâmetros que dêem conta da especificidade de objetos forjados em circunstâncias histórico culturais-tecnológicas de países como o Brasil. É necessário e urgente incorporar à História do Design novo material, das regiões menos desenvolvidas economicamente do mundo, bem como das classes subalternas, das mulheres e das etnias historicamente discriminadas, como é o caso de índios e negros (FACTUM, 2009, p. 27).

- Além da própria revisão particular da história do design no Brasil, contada em perspectivas bastante particulares a partir dos modelos consolidados no eixo sudeste do país e seus cânones, que reservam-se ao direito de contar sua versão a partir das suas especificidades regionais, numa perspectiva distinta, ou no mínimo, sem considerar as contribuições e referências dos estados fora desse eixo intelectual.

---

[1]Conforme classificação de Chico Homem de Melo, 2005, Cultura Marcas. “O desenho gráfico no século XX. Coleção: Balanço do século XX – Paradigmas do século XXI – As artes no século XX. São Paulo, 2005. TV Cultura.

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 OBJETIVO GERAL

Estudar como se deu a ruptura do modelo de design gráfico moderno no Brasil, através do trabalho de Rogério Duarte, demonstrando sua contribuição pós-moderna para a história do Design Gráfico brasileiro.

1.4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Desenvolver um panorama do contexto histórico-político da formação do design moderno brasileiro e sua influência na construção do pós-moderno;
- Identificar a formação do *design* pós-moderno no Brasil a partir de meados da década de 60 e suas relações com os movimentos brasileiros de contracultura, particularmente o Cinema Novo e Tropicália;
- Analisar a produção de Rogério Duarte nos movimentos do Cinema Novo e Tropicália;
- Demonstrar a contribuição do designer baiano para a história do design, da cultura material e das artes em geral no Brasil;

1.5 METODOLOGIA

Para estabelecer o quadro teórico-histórico desta pesquisa, os procedimentos metodológicos adotados foram: entrevistas, pesquisa e revisão bibliográfica, análises de documentos, análises de fotos e produção gráfica (impressos).

Através de um aporte analítico historiográfico foi traçado o percurso de Rogério Duarte, compreendendo os diversos momentos de consolidação do *design* gráfico pós-moderno brasileiro identificados na obra do artista. Para tanto, foi realizada uma coleta de dados referentes ao *designer* em livros, periódicos, revistas, filmes, jornais e internet. A partir deste material, foi especificada não apenas a sua trajetória, como também o momento historico-cultural em que o mesmo se consolidou dentro dos movimentos de contracultura: Cinema Novo e Tropicalista, identificando as suas diversas inovações e relevâncias que se destacaram na época.

Após diversas tentativas de entrevistas e diálogos com Rogério Duarte para estabelecer algumas lacunas e um diálogo frontal com o mesmo, houve uma negativa do mesmo alegando que muitas das perguntas (questões centrais foram encaminhadas via email) já haviam sido respondidas em diversas outras entrevistas e bibliografias existentes. Muitas das respostas foram encontradas, mas questões sobre a sua relação atual com o design e a contemporaneidade ficaram de fora de uma analise mais aprofundada sobre o seu processo criativo.

Esta pesquisa baseia-se numa proposta através da análise da revisão bibliográfica de livros, periódicos com ênfase ao estudo do quadro teórico-histórico do design gráfico brasileiro. Após as delimitações acordadas no processo de orientação, e experiências desenvolvidas em sala de aula com as disciplinas disponíveis no programa, ficou decidido que o complexo estudo sobre a pós-modernidade filosófica, algo bastante criticado por muitas correntes de pesquisadores artisticos, percebido sobretudo com a disciplina Filosofia da Arte, que o ideal seria focar em pesquisadores de design que já versassem com propriedade sobre o tema design

pós-moderno, a exemplo de **Abaixo a Regra – Design Gráfico e Pós Modernismo**, de Rick Poynor**. *Design* gráfico cambiante**, de Rudnei Kopp e **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção e desconstrução e a nova ordem**, de Maria Helena Werneck Bomeny. Autores que compuseram o quadro teórico sobre *design* x pós-modernidade.

Ainda sobre a questão da pós-modernidade, algumas bibliografias foram extremamente importante para um entendimento mais amplo sobre o tema, não sendo citadas na dissertação, a exemplo de **Cultura Pós-Moderna**, de Steve Connor e **A condição pós-moderna**, de Jean-Françoise Lyotard.

Foi determinante para pesquisa estabelecer três eixos fundamentais que contemplaram o seu desenvolvimento, são eles: contexto histórico da formação do *design* moderno brasileiro, Movimentos de contracultura no Brasil com o Cinema Novo e Tropicalismo e Contribuições teoricas e práticas de Rogério Duarte para o design brasileiro.

A construção de um recorte do panorama histórico do design internacional nos séculos XIX e XX e suas influencias sobre o Brasil, visto no Capitulo 2, são as bases do contexto histórico da formação do design moderno brasileiro. O quadro teórico desse capitulo é composto por uma bibliografia com pesquisadores como Rafael Cardoso em **Uma introdução à história do *design.*** Philip B. Meggs em **História do *design* gráfico** e Lucy Niemeyer com o livro ***Design* no Brasil: Origens e instalação**, que constituiram o tronco principal desse capitulo com uma contribuição pontual sobre as especificidades históricas do design gráfico mundial - no caso de Meggs, e uma construção panorâmica da particular formalização da prática do design gráfico no Brasil, como pode ser visto nas bibliografias dos pesquisadores brasileiro citados acima.

No segundo eixo os movimentos de contracultura Cinema Novo e Tropicalista no Brasil são analisados sob suas implicações sociais, culturais e políticas, tal como as primeiras analises sobre as suas impressões dentro do design pós-moderno na obra

de Rogério Duarte. Nesse quadro teórico, exposto no Capitulo 3, tem como principais bibliografias nomes como Glauber Rocha, **Revolução do cinema novo**. Carlos Basualdo, **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. E **1972)**. E Jorge Caê Rodrigues, **Anos Fatais: *design*, música e Tropicalismo**, além dos dos nomes já citados referenciam a analise do design pós-moderno dentro desta pesquisa. Nesse capitulo podemos ver as importantes contribuições para uma melhor compreensão crítica dos movimentos, com reflexões determinantes sobre a época e as consequências dele sobre a cultura brasileira. Além dessa leitura histórica sobre aspectos de formação do design pós-moderno brasileiro no trabalho de Rogério Duarte temos algumas das suas importante obras estudadas a partir de análise semiótica com base na metodologia proposta por Lúcia Santaella no livro **Semiótica aplicada**, aprendida na disciplina Semiótica Visual oferecida no programa programa de pós-graduação.

No terceiro eixo, uma analise sobre as contribuições de Rogério Duarte e suas implicações teóricas e práticas no campo do *design* gráfico, onde o quadro teórico é constituído de forma transdisciplinar com as diversas bibliografias citadas acima, além de depoimentos do próprio Rogério Duarte em entrevistas e publicações próprias, a exemplo de “Tropicaos”, onde o designer aponta diversos aspectos criticos sobre a produção visual brasileira e nos deixa um importante legado de desconstrução e releitura das imposições estéticas e formais de um período de construção de hegemonias sob a consolidação da profissão de design no país, visto no Capitulo 4. Ao longo de todo o texto vemos uma análise da obra e da vida de Rogério em sucessivos recortes, que mostram a diferenciação do seu trabalho e complementam uma leitura dedutiva da sua condição pós-moderna, tal como, suas influências para a contemporaneidade no design gráfico brasileiro e exemplos práticos e teoricos pros dias atuais.

2. PANORAMA HISTÓRICO DA CONSTRUÇÃO DO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Faz-se necessário uma breve diferenciação no que diz respeito ao que é modernização, moderno e modernismo, antes de introduzir as principais vanguardas que influenciaram o design gráfico. Estes conceitos possuem a mesma natureza de compreensão quando pensados e refletidos sob a ótica moderna. As diferenciações são necessárias para contrapor o entendimento, sobretudo, das contradições que existem sobre o que é o design moderno. Segundo Charles Harrison, "modernização se refere a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e suas consequências" (HARRISON, 2004, p. 6). Podemos compreender o design moderno como um desses processos tecnológicos e consequências, já que a sua grande transformação se dá justamente nesse período, onde a Revolução Industrial proporciona ao design gráfico a sua autonomia e resignifica o seu papel na era industrial.

Na segunda metade do século XIX, o conceito de moderno extrapola a oposição moderno/antigo e ganha derivações: modernidade (moderno), modernização e modernismo. Então, a modernidade resulta da ideologia inacabada do modernismo, contendo ao termo "moderno" a idéia de modo, costumes, aspectos comportamentais à vida cotidiana, ao progresso da mentalidade. A modernização já pressupõe a modernização econômica e técnica, advindas especialmente dos avanços dos séculos XVII e XIX. O moderno como ideário reuniu manifestações estéticas que evocaram a rejeição ao academicismo, objetivando uma arte para o social, que invadisse a vida cotidiana devido, em grande parte, às possibilidades técnicas, papel

da ciência. O modernismo refere-se à uma fase específica do movimento moderno, nascido no final do século XX.

O termo moderno, no senso comum, se aplica ao entendimento do que é novo. Posicionando-se de forma antagônica ao passado e, assim, é chamado de moderno o que se refere a atual, do seu tempo. No design, assim como na arte, refere-se à tudo aquilo que rejeita a tradição ou até mesmo a decadência do modelo clássico. Ainda podemos detalhar mais a partir da interpretação de Maria Helena Bomeny:

> O posicionamento histórico, ligada à denominação ‘moderno’ sugere alguns conteúdos como: o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo 'da moda' (efêmera) e substancial (eterna). No campo da arte, a 'arte moderna' é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, e seu desenvolvimento é o resultado extremo da sociedade de consumo (apud, CAUQUELIN, 2005, p. 27, BOMENY, 2009, p. 84).

O modernismo pode ser compreendido como um comportamento ou uma atitude diante de novas propostas culturais e sociais, que buscam a sua inovação. Pode também ser definido como um período de aglutinação de tendências nas artes e literatura, surgidas no século XIX e XX, que contrapunham o sistema estético tradicional nesse período, ou ainda, segundo Harisson (2004, p. 6):

> No uso comum, significa a propriedade ou a qualidade de ser moderno ou atualizado. Contudo, tende também a implicar um certo tipo de posição ou atitude que se caracterizaria por formas especificas de resposta tanto a modernização como à modernidade.

Esses conceitos permeiam toda a pesquisa, e tem função de delinear as afirmações e questionamentos sobre definições tão complexas dentro da arte e design brasileiro, sobretudo este que possui distinções muito específicas que serão apontadas ao longo desta dissertação, mostradas por pesquisadores como Philip Meggs, Rick Poynor, Rafael Cardoso e Jorge Caê Rodrigues.

Todo o panorama que será construído pode ser visto graficamente na tabela 1, que é uma reprodução e adaptação da tabela existente no livro Design Retrô de Jonathan Raimes e Lakshmi Bhaskaran RAIMES (2007), que foi ampliada com inclusão das particularidades existentes na história brasileira.

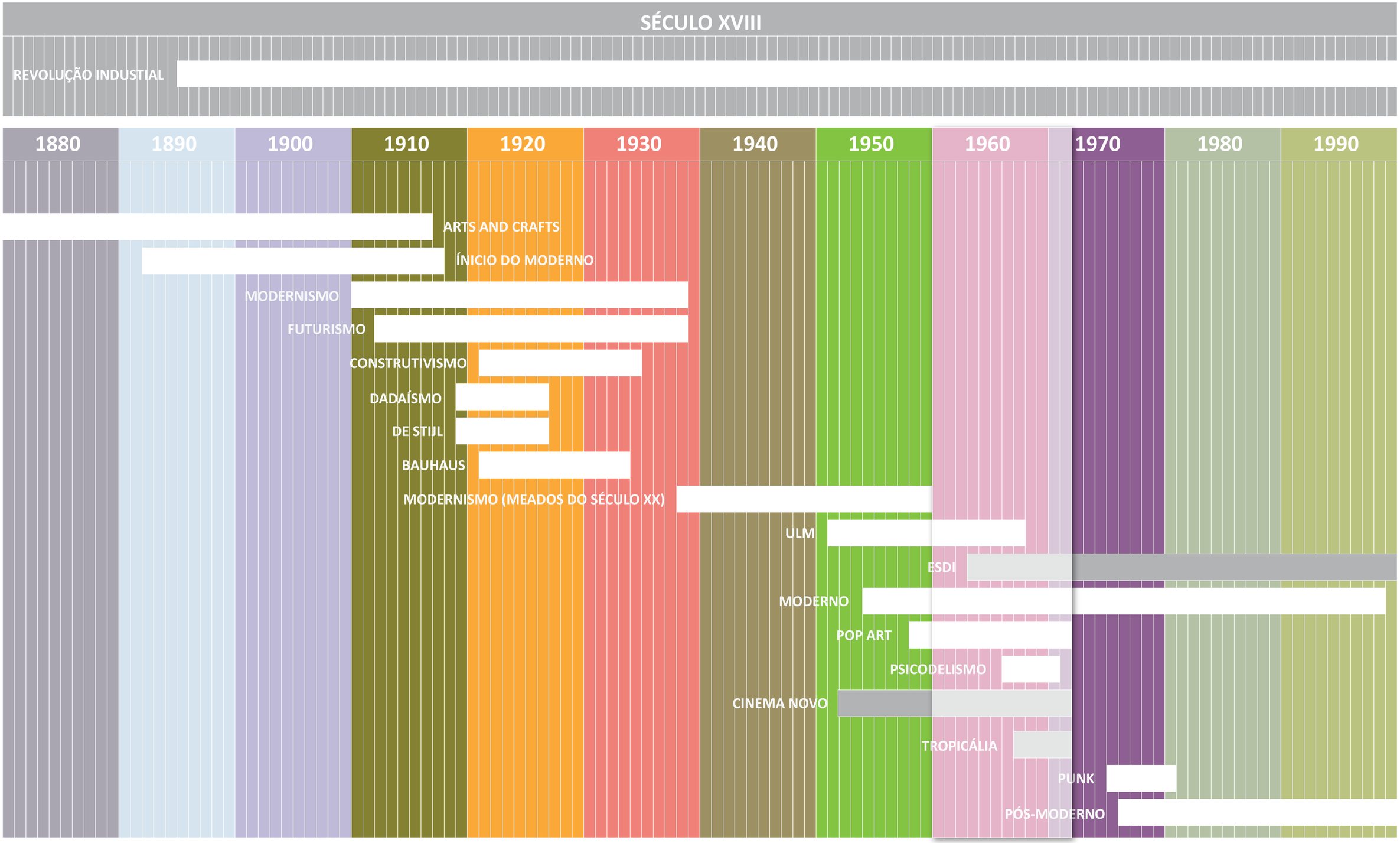

Tabela 1: Panorama histórico do design – Movimentos e estilos. Fonte: RAIMES; BHASKARAN (2007, p. 10 e 11).v

2.2 PANORAMA DA MODERNIDADE

2.2.1 REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

No início do século XVIII, vimos um importante acontecimento na Europa, que segundo Rafael Cardoso, foi “um dos mais importantes fenômenos desde a agricultura” (CARDOSO, 2000, p. 20): a Revolução Industrial.

Todo o processo de transformações dos meios sociais e econômicos culminaram nas principais mudanças da sociedade em direção ao período de industrialização, afastando-se cada vez mais do modelo social agrícola, o que para a sociedade foi um grande choque de consequências diversas. Philip Meggs destaca alguns acontecimentos desse período (1736 / 1819), que revelam os rumos que uma sociedade que tinha como sua principal fonte de produção de energia a força humana e animal, que ao deparar-se com uma nova fonte energética, onde o modelo antes adotado toma contornos menores e passa a constituir novos costumes, políticas e formas de relações sociais:

> As cidades cresceram rapidamente, à medida que levas de pessoas abandonavam uma vida de subsistência no campo e buscavam emprego nas fábricas. O poder político deslocou-se da aristocracia para os fabricantes capitalistas, os comerciantes e até a classe operária. O corpo crescente do conhecimento cientifico era aplicado aos processos e às matérias-primas industriais. A sensação de domínio sobre a natureza e a fé na capacidade de explorar os recursos da Terra para satisfazer necessidades materiais criavam uma impetuosa confiança (MEGGS, 2009, p. 174-175).

Com o forte discurso do progresso e a visível e latente transformação de todo o ocidente com esse signo da evolução do trabalho humano, onde a tração animal e as áreas rurais ainda eram a grande potência do ocidente, trouxe também as mazelas que complementavam aquele momento. A exploração se dava através de pagamentos de baixos salários, horas abusivas de jornada de trabalho e até mesmo a exploração de trabalho infantil.

A forte migração das pessoas das áreas rurais para as áreas urbanas, sem infraestrutura necessária, trouxeram para as sociedades ocidentais do velho continente uma série de problemas de ordem social e até de saúde pública: ambientes de total insalubridade, com moradias imundas onde esses migrantes viviam naquele período, depressão e problemas de ordem econômica, falências e até questionamentos de ordem religiosas, marcaram os pontos de transformação durante a Revolução Industrial. Intelectuais do século XIX, período de consolidação da indústria, atentos a isso, já produziam uma série de contracorrentes críticas a esse modelo já hegemônico, produzindo novas transformações sociais e principalmente artísticas. Tais críticos atentavam-se ainda ao abandono dos valores humanistas em troca de uma nova filosofia materialista, onde houve uma perda das relações com a natureza, a estética e a espiritualidade, mesmo percebendo-se avanços e melhorias significativas no plano geral das sociedade europeia e estadosunidense (MEGGS, 2009, p. 175).

O século XIX foi uma época de ultrapassagem de barreiras para a popularização dos meios de produção e informação visual. Os altos preços de livros, jornais e revistas, além da escassez de suportes de produção e mão de obra especializada, faziam desses meios de informações algo inacessível à pessoas que não tivessem alta renda nesse período. Com o desenvolvimento de propostas de barateamento através da produção industrial, além do aumento de alfabetizados e mais acesso a educação para a sociedade nas suas diversas classes sociais, acabou produzindo ali novos consumidores ávidos por leitura, impulsionando assim o mercado de comunicação gráfica.

“Tal como aconteceu com outras mercadorias, a tecnologia reduziu os custos unitários e aumentou a produção de impressos” (MEGGS, 2009, p. 175). Com o

desenvolvimento das tecnologias de fabricação de papel, fundição de tipos e da composição de texto, o acesso a esses meios de comunicação de massa ficaram mais populares com o barateamento do processo. Segundo o historiador Rafael Cardoso, "Na prática, isso quer dizer que, pela primeira vez na história, textos e imagens impressos tornaram-se acessíveis à maioria da população" (CARDOSO, 2009, p. 3).

O grande desenvolvimento do *design* gráfico ainda se deu em meados no século XIX e início do século XX, onde a necessidade de construção de um meio de serviço que suprisse a nova ordem de produção e a necessidade da existência de um mercado de comunicação predominante fizeram desse período um momento de grande desenvolvimento para a comunicação visual.

Cartazes, rótulos, embalagens, folhetos, impressos comerciais eram a linha de serviço da frente de produção do *design* gráfico nesse período, segundo Rafael Cardoso: "Tais atividades foram ganhando espaço ao longo da metade do século XIX, dando ímpeto não somente ao *design* gráfico como também à publicidade nascente" (CARDOSO, 2009, p. 3).

O historiador ainda afirma que essa aproximação do *design* gráfico com a publicidade deu início a um artefato de "grande importância histórica: o cartaz litográfico", que assumia formas mais sedutoras, o que fez com que a própria mídia se desenvolvesse ainda mais. “Na metade do século, os impressores tipográficos reagiram à concorrência das litografias fluidas e coloridas, que eram usadas nos anúncios, com esforços heróicos e criativos para ampliar seu meio” (MEGGS, 2009, p. 204).

2.2.2 INFLUÊNCIAS DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS MODERNAS

O século XX foi um período de grandes transformações e afirmações culturais, onde as artes tiveram um papel fundamental para o amplo desenvolvimento do que viria a

ser chamado de Modernismo. A aproximação das vanguardas artísticas entre as décadas de 20 e 60, da indústria, ou seja, das máquinas e das novas tendências tecnológicas fez com que o design, o cinema e outros meios de expressão fossem abraçados pela sociedade. O *design* gráfico, no século XX, passa então a buscar características próprias relacionando-se mais com as questões de funcionalidade, a forma e sua aplicabilidade e se distanciando de alguns conceitos relacionados somente à estética, tão presente em algumas manifestações artísticas do mesmo período.

> A influência das vanguardas artísticas foi mais ampla e profunda na área do *design* gráfico. Partindo principalmente da confluência de idéias e de atores em torno do Construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha, emergiu uma série de nomes fundadores do *design* gráfico moderno [...] (CARDOSO, 2000, p. 116).

Alguns movimentos desse período tiveram influência tímida sobre o design gráfico, outros tiveram um papel fundamental e transformador, no que diz respeito ao estilo trabalhado. A arte pela arte, definitivamente, não contemplava mais os anseios revolucionários e os ideais modernos que ocupavam as mentes mais criativas do início do século XX. “A representação das aparências externas não satisfazia as necessidades e a visão da emergente vanguarda europeia.” (MEGGS, 2009, p. 315). Os primórdios do século XX mostravam uma sociedade que já assimilara de maneira crítica todo o desenvolvimento trazido pela indústria, numa Europa que já experimentava a democracia e o socialismo e todas as grandes transformações ocorridas com esses avanços tecnológicos e políticos.

O design gráfico sempre caminhou muito próximo das artes plásticas e sua evolução, consequentemente, dialogou de perto com a pintura e outras áreas que, no século XX, consolidaram a sua ideia de modernização, como a poesia e a arquitetura.

Uma nova linguagem surgia com ares de moderna, muitos dos movimentos que emergiam no século XX mostravam-se opositores às artes decorativas desse mesmo período, e as diversas linguagens surgidas chamam a atenção de jovens estudantes, designers e simpatizantes de toda a Europa que, de alguma forma, se identificavam dentro de um período de conflitos e novas ordens políticas. Os estilos modernistas se moldavam a partir da instabilidade política vivida na Rússia no

começo do século, que se valeu de recursos visuais da abstração: “a geometria pura do Suprematismo se fundiu ao Cubismo, Dada, De Stijl e ao Futurismo, gerando o Construtivismo, que significou a expressão da luta russa por uma nova ordem” (BOMENY, 2009, p. 30). A efervescência desses modelos e o fértil terreno cultural-político proporcionaram a experimentação conceitual e nova dinâmica nas leituras sobre as artes visuais, instituindo novos caminhos para o pensamento moderno artístico.

2.2.2.1 CUBISMO

O surgimento do cubismo pode ser definido, apesar da dificuldade de apresentar um período específico dentro da história da arte, pela concepção da obra Les Demoiselles d’Avignon, do artista espanhol Pablo Picasso (1884-1973), no final de 1906. Uma obra notável, que marcou significativamente as artes plásticas e deixou os maiores admiradores de Picasso perplexos naquela época. A obra conseguiu redefinir vários conceitos, sobretudo os ligados à estética. Segundo John Goldin (2000, p. 38), “Ao criar sua próprias leis, o quadro criou novos cânones de beleza estética ou, para dizê-lo diferente, destruiu as distinções tradicionais entre o belo e o feio”. Mesmo sendo apontada como um marco para o Cubismo, tal obra tem fortes contornos expressionistas e, por isso, torna-se estranha ao movimento, muito embora influenciada por preocupações de ordem social e por uma forte gama de fontes visuais. Ainda segundo Goldin (2000, p. 39), com o conjunto de inovações estilísticas, promovidas pelo quadro, estimulou o Cubismo a buscar soluções para os problemas pictóricos expostos nos trabalhos, contribuindo para o que viria a ser uma profunda reflexão do movimento.

Os cubistas viriam a experimentar o antinaturalismo e a expressão abstrata, ainda que realista, na tentativa de experimentar o encorajamento da obra Les Demoiselles. A contribuição do artista com a sua obra apontou uma sensibilidade inteligível que notavelmente influenciaria o seu tempo:

> Picasso, ao que parece, teria percebido quase de imediato aí estar uma arte que detinha a chave para o desejo dos jovens pintores do século XX de se emanciparem das aparências visuais, na medida em que se tratava de uma arte ao mesmo tempo representacional e antinaturalista (GOLDING, 2000, p. 40).

No Cubismo, a tradição pictórica renascentista era desafiada. As figuras são abstraídas em planos geométricos e as normas clássicas da construção da figura humana é abolida, entregue a manipulação espacial e expressão das emoções humanas. Picasso e seus colaboradores conseguiram desenvolver, dentro do movimento, possibilidades de desprendimentos dos modelos da representação das aparências pelas diversas construções da forma inventada. Dentro dessas possibilidades, produziram uma vasta obra composta por planos geométricos rítmicos, que através da percepção e desconstrução de um tema multiplicavam a forma de produzir suas obras em vários pontos de vista, conforme pode ser observado na figura 1, fase analítica do Cubismo, onde Picasso e Braque[2] estudavam os planos a partir de diferentes planos de vista. O objeto real passa a ser as formas, cores, texturas e relações espaciais com a obra, dessa forma o cubismo analítico brota da tensão entre o apelo sensorial e intelectual da estrutura pictórica em conflito com a interpretação temática da obra (MEGGS, 2009, p. 316).

[2]Pintor e escultor francês Georges Braque (1882-1964).

Figura 1: Pablo Picasso, (homme à l aguitarre) 1911-1912. Fonte: MEGGS (2009, p. 316).

A influência do Cubismo para o design gráfico tem grande relevância no momento em que permite, através da abstração geométrica, abrir possibilidades para a experimentação nesse sentido. Com a mudança da forma de produzir pintura impressa pelo movimento acabou por contribuir também com a cultura do design, propiciando uma nova abordagem de composição visual. Artistas como Fernand Léger (1881-1955), que aderiu ao movimento junto com Picasso e Braque, influenciaram diretamente o design gráfico moderno, com um trabalho onde os planos e cores chapadas, os motivos urbanos e a precisão contundente das formas mecânicas ajudaram a definir a sensibilidade do olhar do design para o período moderno, onde vemos a página do livro *La Fin du monde*[3] (figura 2), ilustrada por um catavento de letras. Ele conseguiu levar a filosofia de Cezanne sobre o cilindro, a esfera e o cone com mais contundência e seriedade que qualquer outro cubista, e contribuiu de forma mais pragmática com os ditames apontados para o design após a Primeira Guerra, com a valorização da forma geométrica e valorização dos planos e cores chapadas.

[3]Livro de Blaise Cendrars, composição gráfica de Fernand Léger (1919).

Figura 2: Fernand Léger, 1919. Fonte: MEGGS (2009, p. 318).

2.2.2.2 FUTURISMO

Filippo Tommao Marinetti[4] (1866-1944) criou, em 1909, com a publicação do Manifesto Futurista no jornal francês *"Le Figaro",* um dos mais importantes e influentes movimentos artísticos modernos do século XX. Tal como apontado por Norbert Lynton sobre a relevância do movimento:

> De certo modo, foi o movimento mais radical, rejeitando ruidosamente todas as tradições e os valores e instituições consagrados pelo tempo.Propagou suas ideias muito rapidamente por toda a Europa, de Londres a Moscou, e foi efêmero – um episódio meteórico, cuja importância duradoura tem sido geralmente subestimada (LYNTON, 2000, p. 71).

[4]Escritor, poeta, editor e ativista politico italiano.

Muitos manifestos definiram esse movimento. Todos tinham como diretriz o total rompimento das artes com o passado e a exigência de uma nova arte para um novo mundo. Mas, o Futurismo ainda buscava ultrapassar os limites que se impunham aos modelos tradicionais frente aos avanços tecnológicos e desenvolvimento da sociedade. A arte necessitava de uma nova expressão e de apresentar-se de forma mais audaciosa. “Além disso, aí estava um movimento que antepunha a ideia ao estilo, desafiando assim não só os valores artísticos tradicionais, mas também as ambições estéticas da arte de vanguarda mais radical” (LYNTON, 2000, p. 74).

O Futurismo foi um movimento que se pensava e se interpretava através de teorias do moderno e da tecnologia, ainda utilizando-se de outras manifestações, como o cubismo e o impressionismo. Para os futuristas, não havia a possibilidade de uma transformação social sem uma revolução da cultura material. Acreditavam não poder praticar a revolução “sem a negação de toda a tipologia de objetos herdada do capitalismo burguês-industrial” (SOUZA, 2008, p. 65).

O design Futurista pregava a liberdade, rompia com o formalismo imposto pela rigorosa estrutura horizontal e vertical e fazia os tipos flutuarem com composições não lineares, dinâmicas, obtidas por disposições fotogravadas a partir de colagens soltas de letras e palavras, como podemos ver no trabalho de Filippo Marinetti, poema de Les Mots en liberte futuristes (figura 3). Ali, distanciava-se do modelo pré-definido de diagramação, que seguia a lógica da máquina e construía-se a força da expressividade da palavra através dessas composições “livres”, onde, segundo Meggs (2009, p. 318), “a harmonia rejeitada como qualidade do design porque era indiferente aos ‘saltos e explosões de estilo que perpassava a página”, numa referência à revolução tipográfica que se produziria contra a tradição clássica.

Figura 3: Filippo Marinetti, 1919. Fonte: MEGGS (2009, p. 320).

As composições e diagramação de poesias produzidas pelos futuristas buscavam construir formas e intenções aos trabalhos que não se prenderiam somente ao significado das palavras, mas também pensava-se em evocar ideias e sensações com estímulos visuais a partir de suas formas.

O Futurismo influenciou, com seu revolucionário estilo e suas violentas técnicas, movimentos como o Dadaísmo, Construtivismo e De Stijl. Com esse movimento, vimos a construção de manifestos, a ressignificação e experimentalismo do uso da tipografia e as suas diversas “façanhas publicitárias”. Nos anos de 1910, vimos um estilo que protagonizou um momento da história, que fez designers, poetas e artistas visuais repensarem toda a natureza estrutural da tipografia e atentar-se a novas possibilidades e significados da palavra enquanto elemento de composição e veículo de informação, dando abertura assim, mais uma vez, para o tão almejado “novo” da era moderna.

2.2.2.3 DADAISMO

Em 1916, jovens artistas se encontravam num cabaré em Zurique, chamado Voltaire, um misto de *night club* e bar, que tinha como finalidade aglutinar a sociedade artística da época, para que pudessem desenvolver sua filosofia crítica, apresentar seus trabalhos (poesia, artes, dança e música), suas ideias e colaborações numa leitura sobre a sua contemporaneidade. Inevitavelmente, essa massa crítica-artística culminou num novo movimento, que buscava o reinício, uma nova arte.

A sua principal ideologia tecia críticas ao modelo hegemônico artístico, controlado pela burguesia e que, inevitavelmente, serviam à cobiça e ao materialismo tão perverso no seu tempo. Para eles, a arte servia aos mesmos detentores hostis do capital que maquinaram as guerras e fizeram mal a sociedade. Aquela sociedade necessitava de uma nova ordem e o Dadaismo era a cura para a arte produzida naquele tempo. Se diziam “estado de espírito”, negavam a arte e se interessavam no choque, tal como apontado por Meggs:

> Choque, no protesto e no absurdo. Rebelavam-se amargamente contra os horrores da guerra, a decadência da sociedade europeia, a superficialidade da fé cega no progresso tecnológico e a inépcia da religião dos códigos morais convencionais em um continente em convulsão. Rejeitando toda tradição, procuravam a completa liberdade (MEGGS, 2009, p. 324-325).

O experimentalismo era a principal e mais expressiva linguagem visual dos cartazes dadaístas, a poesia nonsense, sonora e aleatória, produziam arranjos abstratos visuais e distanciavam-se de significados literais, tanto letras, quanto palavras. Essa forma de compor as peças gráficas fazia das palavras e letras, imagens emocionais com arranjos visuais agressivos, onde os tipos eram resignificados (figura 4), a capa possui uma desorganização proposital que não possui nenhuma intenção de comunicar em especial. Segundo Bomeny (2009, p. 30), “esse uso do tipo como imagem também foi absorvido pelos futuristas, para os quais o tratamento visual da informação também era utilizado como um meio pictórico para a associação do observador”.

Figura 4: Capa da revista Le Coeur à barbe, 1922. Fonte: MEGGS (2009, p.327).

A partir de 1920, nota-se a influência Construtivista nos trabalhos do artista alemão Kurt Schwitters, o criador da facção menos politizada do dadá, chamada Merz. O trabalho do alemão continha fortes propriedades de design, mas ainda guardava elementos nonsense empregados pelo dadá, como a surpresa e o acaso. Num caso bastante curioso de ruptura dentro da ruptura, Schwitters, que teve seu nome recusado para filiação no movimento, adicionou ao seu trabalho, sentido artístico, algo tão criticado pelos dadás, com o construtivismo, pôde redefinir os interesses do movimento e buscar uma nova faceta para a comunicação visual.

Com a difusão da comunicação visual com o forte apelo do dadaísmo, agora de forma oposicionista aos preceitos de Schwitters, os dadaístas berlinenses Heartfield, Hertzfelde e Grosz utilizaram rigorosamente a filosofia de natureza politico-revolucionária para contribuir com a elevação da consciência do público e promoção da mudança social. A fotomontagem, utilizada de forma desarmônica e disjunta, se

tornou a poderosa arma de propaganda e introduziu inovações na preparação da arte mecânica para impressão offset (MEGGS, 2009, p. 330).

O experimentalismo técnico, tão característico no trabalho de Rogério Duarte, pode ser visto naturalmente nas impressões e desconstruções propostas pelos dadaístas no inicio da década de XX, com suas montagens que se apropriavam das imagens fotográficas, que não sofriam retoques ou eram produzidas. Os dadaístas, em suas várias formas, proporcionaram para o design uma série de rupturas de regras formais, como por exemplo, “despir o design tipográfico de seus preceitos tradicionais” (MEGGS, 2009, p. 335). O movimento possibilitou a continuidade do conceito cubista de transformar letras em elementos para além da sua função fonética, transformando-os em símbolos como formas visuais. A rejeição à arte e tradição permitiu um enriquecimento no repertório visual produzido nesse período e iniciado pelo futurismo, o que culmina numa maior abertura do experimentalismo e ousadia inspiradora para várias outras épocas, que possibilitou diálogos distintos aos estilos hegemônicos.

2.3 O PENSAMENTO HEGEMÔNICO DO DESIGN GRÁFICO MODERNO

O período pós-guerra foi marcado por uma crescente busca da homogeneidade que se estabelecia no início do século XX. As bases teóricas do racional-funcionalismo apareciam para consolidar um dos principais conceitos do Design Moderno. Segundo Rafael Cardoso, "Na busca por um suposto funcionalismo - ou seja, a consolidação racionalista de funções operacionais em formas pretensamente universais e imutáveis - essa vertente do Modernismo acabou por ossificar de vez a proposta do moderno como a descoberta constante do novo" (CARDOSO, 2009, p. 5).

A própria ideia de funcionalismo segue a filosofia de Louis Sullivan[5], que afirmava que a forma deveria seguir a função. “A ideologia do progresso, juntamente com o desenvolvimento técnico e cientifico, conduziu a ideia de que beleza em um objeto depende de sua utilidade e eficiência – ou seja, de sua adequação à função a que se destina. (SOUZA, 2008, p. 43). O equilíbrio entre a função e a vida deveria comungar com os contornos necessários para um caminho compreensível universalmente.

As influências das vanguardas modernas refletiram de maneira sistemática nas principais tendências que viriam a formar a estrutura identificada como design moderno. No design gráfico, percebemos como toda a influência, a exemplo dos movimentos Construtivista Russo, De Stijl e Bauhaus, repercutiram de maneira mais contundente. Toda a construção dentro do design gráfico tomou corpo a partir do que viria a ser prenúncio do grid, com a valorização dos sistemas ortogonais de módulos lineares (CARDOSO, 2000, p. 116).

[5]Louis Sullivan (1856-1924), arquiteto estados-unidense reconhecido como o “pai do modernismo”.

2.3.1 CONSTRUTIVISMO

Poucos movimentos artísticos tiveram contornos políticos tão bem definidos quanto o Construtivismo, e ele tinha a sua cara. O Marxismo era a ideologia impregnada no movimento e a sua cor de fato era o vermelho, como podemos ver na composição suprematista de Kasímir Maliévich, na capa de Pervyi Lektsii, de 1920 (figura 5). Os ideais de esquerda eram em muitos casos reflexos diretos de uma filosofia motivada por aspirações sociais e políticas, quanto pelas puramente formais. Com o surgimento do Construtivismo, essa forma de pensar a sociedade moderna a partir do comunismo deu outros tons à forma de pensar a arte moderna. Com esse regime político em ascenção na década de 1920, a arte moderna tinha agora uma tendência com claro posicionamento e contornos de vanguarda.

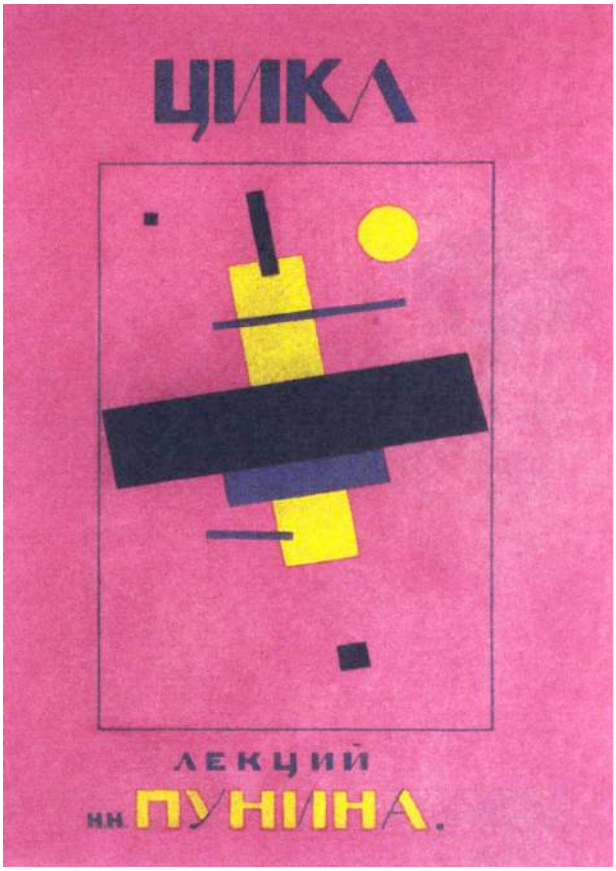

Figura 5: Kasímir Maliévitch, 1920. Fonte: MEGGS (2009, p. 375).

Os construtivistas acreditavam que as condições impostas e essenciais da máquina e da consciência do homem formariam uma nova estética que refletiria a sua época. A fusão do conteúdo e da forma ganharam impulso graças à terminologia dos seus dialéticos, que viam a realização das propensões naturais dos próprios materiais, suas peculiaridades durante a fabricação e sua transformação, como a concepção fundamental baseada no uso social e em materiais convenientes. Assim, eles fundamentaram a sua ideologia e a afirmação marxista de que o modo de produção da vida materialista determinaria os processo sociais, políticos e intelectuais da vida (SCHARF, 2000, p. 118).

O Construtivismo foi a mais adequada assimilação do cubismo e futurismo, juntamente com a filosofia comunista russa, que promoveu grande influência sobre o design mundial. O discurso de mudança do pensamento artístico, ligado ao fazer espontâneo “arte pela arte”, passa a ganhar contornos políticos partidários e assumir um papel mais popular. Como era definido pelos construtivistas, podemos ver esses contornos políticos, por exemplo, no cartaz de El Lissítzki: “Bêi Biélakh Krasnâm Klínom”, que ilustra o emblema do exército bolchevique, uma cunha vermelha, talha diagonalmente uma esfera branca, que simboliza as forças “brancas” de Kerênski, conforme mostra a figura 6.

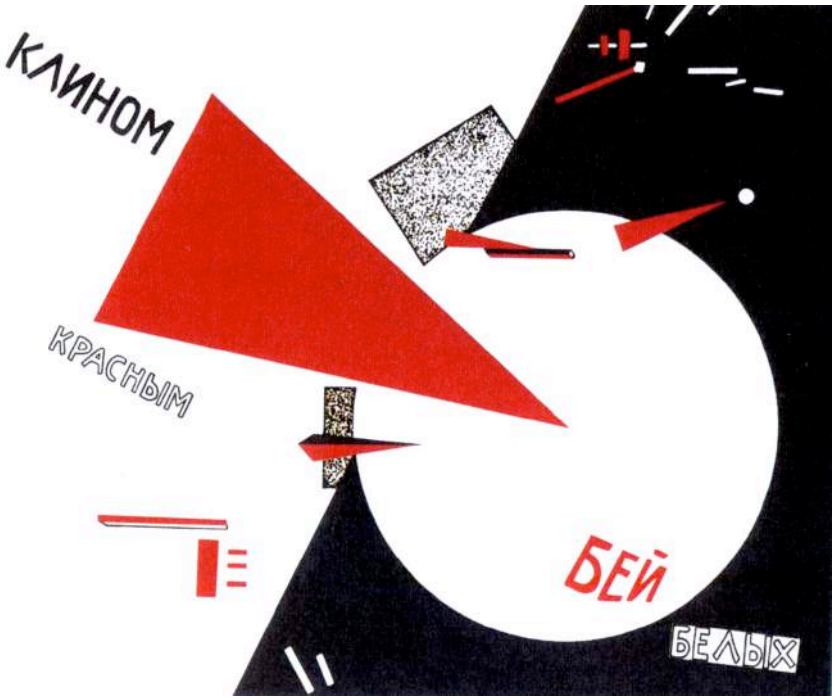

Figura 6: El Lissítzki, 1919. Fonte: MEGGS (2009, p. 376).

A nova sociedade comunista carecia de artes aplicadas, desenho industrial e comunicação visual, e era fundamental estabelecer as suas distinções, segundo Meggs (2008, p. 374):

> Esses construtivistas clamavam o artista a parar de produzir coisas inúteis, como as pinturas, e voltar-se para o cartaz, pois esse trabalho agora constitui dever do artista como cidadão em uma comunidade que está limpando o campo do velho lixo para preparar-se para a nova vida.

Tal pensamento ainda traz o mesmo discurso sobre as artes plásticas para os dias de hoje, que curiosamente culminaram de maneira muito contundente, na formação e consolidação das políticas de design no Brasil dos anos de 1960, com o design gráfico moderno brasileiro, onde as distinções foram estabelecidas e aclamadas por seus fundadores, que acreditavam, tanto quanto os construtivistas, nas suas convicções e intencionalidade em direção ao desenvolvimento de uma sociedade moderna.

2.3.2 DE STIJL

O De Stijl foi um movimento artístico holandês que buscou a simplificação através das formas geométricas de estilo abstrato, da harmonização e do equilíbrio. Em tempos onde a arte ocupava cada vez mais um espaço político, a filosofia desse movimento acreditava poder ser um “protótipo para uma nova ordem social” (MEGGS, 2009, p. 389).

Mondrian (1872-1944)[6], um dos principais nomes do movimento, influenciado pelo filósofo Schoenmakers, definiu a sua pintura abstrata dentro de princípios expostos a seguir: “O horizontal e a vertical como o dois opostos fundamentais de formação de nosso mundo, e chamou o vermelho, o amarelo e o azul de as três cores essenciais”

[6]Pintor holandês participante do movimento artístico Neoplasticismo e principal colaborador do movimento artístico De Stijl.

(MEGGS, 2009, p. 389). Com essas referencias as pinturas dos artistas começavam a tomar o mesmo contorno apostando no equilíbrio através da arte como o grande balizador da humanidade.

Com os princípios do De Stijl aplicados ao design, afirmando-se nas artes aplicadas, os projetos passaram a ter formas e padrões cromáticos regidos pela geometrização, a harmonia das formas encontradas nos blocos retangulares através de estruturas horizontais e verticais, assim como a tipografia se moldava a essa estrutura. Todos os elementos que compunham os projetos dialogavam com princípios de harmonia da forma, dando significados a cores e organização, com suas diversas metáforas políticas e simbólicas, conforme pode ser visto no cartaz de Theo van Doesburg para a exposição *"La Section d'Or"* em 1920 (figura 7).

Figura 7: Theo van Doesburg, 1920. Fonte: MEGGS (2009, p. 393).

2.3.3 BAUHAUS

Rafael Cardoso afirma que a “Bauhaus conseguiu se transformar em principal paradigma do ensino do design no século XX” (CARDOSO, 2000, p. 118). Não por acaso, essa escola influenciou as principais instituições de ensino de artes, arquitetura e design pelo mundo e possibilitou a expansão do ensino pelo ocidente. A Bauhaus era um derivado de instituição estatal com um conjunto de intelectuais de discursos libertários que produziram grandes conflitos, mas conseguiram congregar as principais ideias que reforçam toda a maior parte das ideias modernas dentro do design gráfico mundial. A escola nasceu de uma fusão entre a Academia de Belas Artes de Weimar e a Escola de Artes e Ofícios, em 1919, ambas em Weimar/Alemanha, sob direção do arquiteto modernista Walter Gropius, que “procurava uma nova unidade entre arte e tecnologia, arregimentou uma geração de artistas na luta para resolver problemas de design criados pela industrialização” (MEGGS, 2009, p. 403).

Com os mesmos pensamentos libertários dos movimentos já citados, de melhoria da sociedade, implantação de princípios de igualdade e equilíbrio, o design ensinado na instituição buscava a construção de uma nova sociedade espiritual:

> Ideias de vanguarda sobre forma, cor e espaço foram incorporadas ao vocabulário do design quando os pintores do grupo de Der Blaue Reiter, Paul Klee e Wassili Kandinski entraram para o quadro funcional em 1920 e 1922, respectivamente. Klee introduziu na arte moderna elementos de culturas não ocidentais e infantis para criar desenhos e pinturas carregados de comunicação visual. A crença de Kandinski na autonomia e nos valores espirituais da cor e da forma havia levado à corajosa emancipação de sua pintura para além do motivo e dos elementos de representação. Na Bauhaus, nenhuma distinção era feita entre belas-artes e artes aplicadas (MEGGS, 2009, p. 404).

A diversidade de pensamentos dentro da Bauhaus produziram, ainda que muitas vezes através de conflitos, um espaço de experimentação e busca de uma filosofia

ideal para o design gráfico. Seja na incorporação de princípios do De Stijl ou Construtivista, fez-se um pólo estético complexo que pode dialogar com as várias tendências e experiências produzidas pelo mundo moderno do século XIX e XX. Mesmo buscando se afastar da sombra do De Stijl e do Construtivismo, sempre tentando promover a ideia de diversidade, a instituição acabou contribuindo para o engessamento de um estilo no design. Rafael Cardoso ainda aponta:

> O chamado alto Modernismo que teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a ideia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela função, atendo-se sempre a um vocabulário formal rigorosamente delimitado por uma série de convenções estéticas bastante rígidas. Boa parte dos admiradores da Bauhaus acabou aplicando fórmulas prontas - como o uso normativo de determinada fonte tipográfica ou das cores vermelho, amarelo e azul sem se preocupar em entender ou questionar as razões que deram origem a tais soluções (CARDOSO, 2000, p. 122).

Esse tipo de cristalização foi produzida no Brasil e felizmente também assistimos a um conjunto de personalidades produzir uma linha contrária a esse caminho, possibilitando a diversidade do nosso design contemporâneo, como é o caso do trabalho do designer Rogério Duarte.

O início e meados do século XX proporcionaram ao design gráfico, através desses conceitos de funcionalidade, equilíbrio e racionalidade, a base de uma produção que buscava a simplicidade nas formas, valorização das figuras geométricas, redução do número de cores e, sobretudo, homogeneidade, desde os formatos dos tipos à sua variação e uso segundo princípios de legibilidade (figura 8). Esse modelo que buscava firmar-se sobre a ótica de universalidade consolidou os seus princípios e fundou toda a base do design gráfico moderno, que se encontra presente até os dias de hoje. O endurecimento desses princípios foi superado pelos nomes que buscaram através de rupturas conscientes e críticas uma outra forma de fazer comunicação e produzir design gráfico. No Brasil, Rogério Duarte teve a possibilidade de experimentar e marcar a sua trajetória através da filosofia de desamarrar-se dessa rigidez.

Figura 8: Herbert Bayer (Europaisches Kunxtgewerbe), 1927. Fonte: MEGGS (2009, p. 413).

2.4 ASPECTOS DA FORMAÇÃO DO DESIGN MODERNO BRASILEIRO

O Brasil buscava dar um novo passo em direção à modernidade e tinha nos modelos internacionais a sua principal referência. A ideologia moderna, corrente no mundo, já havia tomado fôlego nas artes plásticas com a Semana de 22, em São Paulo. Na Bahia, o artista José Tertuliano Guimarães[7] já apresentava na sua primeira exposição individual, contornos da arte moderna, com sua pintura ousada que escandalizou a cidade de Salvador em 1932.

O país entrava na década de 50, ansiando por sua efetiva participação no cenário dos países modernos e industrializados. Segundo Lucy Niemeyer (2007, p. 53),

[7] Considerado um dos pioneiros da arte moderna na Bahia, segundo as principais bibliografias sobre arte moderna na Bahia, como se pode ver em “Os primordios da Arte Moderna da Bahia” (1997), de Sante Sacaldaferri.

> Em 1955, o projeto governamental para o desenvolvimento da indústria tinha como alguns de seus fundamentos o ingresso de capital estrangeiro e a importação de tecnologias. Para atender ao requisito de aumento de produtividade e da qualidade, o Estado incentivaria o aperfeiçoamento tecnológico, utilizando o sistema educacional e os centros de pesquisa, e formataria quadros para suprir as necessidades de mercado.

Esse quadro apresentado pela pesquisadora é uma leitura do pensamento da construção de um Brasil moderno, que vinha num processo crescente de desenvolvimento tecnológico e industrialização, com sérios problemas de transição de um modelo colonizado, de desenvolvimento tardio e cultura manufaturada para um novo status de "país industrializado". A colonização portuguesa produziu, dentre outros problemas, o engessamento de diversos passos que definiriam a cultura material brasileira e impediram outra possibilidade do seu desenvolvimento, um exemplo disso foi o acordo assinado por Portugal e Inglaterra, que impedia o processo de industrialização portuguesa estendido para suas colônias. Nesse caso, o Brasil sofreu duras consequências por esse embargo, e a dura proibição de indústrias no Brasil do século XVIII retardou significativamente o processo de industrialização. Ainda segundo Dijon de Moraes (2006, p. 69): "concorreu também para protelar um processo de inserção dos signos e ícones da cultura brasileira nos artefatos da cultura material local".

Voltando ao Brasil de 1950 e a sua aceleração para o desenvolvimento efetivo da indústria e a vontade de tornar-se um país desenvolvido, Juscelino Kubitchek foi o governista que tomou a responsabilidade de levar o país para a condição de pólo industrial da América Latina. Seu projeto consistia no desenvolvimento tecnológico do país, com o discurso de modernização e a célebre frase, "cinquenta anos em cinco". Com essa afirmação, ele tinha a aceleração da industrialização no país como sua principal meta para elevar o Brasil à condição de Moderno. O próprio Programa de Metas do presidente consistia num plano de aceleração e acúmulo de renda para um aumento da produtividade nos investimentos existentes e uma transferência desse recurso para outras atividades produtivas. O sucesso desse plano poderia servir para aquecer diversos segmentos produtivos brasileiros, principalmente a iniciativa privada mas também, a classe política, militar e assalariada. Com a contribuição e cooperação do capital estrangeiro, sobretudo com suprimento de bens, o

Brasil poderia alcançar a tão desejada modernização. Essa vontade desenvolvimentista teve uma grande participação do capital estrangeiro e, como consequência, um endividamento do país para a posteridade: acreditavam que esse processo seria um pequeno preço a ser pago em nome do desenvolvimento da sociedade brasileira. O Programa de Metas produziu uma grande parte desse problema, como podemos ver nos dados apresentados por Lucy Niemeyer (2007, p. 55):

> Para o alcance de êxito do Programa de Metas – e da consequente estabilidade política do período – foi preciso recorrer à inflação (19,2% em 1956; em 1960, de 30,9%). Jogava-se para o futuro a responsabilidade pelas soluções forçosamente conflituosas, que gerariam um processo de instabilidade. Além disso, o Brasil se deparava com milhões de analfabetos por conta do predomínio na Nação da estrutura agrária, que bloqueava a expansão do mercado interno de consumo, condição básica para a industrialização, para a produção em massa e, portanto, para o desenvolvimento do design.

Esse era o cenário político-econômico que viria a formar a base de sustentação dos ideais de modernidade que acompanhariam a formação do design moderno brasileiro: uma corrente de acontecimentos passados, que determinaram a natureza produtiva do país, as limitações impostas por sua colonização e a crescente dependência de uma filosofia de desenvolvimento aos moldes estrangeiros, a fim de elevar o país a uma condição de grande nação. Tais fatores compõem a cena que viria a se formar juntamente com a estética racionalista dos diversos intelectuais modernistas, que firmavam parcerias com o Estado. Lucy Niemeyer nos explica mais sobre a natureza de nossa formação estética modernista:

> A doutrina estética racionalista, em muitas de suas vertentes, revelava-se essencialmente clássica. Estruturava-se segundo dois eixos fundamentais: o de uma utopia social e o de um vocabulário plástico cujas sintaxes buscavam sua lógica naquele princípio de harmonia universal, na ideia de uma unidade por trás da diversidade das coisas, e uma semelhança entre tudo o que existe apesar da variedade de suas formas, na analogia entre o micro e o macro. (...) Esses valores comuns dizem respeito às nossas raízes modernistas e, por isso, envolvem uma concepção de progresso como movimento em direção a um futuro melhor, como processo ativo que gera transformações e renovações (NIEMEYER, 2007, p. 57-58).

Esta configuração de fatores estéticos, políticos e econômicos era parte de um grande plano de modernização brasileiro. O Estado sabia que a construção desse

plano necessitava de condições sociais favoráveis, que seriam reproduzidas no Brasil, e, ao artista e ao designer, caberia executar, através dos seus domínios técnicos, os meios para trazer êxito a este modelo, dentro dos cânones Modernos (NIEMEYER, 2007, p. 59). Dijon de Moraes ainda vai além desta afirmação e coloca que foram os estrangeiros juntamente com os profissionais brasileiros que protagonizaram todo o processo:

> Justamente no conflito e tensão entre a realidade local e as referências provenientes do exterior, entre os ideais dos protagonistas oriundos dos países mais industrializados e as aspirações dos atores protagonistas locais. Esses últimos dotados de grande sentimento e determinação, apostavam justamente no futuro industrial do Brasil e na indispensável presença da atividade de design como partícipe no desenvolvimento da cultura material dentro do processo de modernidade nacional. É interessante notar que o design é instituído e entendido como um projeto de futuro, exatamente como se via e se vê o próprio Brasil: como o país do futuro. (MORAES, 2006, p. 74)

2.4.1 INFLUÊNCIAS DAS ARTES CONCRETA E NEOCONCRETA

No Rio de Janeiro, na década de 50, um grupo de artistas, que mais tarde viriam a compor o movimento neoconcretos, se juntaram na busca de constituir uma nova forma de produzir arte no Brasil. Com uma filosofia construtivista, pensada para produzir essa arte e sem um caráter de imposição da mesma, o Grupo Frente, composto do Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão e Franz Weissmannc tinha como tática, segundo Ronaldo Brito (1999, p. 12), “defender explicitamente a linguagem geométrica, maciçamente dominante no interior do grupo”, uma atitude descrita ainda como arriscada que poderia isolá-los devido a própria conjuntura daquela época, onde os artistas buscavam uma estética pensada enquanto identidade nacional, mas ainda presos a um modelo tradicional de representação.

Brito nos fala ainda, a partir de uma interpretação de um texto de Ferreira Gullar em 1960, sobre a situação da arte moderna naquele período, que “a leitura que Portinari, por

exemplo, fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica apenas, não alcançava as operações pelas quais se estavam rompendo os esquemas formais dominantes" (BRITO, 1999, p. 13). Esse comportamento mimético de alguns artistas conjugam com a estratégia de reprodução de modelos consolidados, mas que tiveram um percurso histórico próprio, que dispuseram a lógica da Modernidade, sobretudo na Europa. Ainda assim não podemos negligenciar a excelente produção artística brasileira, sobretudo dos artistas citados, que propuseram transformações nos modelos aqui consolidados.

Nos anos 50, os artistas da vanguarda geométrica carioca e paulista eram intensamente apoiados pela classe média intelectual dos seus estados, para além da influência de Max Bill na sua exposição no MAM, eles buscavam como meta consolidar de uma vez a arte moderna no Brasil. A aproximação com o construtivismo gerava uma resposta ao desenvolvimento da arte enquanto processo de leitura e percepção da realidade, longe das metáforas, do empirismo e moldes renascentistas.

Os concretos caminhavam mais numa direção construtivista de tendências não-figurativas e distinguiram-se da informalidade dos neoconcretos. Pensar arte concreta era associar a sua produção ao racionalismo, objetivismo e privilegiar procedimentos matemáticos e uma integração positiva na sociedade (BRITO, 1999, p. 38), conforme podemos perceber no cartaz de Alexandre Wollner de 1955, para a III Bienal de São Paulo (figura 9).

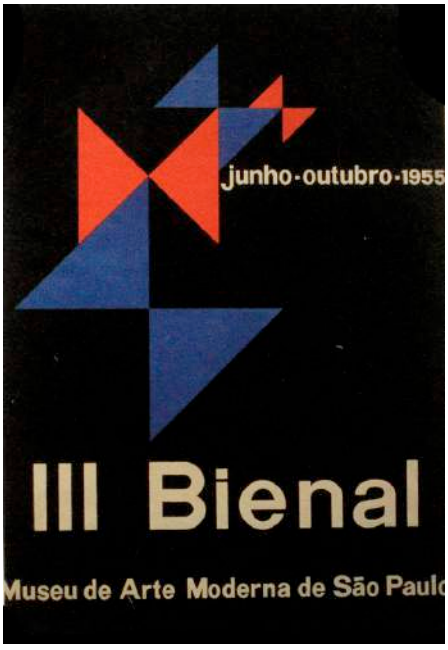

Figura 9: Alexandre Wollner, 1955. Fonte: BRITO (1999, p. 43).

Ainda segundo Brito (1999, p. 38): “ela cerrava fileira em torno da participação do artista - transformando numa espécie de designer superior, pesquisador de formas a serem aproveitadas pela indústria – nos vários setores da vida urbana da complexa sociedade industrial”. Pensar esse modelo era buscar uma ideia universalista que contemplaria todo pensamento de formulação dessa nova sociedade almejada por políticos e intelectuais, que já tomava conta do pensamento mundial.

Já os concretos tinham como sua principal característica a vontade de excluir quaisquer transcendência do âmbito do trabalho artístico. Diferenciavam-se dos neoconcretistas não buscando a sensibilidade ou qualquer coisa que viesse a colocar em questão a racionalidade estética, estavam direcionados a perspectivas informacionais e não tinham o caráter de existencial das experiências análogas do neoconcretismo. Ainda assim, vale a importante ressalva de Felipe Scovino, quando afirma que:

> Vale observar que os chamados artistas concretos não eram os “objetivos e matemáticos” e os neoconcretos, os “sensíveis e subjetivos”. Existiam diferenças conceituais entre esses dois movimentos, mas as pesquisas desenvolvidas por Barros e Wollner, por exemplo, estão muito próximas da ‘geometria sensível’, termo adotado pela crítica que estabelecia essa qualidade ou diferencial dos neoconcretos em relação aos seus pares paulistas – a participação ou a transferência de um diálogo entre a obra e o espectador estavam presentes nos dois movimentos (SCOVINO, 2008, p. 45).

Os concretistas pensavam na interferência direta no centro da produção industrial. A ânsia por superar o atraso tecnológico brasileiro e a falta de racionalidade da produção artística do país faziam deles a alternativa formal frente à tendência existente do realismo regionalista. Segundo Brito (1999, p. 44), “a vanguarda construtiva brasileira foi a principal alternativa até os anos 60 à presença quase dominante desse tendência regionalista que, significativamente, conquistou até mesmo adeptos na classe média menos sensível à politica de esquerda”. Parte desse pensamento viria a convergir diretamente com as bases do pensamento do desenho industrial a partir dos seus principais artífices. Avançando um pouco a discussão, podemos perceber na afirmação de Lina Bo Bardi, mais tarde em percurso pelo Nordeste, que todo o processo histórico de formação do design no

país apresenta sempre alguns equívocos, fruto da ânsia política e de suas soluções demasiadamente apressadas, tão presentes em nossa cultura:

> Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar, leva aqui poucos anos. A industrialização abrupta não planificada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, e não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o não planejamento habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho industrial – gadgets, objetos – na maioria superfluous – pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone.” (BARDI, 1994, p. 11).

O neoconcretismo foi formado por artistas da classe média alta, sem sofrerem grandes pressões típicas do mercado de arte vigente, eles transitavam livres no exercício da experimentação, como podemos ver no trabalho de Lygia Clark, “Planos em Superficie modulada nº 5”, onde podemos perceber o jogo de perspectivas e a geometria não-euclidianas e a Gestalt (figura 10), possibilitando-os assim propor, com maior facilidade, rupturas na sua época.

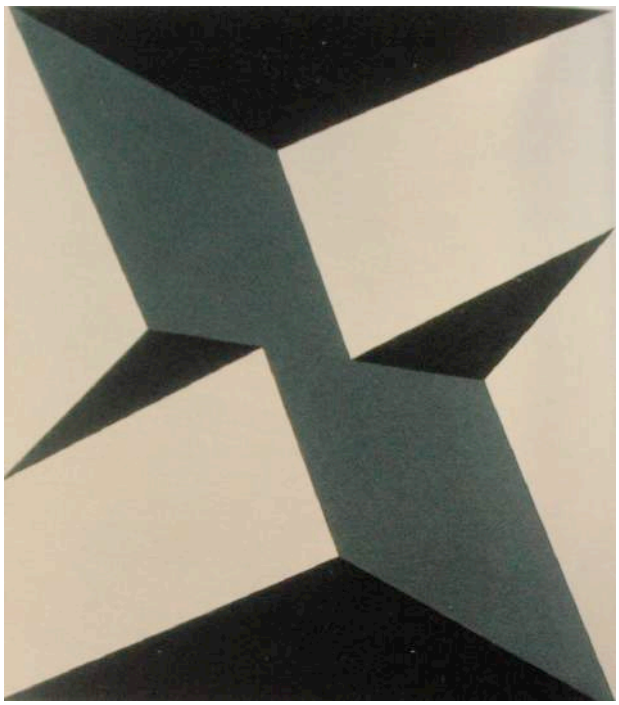

Figura 10: Lygia Clark, 1957. Fonte: Brito (1999, p. 56).

Enquanto o concretismo buscava a implantação das ideias racionais e construtivistas, o neoconcretismo estabeleceu uma relação de ruptura, propondo “choques da adaptação local”, postura com a qual os concretos buscaram distanciamento:

> Foi sem dúvida em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica concretismo-neoconcretismo. De certo modo, o último deslocou o eixo das preocupações concretistas nesse sentido. Passou-se da semiótica saxônica (Peirce) e da teoria da informação (Nobert Wiener) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Susanne Langer); passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar de todo esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem. Como notou Frederico Morais, o neoconcretismo fez um retorno ao humanismo ante o cientificismo concreto (Brito, 1999, p. 55).

Todos esses ingredientes compuseram as bases de formação do design brasileiro e pela compreensão de que as vanguardas artísticas que se organizavam no país na década de 50 precisavam ser compreendidas como desenvolvimentistas. Numa leitura do momento político brasileiro nesse período, fica óbvio o entendimento da aproximação dos concretos paulistas e neoconcretos cariocas com a comunicação visual, que estava em plena formação e consolidação no mesmo compasso do desenvolvimento social, econômico e cultural do país.

Ainda assim, temos as diferenciações dos dois movimentos quanto a sua filosofia política. Enquanto os concretos pareciam querer estetizar a política, discutindo Marx e Engels, claramente influenciados pelo construtivismo russo, eles buscavam a eficácia da comunicação de massa como criadora de matizes e investigando os processos semióticos ligados a esse plano, para buscar a positividade dos deles, mais próximos a práticas ligadas à publicidade e design. Os neoconcretos eram praticamente apolíticos, eram reservados quanto a sua participação na produção industrial e quase amadores, por mais que pensassem transformações sociais através da arte, sempre permaneciam no especulativo, no terreno da arte enquanto experimentalismo. “Esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal” (BRITO, 1999, p. 61), assim descreveu Ronaldo Brito.

Essas duas importantes vanguardas brasileiras contribuíram significativamente, tal como as experiências das vanguardas europeias, quase que miméticas aos percursos históricos no velho continente. O pensamento e o amadurecimento dos personagens como Geraldo Barros e Alexandre Wollner, que posteriormente viriam a estudar na Escola de Ulm e construir as bases da Escola Superior de Desenho Industrial[8], mostram que um percurso não linear, mas real, modelou as bases de nossa formação. Daniela Nane faz uma importante consideração sobre as influências dessas vanguardas na mentalidade vigente da época:

> Mas parece ser importante notar que o design e a comunicação visual, assim como a arquitetura e o paisagismo, não se desenvolvem no Brasil a partir dos artistas concretos e neoconcretos por acaso. Assim como as vanguardas europeias no início do século XX, que percebem a necessidade de mudar a mentalidade vigente a partir de uma intervenção direta da arte na sociedade e no modo de vida dos cidadãos, os artistas construtivos nacionais também parecem notar que os anos de 1950 e 60 são um *turning point* da história nacional (NANE, 2008, p. 19).

2.4.2 O ENSINO DA DISCIPLINA NO EIXO SÃO PAULO / RIO DE JANEIRO

Desde a mudança da capital brasileira do Nordeste para o Sudeste, iniciou-se a transferência do poder para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. O berço moderno brasileiro, que já havia se comprometido com o papel de pioneirismo cultural desde a Bienal de 1922, fez com que, nos anos de 1950, São Paulo buscasse a sua consolidação como polo de produção artistica, em parceira com a indústria.

A comunicação visual, assim como o projeto de produto necessitavam de profissionais específicos que dialogassem com as propostas de desenvolvimento do país e fossem, segundo Wollner, “capaz de criar uma linguagem original, com

[8]Ao referir-se a Escola Superior de Desenho Industrial, será utilizada a sigla ESDI.

elementos visuais próprios, não nacionalistas, mas oriundos da nossa cultura, com signos próprios mas de leitura universal" (1983, apud NIEMEYER, 2007, p. 64). Estava ali a estrutura a seguir para o desenvolvimento da comunicação visual brasileira.

Algumas experiências pioneiras que culminaram num modelo de ensino de design para o Brasil devem ser ressaltadas. Através delas podemos ver como a influência estrangeira e uma proposta voltada à uma ideia de Modernidade, contribuíram para a construção do modelo marco do design no país, a Escola Superior de Desenho Industrial, a partir das experiências trazidas por alguns dos profissionais europeus que migravam para outros locais e buscavam implementar modelos de ensino herdados dos padrões bauhausianos. Essas experiências são apontadas por Rafael Cardoso, quando afirma que:

> As primeiras tentativas ocorrem em São Paulo, mais especificamente no Instituto de Arte Contemporânea do MASP (Museus de Arte de São Paulo), aberto em 1951 e fechado três anos depois, o qual contou inclusive com uma breve colaboração de Max Bill quando da sua vinda para a II Bienal de São Paulo. Durante essa proveitosa visita, Bill também teve ocasião de passar pelo Rio de Janeiro, onde deu o seu aval para outro projeto importante de ensino de design, a Escola Técnica de Criação do MAM (Museu de Arte Moderna). O plano geral para essa escola foi encomendado subsequentemente a Maldonado, o qual chegou a vir ao Brasil com Aicher para ministrar alguns cursos breves entre 1959-1960. A escola do MAM nunca vingou de fato mas a sua experiência e os contatos lá firmados serviram de base para a organização da ESDI pouco tempo depois (CARDOSO, 2000, p. 172).

2.4.2.1 O INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MASP

As instituições culturais no mundo, a fim de consolidar os novos modelos artísticos apresentados pela Modernidade, não tinham mais apenas o papel de preservação e exposição das obras de arte. A função didática agora fazia parte dessas instituições,

além de políticas sociais e culturais reflexo de uma época. Em 1947, foi criado o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que possuía essas especificidades e acompanhava uma tendência internacional, já aparente em instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York e Paris, que foram as pioneiras nesse sentido (NIEMEYER, 2007, p. 64).

O MASP foi um dos primeiros lugares que buscou fomentar uma política de aprendizado dessa nova produção artística ligada à indústria. Assis Chateaubriand, fundador do museu, vinha tentando construir um grande espaço artístico no estado e buscou na intelectualidade estrangeira as peças que faltavam para compor o seu ambicioso projeto. Com as elites artísticas e políticas, sedentas por instituições dessa natureza, viam figuras como o casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi serem os protagonistas educadores que orientariam essa instituição. O pensamento progressista do casal italiano, levou-os a criar em 1951, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, que pode ser considerado os primórdios do ensino superior do design no Brasil:

> Será sob a direção do MASP exercida por Pietro Maria Bardi que sugirá o embrião da cronologicamente primeira tentativa de se implantar o ensino de Desenho Industrial, ou design, no Brasil: Paralelamente às referidas atividades do MASP, é instituído em 1952 o Instituto de Arte Contemporâne/IAC, com cursos até então inexistentes na capital como: fotografia, moda, maquetes de arquitetura, propaganda e design. Sob a organização estabelecida pela arquiteta Lina Bo Bardi, no IAC se faziam presente uma série de principios estabelecidos pela Bauhaus na Alemanha" (PEREIRA; ANELLI, 1994, p. 18).

A importância desse instituto é tamanha que grandes nomes do design mundial estiveram presentes no quadro docente desses cursos, que ainda tinham o que viriam a ser os grandes nomes do design brasileiro como educandos nesses diversos cursos do IAC. Niemeyer (2007, p. 66) enumera esses nomes e aponta a relevância e influência desse coletivo para o design brasileiro:

> Aos seus alunos, em sua maioria bolsistas, foram ministrados os primeiros cursos de design no país: Alexandre Wolnner, Antônio Maluf, Aparício Basílio da Silva, Carlos Galvão Krebs, Emilie Camie, Estella T. Aronis, Glória Nogueira Lima, Irene Ivanovksy Rucchi, Isolde Brams, Lauro Pressa Hardt, Lífia Fleck, Ludovico Marino, Luiz Hossaka, Marion Koch, Maurício Nogueira Lima, Virgínia Bergamasco, Yone Maria de Oliveira. Ministraram aulas no IAC profissionais que eram expoentes em suas áreas, como Roberto

> Sambonet, Lasar Segall, Roger Bastide e Max Bill, que convidaria Almir Mavigner, Mary Vieira e Geraldo Barros para estudarem na escola de Ulm de 1954 a 1958. Barros repassou sua bolsa de estudo para Alexandre Wollner. Mavigner e Vieira se radicaram na Europa. Wollner ao voltar ao Brasil se instalou profissionalmente em São Paulo e foi sócio de Geraldo de Barros, Ludovico Martino, Walter Macedo e, posteriormente, Karl Heeins Bergmiller no Forminform, fundado em 1958, que foi o primeiro escritório brasileiro de design.

Alguns desses nomes estão diretamente ligados à formação acadêmica de Rogério Duarte, que inicia-se no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, onde apresentam para ele o que viríamos a entender como design moderno brasileiro, o que evidencia a relevância desses relatos para a pesquisa e a importância da sua natureza de formação para uma compreensão dele com o modelo que viria a aprender e buscar alternativas ao estilo predominante daquela período.

2.4.2.2 ESCOLA TÉCNICA DE CRIAÇÃO DO MAM

No Rio de Janeiro de 1948, a ideia de progresso e desenvolvimento industrial era a mesma de São Paulo. A vontade de modernizar o estado e elevá-lo à condição de polo industrial era perseguida pela elite política local, da mesma forma que em outros lugares do país. A alta burguesia carioca ocupava alguns importantes cargos públicos do governo estadual e juntamente com a classe empresarial local resolveram criar nesse ano o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Segundo Niemeyer (2007, p.71):

> Esse grupo, representativo das classes dominantes, acreditava ser necessário que a nova etapa, a industrial, tivesse uma expressão formal compatível: uma arte moderna, uma arquitetura moderna, uma cultura material moderna.

O pensamento que prevalecia acerca dessa afirmação, condiz com toda uma filosofia que acompanhava a ideologia política que ditaria em toda a década de 50, como modelo a ser implantado no Brasil. O discurso da modernidade, impregnado

nos países desenvolvidos, que mesmo tendo sido preconizado em 1922 pelo grupo de Mário e Oswald de Andrade, só tomaria a proporção desejada por eles na década de 40, e no Nordeste e restante do país na década de 1950, onde as artes se desenvolveram como um todo sob a ótica das vanguardas modernas.

Em 1952, foi inaugurada a sede provisória do museu no térreo do Ministério da Educação, o prefeito João Carlos Vital, ligado à direção do museu, conseguiu a aprovação pela assembleia da doação de um terreno para construção definitiva da sede do museu (NIEMEYER, 2007, p. 71), tais influências evidenciam a vontade política carioca de consolidar-se como polo de produção artística moderna.

Em 1953, numa visita de um dos mais influentes estrangeiros na implantação do curso de design no Brasil, Max Bill, ele sugere a então diretora do MAM, Carmem Portinho, que construísse um pavilhão de aulas para o curso de design nas futuras instalações do museu. Segundo Niemeyer (NIEMEYER, 2007, p. 71): “um centro de formação que teria por fim desenvolver nos alunos, por meio de atividades criativas, qualidades artísticas e geradoras de formas de arte adaptadas aos aspectos sociais da época”. Esse modelo pensado por Bill era claramente influenciado pelo modelo da Escola de Ulm, uma instituição que foi implantada na Alemanha no ano anterior (1952), estava ali a primeira tentativa de implantação do modelo que viria a ser definitivamente apropriado pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), na década de 60.

Todas essas ações visavam consolidar um modelo de produção intelectual que dialogasse com os processos da indústria e pudesse desenvolver essa nova estética, formando um quadro de profissionais capacitados para esse novo momento, para esta nova direção da política brasileira. Em 1958, temos a inauguração do bloco-escola do MAM e com um discurso contundente do presidente Juscelino Kubitschek (1958, apud NIEMEYER, 2007, p. 72 e 73), podemos perceber a dimensão e importância daquela instituição em parceria com o Estado:

> Uma civilização, que seja ao mesmo tempo técnica e indústria, cujo crescimento não esteja ligado a uma intensa atividade artística, corre o risco de se deformar. O choque que a industrialização causa às atividades artesanais de características artísticas não saberia encontrar compensação sem a cultura de valores estéticos capazes de educar a mão do técnico e do operário, e assim assegurar a sobrevivência de características de beleza e de originalidade que, sem isso estariam fadadas a desaparecer.

Com as bases formais prontas para se avançar na consolidação de uma instituição, com o aval do Estado, na vanguarda do pensamento artístico internacional e alinhado com a ideia de integração com a indústria e a modernidade, a diretoria do MAM solicita a Tomás Maldonado, com consulta do sempre presente Max Bill, uma proposta de modelo curricular para ser implantado na Escola Técnica de Criação (ETC). O currículo tinha como base produzir "um nivelamento cultural, introduzir a metodologia que estabeleceria o tipo de procedimento no desenvolvimento dos trabalhos, e conduzir a uma visão de mundo em que seria dada ênfase à cultura técnica e à contemporânea" (NIEMEYER, 2007, p. 73). Esse pensamento tecnicista difundiu-se intensamente e foi modelo referencial para muitos cursos de desenho industrial brasileiros, como podemos comparar na tabela a seguir (Tabela 2):

Tabela 2: Diagrama de Estrutura planejada para ETC-MAM. Fonte: NIEMEYER (2007, p. 74).

A proposta desse curso foi bem vista pela comunidade internacional, com adesão de boa parte da elite carioca. Com uma proposta muito interessante de integração com estrangeiros, através de palestras e exposições, tinham nesses profissionais um pensamento determinante de uma filosofia extremamente tecnicista, que já era um projeto fortemente difundido pela Escola de Ulm, onde a maioria desses educadores eram apontados por Maldonado.

Mesmo com todo potencial e perspectiva para aquele momento político, em um período de grandes transformações culturais, sociais e políticas no Brasil, a Escola Técnica da Criação não conseguiu firmar-se:

> Apesar do entusiasmo dos seus mentores, de haver, na parte já construída do MAM, as salas a ela destinadas, da estrutura curricular do curso estar elaborada e a composição do corpo docente ter sido esboçado, o início do funcionamento da escola não era possível. O MAM carecia, então, dos recursos necessários para a aquisição de equipamentos e, principalmente, para cobrir a folha de pagamento. Tal impasse que o MAM ou abandonasse o projeto de criação do curso ou estabelecesse uma associação com alguma entidade que financiasse a realização do curso. O governo do Estado da Guanabara parecer ser, então, uma parceiro conveniente (NIEMEYER, 2007, p. 78).

Embora todo o trabalho feito parecesse ter sido em vão, todo o esforço serviu como referência para os protagonistas. Os resultados desse trabalho aproximou ainda mais o grupo do MAM com Carlos Lacerda, governador de Guanabara, que almejava alavancar seu status político nacionalmente e apresentar-se como mais um nome de visão moderna, e oportunizou uma parceria que viria a formar a Escola Superior de Desenho Industrial, o primeiro curso superior em design do país, considerado o marco inicial de formação do design no Brasil, a ESDI.

2.5 IMPLANTAÇÃO DA ESCOLA SUPERIOR DE DESENHO INDUSTRIAL

2.5.1 CONTEXTO HISTÓRICO

O investimento específico no quadro de industrialização do país estava em pleno desenvolvimento desde 1954, quando o presidente Juscelino Kubitschek passou a apoiar com bolsas de estudos a ida de intelectuais de várias areas para que estes pudessem aperfeiçoar-se no exterior - Europa e Estados Unidos - além de incentivos ao aperfeiçoamento tecnológico através dos centros de educação e pesquisa para suprir a nova necessidade do mercado. O projeto governamental para o desenvolvimento industrial fundamentava-se no ingresso de capital estrangeiro e na importação de tecnologias (NIEMEYER, 2007, p. 53).

Kubitschek perseguia o seu sonho de modernização do Brasil e seu plano para esse BRASIL NOVO era muito mais abrangente do que apenas o que será descrito aqui, nas áreas de artes e design. O presidente brasileiro desejava definitivamente transformar o país numa potência da América Latina e, para isso, arriscava o país através de endividamento e subsídios a estrangeiros:

> Juscelino Kubitschek, abandonando a política de capitalismo de Estado, atrai numerosas empresas para implantar subsidiárias no Brasil, no campo da indústria automobilística, naval, química, mecânica, etc. Para tanto, concedeu toda sorte de subsídios, tais como terrenos, insenção de impostos, empréstimos e avais a empréstimos estrangeiros. O fez com tanta largueza que muita indústria custou a seus donos menos de 20% de investimento real do seu capital (RIBEIRO, 1995, p. 202).

Rafael Cardoso faz uma importante observação crítica sobre as consequências desse momento de vigor desenvolvimentista das elites políticas brasileiras. Mesmo

sendo eles apontados como tradicionalistas e pressionados pela esquerda trabalhista, que manifestavam sua ideologia a partir de bandeiras de luta, não poderiam ser tachados como retrógrados e mantiveram em muitas décadas essa perigosa política de desenvolvimento:

> Tomava corpo então a política de utilizar realizações tecnológicas e industriais para dar um verniz progressista a governos profundamente reacionários em todos os outros sentidos, política essa que se tornaria normativa no Brasil ao longo das décadas seguintes (CARDOSO, 2000, p. 172).

Após a transferência do Distrito Federal do Rio de Janeiro para Brasília, foi criado, em 1960, o estado da Guanabara. Com verba destinada à obras fundamentais no estado e graves problemas administrativos, José Sette Câmara, foi nomeado pelo presidente Juscelino Kubitschek, governador provisório até as eleições. Em dezembro do mesmo ano, Carlos Lacerda, candidato da UDN, assumiu a chefia executiva da Guanabara, numa acirrada disputa pelo governo do novo estado.

Lacerda era um político polêmico, jornalista, que defendeu, enquanto deputado, os interesses relativos ao ensino privado, fortalecendo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, de 20 de dezembro de 1961, nos interesses dos empresários do ensino. Ao assumir o governo, levantou a bandeira do ensino público, mas ainda favorecia os empresários do setor da educação concedendo financiamentos a estabelecimentos de ensino que gozavam do privilégio de suas antigas alianças políticas (NIEMEYER, 2007, p. 60).

Com notável habilidade gestora, Lacerda construiu um quadro técnico e especializado no seu secretariado, imprimindo pragmatismo e eficiência à sua gestão. Esse seu empenho atrelado com alianças específicas, sobretudo na assembleia, além de financiamentos dos programa Aliança para o Progresso e do Banco Interamericando de Desenvolvimento (BID), teve a ampla possibilidade de implementar o seu projeto governista.

Dentre suas tantas metas para o estado, como solução de saneamento básico, melhorias e ampliação na rede de saúde, transporte público e segurança pública,

modelos de problemas de natureza histórica no nosso país, o governador buscou investir amplamente em educação e, no campo do design, ele teve um interesse pessoal, como descrito por Lucy Niemeyer:

> A criação de um curso de design pelo Estado de Guanabara foi um dos projetos que Lacerda teve um interesse pessoal em concretizar. Ele parecia conhecer o significado do papel a ser desempenhado pelo design num projeto de desenvolvimento. Ao pretender ser a expressão da modernidade na cultura material industrializada, o design se coadunava com o projeto político pessoal do governador e com o ideário liberal desenvolvimentista que ele representa" (NIEMEYER, 2007, p. 63).

Como personagem alinhado com as lideranças liberais do país e uma clara intenção de marcar a sua gestão com inovação, praticidade e desenvolvimento juntamente com a indústria, Lacerda tinha ao seu lado o apoio do capital estrangeiro, a iniciativa privada e tudo para concretizar seus anseios dentro do estado para o seu projeto de desenvolvimento.

Toda a sua pretensão e passos em direção à construção de um estado desenvolvido e moderno, tinha uma particular vontade de alcançar o patamar mais alto do poder executivo. Uma gestão de excelência no estado da Guanabara serviria para o político como importante plataforma de candidatura para presidência do Brasil, e o pensamento progressista e o alinhamento com o discurso da modernidade e desenvolvimento acelerado do país faziam dele um potencial candidato, com chances reais de êxito.

No dia 12 de dezembro de 1961, uma resolução da Secretaria de Educação e Cultura, portaria nº 1439, determinou a criação de um Grupo de Trabalho (GT), que ficaria responsável por "estudar, estabelecer e propor as bases para a criação do curso de desenho industrial, no Instituto de Belas Artes". Fazendo parte desse GT, estavam os empresários e pesquisadores Lamartine Oberg, Maurício Roberto, Wladimir Alves de Souza e Sérgio Bernardes(NIEMEYER, 2007, p. 82). Esse GT pouco acrescentou ao que já havia do ETC, o currículo elaborado por Maldonado, conforme já afirmado, foi a base para a ESDI.

Em 1962, o governador Carlos Lacerda, comemorando o seu segundo ano de mandato, assinou, no dia 5 de dezembro, o decreto de criação da Escola Superior de Desenho Industrial, a ESDI. Com esforços necessários, Flexa Ribeiro, secretário do estado de Educação e Cultura, viabilizou o início das aulas ainda em 1963, com as medidas necessárias para tal fato: contratação de pessoal, alocação de verbas para instalação e, com o apoio do governo, fez acontecer (NIEMEYER, 2007, p. 91).

2.5.2 A INSTITUIÇÃO DO ENSINO DE DESIGN

A ESDI começou suas atividades com poucos profissionais, ainda inexperientes tanto no ensino superior quanto na prática profissional. Assim como as escolas estrangeiras que a referenciava, a Bauhaus e Escola de Ulm, ela tinha um caráter de natureza experimental e, assim como elas, também era subvencionada pelo Estado (CARDOSO, 2000, p. 174).

Segundo Rafael Cardoso:

> Apesar de contar com poucos professores estrangerios, a ESDI era amplamente percebida como uma transplantação do modelo Ulmiano para o Brasil e, mesmo diferindo de Ulm em muitos sentidos, os esdianos não tinham nenhum interesse em desmentir essa associação que emprestava à realidade precária da instituição uma aura de modernidade e eficácia, sem falar da credibilidade automática que o brasileiro costuma atribuir a qualquer iniciativa de origem estrangeira. (CARDOSO, 2000, p. 174)

Os professores que chegaram inicialmente na instituição tinham como objetivo fazer prevalecer a estética racionalista importada da Escola de Ulm. Com o seu quadro docente composto por profissionais oriundos daquela instituição e um projeto balizado naquele modelo, era clara a influência do modelo racional-funcionalista na ESDI:

> Os primeiros professores de projeto, em especial Bergmiller, fizeram com que prevalecesse na ESDI a estética racionalista trazida da Escola de Ulm, que se caracterizava pelo predomínio de formas

> geométricas retilíneas e de tons acromáticos. A inflexibilidade dos modelos formaris desses professores restringuiu, por longo tempo, o ensaio de novas configurações nos projetos dos alunos (NIEMEYER, 2007, p. 112).

Muito embora a filosofia funcionalista fosse a base da Escola, afim de dar seguimento e incluir-se definitivamente no projeto desenvolvimentista do país, fez com que a ESDI empregasse a idéia de que o designer deveria servir aos processos produtivos e seus meios. Niemeyer (2007, p. 109) afirma que durante a implantação do curso superior, já se pensava na construção da respeitabilidade da profissão a partir da sua implantação. O grande desafio era resgatar o seu caráter tecnológico e científico, que vinha se perdendo devido ao método de ensino empregado por ele, e assim vimos a reprodução de estilo, ética e cultura dos próprios docentes no seu período inicial.

Em 1965, Rogério Duarte já fazia a sua análise sobre a instituição e antevia alguns dos principais problemas que enfrentaríamos dentro da ESDI, e que por conseguinte acabaria por se reproduzir em outras regiões que tomaram a instituição como refêrencia:

> (...) ainda que a linha Ulm não nos fosse prejudicial, não acreditamos que a ESDI possa manter o seu padrão, pois o Brasil, não tendo nem infra nem superestrutura que possa mantê-lo, pode levar a ESDI a tornar-se uma imitação pobre. Mas estes temores só se justificam em parte, pois nosso contato com a Escola e sua turma nos faz ficar pelo menos atentos ao que lá possa surgir. Confiarmos no nosso poder de assimilação e transformação de influências, na nossa antropofagia (DUARTE, 2003, p. 130).

Percebe-se nessa afirmação, datada de 1965, que as inquietações de Rogério já esboçavam o seu olhar tropicalista sobre o design brasileiro.

É importante ressaltar que mesmo com todo o processo rebuscado e as iniciativas ousadas, a partir de um projeto preconizado por estrangeiros que visavam proliferar os ideais racionalistas pelo mundo, governos que buscavam a aceleração do desenvolvimento industrial no país a custos muitas vezes altíssimos e jovens com a capacidade e vontade de construir esse novo cenário brasileiro, temos na ESDI uma inegável instituição referenciadora que trouxe luz à prática formal do design no Brasil. A ESDI trouxe para sociedade um padrão a ser seguido e inspirou nomes como Rogério Duarte, a buscar novos caminhos para resultar no nosso cenário plural nos dias de hoje.

2.6 A INFLUÊNCIA SOBRE ROGÉRIO DUARTE - PARTICIPAÇÃO E CRÍTICAS AO MODELO

Rogério Duarte é baiano, da cidade de Ubaíra, nascido em abril de 1939. Mudou-se da Bahia para o Rio de Janeiro em 1959, estudou na Escola de Belas Artes carioca, na Escolinha de Artes do Brasil e no Museu de Arte Moderna, onde foi aluno de Otl Aicher, Tomás Maldonado, Alexandre Wollner, entre outros. Assim, compreende o modelo de *design* que viria a se fixar no Brasil, nesta época, conhecido como design gráfico moderno. No Rio de Janeiro, ele experimentou a influência dos concretistas e neoconcretistas e viu de perto a formação e consolidação do modelo de design com o perfil e ideologia dos seus fundadores. Segundo o historiador Jorge Caê Rodrigues, referindo-se ao *designer* "[...] todo o racionalismo da Bauhaus e de Ulm foi passado a Rogério, que fez questão de manter o rigor técnico e funcional." (RODRIGUES, 2006, p. 191).

Na sua trajetória de aprendizado, ele compreendeu todo o processo e não furtou-se a estabelecer de maneira crítica e propositiva um outro olhar sobre o design brasileiro. Fazendo uma crítica sobre o modelo ulmiano no Brasil, o próprio Rogério Duarte nos afirma:

> Causa-nos um pouco de apreensão seu caráter de escola superior. Em país subdesenvolvido como o nosso, pode ficar absurdo o operacionismo científico de Ulm. Tememos que ESDI siga um caminho não muito de acordo com o que precisamos (uma escola de desenho industrial deveria, por exemplo, estar ligada, ou pelo menos levar em conta um plano como o de industrialização da SUDENE, e Celso Furtado). Além disso, ainda que a linha Ulm não nos fosse prejudicial, não acreditamos que a ESDI possa manter o seu padrão, pois o Brasil, não tendo infra nem superestrutura que possa mantê-lo, pode levar a ESDI a tornar-se uma imitação pobre (DUARTE, 2003, p. 130).

Essa afirmação nada mais é que uma leitura do quadro político brasileiro e a preocupação pessoal sobre uma estrutura que ele busca enxergar em toda sua complexidade num trabalho escrito pelo mesmo, em 1965, poucos anos depois da

construção da ESDI, no Rio de Janeiro. O que pode parecer uma leitura conservadora e antiprogressista, é inversamente proporcional aos desafios impostos por ele durante a sua trajetória nos movimentos de contracultura Cinema Novo e Tropicália[9], argumentado diretamente com as suas críticas e dialogando com os diversos “Brasis” que ele compreende.

Com os movimentos de contracultura brasileiro Tropicalismo e o Cinema Novo, ele mostrou o seu forte engajamento político, não só com o seu design, considerando-se inclusive o “porta-voz visual” da Tropicália, mas entendendo a necessidade de transformar a política social e cultural do país através de sua forte participação na construção intelectual, sobretudo no movimento Tropicália, engajamento que era característico da juventude política e artística daquele período.

Vindo do mesmo modelo educacional racional-funcional, adotado pela ESDI, com base no programa consolidado na Hochschule für Gestaltung, a Escola de Ulm. Aprendeu com os grandes mestres desse modelo e trabalhou diretamente com alguns deles. Rogério Duarte notabilizou-se por sua constante atuação no design gráfico brasileiro na década de 60, atua na sua melhor forma, nesse período, chegando a trabalhar com Aloísio Magalhães, em 1961. O que consolida a ideia de seu domínio sobre o modelo racional-funcionalista vigente na época.

Rodrigues aponta a ruptura de Rogério Duarte com esse modelo, quando afirma que “Rogério detinha um profundo conhecimento das artes gráficas, e essa ruptura não era por desprezo, era uma necessidade de transgredir, para que toda a tradição da gráfica suíça não virasse um dogma no Brasil.” (RODRIGUES, 2006, p. 197).

Com um trabalho plural, na intenção de construir contornos de uma possível identidade brasileira, o designer trabalha com as diversas linguagens, onde tira partido desse choque entre elas e apropria-se de tudo: “[...]das imagens vernaculares a elementos da dita ‘alta cultura’, da arte pop a vinhetas de um romantismo nostálgico [...]” (RODRIGUES, 2006, p. 201).

---

[9]Maiores definições sobre tais movimentos poderão ser vistos no terceiro capitulo intitulado: Vanguarda e o Design Gráfico de Rogério Duarte: Pós-moderno?

O autor ainda afirma que, “Rogério Duarte apropria-se do vernacular, funde com a arte pop e joga por cima o psicodélico, criando um pastiche visual” (RODRIGUES, 2006, p. 201). A sua inventividade e forte ligação com as artes plásticas fizeram o seu trabalho apontar em direção ao design gráfico pós-moderno. Seus trabalhos, que dialogavam com a subjetividade, contrastavam com a ideia racional-formal do design gráfico da década de 60.
O historiador Rudinei Koop descreve as principais características do pós-modernismo dentro dos atributos estéticos determinados em suas leituras gerais, que se referem a uma ruptura com a "previsibilidade e assepsia do alto modernismo”, o que em linhas gerais representam as características presentes no trabalho de Rogério:

> Os elementos decorativos, aquilo que era considerado "inútil" (CAUDURO, 1998) pelos modernistas rígidos, retorna como recurso visual. A geometria é utilizada de forma descontraída, ou seja, pouca ou completamente despreocupada com a clareza e legibilidade. (...) Tendência a fragmentar imagens e criar múltiplas camadas (...). Uso de espaçamentos tipográficos aleatórios e mistura de pesos e estilos de tipo dentro da mesma palavra. Opções por colagens, paródias e citações históricas do design e da arte. Inclusão de ruído (sujeira, imperfeições, rompimento com o acabamento "limpo etc) como elemento visual (KOOP, 2004, p. 73).

Com o forte aporte político do Cinema Novo e a diversidade estilística e ousadia estética da Tropicália, Rogério Duarte pôde mostrar um diferencial àquela época. O historiador Rafael Cardoso afirma que “a marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo, ou seja, a abertura para posturas novas e a tolerância para posições divergentes” (CARDOSO, 2000, p. 208).

O processo criativo de Rogério Duarte encontrava-se imerso em um contexto histórico e político do Brasil nas décadas de 60 e 70, que influenciou a sua formação estética e sua prática na profissão. Sua participação no Cinema Novo e liderança conjunta na Tropicália, movimentos de grande importância na formação cultural do país, trouxe um trabalho diferenciado, que aponta congruências e rupturas ao modelo vigente nessas décadas, e que reflete sobre a história do design mundial. Sua leitura e releitura sobre os modelos hegemônicos acabaram construindo os contornos da sua produção de design pós-moderno no país.

Entender como a modernidade e sua natureza de construção de modelos hegemonias e rupturas contribuíram para os contornos do design gráfico brasileiro, desde as ideias até as diversas influências das vanguardas modernas da Europa

nas artes visuais brasileiras, e por consequência, na implantação do design no Brasil, nos traz uma compreensão sobre os limites impostos por uma política de construção de um modelo brasileiro de design gráfico construído com bases em modelos funcionais em seus respectivos países e as diversas rupturas que estabeleceram o seu cenário contemporâneo no Brasil: tão diverso e múltiplo.

Chico Homem de Melo na conclusão da sua palestra “O desenho gráfico no século XX”, fazendo um balanço sobre o século XX e as influências históricas do design internacional para o design contemporâneo brasileiro, aponta as convergências e rupturas como um importante fenômeno do panorama atual:

> (...) e me parece uma das grandes conquistas da contemporaneidade, é essa tolerância para a flexibilidade, essa tolerância para essa convivência dessas informações todas. Essa situação que a gente vive hoje, de convivência e de simultaneidade de linguagens, ela é muito mais estimulante pro designer do que as situações anteriores em que você tem uma hegemonia muito absoluta de um certo tipo de manifestação e que eliminava tudo que não fosse aquela corrente principal. Essa cena gráfica diversificada e essa liberdade de lançar mão ora de um, ora de outro recurso é uma coisa que, ao meu ver, só traz beneficio e estimulos maiores para produção de design, maiores do que as situações anteriores (MELO, 2005).

Rogério Duarte teve um papel determinante, com a sua contribuição criativa para a cultura material do nosso país e a sua resistência à hegemonia dessa “corrente principal” citada por Chico Homem de Melo. Aliado a sua experimentação nos movimentos de contracultura e estimulado por diversas correntes modernas, ele conseguiu afirmar parte do seu legado para a história do design brasileiro.

Nesse fértil campo, o design de Rogério Duarte contornou toda a tendência do design gráfico moderno brasileiro e iniciou o esboço da construção de uma nova produção de design gráfico no país, com o seu trabalho experimental e ousado para os padrões daquela época.

3. VANGUARDA E O DESIGN GRÁFICO DE ROGÉRIO DUARTE: PÓS-MODERNO?

3.1 AVANT-GARDE BAIANA NO BRASIL

O projeto modernizante brasileiro iniciado na década de 1950 na gestão do então presidente Juscelino Kubitschek, começa de forma contundente na Bahia somente na década de 1960. O modelo cultural inciado em São Paulo na Semana de Arte Moderna de 1922 - que somente na décadas de 1940 e 1950 conseguem avançar por todo o país - na Bahia, tem um particular aspecto e distinção aos outros modelos brasileiros: a interferência inusitada do reitor da Universidade da Bahia, o professor Edgar Santos.

O reitor Edgar Santos havia construído um entendimento de que a modernização da Bahia se daria por meio da cultura: difusão e incentivo à produção cultural. Esse meio poderia levar o estado a sair da obscuridade político-cultural e a reconquistar seu espaço no cenário brasileiro. Desde a mudança da capital brasileira para o Rio de Janeiro, e posteriormente Brasília, Salvador encontrava-se numa inércia política e cultural, que somente rompia-se com intervenções pontuais e grupos que se consolidavam no estado da Bahia e ganhavam repercussão nacional, como era o caso da Primeira Geração de Modernos da Bahia[10], em um estado que prevalecia ainda a produção Agrícola, não havendo perspectivas de industrialização. Edgar Santos enxergava o potencial e a efervesência da cultura baiana, e sabia que esse era o caminho mais fortalecido, no intuito de se inserir no debate sobre o moderno,

[10] Artistas baianos que dotaram-se de características específicas e assimilaram a produção artística internacional, sobretudo européia, e consolidaram a sua arte a partir do fim da década de 40 e início de 50, na Bahia, com evidentes influências modernistas. São eles: Mário Cravo Filho, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Jenner Augusto, Rubem Valentin, Caribé, dentre outros.

que estava ocorrendo no país. O escritor Antônio Risério esclarece um pouco mais sobre a intenção e o pensamento do reitor sobre o tema:

> A Bahia precisava de uma produção estética de primeira linha, mas necessitava também de meios, instrumentos que permitissem a generalização do processo da cultura. Acontece que sua realidade estava marcada pelo atraso. Era preciso mobilizar então a energia baiana, para superar o estado de ignorância e retardamento. E nessa viagem em que procurava a 'união fundamental' da cultura e da economia, a fim de promover tanto a desprovincialização cultural quanto a modernização urbano-industrial, Edgar se colocava acima do movimento estrito da vida politica, de caráter francamente partidocrata. (...) Acreditava ele assim, com toda firmeza possível, que a sua "articulação de vistas", ajuntando o cultural e o econômico, se afirmaria por sobre as divergências, para então reafirmar "a existência, a unidade e o poderia espiritual da Bahia perante a grande Pátria". (1995, p. 35).

Sendo assim, a capital baiana fervendo com a Universidade da Bahia, do "reitor das artes", Edgar Santos, tornou-se o polo agregador de artistas e intelectuais, mestres em seus ofícios e carentes de intelectos a fim de corresponder a esse movimento de modernização do Brasil. Junto a isso, uma juventude em ponto de ebulição e pronta para tornar-se o ponto de virada da cena cultural - e como veremos posteriormente, política, em um país que se transformava influenciado por políticos que já discursavam oportunamente sobre modernidade.

Tal ponto de ebulição sucitou, na verdade, em grandes desdobramentos consolidados por nomes como Lina Bo Bardi, Kroellreutter, entre outros, que souberam influenciar e inspirar a uma geração que conseguiu transformar o cenário artístico da década de 60 e produzir todos os grandes nomes da cena cultural, sobretudo na música. Nomes como Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duarte, entre outros, surgiram da mesma essência fundamentalmente transformadora que o Brasil viria a conhecer em uma das décadas mais inspiradoras do Brasil e do mundo. Antônio Risério cita as consequências dessa conjulgação harmoniosa e as casualidades épicas fizeram eclodir justamente na Bahia, com tão ilustres representantes, que puderam proporcionar uma verdadeira revolução cultural no país nas décadas de 60 e 70, e como eles foram fundamentais para a contribuição desse momento histórico-cultural brasileiro:

> Bossa Nova, Cinema Novo, Tropicália e mais um ou outro lance de dados e/ou de búzios. Impossivel pensar a nova cultura brasileira sem pensar na Bahia. Dessa região geocultural – justamente aquela onde teve início a aventuda chamada Brasil, o que é da mais alta importância – partiu, de forma concentrada e num período historicamente estreito, uma notável série de intervenções revolucionárias na vida cultural do país (RISÉRIO, 1995, p. 13).

Dentre os mestres que viriam a contribuir, sobretudo com o design brasileiro, podemos destacar a arquiteta Lina Bo Bardi, que com destreza soube enxergar as peculiaridades do estado e construir uma possibilidade real de trasnformação a partir da prática do desenho industrial no Brasil. Ao chegar na Bahia, era evidente para ela o atraso e distanciamento das práticas surgidas a partir do modelo industrial e o cenário pouco difundido no estado, que impossibilitava uma abordagem direta, mas que provocou nela a vontade de contribuir e colocar em prática um modelo de design que aplacasse a sua ideologia política e difundisse o desenho industrial, que, na Bahia, quase que fora introduzido por ela.

Lina Bo Bardi, tomada pelo entusiasmo e no fértil terreiro baiano, se viu cercada por um reitor com coragem e disposição para orquestrar projetos culturais de grande relevância, e transformadores para a modernização do estado. Viu-se ainda num lugar de espiritualidade marcante e grande efervescência cultural e artísstica, enxergando, sobretudo, uma geração de jovens com sede de inovação e ávida pelas transformações que a época pedia. Sobre as escolhas e o grande plano de Lina Bo Bardi, cita Antônio Risério:

> Lina fez então sua aposta. Botou as fichas no tabuleiro. E, claro, acertou em cheio. As grandes realizações da geração que aí se formou – a geração de Glauber Rocha e Caetano Veloso – vieram para comprovar a justeza da sua análise. Foi uma juventude que mergulhou fundo no universo da cultura popular, assimilou criativamente os lances da modernidade estético-intelectual, as faíscas e fulgurações da avant-garde, para produzir uma obra rica e inovadora, alterando significativamente o jogo dos signos nos campos estéticos em que interveio - e afetando em profundidade a estrutura da sensibilidade brasileira" (RISÉRIO, 1995, p. 136).

Lina Bo Bardi foi uma mulher corajosa no sentido de desenvolver políticas artísticas e culturais de valorização da cultura popular na Bahia. Seu olhar foi moldado por uma estética peculiar que acabou aglutinando à sua filosofia política socialista, e, ao

perceber a demanda necessária para o seu desenvolvimento, tratou de dar início a uma das mais importantes pesquisas sobre cultura popular e seus diversos objetos no Brasil. Lina via no Nordeste a mais pura manifestação do design de "tecnologia apropriada"[11], e naquela produção ela teorizava sobre uma produção pré-artesanal, numa fase tão primária, que poderia ser trabalhada no sentido de corrigir as distorções que estavam sendo impostas por uma necessidade abrupta de industrialização para corrigir a sua performance tão tardia. Sobre esse tema, ela cita:

> O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções cultura da China e da Finlândia). O Brasil tinha chegado num "bívio". Escolheu a finesse. (BARDI, 1994, p. 13).

Lina sempre se sentiu segura pelas suas críticas sobre as condições e os rumos que a industrialização brasileira estava tomando. Ela tecia duras críticas ao modelo capitalista e promovia a ideia do socialismo como a saída para uma série de distorções sociais, que ela vira em um Nordeste rico em inventividade e morto de fome.

Essa visão socialista teve forte influência nesses baianos, que se inspiravam no seu trabalho e ideologia e puderam dar uma distinta compreensão de modernidade para muitos deles, sobretudo, Rogério Duarte. A arquiteta era uma incentivadora do design brasileiro e complementava através do seu olhar estrangeiro a importante valorização dessa produção: exposições, artigos e um projeto da primeira faculdade de design industrial no Nordeste, com a finalidade de aglutinar os saberes populares e a intelectualidade artística acadêmica baiana, em uma quase tentativa da Bauhaus de sotaque, uma clara referência que pode ser vista no projeto de criação da Escola de Desenho Industrial e Artesanato da Bahia, como seria chamada a escola. Lina tinha a crença de que a aproximação desses pólos tão distintos, promoveria uma renovação no estarrecedor olhar sobre a crença moderna que o desenho industrial, tal como se apresentava até então, com as suas fortes influências do Racionalismo e Funcionalismo, era a força regeneradora para a sociedade moderna:

---

[11]Denominação criada pelo critico de design Guy Bonsiepe que define a tecnologia desenvolvida no local, pela comunidade local, a partir de insumos locais.

> A arte não é tão inocente: a grande tentativa de fazer do Desenho Industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade de todo um sistema. A tomada de consciência coletiva de mais de um quarto da população mundial, aquela que acreditou no progresso ilimitado, já começou. (BARDI, 1994, p. 13).

Lina aponta num de seus artigos no livro Tempo de Grossura: Design no Impasse, os equívocos que o plano moderno transferiu mundo afora:

> A metástase de sua incontrolável proliferação arrastou consigo as conquistas básicas do movimento moderno, transformando sua grande idéia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da "intelligentzia"tecnocrática, que esvaziou, com sua falência, a "racionalidade" posta contra a "emocionalidade", num fetichismo de modelos abstratos que encara como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens (BARDI, 1994, p. 14).

Com tais afirmações, Lina explicitava o seu posicionamento frente ao modelo de desenvolvimento do país e pagou o preço de suas importantes e inspiradoras reflexões. Em um desses momentos, ao organizar a exposição "Nordeste", que tratava dos objetos e arte da cultura popular nordestina, ela evidenciava o que posteriormento tanto o Cinema Novo e a Tropicália, cada um à sua maneira, tentou mostrar para a sociedade brasileira. Sobre a exposição, ela cita:

> Esta exposição é uma acusação. Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura (Idem, p. 37).

Evidentemente, em ambos os movimentos, podemos perceber todo esse caráter de acusação e protesto sobre essa desesperada cultura que almejava o seu espaço, o lugar do homem e da mulher nordestina, a beleza agreste da sua arte – explicita nas suas visíveis dificuldades - e possuidora de uma resistência sem igual, no objeto apropriado do inusual, na expressividade da sua música não-erudita e na força do seu povo, tão mostrado no Cinema Novo e mesclado à Tropicália. Toda essa influência viria a contribuir significativamente para a contracultura brasileira, no Cinema-Novo, através de um dos seus principais artifices, sendo figura presente

nesse importante momento de efervesência baiana, Glauber Rocha; e no Tropicalismo, com nomes como Caetano Veloso, Tom Zé e Rogério Duarte, jovens apaixonados pela cultura e tão influenciados por muitas dessas ideias e ideais, que repercutiam na Bahia através da Universidade do Reitor Edgar Santos.

Sobre Lina Bo Bardi, Rogério Duarte cita a importância da retomada do olhar dela para a aproximação com o modernismo e as vanguardas, sobretudo, para a geração de 1960:

> A partir das primeiras experiências, Lina Bardi evoluiu para uma pesquisa aprofundada da realidade brasileira, desde os aspectos físicos aos antropológicos; fazendo um levantamento dos objetos de uso popular, encontrando sua propriedade formal e conteudística e na sua autenticidade as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. Em Lina Bardi nós temos o exemplo da tomada de consciência de que os problemas artísticos são somente uma face do problema social. Ela se desloca de uma visão superintelectualizada e europeia para a arte popular brasileira (PERLOFF, 1986, p. 245, apud RISÉRIO, 1995, p. 112).

Para o Cinema Novo, Glauber Rocha mostra o quanto a sua geração sofreu influências daquele período e apresenta, em uma dinâmica discursiva provocadora, através de uma análise crítica dos problemas sociais, como o ideal buscado pela juventude do qual ele fazia parte estava disposta a construir e consolidar um outro tipo de cinema, um cinema tipicamente brasileiro, que dialogasse claramente com aspectos de inovação para um cenário cultural ideal: “nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo” (ROCHA, 2004, p. 52). Referências diretas com a intenção política de Lina Bo Barde, naquele período.

Para o Tropicalimo, sob a influência direta e indireta desse momento singular na Bahia, podemos observar a análise de Risério sobre o desempenho do movimento, a sua relação com aquela juventude que respirava toda a transformação promovida pela universidade:

> Podemos verificar facilmente, no desempenho tropicalista, o embasamento na cultura ocidental moderna; as relações mais especificas com o repertório avant-garde; a abertura mental não só no sentido experimentalista, mas em vista da cultura popular parte a atenção para a criação cultural e da chamada ‘cultura de massa’.

> Deixando provisoriamente desubdesenvolvida e o mergulho na cultura de massa (RISÉRIO, 1995, p.137).

O escritor Carlos Basualdo, fala da importância de Lina Bo Bardi para o Tropicalismo, o que evidencia ainda mais a sua influência para esses movimentos de contracultura, mostrando a contribuição da arquiteta para o seu processo de conceitualização:

> Embora Lina Bo Bardi não tenha feito parte do grupo de tropicalistas históricos, as características de sua obra como arquiteta, pensadora, designer de exposições e cenógrada a enquadram perfeitamente neste universo conceitual. Com vários anos de idade a mais que os tropicalistas, Lina compartilha com eles uma mesma preocupação com as relações possíveis entre modernidade e cultura popular, no quadro de um país que estava passando por um processo de industrialização crescente. Bo Bardi mantinha estreitos laços de amizade com vários integrantes do grupo tropicalista, fundamentalmente com José Celso, para quem, entre outras coisas, projetou a sede atual do Teatro Oficina. Sua atuação como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), entre 1959 e 1964, havia sido igualmente importante para a formação dos jovens músicos tropicalistas (BASUALDO, 2006, p. 26).

A Bahia foi, sem dúvidas, o berço da grande transformação de ruptura e vanguarda no Brasil das décadas de 1960, e não por acaso, toda a efervescência e momento político contribuiu, juntamente com personagens obstinados, com a fertilização desse momento histórico-cultural. O escritor Antônio Risério opina sobre tais circustâncias e personagens que fizeram do estado baiano a avant-garde brasileira:

> O conjunto de circustâncias encontráveis na Bahia, naquela época, configurava um quadro que, potencialmente, teria como gerar criações disso, não se pode falar de influências de Lina, Koellreutter, etc, na estética da Tropicália ou na obra dos tropicalista, no sentido de aplicações de determinadas estratégias formais ou estilísticas. O ‘paideuma’ tropicalista, entendido como um elenco de autores cujo influxo se fez sentir em pontos claros de ideário e da práxis do movimento, de fato não inclui Lina e Koellreutter. O que se deve dizer é que o processo cutural baiano de meados do século XX, no qual Lina e Koellreutter foram peças centrais, criou uma teia informacional em cujo espaço se criaram jovens que, por sua formação e desempenho, aliando espirito de combate e inteletto d’amore, produziram modificações notáveis no espaço estético-intelectual brasileiro, deixando marcas visíveis (e, provavelmente, invisíveis) no corpo cultural do país (RISÉRIO, 1995, p. 144).

3.2 CONTORNOS RACIONAIS E DESCONSTRUTIVISTAS NO CINEMA NOVO: DIÁLOGOS E ROMPIMENTOS

Entre provocados e provocadores, a década de 60 foi um momento contundente na cultura brasileira. As sementes plantadas na juventude brasileira, em vários aspectos, desde a década anterior estava contribuindo para inúmeros percursos que seguiam nesse período. O Cinema Novo era resultado da insatisfação acerca da produção cinematográfica brasileira e uma reflexão sobre a necessidade da construção de um novo pensamento para o cinema nacional.

Jovens como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Miguel Borges, entre outros, foram de alguma forma inspirados para o movimento político que protagonizaram com o cinema brasileiro. Glauber, em específico, era parte da juventude baiana que viveu na década de 50, todas as grandes repercussões e transformações politico-culturais na cidade de Salvador. O próprio cineasta relata sua insatisfação e dos seus companheiros e como se deu a motivação para construção do movimento:

> Em 1957-58, eu, Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasilia evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema? Vinhamos do fracasso da Ravina, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico Walter Hugo Khouri, do fracasso Vera Cruz & Cavalcanti e sofríamos na carne a tirania da chanchada (ROCHA, 2004, p. 50).

Perceber a tão esperada modernidade no Brasil, o espírito do novo contornando todos eles, sobretudo Glauber, fizeram fervilhar o pensamento ideológico-artístico deles para complementar o cenário político e local com a sua arte.

A década de 60 era um período de grande carência de uma produção cinematográfica que “enxergasse” de fato o problemas do país. O cinema estava envolvido com outras tendências e o distanciamento político era algo comum apenas com o alívio estético do Cinema Novo, mas que até a década de 70 com a Pornochanchada não poderia servir de único entretenimento ou uma saída evasiva para os acontecimentos do país. Glauber Rocha (2004, p. 49), relatando sobre a inércia do cinema brasileiro na década de 60 e as mimeses do cinema nacional, fez o seguinte diagnóstico: “quando um cidadão brasileiro pensa em fazer seus filmes, ele pensa em fazer um filme ‘à americana’. E é por isso que o espectador brasileiro exige, em primeira instância, um filme ‘brasileiro à americana’”.

Essa época de importantes manifestações artístico-política e desenvolvimento pleno do conceito de modernismo ainda deixava a desejar no quesito audiovisual. Toda a relação mimética do cinema nacional com a forte tendência da estética do cinema internacional Norte Americano, de alguma forma, já causava descontentamento em algumas esferas intelectuais, sobretudo a juventude universitária brasileira, com suas fortes inclinações para a tendência esquerda e com intenção de ver desenvolver no país uma nova politica social, através de uma estética com diálogos próprios de características nacionais.

Ao falar sobre a experiência e dificuldades de ser cineasta brasileiro, o diretor cinematográfico Glauber Rocha faz uma analogia com a política social do país, como resultante de toda a frustração do cinema nacional:

> Ser cineasta no Brasil é permanecer no vestíbulo da grande experiência e, por isto, não podemos nem atingir o clímax que possibilita a frustração como resultado orgânico. A nossa frustração é primária, superficial. Ela está mais em consequência da anterior ambição econômica social. Não é mentira se dissermos que o cineasta nacional é um homem sempre a caminho da inutilidade (ROCHA, 2004, p. 49)

Sendo sintomático tal situação sobre a matéria, Glauber arrisca a apontar solução através de mais uma crítica reflexiva sobre aspectos do cinema nacional, principalmente em relação aos cineastas brasileiros:

> O primeiro desafio do cineasta brasileiro é este: como conquistar o público sem usar as formas americanas(...)? Este impasse, que reflete a noção moderna das civilizações subdesenvolvidas tropicais, tem uma repercussão moral dupla e diversa: sobre o cineasta que 'produz a imitação', e sobre o público que 'recusa a original' (ROCHA, 2004, p. 130).

Então, qual seria a solução para essa conjuntura e qual seria a estética a ser empregada para esse tão almejado novo estilo de produção cinematográfica brasileira? O Cinema Novo surge justamente dessa percepção crítica ao modelo hegemônico e de uma necessidade de inovação construída afim de contrapor a experiência contemporânea da década de 60 por algo moderno e consciente do seu papel social junto a política brasileira. O Cinema Novo seria o desaguar estilístico de um olhar totalmente inovador com papel transformador. Pensar cinema no Brasil não seria mais, apenas, o entretenimento mimético de um cinema internacional consagrado e com fortes características de colonização cultural. O novo cinema brasileiro deveria ser um sopro de realidade no universo pouco crítico da diversão cinematográfica, e dotar-se como uma importante ferramenta de transformação estético-social e inovadora era o novo cinema-contestação. E como construir essa inovadora maneira de fazer cinema? Glauber cita como saída para a produção cinematográfica brasileira um pensamento específico, um modelo de consciência crítica aliada ao próprio problema, uma estética do subdesenvolvimento:

> O cinema brasileiro partiu da constatação dessa totalidade, de seu conhecimento e da consciência da necessidade de superá-la de maneira também total, em sentido estético, filosófico, econômico: superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento (ROCHA, 2004, p. 150).

As ideias socialistas compunham a estética deste novo cinema brasileiro pensado para a década de 60, e com isso tais pensamentos influenciavam na linguagem daquele grupo de atores sociais dispostos a transformar a sociedade através da sua arte, como podemos ver na afirmação a seguir:

> No nosso continente o problema é o subdesenvolvimento: lutar para mudar as estruturas político-econômicas, querer passar do capitalismo ao socialismo, para nós quer dizer ter aceito a idéia que o socialismo é um sistema mais eficaz na luta contra o subdesenvolvimento (ROCHA, 2004, p. 160).

Por esse pensamento com traços tão marcantes de uma juventude que queria ser revolucionária, inspirada por tantos acontecimentos mundiais, que culminaram em grandes acontecimentos políticos, sociais e sobretudo culturais no país, puderam proporcionar colisões inevitáveis, que fertilizaram-se em verdadeiros encontros singulares com potencializações que remodelaram a história da cultura brasileira, sobretudo a visual.

Um caso icônico sobre essas colisões é o encontro de Rogério Duarte e Glauber Rocha. Dois importantíssimos intelectuais da juventude política brasileira, que souberam encontrar em suas interseções a unidade necessária para produzir verdadeiras obras-primas em suas respectivas áreas. Rogério era namorado da irmã de Glauber, Aneci, e a aproximação já existia desde ali. Além disso, ambos eram declaradamente criaturas influenciadas pela ideologia de Lina Bo Bardi e comungavam em muitos aspectos com o pensamento Marxista e com a Esquerda. Rogério Duarte era um intelectual, leitor assíduo dos principais filósofos e políticos que influenciavam parte do mundo naquela época, como Marx, Lênin, Stalin e etc - nomes que estavam próximos a essa juventude da esquerda brasileira. Glauber, um ouvinte assíduo das críticas e ensaios produzidos pelas diversas conversas entre os dois, não furtava-se a acompanhar tais produções: Rogério Duarte cita as diversas vezes em que Glauber ligou para ele, simplesmente, para que fizesse um resumo rápido sobre certo livro que ele estava sem paciência para ler. O cineasta a fim de escrever um ensaio, confiando inteiramente na capacidade interpretativa e argumentativa de Rogério, contentava-se apenas com o resumo do amigo.

A amizade deles era muito mais do que uma relação afetiva entre cunhados, era a referida colisão fértil que produziu o melhor da cultura visual subversiva na década de 60 e dois dos principais mentores intelectuais da contracultura brasileira. Rogério Duarte produziu juntamente com Glauber Rocha, o que é considerado por muitos a obra-prima do design gráfico brasileiro, o cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (figura 12).

Sobre o cartaz do filme de Glauber Rocha “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, o professor Chico Homem de Melo afirma que a complexidade da obra, algo que a escola modernista se distanciava, era evidente neste trabalho (MENDONÇA, 2009, p.26). Chico Homem ainda exalta a obra com uma breve leitura técnica: “tem o sol,

as cores, a figura no centro, a fotografia. São várias camadas. É um trabalho gráfico bastante complexo. Ele soube renovar, trazer novos dados" (MENDONÇA, 2009, p.27).

E ao que se refere Chico Homem de Melo ao afirmar sobre o distanciamento da escola modernista da complexidade? Uma das principais características da Escola Moderna de design é a simplificação da sua produção. O período pré-moderno, alimentado pela herança de Gutenberg[12] foi um período característico por uma produção rebuscada e ornamental, para contrapor e romper com esse modelo. O design moderno consolidou alguns princípios, que versavam sobre funcionalidade e simplicidade. Através do entendimento de que forma é função, o período moderno foi marcadamente caracterizado pela simplificação e distanciamento da complexidade. O professor Chico Homem de Melo em entrevista/palestra realizada para a TV Educadora, no ciclo "O desenho gráfico do século XX – Surgimento do Design Gráfico", em 2004, fala sobre as muitas reações ao modelo hegemônico moderno:

> (...) Não por acaso, a ideia de complexidade é uma ideia muito cara das tendências desconstrutivas ou pós-modernas. Recuperar várias camadas foi uma preocupação muito grande de todo mundo que se insurgiu contra essa hegemonia, que durou mais ou menos dos anos 30 aos anos 70, em quem deu as cartas no jogo da linguagem gráfica foi a escola moderna, a escola construtitva. Na verdade, foram duas respostas ao caos que representava a metrópole. O surgimento da metrópole na virada XIX pro XX, uma resposta que procurou colocar ordem na bagunça e uma reposta que se preocupou em mergulhar nesse novo universo multifacetado de informações turbulentas vindas de todos os lados. (MELO, 2005)

Essa complexidade sugerida no cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" é um dos traços marcantes da obra de Rogério, que consegue neutralizar toda a sua experiência didática dotada do modelo racional, de presença marcante no design moderno, e extrair desse conhecimento substratos para extrapolar e desconstruir a mecânica aprendida. Numa breve análise sobre o cartaz do filme, o professor Chico Homem de Melo fala sobre a complexidade desse trabalho:

> Trata-se de uma crítica ao design modernista feita por quem o conhece por dentro (...).A discussão colocada pelo cartaz é a da complexidade. Note-se que o diagrama é quase clássico: alinhamento pelo eixo vertical, definido pelo

[12] Johannes Gutenberg foi um inventor e gráfico alemão responsável pela revolução da imprensa com a criação de tipos móveis mecânico de metal, considerado um dos mais importantes inventos do período moderno.

> cetro empunhado pelo protagonista; dois blocos de texto no alto, o da esquerda alinhado à direita, o da direita alinhado à esquerda, reforçando ainda mais o eixo vertical no centro, um círculo em torno da cabeça do protagonista, que se torna um sol graças aos raios acrescido em seu perímetro. A complexidade é criada a partir da superposição de planos nesse centro irradiador e dinâmico: o cetro num plano, o rosto em outro, o cículo em outro, o sol em outro; e, ao mesmo tempo, todos os planos entrelaçados uns nos outros. A simplicidade diagramática era necessária para permitir essa complexidade de planos superpostos. (MELO, 2006, p. 54)

3.2.1 DIÁLOGO E ROMPIMENTO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CARTAZ DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

A partir da metodologia proposta pela professora Lúcia Santaella, no livro Semiótica Aplicada, capitulo 2, serão produzidas algumas análises, tanto para esse subcapítulo quanto para o próximo, servindo de suporte para algumas afirmações concernentes a esta pesquisa, quanto à rupturas e aproximações. Por se tratar de obras de apelo comunicativo, peças de design gráfico, tais análises tentarão explorar os efeitos desta em um receptor. Segundo Santaella, “esses efeitos podem ser de várias ordens, desde o nível da primeira impressão até o nível de um julgamento de valor que o receptor pode e, muitas vezes, é levado a efetuar” (SANTAELLA, 2005, p. 69), tal análise se dará tanto no contexto atual, quanto no contexto histórico em que a obra foi criada, apontando congruências e rupturas com o modelo de design gráfico vigente na década de 1960, no Brasil, chamado design gráfico moderno.

Para explorar o potencial comunicativo das obras, será proposto, através da semiótica, três pontos de vista fundamentais e complementares dos quais se procedem à analise: o ponto de vista qualitativo-icônico, o singular-indicativo e o convencional-simbólico.

A análise a seguir tem como meta explorar os seus efeitos sobre um receptor, tentando revelar quais atributos de design presentes nela são capazes de exercer apelo característico de uma peça de comunicação direta, que tem como função divulgar o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

O cartaz do filme tem dimensão de 50x75cm. Foi impresso originalmente em 1963 e reproduzido em 2009, na exposição “Glauber, uma revolução baiana”, em comemoração ao seu aniversário de 70 anos. O pôster apresenta congruências com o modelo de design moderno da década de 1960 e algumas rupturas com o mesmo, sugerindo aspectos do design pós-moderno. Observando que numa leitura atual é facilmente reconhecível como uma peça contemporânea, com a harmoniosa “convivência e simultaneidade de linguagens”, como define o professor Chico Homem de Melo ao falar sobre o design contemporâneo brasileiro.

Antes de dar início à análise, devemos nos permitir à experiência fenomenológica e estar atentos ao potencial comunicativo das mensagens expostas na obra. Santaella diz, sobre olhar os fenômenos, que “o primeiro olhar que devemos dirigir a eles é o olhar contemplativo. Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos” (Santaella, 2005, p. 29).

De acordo com as três categorias dos pontos de vista fundamentais e complementares sugeridos anteriormente, três procedem à analise, sugeridos por Santaella (2005):

- O ponto de vista qualitativo-icônico no cartaz: são analisados os aspectos qualitativos do cartaz, a qualidade da matéria que ele é feito, suas cores, linhas, volume, dimensão, textura, luminosidade, composição, forma, design, etc. São responsáveis pela primeira impressão provocado no receptor.

- O ponto de vista singular-indicativo: a peça é analisada como algo que existe em espaço e tempo determinados. Sob esse ângulo, as suas qualidades passam a ser vistas em função da sua manipulação e uso. Analisa-o no contexto a que pertence e de acordo com as funções que desempenha e as finalidades a que se presta.

- O ponto de vista convencional-simbólico: o cartaz é analisado no seu caráter de tipo, não como algo que se apresenta na sua singularidade, mas como um tipo de produto. Analisando os padrões do design e os padrões de gosto a que esses designs atendem; analisa-se o seu poder representativo e o tipo de consumidor que o produto visa atender e que significados os valores que ele carrega para o consumidor.

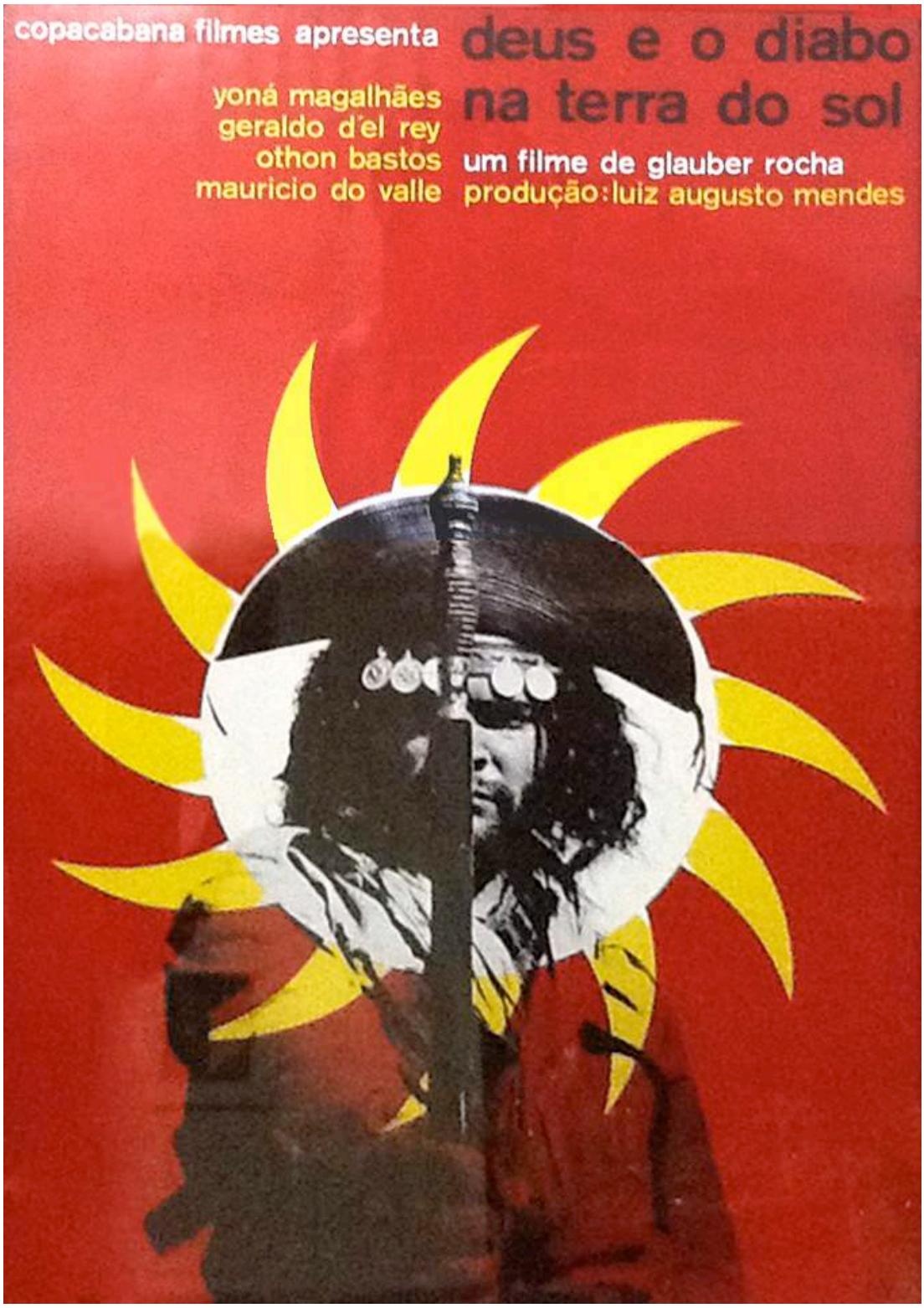

Figura 12: Cartaz do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964; foto: autor, 2012

O ponto de vista qualitativo-icônico: a nossa primeira leitura ao olhar esse cartaz, destacando os aspectos dos seus quali-signos, numa análise sobre suas cores e imagens, é o forte tom de vermelho no cartaz, que nos sugere calor. O próprio desenho do sol na cor amarela, centralizado na peça gráfica e o fato de tratar-se de um filme com a temática do sertão nordestino, sugere ao observador essa relação de temperatura quente. O vermelho vibra em todo o cartaz, em contraste com a representação do sol, em amarelo, que parece estar girando para o lado direito e vibrando sob o nosso olhar.

A imagem do cangaceiro como elemento principal do cartaz, com um olhar direto para quem o observa, mostrando-se ameaçador, com seu facão na mão, que cumpre a sua função indicial, às vezes sugere que o arremessará em nossa direção e em outros momentos parece estar empunhando um cajado como um beato no sertão nordestino.

A fotografia do cangaceiro em preto e branco dentro do sol, como podemos ver detalhadamente na figura 13, que vaza o seu contraste para além do círculo (o sol do sertão nordestino), parece estar irradiando como o próprio astro, que parte do cangaceiro para fora do seu círculo pré-definido.

Figura 13: Detalhe dos elementos centrais do cartazna fotografia; foto: autor, 2012.

O desenho simples do sol com um circulo que revela a imagem do cangaceiro em preto e branco e os raios solares sinuosos, que parecem estar em movimento, apresentam-se como uma pequena animação sob nossos olhos: o homem que empunha o cajado e está prestes a atirar encontra-se por de trás do sol quente do sertão, que queima como o fogo revelado no vermelho que toma todo o cartaz e vibra com o amarelo dos seus raios, que gira para o lado direito, partindo do eixo central da imagem, o olhar ameaçador do cangaceiro. Um jogo de múltiplas camadas sugerindo movimento.

A distribuição dos elementos no cartaz é uniforme e de configuração simples. Há uma organização simétrica, onde os elementos tipográficos encontram-se na parte superior do cartaz, organizados em dois blocos de textos (direito e esquerdo), com destaques para a produtora do filme "Copacabana Filmes", na cor branca, que tem alto contraste com o vermelho do cartaz e seu espaçamento e distância entre linhas e o título do filme, no lado direito, em preto dando pouco contraste, mas diferenciando-se dos demais pelo seu tamanho e espaçamento exagerado. O nome do autor do filme, embora estando na cor branca, não se destaca no bloco direito como o título, mas apresenta-se mais que os demais em todo o bloco que estão na cor amarela, conforme podemos observar na figura 14. A complexidade se expressa nas diversas camadas apontadas nessa descrição.

Figura 14: Detalhe dos elementos tipográficos no topo do cartazna fotografia; foto: autor, 2012

O desenho do sol, de traço simples, sinuoso, sugerindo movimento para o lado direito, encontra-se na parte central do cartaz, guardando a imagem do cangaceiro, que encontra-se da base do cartaz para o centro, usando como referência o seu olhar por trás do facão.

O ponto de vista singular-indicativo: há um presente jogo de planos no cartaz - no primeiro plano, que tem uma grande força visual, com o contraste das suas cores, nos leva a uma leitura simples de toda a peça gráfica. Nossa percepção é convidada a examinar os elementos, mas é capturada abruptamente pelo segundo plano, que é composto pela imagem do cangaceiro, que percebe-se num plano anterior com uma transparência do primeiro plano. O círculo que simboliza o sol funciona como uma janela para esse outro plano e nos apresenta a imagem do cangaceiro nos remetendo a buscar aquele outro ambiente apresentado por essa “janela”, onde o interpretante dinâmico energético nos compele à leitura dele. O sertão quente que cumpre uma função indicial, ao referendarmos o personagem ao filme, ganha uma acentuação com o primeiro plano, de cores quentes e vibrantes.

A função indicial da fotografia, na fotomontagem do cartaz, tem ligação direta com o filme, uma vez que o seu objeto imediato apresenta-se na sua própria referencialidade com o filme. Há, nesse cartaz, assim como na análise de Santaella para a obra de Matisse, “uma espécie de ambiguidade icônica, de um lado, e a referencialidade indicial de outro” (Santaella, 2005, p. 94). Há referencialidade entre o personagem do filme, mas também, uma referencialidade que busca uma outra interpretação na sua indexicalidade, pois a imagem fora produzida para o próprio cartaz com uma intenção de reprodução em outros meios, conforme pode ser visto na figura 15.

Figura 15: Captura de fotograma do filme; foto: Glauber Rocha, 1964.

O cartaz fala por si. Ao mesmo tempo que cumpre a sua função informativa, é desafiador e impactante. Com apenas três fortes elementos presentes em toda a obra: a fotografia do cangaceiro, a representação gráfica do sol e a tipografia (helvetica), produz inúmeras sensações desde a relação de agressividade produzida pelo vermelho e amarelo, presentes no cartaz, até o próprio olhar do personagem na imagem. Tudo compondo uma ligação direta com a temática do filme, que trata dessa relação de agressividade tão presente no sertão nordestino daquela época. As cores, por sua vez, tem a função de reproduzir e ampliar a sensação de calor e desconforto visual, que cumpre e promove dramaticidade ao cartaz.

O ponto de vista convencional-simbólico: há uma característica comum presente no cartaz de Rogério Duarte, em se tratando da sua natureza estilística. Oriundo da escola tradicional racional-funcionalista, podem ser notados nesse trabalho os fortes contornos construtivistas eruditos, presentes no Estilo Internacional. A utilização do grid e uma simplicidade aparente, mesmo com a utilização da fotomontagem, coloca esse cartaz num determinado lugar, comumente chamado de design gráfico moderno brasileiro. Ao observar-se a forma de composição *layout*, seguindo regras simples de estrutura e composição, dotados do período da década de 1960, no Brasil, podemos contextualizar a forma encontrada pelo *designer* de acessar o interpretante, sob essa convenção estilística.

André Luís Pires de Carvalho, na dissertação “Da película ao cartaz: uma análise do design do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol”: “a figura do cangaceiro parece estar encarando quem olha para o cartaz. Esse olhar inquisidor e o gesto do cangaceiro lembram a configuração dos cartazes de convocação do início do século XX” (CARVALHO, 2008, p. 120), como pode ser visto na comparação entre os cartazes na figura 16.

Figura 16: montagem do cartaz I want you, do artista James Flagg, 1917. Fonte: MEGGS (2009, p. 355). Mais o cartaz Deus e o Diabo na Terra do sol, 1964.

A apropriação do estilo mostra a similaridade com uma produção vigente e a tentativa de desconstrução da ideia de originalidade, mantendo práticas como minimalismo, com o bom aproveitamento dos espaços em branco, mas utilizando alguns elementos da cultura popular, como por exemplo, a sua similaridade com as capas de cordel, como podemos ver na figura 17. Carvalho ainda afirma, sobre essa colocação, "ao mostrar a fotografia em alto contraste em preto e branco no centro do cartaz, Duarte também faz ligação com a linguagem gráfica do cordel, no qual os cangaceiros são personagens comuns" (CARVALHO, 2008, p. 120).

Figura 17: desenho, de artista J. Borges, s/data. Disponível em: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/01/j-borges.html Acesso em: 22 dez. 2012

Tais comparações, no nível do interpretante dinâmico, na sua subdivisão do interpretante lógico, as regras interpretativas que o interprete acionará dependerá do seu repertório, que poderá perceber essa intertextualidade e influência entre esses dois exemplos citados acima.

A informação textual com a utilização da fonte Helvetica, é uma outra forte referência desse Estilo Internacional, por tratar-se de uma fonte suíça, que exprime bastante a filosofia do design gráfico moderno, ao usar uma tipografia sem serifa, que entende-se como tipos que expressam maior clareza e simplicidade. Ainda temos a forte influência desse estilo no trabalho do Rogério Duarte, que ainda dotado dessas convenções, brinca com a forma de organização, mesmo que ainda moldurada visivelmente num grid.

Sobre a sua análise no interpretante imediato, há uma dificuldade no diálogo sobre ele por tratar-se de um signo aberto aos intérpretes. Muito embora com um valor de informar, os elementos que compõem o cartaz possuem um potencial do signo, como o exemplo da fotografia dentro da composição do cartaz, que poderá gerar interpretações inesgotáveis.

Essa importante e extensa análise merece um destaque especial por se tratar de talvez a mais importante obra de design gráfico do Brasil, já considerada obra-prima, mas também, um exercício pleno de reflexões históricas sobre o design gráfico. Observar esse cartaz com um olhar científico traz um verdadeiro deleite sobre a história da cultura visual e material brasileira.

Rogério Duarte, ao falar do referido cartaz para o amigo Glauber Rocha, cita uma engraçada passagem onde afirma: “gostei do filme que fez para o meu cartaz”. Uma outra obra prima da cultura visual brasileira, clássico do Cinema Novo, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é o manifesto livre sobre a realidade social brasileira e a consolidação e materialização da ideia de construção de uma produção cinematográfica que dialogasse com todas as questões apontadas anteriormente e sobretudo, uma resolução presente na ideia de ocupação da produção cinematográfica do mercado brasileiro, colocando-se frente à hegemonia dominante

pelo mercado internacional e o mimetico cinema nacional daquela época. Sobre isso Glauber afirma:

> "O cinema novo começa a adquirir o rosto do cinema brasileiro. Por isso, insisto: inclusive, se acreditamos que a palavra é velha, não podemos acabar com o espírito que é maior que nossa vontade. Os jovens devem saber que não podem ser irresponsáveis frente ao presente e ao futuro porque sua anarquia de hoje será escravidão.
> A única maneira de lutar é produzir: aquele que não quer ver esta realidade é cego ou idiota. Os cineastas do Terceiro Mundo devem organizar a produção nacional e expulsar o cinema imperialista do mercado nacional". (ROCHA, 2004, p. 236).

Ao fazer essa revolução através da arte, esses importantes ícones escreveram cada um a seu modo, um importante capítulo da história da cultura brasileira, apresentando o alicerce para a formação de um modelo de contracultura no Brasil. O cinema Tropicalista, por exemplo, acaba buscando uma nova estética similar àquela apresentada pelo Cinema Novo, mas, ao mesmo tempo, mais antropofágica e complexa frente ao experimentado nessa época. Assim, Glauber descreve:

> O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início(...), aceitamos a ricezione integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediate os nostri succhi e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente.(…)Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isto existe um cinema antes e depois do Tropicalismo. Agora, nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e todas as profundidades (ROCHA, 2004, p. 150-151).

3.3 DESIGN GRÁFICO EXPERIMENTAL NA TROPICÁLIA: APROPRIAÇÕES E DESCONSTRUÇÕES.

Um dos principais questionamentos sobre o *design* contemporâneo brasileiro gira em torno do reconhecimento de uma identidade nacional. Essa inquietação, de natureza histórica, dá-se principalmente por todo processo de sua formação do *design* gráfico moderno no Brasil, que se constrói junto com os primórdios da industrialização brasileira, valorizando uma tradição moderna quase inexistente. Com o legado da ideia desenvolvimentista, deixada por Kubitschek, o Brasil da década de 1960 não podia mais recuar a esse modelo, que vinha em pleno desenvolvimento, juntamente com todas as tensões políticas daquela época.

Segundo o historiador Rafael Cardoso, “[...] a sociedade brasileira havia abraçado de modo quase unânime nesse época o projeto de modernidade e de desenvolvimento industrial simbolizado tão poderosamente pela construção de Brasília.” (CARDOSO, 2000, pg. 173). O Brasil que se pretendia moderno tinha como principal meta a valorização da industrialização e a busca de uma identidade nacional. Eram anos conturbados e, em meados dos anos de 1960, o regime militar fazia do país um campo fértil para diversas manifestações artísticas de ruptura. Com a Tropicália, movimento de manifestação cultural, que juntava as manifestações tradicionais da cultura brasileira com a cultura pop internacional, vimos fortes contornos de uma busca pela identidade brasileira e uma clara tendência a pós-modernidade, com a valorização da cultura popular, erudita e da transdisciplinaridade. Nesse fértil campo, o *design* do artista gráfico Rogério Duarte contornou toda a tendência moderna do *design* gráfico brasileiro e iniciou o esboço de uma produção pós-moderna no país, com o seu trabalho experimental, tecnicista e ousado para os padrões daquela época.

Entender, a partir daí, como alcançamos a condição pós-moderna, sem passar por todas as fases da modernidade, no campo do *design*, a exemplo do desenvolvimento do modelo moderno internacional, que dialogou com a maioria das vanguardas artísticas modernas internacionais, é de extrema importância para a elucidação de vários aspectos dentro do estudo sobre a história do *design* gráfico brasileiro. Compreender como o processo histórico de formação do modelo adotado no Brasil, com as suas particularidades e destaques na construção de um produção com características próprias, possibilitará uma reflexão sobre as suas demandas históricas, simbólicas, estéticas e sociais, que culminaram nas diversas perspectivas para o que é desenvolvido nos dias de hoje.

O Tropicalismo foi um dos mais importantes movimentos de contracultura da America Latina, numa mistura gloriosa entre muitas áreas da cultura visual e musical. Foi o alicerce e a base de toda a linguagem contemporânea em suas diversas áreas no Brasil, conseguindo diluir as distâncias impostas em vários aspectos: sociais, culturais e econômicos, onde pôde reconfigurar o entendimento primário sobre bom-gosto e alta-cultura, além de redefinir padrões e visões da cultura brasileira.

Para entender a importância desse movimento é fundamental compreender o contexto histórico que se dava naquela época, o que fez com que as diversas confluências artísticas se juntassem para consolidar o que viria a ser um dos mais importantes acontecimentos culturais do país. Na conturbada década de 1960, com o início do processo de modernização brasileira, a política vigente buscava a todo custo construir o necessário para a internacionalização da política nacional. Junto com essa consciência, havia a ideia do artista enquanto artífice de uma nova e mais consciente política para o país, com base numa ideia de protagonismo dos artistas brasileiros. Segundo Christopher Dunn: “Os protagonistas desse florescimento criativo surgiram durante um período de grande otimismo, baseado na convicção de que os artistas tinham um papel central a cumprir na construção de uma nação democrática, socialmente justa e moderna.” (DUNN, 2007, p.59).

Contra esses “protagonistas”, havia um governo autoritário e uma constante efetivação dos abismos sociais que se evidenciavam ainda mais com as políticas de industrialização, fortalecendo, sobretudo, as regiões Sul e Sudeste.

A grande ironia foi aparecer um conjunto de personagens nordestinos, baianos, que migraram para o Rio de Janeiro e se encontravam em reuniões sobretudo no Hotel Danúbio, vide figura 18, onde refletiam sobre as suas tendências políticas e o modelo de cultura que eles queriam para o país. Esses artistas estavam voltados para uma nova consciência moderna e fundaram um movimento de extrema relevância para uma nova lógica de modernismo no Brasil, com uma forte relação de aglutinação e uma percepção sem igual para as transformações que ocorriam no mundo.

Figura 18: Tropicalistas no apt. 112 do Hotel Danúbio, palco das reuniões do movimento, s/data. Disponível em: http://mapasdomeunada.wordpress.com/2012/07/04/tropicalia/. Acesso em: 20 dez. 2012

Segundo o historiador Rudinei Kopp, a tradição multicultura brasileira foi de grande serventia para um melhor acolhimento das tradições tão pluralizantes do pós-modernismo, o que significou para o Brasil um privilégio sobre outros países. Ele afirma que "o Brasil é um país multicultural, eclético, plural, mestiço, polifônico e tudo mais que os pós-modernistas alegam como caractéristica dessa época. A tolerância e a flexibilidade constituem, acima do projeto modernizador, a marca brasileira" (KOOP, 2004, p. 38).

O Tropicalismo vem como um movimento de caráter transdisciplinar, que conseguiu aglutinar um conjunto de vanguardas brasileiras, desde os poetas concretos, aos artistas e cineastas que despontavam na década de 1960, a exemplo de Hélio

Oiticica, Glauber Rocha e Rogério Duarte, os quais fertilizaram o campo para a plena consolidação do Movimento Tropicalista em 1967, com os artistas baianos emergentes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros.

Oiticica teve um papel coadjovante e fundamental no movimento: foi graças a sua obra e a leitura estética musical de Caetano Veloso, que surgiu o nome do movimento. Sobre isso, ele relata:

> Quando inventei, no verão de 1966-67 (verão brasileiro), o conceito de Tropicália (a palavra-conceito), não podia imaginar toda a sua extensão, embora quisesse dizer com ele, implicitamente, o que afinal ele acabou sendo: a definição de um novo tipo de sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionados em suas metas específicas: o teatro, a música popular, o cinema, além das artes plásticas e todas as suas experiências de vanguarda no Brasil (principalmente Rio e S. Paulo), de repente encontraram no conceito de Tropicália uma identificaçãoo de seus escopos (OITICICA, 2006, p. 310).

Os tropicalistas queriam evidenciar algo que já se iniciara com o Cinema Novo, mas, ao mesmo tempo, dar contornos próprios ao movimento. A estratégia de refletir a realidade tornou-se algo perigoso, mas agora tinham novos ingredientes que reconstruiriam a ideia de pensamento moderno no país. A crítica ao modernismo conservador implantado no Brasil era o projeto dos tropicalistas, conforme citado pelo Christopher Dunn: “documentar e comentar o fracasso de uma modernidade democrática, a ascensão de um regime autoritário e o programa de modernização conservadora eram centrais para o projeto Tropicalista” (DUNN, 2006, p. 66).

O Tropicalismo foi um movimento que dentro de uma atmosfera fervilhante brasileira, caracterizou-se como um conjunto de situações que fertilizaram a consciência crítica e política dos jovens artistas brasileiros, com uma consciência moderna em pleno vigor e uma relação sedenta com as novidades vigentes no cenário internacional.

Essas pessoas que tinham essa ideia em comum passam a idealizar um movimento coletivo, distintos da realidade individualista que se formava com as pressões do regime militar. O escritor Celso Favaretto afirma que:

> [...] experimentação e participação constituem um único movimento, implicando uma ordem do simbólico e imagem da arte como a atividade em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-politicas. Na música, nas artes plásticas, no teatro e no cinema mais ou menos associados ao que foi assimilado como "tropicalismo", o interesse centrou-se na problematização das maneiras de entender a 'conexão entre o coletivo e a expressão individual'. (FAVARETTO, 2006, p. 82)

Com essas posturas, era mais do que natural que o Tropicalismo causasse uma grande euforia, que viria a proporcionar grandes transformações no cenário cultural brasileiro e imprimisse vários e importantes personagens na história da arte e da cultura do Brasil, com uma impressão valorosa da identidade brasileira, somada a leituras do passado antropofágico de Oswald de Andrade; com a ousadia artística de Hélio Oiticicica; a efervescência do modelo artístico internacional e a importante valorização da cultura popular, a partir de mentes fundamentais, como Lina Bo Bardi e Glauber Rocha, os quais inspiraram uma leitura contundente para os tropicalistas. Favaretto (idem, p. 84) ainda afirma: "o tropicalismo interferiu nos conflitos estéticos-politicos compondo uma direção de pensamento e de criação que se afastava da simples colocação dos problemas em termos de oposição excludente".

Em meio a esse contexto, havia o fato da congruência que mesclou a inventividade e sensibilidade baiana à vontade de uma transformação na cena cultural brasileira. Era o tempo da Bossa Nova, do "Iê Iê Iê" e o mundo estava renovando a cena musical e artística, onde aquelas pessoas, atentas a esse sentido estético que buscava renovar os diversos meios culturais, puderam se destacar ao seu modo.

Na música, tivemos o ambiente mais fértil e provocador na década de 60, as diversas possibilidades criativas e os grandes nomes que estão até os dias de hoje em evidência no cenário musical nacional e internacional, sendo esse um dos terrenos mais férteis para vanguardas, onde mostrou-se mais apto à experimentações e leituras para contracultura: "(...) entre 1967 e 1968, pelo menos para um setor crescentemente importante da intelectualidade brasileira, parecia possível pensar em associação estreita entre arte de vanguarda, cultura popular e indústria da cultura" (BASUALDO, 2006, p. 22). Essa conjuntura provocou no fim da conturbada década de 60 o mais importante movimento cultural do Brasil.

Sobre a formação da Tropicália e a efetiva participação de Rogério Duarte no movimento, Jorge Caê Rodrigues explica: “As ideias de Caetano e Gil, profundamente enriquecidas pelas formulações teóricas, políticas e estéticas do próprio Rogério Duarte, um dos próceres do movimento, foram profetadas visualmente nas capas de seus discos” (RODRIGUES, 2006, p. 189). É aparente no trabalho de Rogério Duarte a sua aproximação com a cultura popular e a "alta" cultura com a valorização do saber autoctone como um grande passo de convergência antropofágica, segundo o historiador Rick Poynor: "no pós-modernismo, as distinções hierárquicas do modernismo entre a valorizada "alta" cultura e a "baixa" cultura entram em colapso e as duas se tornam possibilidades iguais no mesmo plano" (POYNOR, 2010, p. 11).

Esses personagens fizeram da sua arte e expressão a consolidação de uma nova atmosfera moderna sob a ótica da brasilidade internacionalizada, dando espaço para o questionamento de diversas áreas da cultura visual brasileira, incluindo de forma contundente o *design*.

Rogério Duarte, em entrevista para Jorge Caê Rodrigues, afirma sem modéstia: “Fui meio solitário na arte gráfica dentro do Tropicalismo. Sem pretenses, quero afirmar que, no *design*, eu fui único” (RODRIGUES, 2006, p. 215).

Essa afirmação, embora possa parecer demasiada, na verdade trata-se de uma leitura real sobre a importância do *designer* na sua produção dentro da Tropicália. Rogério não foi apenas o tradutor visual em meio a brilhantes artistas musicais e plásticos, ele foi um interlocutor intelectual, que confrontou as limitações tecnicistas impostas ao profissional de *design* daquele período, para transformar-se num dos mentores do movimento. Mas, como “porta-voz visual da Tropicália”, é que pôde imprimir a sua considerável sensibilidade, que ia para além da compreensão formal moderna do *design* gráfico da década de 60. Tal década foi responsável por um período de grandes questionamentos e discussões sobre a sociedade, imersos em movimentos sociais que dialogavam frontalmente sobre temas políticos e sociais, como por exemplo, os movimentos feminista, negro e dos homossexuais. A europa, nessa mesma década, vivia a extrema utilização do

pragmatismo e funcionalismo, o que o professor Jorge Caê define como “ultra-racionalismo de Ulm, para o qual a ‘boa forma’ seria o resultado de uma ‘fórmula’” (RODRIGUES, 2006, p. 74).

Como consequência desse cenário promissor, os movimentos de contracultura estética eram semeados, resultando em importantes questionamentos, sobretudo no campo do design, que passava a ser cada vez mais cobrado quanto a necessidade de sua contribuição social. O Brasil tinha no Movimento Tropicalista a sua reserva de contracultura, que influenciou uma geração esteticamente com o seu significado cultural e político. Segundo Jorge Caê, o Tropicalismo “abriu novos caminhos para os cenários musical e estético, além de revitalizar a discussãoo do imaginário brasileiro” (RODRIGUES, 2006, p. 75).

Sobre as consequências da contracultura na década de 60 e o design, Jorge Caê afirma que “a contracultura conscientemente desenvolve a representação gráfica de seu imagináro paralelamente com suas produções musicais, literárias e filosóficas. O design, nesse contexto, marca o seu papel de tradutor e mantenedor da sociedade na qual ele se inscreve” (RODRIGUES, 2006, p. 77).

Mesmo antes da Tropicália, no fértil terreno cultural do Cinema Novo, Rogério já experimentava o seu diferencial trabalho, que o apontou como essa figura importante da cultura visual brasileira. O historiador Jorge Caê afirma que “[...] os projetos gráficos desenvolvidos para os cartazes do Cinema Novo e para as capas de discos durante o movimento tropicalista são memoráveis, inovadores, e poderíamos, inclusive, chamá-los de pós-modernos” (RODRIGUES, 2006, p. 77). O pastiche, a apropriação da estética do quadrinho, as cores berrantes e a ironia estão impressos nas capas dos discos apresentados respectivamente nas figuras 19 e 20.

Figura 19: Capa do disco Tropicalista "Caetano Veloso", 1967.Disponível em: http://www.overmundo.com.br/overblog/caetano-veloso-1968. Acesso em: 20 dez. 2012

Figura 20: Capa do disco Tropicalista "Gilberto Gil", 1967. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=2. Acesso em: 20 dez. 2012

Caê enxerga no trabalho de Rogério Duarte "tendências não canônicas", que, para ele, estão "articuladas com a emergência da pós-modernidade", mas tem cautela no não engessamento do que seria essa relação e finaliza dizendo que "não pretende categorizar os projetos de Rogério como de *design* pós-moderno" (RODRIGUES, 2006, p. 214). Tal cautela se dá pelo constante pluralismo imprimido no seu trabalho, que merece um reconhecimento ainda mais incisivo.

A fertilidade entre o pensamento pós-moderno e a música Tropicalista assumem caracteristicas tão similares que não poderiam ser um terreno melhor para a culminância de toda uma estratégia e pensamento voltados para as rupturas necessárias para uma transformação no design brasileiro. Assim como se apresenta as diversas características do design pós-moderno, como a paródia, o pastiche e a citação, Dunn cita as mesmas características na música Tropicalista, que segundo ele, ainda se define como um conjuto de estratégias ou abordagem do fazer musical, caracterizada por diversas formas de canibalização. As similaridades entre as características do design pós-moderno e a Tropicália se apresentavam no design tropicalista de Rogério Duarte como a representação desse movimento de vanguarda brasileiro de maneira mais fluida (DUNN, 2006, p.66).

Steve Heller afirma que o pós-modernismo no design é, pelo menos, definido como "um conjunto de várias teorias e práticas conceituais espalhadas pelo mundo, podendo também ser interpretado como toda manifestação contemporânea que reagiu contra a rigidez do estilo internacional" (BOMENY, 2012, p. 59). Já Rick

Poynor, ao diferenciar o modernismo do pós-modernismo, nos dá um referência precisa da construção de uma possibilidade macro no processo criativo, que pode ser visto no Tropicalismo: “No pós-modernismo, as distinções hierárquicas do modernismo entre a valorizada ‘alta’ cultura e a ‘baixa’ cultura entram em colapso e as duas se tornam possibilidades iguais no mesmo plano” (POYNOR, 2010, p. 11).

Pensando no que representou o Tropicalismo, sobretudo, para o cenário nacional e a tendência confrontiva com o modelo vigente, podemos perceber no trabalho de Rogério a reação contra a rigidez, imposta pelo modelo adotado no país, já citado no capitulo 2.6. Ao analisarmos as tendências de cada época, poderemos compreender as transformação da sociedade e do comportamento social que define o real processo de ruptura de um movimento a outro. O design moderno brasileiro surge com um forte aporte político do Estado, sobretudo, durante a construção da ESDI, e essas mudanças repercutiram, principalmente, no comportamento de criação de Rogério Duarte. José Faria fala como esse princípio é relevante na transição do modernismo ao pós-modernismo:

> O impacto das ideias e das formas de pensar, relacionadas à máquina e aos princípios mecânicos, fomentaram a aparição do modernismo, da mesma maneira como as mudanças nas condições técnicas e sociais de comunicação levaram o modernismo ao pós-modernismo (FARIA, 2009, p. 81).

Os próprios protagonistas do movimento Tropicalista viviam a postura underground brasileira. Maria Helena Werneck, afirma que na década de 60 o “movimento underground surgiu em decorrência de uma atitude de oposição por parte de muitos jovens designers de classe média, que adotaram valores culturais e posições políticas alternativas, fora dos padrões sociais convencionais” (BOMENY, 2012, p. 63). Essa postura de oposição era presente no trabalho e discurso profissional de Rogério Duarte que não se permitia aos moldes do Racionalismo-funcionalista importados de Ulm para o Brasil.

Rogério Duarte se mostrou, sem supervalorização, um profissional à frente do seu tempo. Muitas das características que só viriam a ser observadas e consolidadas a partir da década de 1980 já estavam presentes em muitos dos seus trabalhos, com um diálogo intelectual do próprio. Podemos observar tais características na afirmação de Maria Helena Bomeny:

> O vernacular, a alta e baixa cultura, a cultura pop, a nostalgia, a paródia, a ironia, o pastiche, a descontrução e a antiestética

> representaram algumas das ideias que começaram a delinear-se a partir dos anos 1980, formando uma concepção prática e teórica na década seguinte (BOMENY, 2012, p. 93).

Outras características que sustentam a afirmação do pós-modernismo presente no design de Rogério Duarte são as principais referências dentro dos atributos estéticos determinados em suas leituras gerais, que se referem a uma ruptura com a "previsibilidade e assepcia do alto modernismo": (KOOP, 2004), são elas:

> "Os elementos decorativos, aquilo que era considetado "inútil" (CAUDURO, 1998) pelos modernisas rígidos, retorna como recurso visual. A geometria é utilizade de forma descontraída, ou seja, pouca ou completamente despreocupada com a clareza e legibilidade. (...) Tendência a fragmentar imagens e criar múltiplas camadas (...).Uso de espaçamentos tipográficos aleatórios e mistura de pesos e estilos de tipo dentro da mesma palavra. Opções por colagens, paródias e citações históricas do design e da arte. Inclusão de ruído (sujeira, imperfeições, rompimento com o acabamento "limpo etc) como elemento visual." (KOOP, 2004, p. 73)

Tomemos como exemplo uma breve análise sobre a capa do disco "Qualquer Coisa", de Caetano Veloso, figura 21.

Figura 21: Capa do disco "Qualquer Coisa", Caetano Veloso, 1975.Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/2012/07/1975-qualquer-coisa.html. Acesso em: 20 dez. 2012

Rogério tem a clara intenção de copiar o album “Let it Be” dos Beatles, figura 22, na intenção de discutir sobre questões ligadas a originalidade, tão presentes do design gráfico moderno no Brasil. Segundo Poynor, a derrocada da originalidade no ponto de vista de fazer o novo já não é o objetivo do designer, "com a proligeração da paródia, do pastiche e da reciclagem irônica de velhas formas" (POYNOR, 2010, p. 12). Utilizando a mesma forma de representação construída no album do grupo inglês, aqui copiada intencionalmente, Rogério coloca em xeque toda a questão de propriedade intelectual, trazendo à tona o debate - uma característica muito forte em toda a sua produção: discutir design.

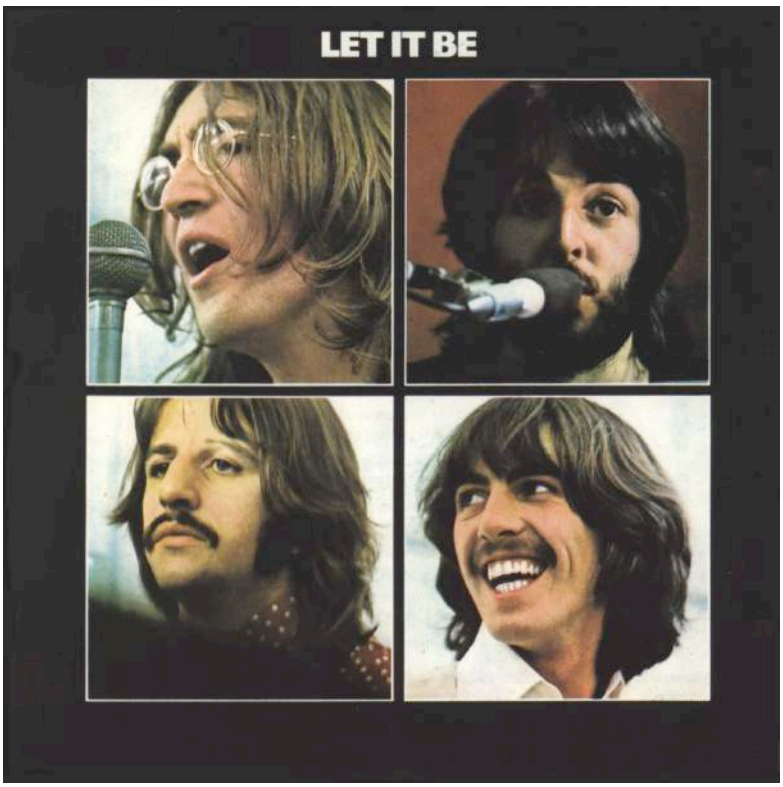

Figura 22: Capa do disco “Let it Be”, Beatles, 1970.Disponível em: http://bandup.tray.com.br/loja/produto-316663-80-lp_the_beatles_let_it_be. Acesso em: 20 dez. 2012

Outra obra com a clara intenção de desconstruir a lógica moderna é o album de Caetano Veloso de 1968, figura 23, onde não somente a apropriação de imagens e forma é exposta no trabalho, como também apropriação e paródia estilística. Sobre esse trabalho, Rogério Duarte explica: “Dei uma feição arte pop, uma espécie de ready-made. Eliminei o meio-tom, usei cores mais fortes, pus linhas”. (RODRIGUES p. 200, apud Duarte, apud Borges, 2000). Ao falar de ready-made, percebemos seu

repertório intelectual e temos o entendimento da plena consciência científica e histórica que ele busca em todo o seu processo criativo.

Figura 23: Capa do disco "Caetano Veloso", de Caetano Veloso, 1968.Disponível em: http://culturanoprato.files.wordpress.com/2012/08/caetano.jpg. Acesso em: 20 dez. 2012

Sobre esse album foi feita uma análise detalhada, onde me aproprio para elucidar ainda mais a visão sobre a obra:

> A ilustração de que Duarte se apropriou para a capa de Caetano guarda em si algo de kitsch, de um surrealismo barato. O contraste entre o arcaico e o moderno que o Tropicalismo expunha também está presente na capa: a composição é convencional – foto do artista no meio, nome em cima, centralizado, mas, por outro lado, os elementos estéticos-formais (tipografia, os fundos cromáticos, elementos pictóricos são fortes, agressivos, exuberantes).
> No meio de tudo isso, o retrato três por quatro do artista, com um olhar incisivo, estabelece um dialogo com o observador. O jogo do claro-escuro da foto torna a face do artista enigmática, enfatiza o aspecto surreal da capa. O verso da capa, em preto-e-branco, repete o nome do cantor no alto do disco e uma moldura com as mesmas características kitsch envolve o texto manuscrito, totalmente livre do grid funcionalista.As capas são uma salada de referencias, assim como é a Tropicália. O mundo pop, desenvolvido, psicodélico, atômico, eletrônico era triturado e lançado sobre o país tropical, subdesenvolvido, marginal. A esta multiplicidade Ismais Xavier chama de jogo de contaminação. Tudo isso pode ser visto no design

> da Tropicália, que rompia com a previsibilidade, abrindo um novo espaço de possibilidade da contemporaneidade (RODRIGUES, 2006, p. 201).

Outra importante análise é a capa do album “Gilberto Gil”, de 1968, figura 24. Mais uma vez, vemos uma análise da obra feita por Jorge Caê:

> A solução encontrada era puro deboche - ao estado, à cultura e à nação. Novamente utilizando recursos nitidamente tirados da arte pop, a capa traz a imagem do cantor não em uma, mas replicado em três poses. A parte superior da capa é coberta por faixas verdes e amarelas convergentes; logo abaixo aparecem faixas horizontais e sinuosas, como se fossem contornos de nuvem ou de um cogumelo atômico, em vermelho e branco. No centro da capa, sobre um fundo preto, é colocada a foto maior do artista, vestido com um fardão semelhante ao usado na Academia Brasileira de Letras; à esquerda, uma foto menor em que ele aparece como um militar empunhando sua espada; à sua direita, outra foto representandoum piloto, debochado, dirigindo apenas um volante. Estas fotos menores também são emolduradas com faixas verdes e amarelas, que dão a elas um efeito de deslocamento. O nome do artista está na base da capa em uma tipografia desenhada à mão, como se fosse projetada de baixo para cima, dando-lhe tridimensionalidade (RODRIGUES, 2006, p. 202-203).

Figura 24: Capa do disco “Gilberto Gil”, de Gilberto Gil, 1968.Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=2. Acesso em: 20 dez. 2012

Ainda sobre a autoria nos trabalhos de design em especial na obra de 1969, do álbum de Gilberto Gil, figura 25, podemos analisar e afirmar juntamente com Poynor o que diz respeito a responsabilização da criação. Poynor afirma: “O designer, como iniciador ou parceiro de trabalho, compartilha com o autor a responsabilidade sobre a produção do significado, embora a igualdade dessa responsabilidade ainda seja uma questão controversa” (2010, p. 127). A capa dessa obra não é somente um trabalho visual expresso, mas também traz uma poesia de sua autoria, que é rebatida e reproduzida se apropriando não somente do suporte enquanto ato comercial, como também apropriando-se da tipografia enquanto objeto decorativo não-informacional, algo bastante usado pelos concretistas. Vale também frisar a sua aparência de uma estética vernacular, onde as formas, cores e figuras remetem à escrita, à xilogravura e algo que se distancia da cultura do bom-gosto, tão presente nessa época. Sobre bom gusto, Rogério afirma no documentário de Gal: “o próprio trabalho gráfico que eu fazia, tudo era considerado meio freak, meio fora do bom gosto”. Ainda sobre essa estética tão presente e política que ele evidenciava no seu trabalho:

> Eu me abeberando exatamente do populário (sic) que é um dos aspectos da estética tropicalista. Buscando nas raízes da produção cultural brasileira popular os elementos, os signos fundamentais para uma estética como na música de Villa-Lobos fez, a Tropicália começou a pesquisar toda a incomensurável riqueza do imaginário popular com seus milhões de soluções; não só popular no sentido da rua brasileira, mas também dentro do pop internacional. Tudo aquilo que não tinha status estético de “bom desenho”, para usar o termo maniqueísta que Ulm usava, interessava à Tropicália (RODRIGUES, 2006, p. 207).

Figura 25: Capa do disco "Gilberto Gil", de Gilberto Gil, 1969.Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=4. Acesso em: 20 dez. 2012

Esses albuns são icônicos, tanto no processo de evidenciação de um estilo pós-moderno na Tropicália, quanto numa lógica precussora no Brasil. Rogério Duarte pôde exercitar todas as suas inquietações e experimentar de forma, muitas vezes, limitadas - já que havia muitas vezes a impossibilidade formal diante das produtoras de disco, que se recusavam a publicar algumas capas, como relata Maria Bethânia no vídeo documentário "Gal do Tropicalismo aos dias de hoje": "A capa do primeiro disco era dele, mas a gravadora não aceitou. (...) mas o segundo eu consegui, Bethânia canta Noel é dele" (figura 26) –. Ele soube experimentar e expressar toda a sua divergencia com os canones e imposições ao fazer criativo delimitado, sobretudo, pelo design moderno brasileiro.

Figura 26: Capa do disco "Maria Bethania canta Noel Rosa", de Maria Bethania, 1966.Disponível em: http://radiolafalcatrua.blogspot.com.br/2010/01/maria-bethania-canta-noel-rosa.html. Acesso em: 20 dez. 2012

Pensando nestas experimentações, vemos como é evidente a relação de Rogério e do próprio Tropicalismo com o pós-modernismo: "O objeto pós-moderno problematiza o significado, oferece múltiplos pontos de acesso e se torna o mais aberto possível à interpretação", isso evidencia a intenção de todo o fazer criativo de Rogério Duarte nos movimentos de contracultura no Brasil. O próprio Gilberto Gil no documentário de Gal, citado anteriormente, revela: "Eu costumo dizer que o Tropicalismo foi ao mesmo tempo o último movimento modernista e o primeiro movimento pós-modernista", o que torna ainda mais óbvia a relação desse movimento com a questão de experimentação e inovação preconizada pelo designer Rogério Duarte.

Segundo a crítica literária Flora Sussekind, a tropicália foi: "rupturas que, a princípio, foram se processando sem plena consciência de sua interligação e abrangência, ou de um possível 'estado criador geral'" (SUSSEKIND, 2006, p. 32). Flora ainda afirma que, segundo José Celso Martinez, "o Tropicalismo nunca existiu", e sim "rupturas

em várias frentes" (CORREIA, 1998, p. 85, apud SUSSEKIND, 2006, p. 32). Tais afirmações reforçam o caráter interdisciplinar e independente que tomou conta da ideia central do Movimento Tropicalista, que se firmava diante das incessantes normas intelectuais, políticas, culturais e acadêmicas, como o exemplo da implantação da disciplina do design no país através da ESDI, e a proposta de distanciamento do Rogério Duarte da rigidez racionalista do estilo internacional do design moderno. Dentro do modelo de sua "frente de ruptura", ele trabalhou para desconstruir e inspirar, de forma indireta, uma geração que não conhece tantos limites quanto aqueles que ele soube confrontar. Sobre esse enfrentamento, ele cita no documentário "Gal do Tropicalismo aos dias de hoje":

> Era como se fosse, assim, uma ruptura de um paradigma que era já intolerável diantas das colocações, ou seja, já havia uma defasagem muito grande entre ideologia e realidade, então, a ideologia que tínhamos estava muito aquém do que a realidade nos cobrava.

E diante dessa cobrança, o confronto inevitável fez surgir verdadeiras obras-primas e trabalhos históricos, que traduzem o nosso DNA criativo e aponta diretamente para o design contemporâneo sem amarras que vivenciamos no Brasil. É inegável que essa influência vem com muito mais do que as influências internacionais, como por exemplo David Carson e Neville Brody, vem de um jovem baiano que soube conduzir o seu processo criativo com sabedoria e profissionalismo frente ao seu tempo e com extrema consciência de suas ações. O próprio movimento finda-se no seu ponto de partida, na frente inspiradora e controversa que provocou transformações, inspirações e desafiou todo um sistema de uma cadeia produtiva que se colocava como moderna e desenvolvimentistas. Dentre as diversas consequências tivemos prisões, exílios e torturas, algo que Rogério Duarte foi sujeitado e lhe deixou marcas dolorosas. Basualdo conclui o que representou o Tropicalismo no Brasil de 60:

> O Tropicalismo terminaria tal como havia começado: com o desejo de inscrever a cultura brasileira em um horizonte de internacionalismo que se manifestaria, no fim as contas, em um ato de invenção interpretativa destinado a repensá-la - e reformulá-la – em sua totalidade (BASUALDO, 2006, p. 25).

E assim deixou em seu legado, não somente a visão pós-moderna que poderíamos alcançar, mas também o horizonte para a contemporaneidade cultural brasileira.

4. CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS DE ROGÉRIO DUARTE PARA O DESIGN GRÁFICO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL

O processo histórico do design no Brasil requer um reexame, a sua formação e as diversas particularidades que culminaram no que hoje entendemos como design contemporâneo são consequências do acúmulo cultural adquirido desde os trabalhos dos artistas gráficos no Brasil, passando pela sua consolidação formal em 1963, com a Escola Superior de Desenho Industrial, até os dias de hoje.

Pensar no momento atual observando os caminhos passados, onde tendências e estilos eram obrigatoriamente definidos como a forma correta de criação, nos parece, atualmente, um fato quase absurdo e inútil, que só tende a imobilizar a criatividade ou, minimamente, estreitar o arco de inventividade da produção de design no país. O modelo rígido implantado pelas correntes racionais-funcionalistas que fundaram os primórdios formais e acadêmicos da disciplina design no Brasil, no seu tempo, parecia e mostrava-se como a forma ideal para o desenvolvimento de uma política de modernidade no país, mas ao mesmo tempo esvaziava as correntes distintas com o discurso do bom design.

No Brasil, de forte diversidade e multiplicidade de características culturais, com meios tão distintos de expressões na sua dimensão continental, adotar um modelo de produção uniformizadora não poderia contemplar de forma incisiva um país que estava em plena ebulição cultural, influenciado por todos os acontecimentos no mundo. Chico Homem de Melo cita, por exemplo, a importância da fotografia, que contribui com a construção da identidade da década de 60:

> O advento da fotografia contribuiu muito para a construção da identidade da década de 60 ligada a própria história social da época. Imagens como a manifestação estudantil de 1968, fotos de Che Guevara e a sua repercussão heroica na America Latina, a

> mobilização da juventude estadosunidense contrária a guerra do Vietnã registada pelas maquinas fotográficas, a emergência do movimento negro nos Estados Unidos com o Movimento Black Power, foram registros emblemáticos para essa década (MELO, 2006, p.31).

Nesse periodo, a juventude em todo mundo estava tomando uma consciência coletiva do seu papel no processo de transformação do mundo e a juventude brasileira não pensava diferente nesse sentido. O papel dos movimentos sociais e mobilizações artisticas pelo país, orquestrados por diversos sentimentos de inovação e renovação na cena político-cultural, criava pequenos núcleos de inovadores e inovadoras, que estendiam seu desejo de reconduzir as expressões culturas brasileiras a uma esfera ainda mais complexa do que aquelas vistas com os olhares uniformizadores que conduziam o estreito espaço de produção artística permitida no país. Cada um na sua área apresentou a sua nova forma de fazer arte, seja na inventiva música tropicalista de Gil, Caetano, Tom Zé, entre outros; no teatro-manifesto de José Celso Martinez; na arte dos concretistas; e, sobretudo para essa pesquisa, no design inovador de Rogério Duarte.

A particular consolidação na década de 60 do modelo racional-funcionalista, que foi criticado e transgredido pelo designer Rogério Duarte, apontando numa outra direção com uma ruptura do modelo hegemônico: aproximando-se da cultura vernacular, da art-pop e criando um pastiche visual tão característico do design gráfico pós-moderno, representou um quadro de total inovação e congruência com diversas manifestações pós-modernas por todo o mundo, que mostra a existência de uma lógica natural que buscou sobrepor as teorias e modelos consolidados por todo o mundo com o ideal racional e a cientifização do design através da Ulm, desdobrado do modelo bauhausiano. É importante analisarmos as pequenas transformações que se impuseram no país a partir dessa situação e perceber o quanto o pós-modernismo, visto como inovador por todo o mundo, não representou uma derrocada do modernismo e sim um importante desdobramento dele, não uma rejeição, que se caracteriza com um - passo lógico em seu densenvolvimento, como afirma Corin Huges Stanton, na interpretação de Rick Poynor. Poynor ainda cita uma importante colocação de Stanton que elucida a aproximação comportamental do design pós-moderno com o povo:

> Como atitude, o design pós-moderno está mais próximo do povo e do que o povo quer: está preparado para atender às suas necessidades legítimas sem moralizar sobre quais deveriam ser essas necessidades. Está, portanto, mais profundamente enraizado na sociedade do que a escola Moderna (Apud POYNOR, 2010, p. 19).

Rogério Duarte viveu as perspectivas do design moderno e soube contornar as delimitações impostas por ele, soube também se apropriar do conhecimento firmado através dos seus principais influenciadores, como o mesmo afirma:

> Entre os brasileiros havia uma geração boa: Rubem Martins, Mauro Vinhas de Queiroz, Goebel Weyne, Alexandre Wolnner. Como artista plástico, fui aluno de Oswaldo Goeldi, que muito me influenciou. Além deles, sempre tive grande interesse em conhecer a história da arte e do design e nisso me conheci mestres como o Willian Moris, A. M. Cassandre, Max Bill e mesmo mestres como Da Vinci, entre muitos outros (STRAUB, 2012, p. 22).

Esses nomes que contribuíram para a implantação formal do design no Brasil, seus mestres, serviram também como parâmetro para as redefinições do que seria os primórdios do design gráfico pós-moderno no país. Dentro da contracultura, Rogério Duarte pôde experimentar e reconfigurar a expressão do design gráfico do país e, como no resto do mundo, feito por outros profissionais, conseguiu imprimir um modelo de ruptura ao hegemonico, e, com características próprias do pós-modernismo, fez acontecer nos movimentos de contracultura Cinema Novo e Tropicália a visão transformadora dessa ambígua e distinta tendência do design no Brasil. E quais seriam as características que convergem entre o trabalho de Rogério Duarte e o pós-modernismo no design brasileiro?

Vejamos algumas das caracteristicas que, segundo Poynor, seriam pós-modernas e que podemos analisar segundo a obra de Rogério Duarte:

> Como muitos críticos culturais já observaram, os produtos da cultura pós-moderna tendem a ser classificados por características como fragmentação, impureza da forma, ausência de profundidade, indeterminação, intertextualidade, pluralismo, ecletismo e por um retorno ao vernacular. A originalidade, no sentido modernista imperativo de ‘fazer o novo’, deixa de ser o objetivo; há uma proliferação da paródia, do pastiche e da reciclagem irônica de velhas formas. O objeto pós-moderno ‘problematiza’ o significado, oferece múltiplos pontos de acesso e se torna o mais aberto possível à interpretação. (POYNOR, 2010, p. 12).

Muitas dessas caracteristicas podem ser observadas no capítulo anterior, onde foram mostradas na obra do designer baiano caracteristícas como pastiche e paródia, o retorno ao vernacular e esse oferecimento dos múltiplos pontos de acesso abertos à interpretação. Rogério Duarte proporcionou à contemporaneidade um percurso mais ousado e irreverente, buscando, acima de tudo, figurar uma estética brasileira e antropofágica, um olhar não recatado sobre a brasilidade, num fundamento básico da apropriação e reinterpretação dos diversos meios, a fim de constituir a mais pura teoria Oswaldiana, com uma antropofagia voraz de tendências, estilos e ideologias.

No Cinema Novo, vimos na sua obra a subversão de valores e formas comuns, sobretudo com a brilhante aula de desconstrução do meio de produção gráfica com o cartaz “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, onde a base de todo aquele trabalho dialogou com toda a nossa estética vernacular e ainda pôde dar um suspiro inovador com a desconstrução tipográfica e fotográfica num emprego complexo de múltiplas camadas e experiências visuais com cores e formas.

Na Tropicália, movimento essencialmente de desorganização formal, de apropriação de desconstrução e renovação, vimos um trabalho engajado com a forma e conteúdo. Não obstante disso, vimos a importância não só estético-visual da sua produção, mas o grande exemplo para contemporaneidade que, definitivamente, foi a sua contribuição intelectual. Nos dias de hoje, onde a intelctualidade é negada ao criador (diretor de arte e designer gráfico) - refém do manuseio e domínio dos softwares de criação, podemos olhar para trás e ver um designer que soube não só definir a imagem de um movimento e delinear uma nova leitura sobre a brasilidade na sua representação visual, mas um jovem engajado e disposto ao sacrifício pela rediscussão e redisposição do papel do design no Brasil, em tempos de ditadura. Qual seria então o grande legado deixado para a contemporaneidade, além de uma produção gráfica plural, dinâmica, em vistas para o mundo e fixando não só a sua forma, mas também a sua função estético-politica? Devemos compreender a que passos o nosso processo criativo caminha e para onde ele está nos levando, para que não possamos negligenciar ações tão reais, na tentativa de transformar uma

sociedade; que nos deu a liberdade para, inclusive, esquecermos-nos do verdadeiro papel transformador, para além do comercial, que o profissional de design tem.

Rick Poynor, no livro “Abaixo a regra”. Estabelece um leque de provocações através de perguntas contundentes, que me reservo o direito de responder na minha conclusão, a fim de elucidar a importância de Rogério Duarte para o cenário contemporâneo do design no Brasil:

> Se parece improvável uma modificação sistêmica fundamental, isso sugere que a condição pós-moderna será nossa realidade pelo menos no futuro previsível, impondo suas próprias limitações operacionais ou ‘regras’, gostemos ou não.Assim, surgem três perguntas prementes para os designers.A que utilidades consistentes, além de suas utilidades comerciais conhecidas e praticamente indiscutíveis, o design gráfico pode ser aplicado?Como e, mais precisamente, onde os designers que querem se envolver no transgressor pós-modernismo de resistência devem se posicionar? E, por fim, dados alguns dos problemas da comunicação visual pós-moderna discutidos neste livro, que formas, em termos de estilo, o design gráfico oposicionista pode assumir a essa altura?” (POYNOR, 2010, p. 171).

Ao responder a primeira questão citada por Poynor, sobre “utilidades consistentes, além das comerciais”, podemos imaginar de que forma inspiradora Rogério Duarte demonstrou para além do objetivo primaz da criação de cartazes e capas de discos, que consiste em comercializar aquele produto em questão. Vimos na produção de toda contracultura brasileira, onde ele foi partícipe, uma criação dedicada a desconstrução de hegemonias.

Produtos serviam para além da função em si, ser elemento questionador do estilo moderno, e mais ainda, tentar refletir primeiramente no movimento do Cinema Novo, uma expressão crua da realidade brasileira, que seguia de mãos dadas com a própria produção cinematográfica em questão. Rogério usa a linguagem e estilo do design pós-moderno, nas diversas aproximações com o próprio design moderno, para referendar de forma corajosa a sua preferência política, colocando-se junto a outros nomes como uma pessoa a ser examinada de perto, que posteriormente lhe rendeu problemas reais e perigo de morte ao ser preso e torturado pelo regime militar brasileiro.

A que pode ser útil para além da finalidade comercial, pode ser respondido com a própria história do design brasileiro sendo apontada por essa importante lacuna que é a produção de Rogério, que soube construir um trabalho com uma grande contribuição politica e transgressora, em plena comunhão com outras áreas de forma transdisciplinar onde, de muitas formas, foi o protagonista, e o gestor intelectual do Movimento Tropicalista, como citado por Jards Macalé no documentário “Gal da Tropicalia aos dias de hoje”: “Mas tem um pensador no meio disso, num vingaria jamais (o Movimento Tropicalista), o pensador no meio disso tudo chama-se Rogério Duarte”.

No segundo questionamento, Poynor provoca a contemporaneidade quando tenta intimar o lugar do design pós-moderno nos dias de hoje. É dificil pensar no papel transgressor de uma profissão que cada vez mais tomou partido do modelo capitalista e vê-se imersa na questão da propriedade e comércio. Muitas vezes, o lugar da transgressão fica reservado aos meios artísticos em geral, transgredir ficou reservado a esses espaços e, desde Rogério Duarte, esse foi o lugar disponibilizado, com ressalvas, a liberdade criativa política.

Não devemos aqui confundir inventividade e criatividade com uma produção engajada e transgressora, que tem como função modificar a sociedade de alguma maneira cumprindo o seu papel para além daquele predefinido. Estamos falando de uma produção transformadora, uma produção que resignifique a lógica hegemônica e possibilite maiores expressões, principalmente, para o futuro. Nas decadas de 60 e 70, não era fácil ser um transgressor, nem mesmo nos meios artisticos.

A música, por exemplo, tinha um papel mais que contundente na política brasileira e no cenário empresarial, pois movimentava uma quantia lucrativa para muitas empresas e multinacionais. A música e o cinema nacional foram veículos de mão dupla, que no fim da década de 60 foram duramente perseguidos pela política militar brasileira e palco de transgressões e mobilizações que reconduziram o olhar crítico da juventude brasileira para a realidade do país.

Rogério tinha convicção desse enredo e construiu sua produção mais política nessas mídias - pois trabalhara, inclusive, em agências de design que não contemplaram seus anseios - com a possibilidade e liberdade que só a arte proporciona, ele construiu uma produção que dialogava tanto com a condição política do Brasil, quanto com a própria história do design construída no país. Nos dias de hoje, encontrar esse lugar pode tanto ser o grande desafio dessa nova geração com tantas camadas sobrepostas, quanto pode estar acontecendo agora, nas diversas produções independentes que são muito mais que apenas a criação dentro do contexto do design gráfico, como por exemplo, o design de serviço ou até mesmo a produção anônima presente nas mídias sociais, com mensagens e uma didática própria que tende a se multiplicar de forma incontrolável e imprimir aquela ideia ou manifesto no inconsciente daqueles que frequentam essas mídias na web.

Sobre a terceira e última questão que procura discutir o “design gráfico oposicionista” na contemporaneidade, pode ser vista como a questão mais difícil. Pensando no processo contundente em que Rogério Duarte se encontrou e a forma que ele conseguiu se posicionar, temos como herança a visão corajosa e talvez romântica no processo.

O pensamento de mudar o mundo, típico da juventude de 60, foi trocado pelo pensamento contemporâneo: “tempo é dinheiro” e do bem sucedido. Aquele comportamento que no passado era tido como subversivo foi apropriado pelo sistema político e econômico que vivemos, trocados pela militância virtual e modelos de mobilizações ambíguos e carnavalescos.

Como pensar em apropriação de imagens e estilos com a política de propriedade intelectual que impede as diversas leituras da mesma obra? Qual o lugar do ready made frente a esses problemas? A última questão colocado por Poynor remete a uma outra série de perguntas que permeiam um momento de assimilação dos anos de subversão e conceitualização do design tornando ainda mais complexa a definição sobre o lugar do designer gráfico oposicionista no cenário mundial. Muitos dos estilos como pastiche, paródia e até mesmo apropriação foram incorporados ao design gráfico contemporâneo no Brasil e no mundo, mas todos tem o seu valor

monetário que pode ser coberto em nome da boa relação estética e solução rentável para um produto.

Ao designer subversivo, falta ainda os veículos de comunicação de massa e o capital para reconfigurar essa estética combativa, distante dessa lógica somente temos as diversas outras manifestações e desdobramentos do design, como o design universal ou o design de serviço, ambos com finalidades mais direcionadas ao imaterial e subjetivo.

Essas inovadoras manifestações do design, nos dias de hoje, só faz com que reflitamos sobre o papel social do profissional de uma perspectiva radical e cômica, ser designer oposicionista no passado era buscar a relação de subversão do meio e provocar transformações a partir da desconstrução dos modelos hegemônicos e fundar estéticas que de forma complementar acumulassem o maior numero de tendências e ideias possíveis para a criação desse novo olhar ou produto, visto muito bem com o design pós-moderno de Rogério Duarte. Atualmente, esse designer oposicionista é aquele que trabalha pelo social, para transformar a sociedade e tal ironia o coloca, talvez, no núcleo do ideal do design pós-modernista, muitas vezes irônico para definir o que está bem na frente de todos.

Os estudos realizados nesta dissertação mostram que o posicionamento de transgressão de Rogério Duarte, frente ao modelo de design gráfico moderno na década de 60, estabelecido no Brasil através de profissionais influenciados pelo modelo racional-funcionalista - muitos oriundos da escola de Ulm, nos traz contribuições práticas e teóricas que viabilizaram caminhos alternativos no processo de criação com um posicionalmento crítico e político do seu trabalho.

Ao construir um estilo fora das tendências e ser reproduzido enquanto fenômeno da contracultura, Rogério Duarte pôde contribuir para, não somente a inovação estilística já citada, mas também para uma libertação estética das gerações posteriores, que souberam, nesse processo, desenvolver a tão diversificada contemporaneidade do design gráfico brasileiro.

Ao analisarmos, por exemplo, a contribuição da Tropicália para o universo musical, podemos confrontar o significado desse movimento nas diversas áreas que ele influenciou. Na música, vimos a guitarra elétrica se misturar com a cultura popular (ritmos negros e indígenas específicos de uma cultura marginalizada naquela época) e compor belíssimas canções, como é o caso de “Domingo no Parque” (1968), de Gilberto Gil, que trata-se de uma composição utilizando uma mistura inusitada, para aquela época, onde fora inserida a guitarra elétrica - algo então totalmente condenável por se tratar, como dizia a esquerda brasileira conservadora da década de 60, um instrumento que americanizava a música brasileira.

No design podemos comparar a questão da utilização de alguns estilos tipográfico específicos, a geometrização e até mesmo o emprego sistemático do grid em composições de design gráfico. Rogério Duarte ousou inserir no cartel do design gráfico brasileiro o psicodelismo, a desconstrução, a apropriação e uma composição muito mais fluida e complexa, distanciando-se da simplificação tão característica do design moderno racional-funcionalista.

Hoje, é fácil encontrar todas essas características, que são naturalmente absorvidas no nosso processo de criação cotidiano sem sequer sabermos a sua origem ou processo de desenvolvimento. A história serve justamente para reforçar esses importantes acontecimentos e desvelar origens e explicações sobre o presente. Rogério Duarte anteviu um cenário complexo, distinto do que ele já vivia – mesmo com as complexidades específicas que nos remetem muito mais a problemas de uma geração do que de fato complexidade, mas o regime militar teve uma ação contundente no processo de criação de todos naquela época – estamos falando de um cenário de complexidade a que Dijon de Moraes se refere na afirmação:

> (...) é preciso entender que o cenário previsível e estático anteriormente existente, dentro da lógica do progresso estabelecia, refletia, em consequências, os ideais do projeto moderno com suas fórmulas preestabelecidas que determinava um melhor ordenamento da organização social e que, em decorrência, almejavam o alcance da felicidade para todas as pessoas (MORAES, 2009, p. 03).

Nesse cenário estático e previsível, Rogério possibilitou ao futuro do design gráfico brasileiro a chance de expandir o horizonte criativo e desfrutar das diversas

possibilidades desde a manipulação intencional da produção gráfica, a fim de contribuir para um resultado desejado esteticamente, até uma transformação na forma de pensar e criar, o que possibilita aos dias de hoje uma perspectiva de maior autonomia para a prática e maior visibilidade da história do design brasileiro, em pleno amadurecimento. Além da possibilidade de expandir o campo de pesquisa, contribuindo para a história do *design*, da cultura material e das artes em geral.

5. CONCLUSÃO

Os estudos apresentados nessa dissertação, conforme expresso nos objetivos, estudou o processo de consolidação e formação do modelo supracitado design gráfico moderno no Brasil e através da analise da contribuição singular do designer gráfico Rogério Duarte, encontrou caracteristicas que apontam claramente para uma desconstrução desse modelo hegemônico implantado no país na década de 1960.

Rogério Duarte, através do seu trabalho, buscou uma nova e particular forma de expressar a sua prática projetual através da assimilação apreendida dos conceitos primários do estilo internacional, com os contornos racionalista e funcionalista importados de ULM pelos artífices acadêmicos que lá se formaram e através dessa formação construíram a primeira instituição de ensino formal de design no Brasil. Tal inovação evidencia-se como um outro estilo distinto do hegemônico com caracteristicas óbvias com o design pós-moderno, sendo assim, toda a sua contribuição desse período caracteriza-se de forma precussora com esse novo estilo que só viria a se consolidar nas décadas de 1970 e 1980. Sendo assim, toda a sua contribuição nas décadas estudadas, constitui um importante paragrafo na história do design gráfico brasileiro, com um inventivo baiano, que através do seu trabalho e uma ideologia politica inspiradora e renovadora, oportunizou um novo fazer criativo para além do mecanizado processo de criação do “design moderno brasileiro” e deu um novo olhar referencial para o design no país.

Para chegar a tais constatações o desenvolvimento de um panorama sobre a formação do design gráfico moderno brasileiro, foi construido com um olhar sobre todas as vanguardas e tendências artisticas que influenciaram na formação do design gráfico no mundo e apontaram no distanciamento dele com a arte até culminar no processo de cientifização e formalização do processo criativos, onde instituições de ensino como Bauhaus e ULM, propuseram ao mundo um formato de

construção artistica, que estivesse diretamente ligada ao processo de industrialização espalhado pelo mundo e reservasse a essa prática professional um lugar diferenciado no Mercado. Tal consolidação e reserva de mercado, chega ao Brasil como uma solução de modernização do país, com critérios particulares a politica e vontade-politica dos governantes brasileiros daquele período e que de muitas formas serviu como campo seminado para as tendências de contracultura que transformaram tal prática e possibilitaram a transformação daquele cenário de criação para um com maiores possibilidades, um cenário propício para a prática de um estilo pós-moderno.

A formação dessas tendências que romperam com toda a prática hegemônica e apresentaram ao Brasil um novo olhar sobre a sua natureza cultural, foi o mais fértil terreno para as experimentações e desconstruções de Rogério Duarte no design gráfico. Através de uma análise dos movimentos Cinema Novo e Tropicalista, o estudo realizado apontou a relação direta entre o pensamento sobre esses momentos de afirmação contracultural brasileiro e como a obra de Rogério dialogou com todas as diretrizes dos movimentos, desde a sua afirmação de brasilidade e diversidade criativa ao desatar das amarras politicas e culturais impostas por um país que negligenciava os direitos individuais dos cidadões. A obra de Rogério tornou-se pós-moderna, ao seu olhar sobre o que era definido como moderno, buscar outros caminhos para se desenvolver.

Toda essa teia de histórias e fatos que construiram o nosso presente no design gráfico contemporâneo brasileiro precisa ser inserida nesse novo contexto e nova história que se constrói cotidianamento no nosso país. Reescreve-la não passa apenas pela leitura sobre os aspectos sociologicos ou antropologicos que ela foi construída, mas também pela sua contribuição através da cultura material brasileira. Essa pesquisa tem como contribuição para um novo olhar sobre a nossa formação, uma vontade de desvelar os tantos nomes, situações e momentos que são postos de lado na história do nosso país a favor de outras formas de contar como chegamos tanto as soluções vitoriosas, quanto apontar os erros ou defeitos que acumulamos em nosso processo de formação. A grande contribuição teórida dessa pesquisa é mostrar o protagonismo desse homem que foi torturado e quase

esquecido, nos deu um favorável legado de inovação e possibilidade, que poderia ter sido construído por um outro caminho, mas que seguramente através de um fazer espontâneo e criterioso, trouxe o Brasil para a pós-modernidade do design gráfico, que significa não somente a afirmação de um estilo, mas principalmente um passo em direção a libertação de formalismos e certezas que imobilizam o fazer criativo e fatalmente nos distanciaria do local onde estamos hoje, na contemporaneidade.

Na cultura visual como um todo, a contribuição de Rogério Duarte resignificou os olhares sobre a tão espessa prática da arte tecnologica ou industrial, apresentando as curtas distâncias entre as artes plásticas e o design gráfico, que desde a construção de um panorama à influências da contracultura, analisa as distâncias entre a quebra de paradigmas e as situações propícias ao seu desenvolvimento. Apontar o design pós-moderno de Rogério Duarte serve para expandir as perspectivas de desenvolvimento das nossas histórias, na arte ou no design, o olhar sobre novas óticas, que justificam a nossa própria existência artistica no cenário mundial e que é tão aclamada e pouco expressa no cotidiano, para que nossa história possa ser mostrada em muitos ângulos e novas formas a favor da construção da história dos vencidos e vencedores.

Essa pesquisa traçou o meu horizonte acadêmico que vai possibilitar o aprofundamento sobre as contribuições marginais de personalidades e movimentos singulares que influenciaram significativamente a história do design brasileiro, nomes que, como Rogério Duarte, tem um grande papel sobre a nossa formação, mas um espaço mais estreito no nosso país. A cultura marginal e a produção das minorias é o caminho complementar para o desenvolvimento de uma leitura mais completa do design brasileiro que através de muitas rupturas tornou-se o que é hoje, sobre a influencia internacional e sobretudo com a nossa própria história, inclusive aquelas a serem ainda descobertas.

Os desdobramentos a serem realizados a partir dessa pesquisa, dizem respeito exatamente a evidenciação e um estudo ainda mais aprofundado sobre a cultura marginal do design brasileiro. Atento ao universo histórico da cultura visual brasileira

e as diversas especificidades da nossa imensa diversidade, trazer a tona nomes, movimentos e acontecimentos que compõe tal universe é o próximo passo natural para o entendimento e a continuidade de um trabalho que tem como intuito mostrar-se politicamente e de forma inclusiva preencher as lacunas que nos restam para uma percepção mais apurada das bases de formação do nosso país.

A motivação para esse novo trabalho é justamente a vontade de remontar a nossa história a partir de outros aspectos que estão postos e invisibilizados sobretudo para outras regiões do país e que evidenciarão a necessidade da reconstrução

6. REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo : Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994. p. 11-41.

BASUALDO, Carlos. **Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no Brasil**.In: BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11-28.

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

BOMENY, Maria Helena Werneck. **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção e desconstrução e a nova ordem**. Tese da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARA, Milena. **Do desenho industrial ao design no Brasil - Uma bibliografia crítica para a disciplina**. Rio de Janeiro: Editora Edgard Blucher, 2010.

CARDOSO, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do *design***. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

_____. **O *design* gráfico e sua história**. In: Anais do V Congresso Internacional de Pesquisa em *Design*. Bauru: FAAC – UNESP, 10-12 out. 2009.

CARVALHO, André Luís Pires de. **Da película ao cartaz: uma análise do design do cartaz Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em design – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

COUTO, Rita Maria de Souza. **Escritos sobre ensino de design no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Rio Books, 2008.

CONNOR, Steven.**Cultura Pós-Moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. São Paulo: Azougue, 2003.

DUNN, Christopher. **Tropicália: modernidade. Alegoria e contracultura**.In: BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 59-78.

FACTUM, Ana Beatriz Simon.**Joalharia escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro**. Tese de Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2009.

FARIA, José Neto de. **Modernidade o Pós-modernidade: o design contemporâneo entre a tradição e a dispersão**. In: Anais do V Congresso Internacional de Pesquisa em Design. Bauru: FAAC – UNESP, 10-12 out. 2009, pp. 77-83.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: a explosão do óbvio**. In: BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 81-96.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul.**Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GOLDING, John. **Cubismo**. In: STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. P. 38-57.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: Utopia, Subversão, Guerrilha na (Anti)Arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 2004.

KOPP, Rudinei**. *Design* gráfico cambiante**. 2 ed. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, 9 ed.

LYNTON, Norbert. **Futurismo**. In: STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 71-77.

LYOTARD, Jean-Françoise. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009, 12ª Ed.

MEGGS, Philip B. **História do *design* gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de. **"O desenho gráfico no século XX"**. Coleção Cultura Marcas: Balanço do século XX – Paradigmas do século XXI – As artes no século XX. São Paulo, 2005. TV Cultura.

_____. Introdução: um panoroma dos vertiginosos anos 60. In: MELO, Chico Homem de. (Org.). O *design* gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 28-57.

MENDONÇA, Tatiana. **Desenho Tropicalista**, Revista Muito, n. 69, p. 26-29, jul. 2009.

MORAES, Dijon. **Análise do *design* brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

_____. **Metaprojeto – o design do design**. São Paulo: Editora Blucher. 2009.

NAME, Daniela. **"Eu me lembro": Sedução e memória no design construtivo brasileiro. In: Diálogo concreto: Design e construtivismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p. 7-41.

NIEMEYER, Lucy. ***Design* no Brasil: Origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007, 4 ed.

OITICICA, Hélio. **Tropicália: A nova imagem**. In: BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 310-312.

PEREIRA, Juliano A. e ANELLI, Renato L. S. **Uma escola de design industrial referenciada no lastro do pré-artesanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia**. Design em Foco. vol. 2, n. 2, julho-dezembro 2005, p. 17-27.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno – de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POYNOR, Rick. **Abaixo à Regra – *Design* Gráfico e Pós Modernismo**. São Paulo: Bookman Companhia Editora, 2010.

RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. **Design Retrô – 100 anos de design gráfico**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

RAMUSKI, Eduardo (org.) ***Design* do caos: A tropicália de Rogério Duarte**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RISÉRIO, Antônio. ***Avant-garde na Bahia***. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais: *design*, música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

_____.**O *design* tropicalista de Rogério Duarte**. In: MELLO, Chico Homem de. (Org.). O *design* gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 188-215.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thonson Learning, 2005.

SACALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia – depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas)**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; FCEBA – Museu de Arta da Bahia, 1997.

SCHARF, AARON. **Construtivismo**. In: STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. P. 116-121.

SCOVINO, Felipe. **Brasileiros em Ulm: vanguarda e ruptura. In: Diálogo concreto: Design e construtivismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p. 43-52.

SOUZA, Pedro L.P. de. **Notas para uma história do design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008, 5 ed.

SUSSEKIND, Flora. **Coro, Contrários, Massa: a experiência tropicalista e o Brasil de findos anos 60**. In: BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 30-57.
WOLNNER, Alexandre. **Alexandre Wolnner: *Design* Visual – 50 anos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Alexandre Wolnner e a formação do *design* moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. **Modernismo em disputa – A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify, 1993