

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
CÂMPUS CURITIBA  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN

ISABELA MARQUES FUCHS

**RELAÇÕES ENTRE DESIGN GRÁFICO E ARTE CONCRETA A PARTIR DA OBRA DE  
LUIZ SACILOTTO**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA  
2015

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
CÂMPUS CURITIBA  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN

ISABELA MARQUES FUCHS

**RELAÇÕES ENTRE DESIGN GRÁFICO E ARTE CONCRETA A PARTIR DA OBRA DE  
LUIZ SACILOTTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso 1 do curso de Bacharelado em Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro  
Queluz

CURITIBA  
2015

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

### **TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO Nº 107**

### **“RELAÇÕES ENTRE DESIGN GRÁFICO E ARTE CONCRETA A PARTIR DA OBRA DE LUIZ SACILOTTO”**

por

### **ISABELA MARQUES FUCHS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no dia 22 de junho de 2015 como requisito parcial para a obtenção do título de BACHAREL EM DESIGN do Curso de Bacharelado em Design, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora: Prof(a). Msc. Lindsay Jemima Cresto  
DADIN - UTFPR

Prof(a). Msc. Simone Landal  
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz  
*Orientador(a)*  
DADIN – UTFPR

Prof(a). Esp. Adriana da Costa Ferreira  
Professor Responsável pela Disciplina de TCC  
DADIN – UTFPR

CURITIBA / 2015

**“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.**



## **AGRADECIMENTOS**

Dedico este trabalho aos meus pais e aos meus irmãos. Não tenho nem palavras para descrever a importância de vocês na minha vida. Obrigada pelo apoio, pela paciência nas minhas madrugadas insones, por sempre me ajudarem e sempre estarem do meu lado, com amor e alegria. Sou muito grata pelo amor incondicional que nós temos um pelos outros.

Dedico também ao Guilherme, pelo amor, carinho, confiança e por nunca ter me deixado desistir de absolutamente nada. Obrigada pelos seus elogios, por ter sempre me apoiado e comemorado comigo cada micro conquista, pelas nossas conversas que nunca tem fim. Este trabalho não existiria sem você. Obrigada do fundo do meu coração por tudo.

Aos meus amigos, que sempre me foram ouvidos, sempre me deram puxões de orelha, sempre brigavam comigo por causa das minhas neuroses (ou apenas riam por causa dela) e sempre me ajudaram. E, claro, que dividimos os melhores momentos da faculdade, seja na Trajano Reis, em Belo Horizonte, no ônibus, em Buenos Aires, no RU, na Bauhaus, na fila do Gecel, no Skype ou no bar do lado da faculdade às 4 da tarde, dividindo copos de cerveja, ideias e risadas. Que graça teria a faculdade sem vocês?

Agradeço à minha orientadora Marilda, por ter sempre me inspirado no decorrer do meu curso e ter me feito me apaixonar verdadeiramente pela História da Arte, além da enorme ajuda no desenvolvimento deste trabalho.

Dedico este trabalho também a todos meus professores pela grande inspiração que vocês foram no decorrer do meu curso e pelos conselhos que me fizeram uma designer e pessoa que tenta ser cada vez melhor.



## EPÍGRAFE

isso de querer ser  
exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além  
(PAULO LEMINSKI)





## RESUMO

MARQUES FUCHS, Isabela. Relações entre design gráfico e arte concreta a partir da obra de Luiz Sacilotto. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

O presente trabalho investiga e reflete sobre as relações entre o design gráfico com a produção de arte concreta, utilizando o artista Luiz Sacilotto como intermediador dessas relações. A pesquisa parte da origem do concretismo na literatura e nas artes visuais, mostrando suas diversas correntes, e apresentando uma parte da história e obra de Luiz Sacilotto. Há também uma pesquisa sobre o ensino do design, precedendo o capítulo que mostra peças de design gráfico produzidas da década de 1950 até a atualidade através de um olhar histórico, conceitual e que mostra as relações existentes entre o concretismo e o design gráfico. Por fim, são estabelecidas quais são as associações contextuais, formais e estéticas, como elas se estabelecem e como elas funcionam, influenciando outros artefatos gráficos em períodos posteriores. Em seguida, foi feita uma pesquisa qualitativa e quantitativa sobre a percepção de determinados indivíduos quanto a essas relações, abrindo espaço para uma gama de reflexões a respeito do design em um cenário brasileiro e como demarcador de uma cultura material.

Palavras-chave: Design. Design Gráfico. Arte Concreta. Luiz Sacilotto. Arte Brasileira. Linguagem Visual.



## **ABSTRACT**

MARQUES FUCHS, Isabela. Relations between graphic design and concrete art based on the work of Luiz Sacilotto. 2015. Final Research Project (Bachelor in Design) - Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Federal University of Technology - Parana. Curitiba, 2015.

This present study investigates and reflects about the relations between graphic design and the concrete art production, by using the artist Luiz Sacilotto as the intermediary of those relations. The study begins in the origin of concretism on the literature and visual arts, showing its many thoughts, and presenting a part of the history and artworks of Luiz Sacilotto. There is also a research about the teaching of design, preceding the chapter that shows icons of graphic design produced on the 1950's until the present, through a historical and conceptual look that shows the relations between concretism and graphic design. Finally, are established which are the contextual, formal and aesthetical associations, how they are established and how they work, by influencing other graphic artifacts in subsequent periods. Afterwards, was made a qualitative and quantitative research about the perception of some individuals about those relations, opening space for a range of reflections about design in a brazilian scenery and as a path of the material culture.

Key-words: Design. Graphic Design. Concrete Art. Luiz Sacilotto. Brazilian Art. Visual Language



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - POSTULAÇÃO SOBRE ARTE CONCRETA POR THEO VAN DEOSBURG NA REVISTA "ARTE CONCRETA" .....	17
FIGURA 02 - COMPOSIÇÃO EM AMARELO, AZUL E VERMELHO DE PIET MONDRIAN (1937 - 42) .....	18
FIGURA 03 - "GOLPEIE OS BRANCOS COM A CUNHA VERMELHA" (1919) - EL LISSITZKY .....	19
FIGURA 04 - ESCOLA DE BAUHAUS EM WEIMAR, ALEMANHA .....	21
FIGURA 05 - "UNIDADE TRIPARTIDA" (1948/49) DE MAX BILL .....	23
FIGURA 06 - TELA "FORMAS" DE IVAN SERPA .....	24
FIGURA 07 - POEMA "TENSÃO" DE AUGUSTO DE CAMPOS .....	25
FIGURA 08 - MANIFESTO RUPTURA.....	28
FIGURA 09 - "PLANOS EM SUPERFÍCIE MODULADA" DE LYGIA CLARK ....	32
FIGURA 10 - "APARELHO CINECROMÁTICO" DE ABRAHAM PALATNIK .....	32
FIGURA 11 - "OBJETO CINÉTICO" (1964) - ABRAHAM PALATNIK .....	34
FIGURA 12 - "BICHO: CARANGUEIJO DUPLO" (1961) -LYGIA CLARK.....	37
FIGURA 13 - "RELEVO ESPACIAL" (1959/60) - HÉLIO OITICICA .....	38
FIGURA 14 - "NATUREZA-MORTA" (1944) - LUIZ SACILOTTO .....	42
FIGURA 15 - "FIGURA" (1947) - LUIZ SACILOTTO .....	43
FIGURA 16 - "MULHER SENTADA" (1948) - LUIZ SACILOTTO.....	44
FIGURA 17 - "PAISAGEM (CASA NA ESTRADA DO VERGUEIRO, SBC)" (1948) - LUIZ SACILOTTO.....	45
FIGURA 18 - "COMPOSIÇÃO" (1948) - LUIZ SACILOTTO .....	46
FIGURA 19 - "CONCREÇÃO" (1952) - LUIZ SACILOTTO .....	47
FIGURA 20 - "PARALELAS IGUAIS COM EFEITOS DIFERENTES" (1953)- LUIZ SACILOTTO .....	48
FIGURA 21 - "CONCREÇÃO 5629" (1956) - LUIZ SACILOTTO .....	48
FIGURA 22 - "CONCREÇÃO 6048" (1960) - LUIZ SACILOTTO .....	50
FIGURA 23 - "METAMORPHOSIS" (1964) - BRIDGET RILEY.....	50
FIGURA 24 - "CONCREÇÃO 7553" (1975).....	51
FIGURA 25 - "CONCREÇÃO 8332" (1983).....	52
FIGURA 26 - "CONCREÇÃO 9770" (1997) - LUIZ SACILOTTO .....	53
FIGURA 27 - "ESCULTURA NEGRA" (1959) - LUIZ SACILOTTO .....	54
FIGURA 28 - "CONCREÇÃO 5942" (1959) - LUIZ SACILOTTO .....	54
FIGURA 29 - "CONCREÇÃO 0011" (2000) - LUIZ SACILOTTO .....	55
FIGURA 30 - DETALHE "CONCREÇÃO 0253" (2002) - LUIZ SACILOTTO .....	56
FIGURA 31 - WASSILY CHAIR DE MARCEL BREUER.....	59
FIGURA 32 - A ESCOLA DE ULM .....	60
FIGURA 33 - RÁDIO PORTÁTIL DA BRAUN, PROJETADO POR DIETER RAMS.....	61
FIGURA 34 - CADEIRA PEG-LEV (MICHEL ARNOUT, 1968) DA MOBÍLIA CONTEMPORÂNEA .....	63
FIGURA 35 - REFRIGERADOR BRASTEMP PRÍNCIPE (1954) .....	65
FIGURA 36 - LOGOTIPO DA MARCA DE BRINQUEDOS ESTRELA (1950)....	70
FIGURA 37 - CARTAZ DO PRIMEIRO SALÃO NACIONAL DE PROPAGANDA (1950) .....	71
FIGURA 38 - CARTAZ DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO BRASIL (1954).....	72

FIGURA 39 - CARTAZ DA TERCEIRA BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (1955).....	73
FIGURA 40 - CARTAZ DA QUARTA BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (1957).....	74
FIGURA 41 - CARTAZ "BRASÍLIA - BURLE MARX" .....	75
FIGURA 42 - CAPA DA REVISTA "NOIGANDRES" .....	76
FIGURA 43 - MARCA DA BANESPA - 1969.....	77
FIGURA 44 - MARCA DO METRÔ DE SÃO PAULO.....	78
FIGURA 45 - MARCA DA MOBÍLIA CONTEMPORÂNEA, 1964 .....	79
FIGURA 46 - MARCAS DA ELETROBRÁS, 1968 E 2010 .....	80
FIGURA 47 - DISCO NARA, DA GRAVADORA ELENCO, 1963.....	81
FIGURA 48 - CADERNO DE JORNALISMO E COMUNICAÇÃO N° 29, DO FINAL DOS ANOS 1960 .....	82
FIGURA 49 - MARCA DA PETROBRÁS, 1970.....	84
FIGURA 50 - MARCA DA COMPANHIA VALE DO RIO DOCE, 1975 .....	85
FIGURA 51 - CARTAZ DA EXPOSIÇÃO "FRED JORDAN: COMUNICAÇÃO VISUAL" .....	86
FIGURA 52 - CARTAZ DA EXPOSIÇÃO "ALMIR MAVIGNIER: CARTAZES" .....	87
FIGURA 53 - MARCA DAS BICICLETAS MONARK - 1986.....	88
FIGURA 54 - CAPA DO ÁLBUM "O MELHOR DOS IGUAIS" DA BANDA PREMEDITANDO O BREQUE .....	89
FIGURA 55 - "LES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN" .....	90
FIGURA 56 - MARCA DO FESTIVAL DO RIO (2010).....	92
FIGURA 57 - APLICAÇÃO DA MARCA DA OSESP (1997).....	93
FIGURA 58 - CARTAZ "COCA-COLA: 50 ANOS COM ARTE" (1992) .....	94
FIGURA 59 - PROPOSTA DE MARCA PARA O INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS.....	96
FIGURA 60 - CARTAZ FILE RIO 2010 .....	99
FIGURA 61 - QUESTÃO 1 .....	106
FIGURA 62 - QUESTÃO 2 .....	108
FIGURA 63 - QUESTÃO 3 .....	109
FIGURA 64 - QUESTÃO 4 .....	111
FIGURA 65 - QUESTÃO 5 .....	112

## LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 -	QUESTÃO 1 .....	106
GRÁFICO 2 -	QUESTÃO 2 .....	108
GRÁFICO 3 -	QUESTÃO 3 .....	109
GRÁFICO 4 -	QUESTÃO 4 .....	111
GRÁFICO 5 -	QUESTÃO 5 .....	112





## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	13
<b>2</b>	<b>PANORAMA GERAL SOBRE ARTE CONCRETA</b> .....	15
2.1	ORIGENS E CONCEITOS DO CONCRETISMO .....	15
2.2	GRUPO RUPTURA.....	28
2.3	GRUPO FRENTE .....	16
2.4	NEOCONCRETISMO.....	35
<b>3</b>	<b>LUIZ SACILOTTO</b> .....	39
3.1	BIOGRAFIA.....	39
3.2	OBRAS DE LUIZ SACILOTTO.....	41
<b>4</b>	<b>O INÍCIO DO ENSINO DE DESIGN: EUROPA E BRASIL</b> .....	57
4.1	O ENSINO DE DESIGN NA EUROPA .....	57
4.2	O DESIGN NO CENÁRIO DO DESENVOLVIMENTO INDUSTRIAL BRASILEIRO .....	63
4.3	CRIAÇÃO DA ESDI.....	66
<b>5</b>	<b>ÍCONES DO DESIGN GRÁFICO NO BRASIL A PARTIR DOS ANOS 1950</b> .....	69
5.1	DÉCADA DE 1950 .....	69
5.2	DÉCADA DE 1960 .....	76
5.3	DÉCADA DE 1970 .....	83
5.4	DÉCADA DE 1980 .....	87
5.5	DÉCADA DE 1990 .....	91
5.6	DÉCADA DE 2000 .....	95
<b>6</b>	<b>A SIMBIOSE ENTRE ARTE E DESIGN</b> .....	99
6.1	AS RELAÇÕES .....	99
6.2	AS PERCEPÇÕES.....	103
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	115
	ANEXO A - MANIFESTO NEOCONCRETO .....	130
	APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO .....	133



## 1. INTRODUÇÃO

A arte concreta constitui-se como movimento internacional e busca na linguagem matemática - lógica e universal - a base para a construção de toda linguagem (CÂMARA,2000). O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos - planos e cores -, não teriam outra significação senão ele próprio. Trata-se de uma obra de arte extremamente racional, visto que ela contém conceitos da teoria gestalt, a qual afirma o princípio de que vemos as coisas como parte de um conjunto, o que altera a nossa percepção das coisas. Ou seja, essa arte parte de pressupostos de que conceitos como unidade, segregação, unificação, fechamento, continuação, proximidade, semelhança e pregnância da forma são comuns à grande maioria das pessoas (GOMES FILHO, 2010), o que corresponde aos impulsos elementares e inconscientes de organização que são correspondentes à arte concreta. Tendo também a referência do fisicalismo da psicologia da percepção da gestalt, Ferreira Gullar traça um eixo entre o construtivismo e as concepções fenomenológicas, o que influenciou a proposta artística de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo. No campo do design, as “leis” da gestalt são levadas em consideração e tidas como objetivos (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975).

As relações formais, conceituais e históricas entre design gráfico e o concretismo da obra de Luiz Sacilotto são bastante curiosas e pertinentes para o estudo e entendimento dessas duas áreas (ITAUCULTURAL, 2013). O design é interessante justamente por abranger várias áreas do conhecimento, ou seja, pela sua multidisciplinaridade. De acordo com Santos e Neves (2010), essa faceta do design proporciona uma nova visão projetual, com um enorme repertório inspiracional e informativo, fazendo com que a arte seja uma dessas áreas abrangidas pelo design. A partir da análise das vanguardas do século XX, pode-se constatar que arte e design caminharam historicamente juntas no que diz respeito à linguagem geométrica e o pensamento racionalista de cunho social.

O objetivo geral deste trabalho é identificar e descrever as relações entre a produção do design gráfico brasileiro desde os anos 1950 e as pautas da arte concreta, utilizando as obras de Luiz Sacilotto como intermediadoras dessa relação.

Com isso, tenta-se verificar a relevância da arte concreta na construção do design brasileiro e o que essas trocas geraram nos diversos âmbitos do design.

Os objetivos específicos, por sua vez, consistem na elaboração de uma pesquisa sobre arte concreta em um panorama geral; demonstrando as pautas concretistas, seu contexto histórico, descrevendo determinados artistas pertencentes ao movimento e fatos históricos marcantes para o movimento concretista. Da mesma forma, há também a elaboração de uma pesquisa sobre a biografia e obras importantes na trajetória do artista Luiz Sacilotto. Em seguida para dar continuidade às buscas das relações, há também a pesquisa em design em diversas áreas, como seu ensino na Europa e no Brasil e a produção de design gráfico desde os anos 1950. Após todo esse embasamento teórico, haverá a descrição e explicação das relações entre a produção do design gráfico brasileiro a partir da década de 1950 até a atualidade e as pautas concretistas e, em seguida, haverá uma pesquisa quantitativa e qualitativa sobre a percepção de uma turma do Bacharelado em Design da UTFPR quanto a essas relações.

Nesta pesquisa busca-se mostrar que o racionalismo e a abstração presentes na obra de Luiz Sacilotto dialogam com o design gráfico brasileiro, devido às percepções visuais informadas pela teoria da gestalt que estão inseridas na pauta do grupo concretista (ITAUCULTURAL, 2013). Outro ponto que é demonstrado é a análise histórica da relação entre arte concretista e design gráfico brasileiro: a Unidade Tripartida de Max Bill, fundador da Escola Superior da Forma em Ulm, foi premiada na I Bienal de Arte de São Paulo, devido a uma suposta atenção despertada pelas novas tendências construtivistas na arte. Max Bill foi o responsável pela entrada do ideário concreto no Brasil, o que abriu portas do país para as novas linguagens plásticas, que passam a ser amplamente exploradas, fazendo com que arte concreta e a origem formal do design gráfico brasileiro (primeiras escolas de design e primeiros escritórios) sejam imbricadas (CARDOSO, 2000).

No trabalho houve, primeiramente, uma pesquisa bibliográfica sobre a arte concreta e as correntes de pensamento que surgiram a partir dela, sendo também investigada a poesia concreta por ela permitir uma reflexão quanto ao uso da forma e ao pensamento concretista. Em seguida, pesquisou-se a obra de Luiz Sacilotto, fazendo uma curadoria de peças que pudessem ser pertinentes para a

compreensão de seu trabalho e que também se comunicassem bem com a pauta concretista, tornando visível a normatização e a relação entre cores e formas pregada pelo movimento da arte concreta. Para criar um bom suporte para as relações entre design gráfico e arte concreta, pesquisou-se também o ensino do design na Europa para, a partir daí, pensar o ensino no Brasil. Esse estudo permite entender a institucionalização do design em território brasileiro, o que é bastante interessante quando se pensa sobre design modernista.

Foi feito um capítulo sobre as peças de design gráfico brasileiro desde os anos 1950 até a atualidade. Foram selecionadas de 3 a 5 peças por década, e buscou-se primeiro compreender o contexto histórico-social ao qual a peça estava inserida, para depois descrevê-la para, em seguida, relacioná-la com as pautas concretistas. Portanto, as peças selecionadas tinham uma determinada limpeza visual, síntese tipográfica e cromática e relações com as formas que se identificassem com a linguagem concretista.

Após trabalhar com reflexões e relações entre design gráfico no Brasil e arte concreta, criou-se a base para um capítulo que trata justamente da simbiose entre arte concreta e design, o fechamento deste trabalho, que descreve mais a fundo tais relações. Neste capítulo há também uma pesquisa que busca observar as reflexões que os indivíduos que tem conhecimento prévio em design quanto às relações entre a arte concreta e o design utilizando peças gráficas e obras de Luiz Sacilotto que já estão inseridas no trabalho.

## 1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No primeiro capítulo, há a introdução da arte concreta através da história brasileira para contextualizar o movimento concretista e, em seguida, foi pesquisada a sua história, sua ideologia e os grupos que surgiram dela, sendo pesquisado também a poesia concreta e o neoconcretismo, visto que eles ajudam a compreender o movimento concretista. Em seguida foi feita uma pesquisa sobre o artista Luiz Sacilotto, sendo investigada sua biografia e a sua produção artística. O autor Marcos Moraes foi essencial na construção desse capítulo, por ele ser um dos maiores pesquisadores do artista.

O terceiro capítulo é sobre o ensino do design na Europa e no Brasil, justamente para criar uma sustentação quanto as ideias quanto à uma visualidade modernista e a industrialização no Brasil juntamente com o design, tendo também algumas peças de design da época para ilustrar tais aspectos. No capítulo subsequente, que fecha a primeira parte deste trabalho, foram selecionadas diversas peças de design gráfico a partir dos anos 1950, aproximadamente cinco peças por década; a maioria delas foram apresentadas por Chico Homem de Melo e para as peças mais recentes, desenvolvidas nos anos 1990 e 2000, foi realizada uma pesquisa em portfólios de designers que estão ainda em atividade. Este capítulo não foi baseado em apenas uma pesquisa bibliográfica, mas foi analisado e estudado o contexto da década em questão e como era a produção de design em geral na época e selecionadas peças que pudessem simbolizar o período e que, ao mesmo tempo, fossem relacionadas entre si ligadas a um regime de visualidade modernista. Na sequência de cada peça gráfica, foram analisadas as obras a partir da pauta concretista, mostrando conceitos como limpeza visual, linguagem matemática e rígida, rigor metodológico, entre outros.

O capítulo final deste trabalho foi separado em duas partes: na primeira foi feito um fechamento quanto à pesquisa feita anteriormente. Ou seja, concluiu-se como foi, então, a simbiose entre design e arte concreta, através da história, conceito social, início do ensino do design no Brasil, questões quanto à cor e à forma, experimentações e metodologias de ambos. Em sequência, foi realizada uma

pesquisa quantitativa e qualitativa com a turma de História da Arte 2 do Bacharelado em Design quanto às percepções que os alunos tinham quanto às relações de determinadas peças gráficas e quadros de Luiz Sacilotto. A pesquisa foi realizada em plataforma web e teve a participação de sete alunos. As perguntas eram embasadas em conhecimentos em composição visual, opiniões quanto ao design gráfico e arte concreta, tendo respostas que ajudaram muito a complementar o trabalho e reforçar alguns conceitos já descritos.

## 2. PANORAMA GERAL SOBRE ARTE CONCRETA

### 2.1 ORIGENS E CONCEITOS DO CONCRETISMO

Os anos de 1950 a 1964 foram um dos períodos mais intensos da história contemporânea brasileira e foram marcados por duas linhas de pensamento econômico bastante distintas: a proteção da indústria nacional juntamente com a abertura do mercado (FIGUEIRA, 2005. p. 375).

Com o retorno de Getúlio Vargas ao poder, em 1950, investiu-se em um plano de desenvolvimento industrial, com sérias restrições ao capital estrangeiro (FIGUEIRA, 2005. p.370). Em seu primeiro ano de governo, foi criada a Petrobrás sob o slogan de “O petróleo é nosso” com forte apoio popular, o que reforça o conceito do populismo, que foi uma grande característica do governo Vargas (CANCIAN, 2006). Já em 1930, quando Vargas assumiu o poder pela primeira vez, havia criado dois novos ministérios, o de Educação e Saúde e o do Trabalho, instituindo, assim, uma nova relação com a classe trabalhadora que, até então, sempre havia sido recebida com represália pelo poder público (FIGUEIRA, 2005, p. 331). Outro grande avanço para a democracia brasileira na Era Vargas foi o voto feminino, sancionado em 24 de fevereiro de 1932. Porém, somente mulheres casadas com a autorização dos respectivos maridos e viúvas e solteiras com renda própria podiam exercer com plenitude o direito do voto (JORNAL GGN, 2014).

Um grande personagem ligado à industrialização e ao crescimento do Brasil é o Presidente Juscelino Kubitschek, que assumiu a presidência em 1954, com o lema de campanha “cinquenta anos em cinco”. O seu Plano de Metas e desenvolvimento da energia, transportes e indústrias de base aceleraram em 80% o setor industrial, apesar da saúde, educação e agricultura terem ficado em segundo plano. Um dos passos mais importantes do governo JK foi a instalação da indústria automobilística no Brasil: segundo Figueira (2005), o setor de bens de consumo duráveis era muito impulsionado, visto que em uma escala global, o capitalismo se expandia e os investidores aplicavam altas quantias de recursos em países em desenvolvimento.



O processo de redemocratização nos anos 50 fez com que no plano político-econômico brasileiro houvesse incremento da urbanização e da industrialização, o que consolidou um sistema artístico (BOTTALLO, 2011. p. 17). No Brasil, essa época de desenvolvimento industrial na esfera política e de desenvolvimento no plano de arte se inicia com a Bienal de São Paulo, de 1951, e se encerra com a inauguração de Brasília, em 1960, no governo JK.

Há a afirmação de que a arte construtiva não é uma manifestação cultural de sociedades industriais avançadas, mas de sociedades em fase inicial de arranque (MORAIS, 1979, p.88). Sendo assim, “o início de uma efervescência cultural amplia sua vontade de internacionalização. Busca-se não apenas um olhar para o exterior como modelo, mas como pauta de reflexão para a produção de uma arte original que almeja superar o provincianismo e a submissão cultural.” (BOTTALLO, 2011, p.19).

As origens da arte concreta estariam em Theo van Doesburg, que na primeira edição da revista “Arte Concreta”, postulava quais seriam as bases da arte concreta (Figura 01):

–1º A arte é universal; –2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução [...]; –3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a 'si próprio' e, conseqüentemente o quadro não tem outra significação que 'ele mesmo'; –4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente; –5º A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, antiimpressionista; –6º Esforço pela clareza absoluta. (ITAÚ CULTURAL, 2014)

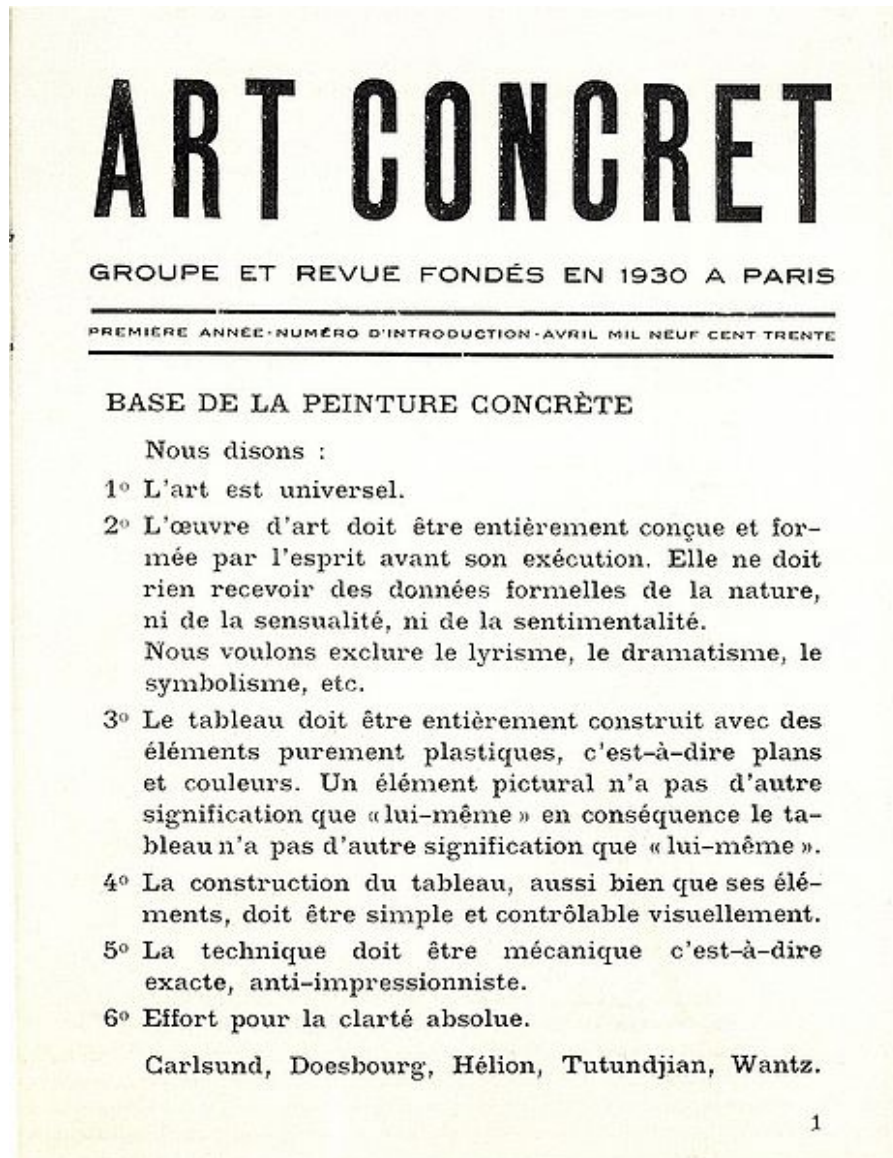


Figura 01 - Postulação sobre Arte Concreta por Theo Van Deosbourg na revista "Arte Concreta".

Fonte: Ribbon around a Bomb, 2014.

Também há a fundamentação do concretismo através do grupo "De Stijl", movimento do início do século XX que buscava incorporar ideias de escritos socialistas e utópicos em uma pintura não representativa que, por sua vez, era coberta de regras de composição tais como a coloração (deveria ser apenas nas cores primárias azul, amarelo e vermelho) e a composição em linhas horizontais e verticais, porém sem simetria (Figura 02) (FARTHING, 2010).

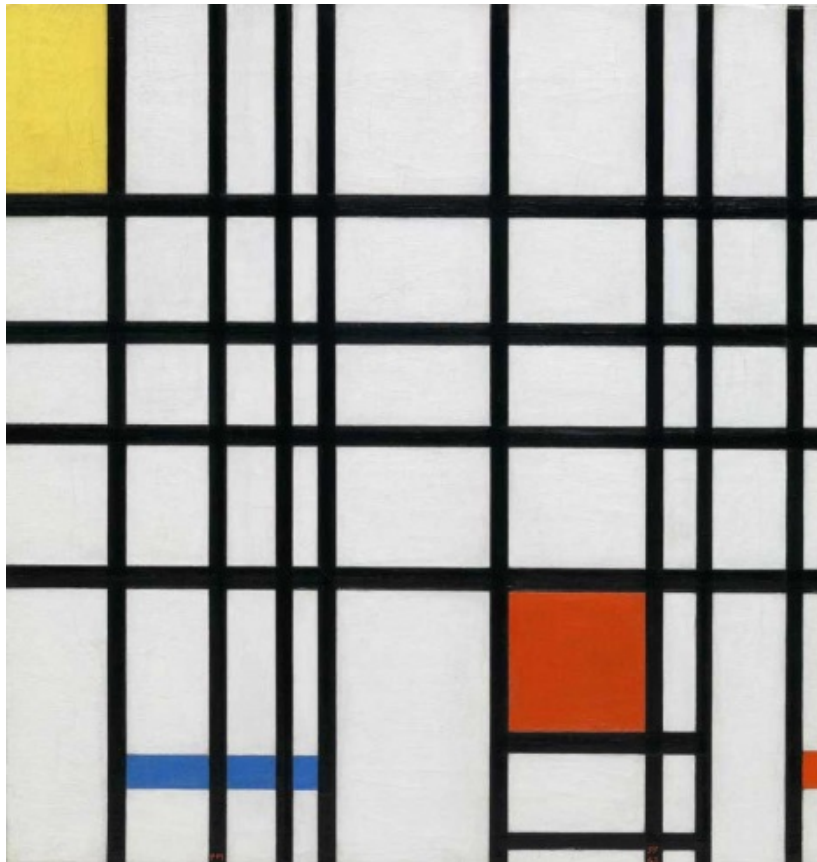


Figura 02: Composição em Amarelo, Azul e Vermelho de Piet Mondrian (1937 - 42)  
Fonte: Tate Modern, 2014.

Em época próxima, em 1917, criou-se a União Soviética, o que deu voz aos artistas russos, fazendo com que muitos jovens simpatizantes à causa revolucionária vislumbraram uma forma de sair das garras do mercado para “dar à arte um papel social mais concreto”. Desta forma foi se desenvolvendo um movimento artístico intitulado de Suprematismo devido à “supremacia do sentimento ou da percepção puros na arte criativa”, como definiu Kasimir Malevich (1879-1935).

Em uma época de revoluções, necessitava-se uma arte menos espiritual e foi assim desenvolvida a tendência conhecida como Construtivismo (FARTHING, 2010, p.400). Com a formação de um Estado Trabalhista na Rússia bolchevique, os artistas utilizavam materiais do dia a dia que os operários utilizavam na produção industrial. Desta forma, El Lissitzky (1890-1941) descreve que a pintura deveria parecer um objeto construído, descrito como “uma construção, e, como em uma

casa, você precisa andar em torno dele”: formas geométricas básicas, cores fortes e linhas simples faziam de fato a tela parecer uma construção (Figura 03):



Figura 03 - “Golpe os brancos com a cunha vermelha” (1919) - El Lissitzky  
Fonte: Farthing, 2010.

Através de uma busca por uma nova linguagem artística, a Escola de Bauhaus, escola de ofícios manuais e design fundada por Walter Gropius (1883-1969) em Weimar, na Alemanha em 1919 propôs uma integração da expressão estética artística ligada com novos meios de produção, novas técnicas industriais e novas teorias científicas através de seu manifesto, dizendo que

o fim último de toda a atividade plástica é a construção. Adorná-la era, outrora, a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da magna arquitetura. Hoje elas se encontram numa situação de autossuficiência singular, da qual só se libertarão através da consciente atuação conjunta e coordenada de todos os profissionais. Arquitetos, pintores e escultores devem novamente chegar a conhecer e compreender a estrutura multiforme da construção em seu todo e em suas partes; só então suas obras estarão outra vez plenas de espírito arquitetônico que se perdeu na arte de salão.

As antigas escolas de arte foram incapazes de criar essa unidade, e como poderiam, visto ser a arte coisa que não se ensina? Elas devem voltar a ser oficinas. Esse mundo de desenhistas e artistas deve, por fim, tornar a orientar-se para a construção. Quando o jovem que sente amor pela atividade plástica começar como antigamente,

pela aprendizagem de um ofício, o "artista" improdutivo não ficará condenado futuramente ao incompleto exercício da arte, uma vez que sua habilidade fica conservada para a atividade artesanal, onde pode prestar excelentes serviços.

Arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe "arte por profissão". Não há nenhuma diferença essencial entre artista e artesão, o artista é uma elevação do artesão, a graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, faz florescer inconscientemente obras de arte, entretanto, a base do "saber fazer" é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte de criação artística.

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro de orgulho entre artesãos e artistas. Desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura. (MANIFESTO DE GROPIUS, 1919)

Uma das grandes motivações da Bauhaus era justamente provar que arte e técnica podiam ser integradas e não opostas, como ocorria no século XIX. A visão principal da Bauhaus era a de aliar arte em objetos cotidianos através de uma comunidade de artesãos e artistas que desenvolviam artefatos bem feitos, simples e utilizáveis. Desta maneira, suas aulas incluíam matérias como, por exemplo "Análise de obras dos grandes mestres", "Desenho após o nu" e "Estudos de materiais" (FARTHING, 2010, p.414). Os alunos eram incentivados a usar a imaginação e a experimentação, mas sem perder de vista a finalidade do projeto: não à toa, foi na Bauhaus que se desenvolveram as cadeiras de aço tubular e equipamentos semelhantes utilizados no cotidiano contemporâneo (GOMBRICH, 2012, p.560).



Figura 04: Escola de Bauhaus em Weimar, Alemanha.  
Fonte: Zakros, 2014.

Tais períodos históricos de grandes mudanças sociais e políticas, portanto, reforçam a ideia de que tais fenômenos não são isolados somente com um desenvolvimento artístico, mas corresponde à uma necessidade de modernização da sociedade brasileira em diferentes esferas (BOTTALLO, 2011, p.18). A arte concretista identifica-se com o ambiente urbano e industrial e passa a ser objeto de interesse para a análise da mediação de museus de arte moderna no Brasil, junto com o desenvolvimento de linguagens abstratas e particularmente com o desenvolvimento construtivista. Há, portanto, um antagonismo entre a industrialização e a produção artesanal nesse período e, com isso, a junção do útil com o belo é uma estratégia a fim de conquistar um novo tipo de pessoa e consumidor (PIGNATARI, 1957).

O Concretismo tem como uma de suas propostas a socialização da arte sem exclusões ou elitismos, fazendo com que haja uma linguagem única e universal. A arte concreta representa a própria forma: até o período concretista, as únicas formas passíveis de dúvida e verdadeiras eram as oriundas da natureza (MARMO, 2007). A aspiração à uma linguagem universal, integração entre arte e produção industrial com crença na tecnologia, função social (acesso universal e aplicabilidade em diversas áreas de comunicação visual), rigor geométrico e estruturação de ritmos e

relações são algumas das pautas concretistas (CUNHA, 2014). Além disso, a obra concretista categoriza diferenças entre a forma, considerada pelos concretistas como essencial; a cor, pensada a partir de exigências formais; e o fundo, tratado como o lugar em que a forma se realiza (COCCHIARALE, GEIGER, 1987 apud COUTO, 2014).

Havia o argumento de que se devia colocar a arte moderna brasileira em contato com a arte do resto do mundo e colocar São Paulo em uma posição privilegiada de centro artístico mundial (CONCRETOS PARALELOS, 2012). Nesse contexto de época, Francisco Matarazzo Sobrinho criou na cidade de São Paulo um evento em moldes semelhantes com a Bienal de Veneza em 1951, a Primeira Bienal de São Paulo, realizada em 20 de outubro de 1951 na esplanada do Trianon, local hoje ocupado pelo Masp:

Quando de volta de uma das suas idas e vindas anuais à Itália, talvez com a idéia de uma “Bienal” na cabeça, como vira de passagem por Veneza, [Ciccillo Matarazzo] interpelou já o segundo diretor do seu Museu, com menos de um ano, sobre “quanto custava uma bienal”. Esse diretor, já professor eminente e escritor de arte, Lourival Gomes Machado, (...) assustou-se, temendo que os desdobramentos e os encargos gigantescos decorrentes da iniciativa fossem matar o museu ainda em botão. (E na verdade o museu, por isso mesmo, nunca chegou a ser um autêntico museu e acabou sendo sumariamente dissolvido, o seu acervo expedido em troca de favores e títulos para a Universidade de São Paulo, e suas instalações museográficas apropriadas para servir de fundo à Fundação Bienal de São Paulo, entidade privada autônoma). (PEDROSA, 1970)

Nessa circunstância histórica há um rompimento de um “círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano” (PEDROSA, 1970).

Em uma sala especial, uma obra chama bastante a atenção: a “Unidade Tripartida” (1948/1949) (Figura 05) de Max Bill (1908-1994), escultura premiada no evento, inspirada na “fita de Moebius”<sup>1</sup>. Tal obra foi icônica para os artistas presentes no evento, pois não se distingue a linha do suporte, ou a origem do fim (MARMO, 2007). Pode-se concluir que a partir da demonstração de Max Bill que houve o primeiro ponto de apoio do movimento concretista brasileiro, através do seu anti-romantismo, seu cálculo matemático e não da subjetividade (PEDROSA, 1970).

---

<sup>1</sup> : Moebius, matemático alemão, desenvolveu uma superfície sem frente nem costas, o que foi considerado um enorme feito para a comunidade científica (CRATO, 1999)



Figura 05 - “Unidade Tripartida” (1948/49) de Max Bill.

Fonte: Warburg, 2014.

Max Bill foi o primeiro diretor da Hochschule für Gestaltung, a Escola de Ulm, que iniciou suas atividades em 1953. Outros diretores consideravam um tanto quanto ultrapassadas as concepções de Max Bill quanto à arte e ao artista, argumentando que “antes que a própria persistência da arte como um domínio estético separado era retrógrada e contrária ao sentido da vida”, visto que para eles qualquer solução criativa deveria ser realizada através do viés da funcionalidade (CARDOSO, 2000, p.169).



A tela “Formas” (1951) (Figura 06) de Ivan Serpa (1923-1973)<sup>2</sup> também foi premiada na Primeira Bienal de São Paulo, com o prêmio de Melhor Pintor Jovem (ITAÚ CULTURAL, 2014).

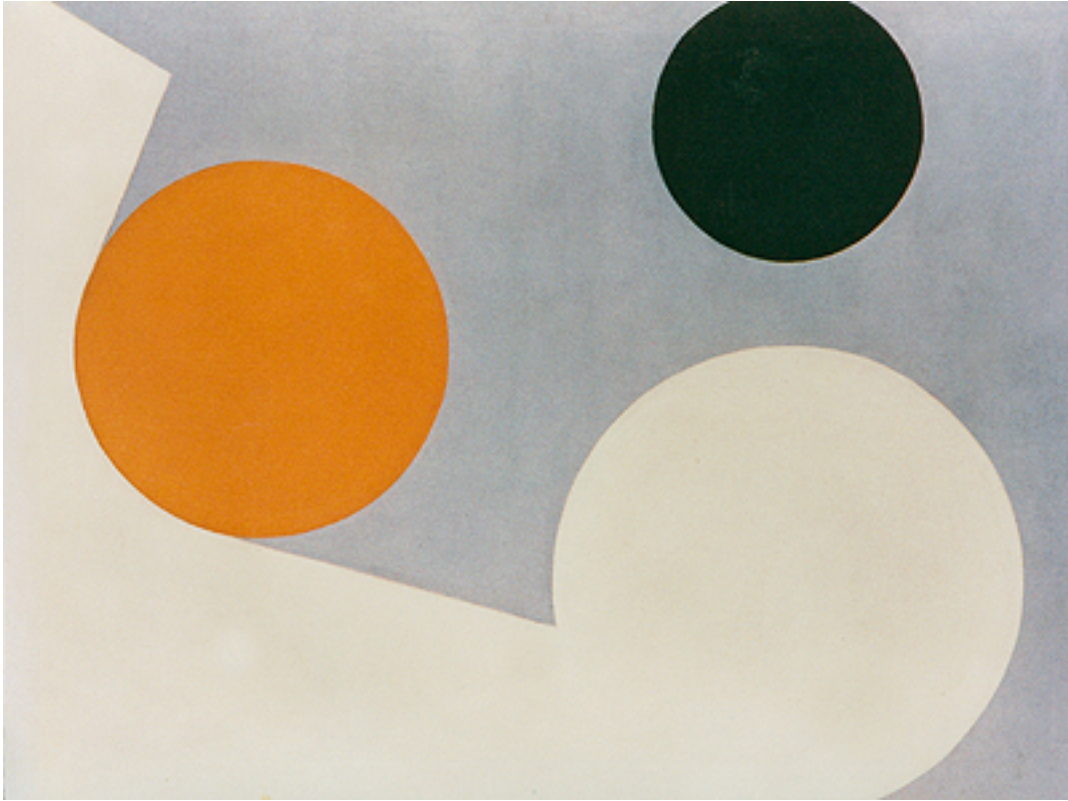


Figura 06 - Tela “Formas” de Ivan Serpa.  
Fonte: Concretos Paralelos, 2014.

Uma das características do artista era seu poder de questionamento sobre arte e seus avanços (ESCRITÓRIO DE ARTE, 2014). No começo dos anos 50 surge seu interesse pela abstração de uma maneira mais geométrica, decompondo referências visuais em padrões geométricos (ESCRITÓRIO DE ARTE, 2014) e sendo

um enamorado da simetria, como tantos artistas modernos de nosso país e de outros meios culturais jovens, como o nosso. Mas, ao mesmo tempo, é fascinado, como a sensibilidade moderna, pelo movimento. Outrora, ele procurava equilibrar esses dois conceitos ou fascínios opostos pelo capricho, pelo acaso, e sobretudo pelo gosto que nele é quase infalível. O concretismo, essa rigorosa gramática que é para o artista

---

<sup>2</sup> Ivan Serpa (1923-1973) foi um pintor, gravador, desenhista e professor entusiasta da abstração geométrica, formando pessoas como Hélio Oiticica (1937 - 1980) na escola de artes do MAM/RJ. Suas obras seguem princípios construtivos à risca, sendo realizadas com materiais industriais e texturas neutras (ITAÚ CULTURAL, 2014)

extraordinário instrumento de trabalho e uma disciplina fecunda, lhe deu meios arbitrários, menos ocasionais para vencer aquela antinomia. Através dos vários processos de repetição, de progressão e reversão, o pintor consegue alcançar um equilíbrio dinâmico cada vez mais sutil e precioso. Suas últimas telas, que se baseiam como numa decalagem de planos interiores, dentro de vasto esquema simétrico, respiram felizes e sóbrias, sem cair no vazio ou no insignificante em que, por vezes, cai o pintor, quando se limita, por amor à simplicidade, a expor o problema plástico que tem em mira, na tela ou no muro, sem na verdade resolvê-lo. (PEDROSA, 1998)

Bill elabora em 1930 um manifesto que clama por uma arte universal de uma clareza absoluta, baseada apenas na construção aritmética (MEGGS, 2009, p. 464). O seu concretismo tem uma noção de projeto, e não de inspiração particular (MARAR, 2004). Max Bill também foi responsável pelo contato da Escola de Ulm e pessoas determinantes para a consolidação tanto da arte como do design no Brasil, como por exemplo Geraldo de Barros<sup>3</sup> e Alexandre Wollner<sup>4</sup> (CARDOSO, 2000).

Em paralelo com as artes visuais, em 1952 é fundado o Grupo Noigrandres, de poesia concretista, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Os ideais do grupo eram a experimentação e pesquisa poética em equipe, e fizeram isso em contato com pintores e escultores concretistas de São Paulo. O movimento concretista no âmbito literário fez uma grande revolução na poesia brasileira, colocando problemas e propondo opções, com um projeto estético, exportando ideias e formas (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1987) (Figura 07).

---

<sup>3</sup> Geraldo de Barros (1923-1998) foi um artista concretista que buscava a junção da arte e cotidiano através do Design (SANTOS, NEVES, 2010). A proposta de viés socialista da arte concretista acompanha as obras de Geraldo de Barros: por meio de uma linguagem única e universal com formas geométricas simples, há a possibilidade de obras que pudessem ser multiplicáveis (SANTOS, NEVES, 2010). Em 1954 funda a Unilabor, uma cooperativa que fabrica móveis e que também mantém uma escola de arte para crianças e um posto de saúde (ITAÚ CULTURAL).

<sup>4</sup> Alexandre Wollner (1928) é um dos responsáveis pela profissionalização do design em território brasileiro (ITAÚ CULTURAL): Wollner estuda na Escola de Ulm e, em seu retorno, torna-se porta-voz da fundação da primeira escola de design no Brasil e do primeiro escritório de design (SOUZA, 2011): a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) no Rio de Janeiro e o FormInform, primeiro escritório de design do Brasil, juntamente com Geraldo de Barros (CARDOSO, 2000, p.163).

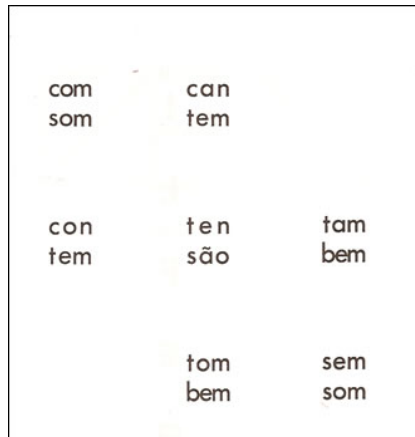


Figura 07 - Poema “Tensão” de Augusto de Campos  
Fonte: Antonio Miranda, 2014.

A explicação de Augusto de Campos quanto à poesia concretista, dá-se da seguinte forma:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (...), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem do significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. (...), eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional (...) de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, 1957)

A poesia concreta, portanto, vê a palavra como um objeto dinâmico, em posição de realismo absoluto (CAMPOS, 1957). Além disso, há funções-relações gráfico-fonéticas e o uso do espaço como elemento de composição que cria uma síntese ideográfica do significado, com uma totalidade sensível. A poesia concreta visa portanto, principalmente, à comunicação através da comunicação de formas.

Em 1956 há a Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte de São Paulo, o MASP, sendo composta de cartazes-poemas, obras pictóricas, esculturas e desenhos, além de palestras e conferências (ITAÚ CULTURAL, 2014). A iniciativa de criar uma Exposição Nacional de Arte Concreta partiu de um grupo de artistas de São Paulo: o Grupo Ruptura. Para Waldemar Cordeiro<sup>5</sup>, era evidente que a arte contemporânea se tornaria uma arte industrial: o artista estabelecia relações entre o artista concreto e a impessoalidade da produção industrial, sendo que a obra deveria ser realizada a partir de um projeto, com ideias pré-concebidas executadas por

<sup>5</sup> Artista plástico, paisagista e crítico de arte, líder do Grupo Ruptura.

métodos pré-estabelecidos. Também deve-se considerar que praticamente todos os membros do Grupo Ruptura atuavam nas áreas de desenho técnico e design gráfico, ou na arquitetura (ESPADA, 2014).

Foi a primeira vez que um evento reuniu poetas e artistas concretos desde o começo da década de 50 e chamou a atenção justamente pela junção de diversas mídias concretistas (desenhos, esculturas, pinturas, gravuras, etc). Desta forma, para o público a exposição foi de severa importância pelo fato de “entrar em contato com todo um pensamento visual em marcha” e, para os artistas, a possibilidade de uma consciência maior a respeito da sua evolução (PIGNATARI, 1957). A Exposição deu amplitude às tendências concretas que eram manifestadas na artes visuais desde o começo do século XX e que elevam e retornam às experiências do grupo de Stijl, popularizado com Max Bill (1908 - 1994) (ITAÚ CULTURAL, 2014). Em diversos setores da crítica, a mostra foi tida como polêmica por refletir o nível de maturidade que o movimento alcançou e, principalmente, por debater as dicotomias entre objetividade e subjetividade, razão e expressão que são o grande pano de fundo das reflexões propostas nesse período artístico (ESPADA, 2010).

A Exposição Nacional de Arte Concreta deixa explícito as divergências entre grupos e tendências: enquanto o grupo paulista centrava-se no conceito de pura visualidade da forma, o grupo carioca não considerava a obra de arte como “máquina” ou “objeto”, mas dava ênfase na intuição como pré-requisito de qualquer trabalho artístico (ITAÚ CULTURAL, 2014).

Quanto à poesia, foi a primeira vez que foi exposta a experiência de uma poesia sem verso e com novas possibilidades estruturais: os poemas foram impressos em cartazes e organizados juntamente às pinturas. Esta maneira de apresentação era coesa com a proposta da poesia concreta de vigorar a visualidade de seus textos e, além disso, os poemas eram colocados lado a lado, como se todos fizessem parte de uma mesma série para sugerir a não-hierarquização entre eles (ESPADA, 2010).

## 2.2 GRUPO RUPTURA

Em 1952 inaugura-se uma exposição no MAM-SP que marca o início oficial do concretismo no Brasil: a Ruptura, formada por sete artistas que habitavam a capital de São Paulo: Anatol Wladyslaw (1913 - 2004) e Leopoldo Haar (1910 - 1954), Lothar Charoux (1912 - 1987), o húngaro Féjer (1923 - 1989), Geraldo de Barros (1923 - 1998), Luiz Sacilotto (1924 - 2003), e o catalisador e porta-voz oficial do grupo, Waldemar Cordeiro (1925 - 1973) (ITAÚ CULTURAL, 2014).

Cordeiro conhece Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto em 1947, na exposição 19 Pintores. Em 1948, assim que Cordeiro volta em definitivo para o Brasil, começa a mudar algumas percepções desses artistas quanto à arte, indo em uma direção mais abstracionista. Cordeiro afirma em 1953 que “o Grupo Ruptura está longe de representar todo o movimento paulista de arte abstrata e concreta, cujas fileiras contam hoje inúmeros integrantes” (ITAÚ CULTURAL, 2014 apud WALDEMAR CORDEIRO, 1953).

Sendo assim, a exposição de 1952 e o manifesto do grupo publicado no mesmo ano constituem a abertura de um novo debate. O Manifesto Ruptura (figura 09), escrito por Waldemar Cordeiro e diagramado por Leopoldo Haar causou mais reações até que os próprios trabalhos apresentados na mostra, por estabelecer uma posição muito firme contra as principais correntes de arte do Brasil.

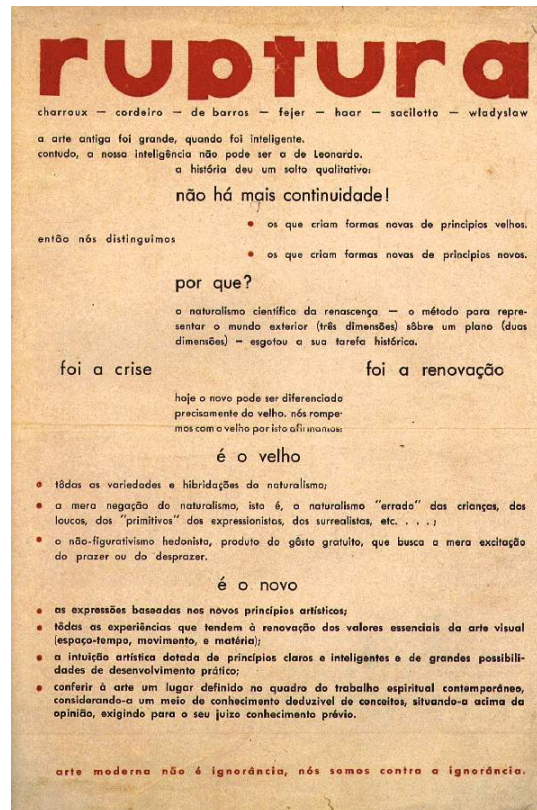


Figura 08 - Manifesto Ruptura  
Fonte: Concretos Paralelos, 2014.

A defesa da autonomia da garantia de uma inserção positiva da arte em uma sociedade industrial é a principal pauta do Grupo Ruptura. Para eles, qualquer obra de arte deve possuir uma base racional e matemática. Na pintura, há a crítica ao ilusionismo pictórico e a adesão aos recursos óticos para criar um movimento virtual. Há também a adesão de materiais industriais como esmalte, tinta industrial, acrílico e aglomerado de madeira.

O Grupo Ruptura não confronta apenas a arte figurativa, mas também demais correntes abstracionistas (COUTO, 2014). Reservando para eles mesmos o monopólio das renovações ocorrentes na arte brasileira, o grupo no momento de criticar todos os “que criam formas novas de princípios velhos” não atingem apenas os movimentos artísticos antigos, mas também o abstracionismo lírico, caracterizado como “não-figurativismo hedonista, produto do grupo gratuito, que busca mera excitação do prazer ou do desprazer” (COUTO, 2014). A racionalidade adotada pelo Grupo Ruptura demonstra a ânsia de superação do atraso tecnológico e da economia subdesenvolvida no Brasil (ITAÚ CULTURAL, 2014). Há, igualmente, a

explicação de que o Grupo Ruptura pretendeu eliminar a representação em diversos níveis, principalmente no que diz respeito à expressão, o que eliminaria todas as formas de subjetividade (COCCHIARALE, GEIGER, 1987 apud COUTO, 2014). Lígia Canongia explica as propostas do Grupo Ruptura como

Uma produção informada pelo saber científico, compatível com o progresso e os novos meios de comunicação. Com base, portanto, na ciência e na tecnologia, o Concretismo propôs formas programadas, sistemáticas e seriais, que obedeciam, na maioria das vezes, a uma organização simétrica. A idéia era de que a obra de arte guardasse características condizentes com o espírito rígido e modular da mecânica industrial, estabelecendo um sistema de comportamento das formas que equivalia ao da máquina. O artista seria, assim, uma espécie de designer da forma, aquele que planeja uma comunicação acessível e imediata por meio do 'vocabulário' geométrico. (LÍGIA CANONGIA, 1987 apud COUTO, 2014)

O Grupo começa a dispersar no final dos anos 50 e teve papel decisivo na afirmação do Concretismo no Brasil, assumindo um papel de vanguarda na arte brasileira (COUTO, 2014).

### 2.3 GRUPO FRENTE

Sob a liderança de Ivan Serpa, o Grupo Frente foi um marco na arte e no movimento concretista no Brasil. O Grupo Frente abriu sua primeira exposição em 1954 na Galeria do Ibeu, no Rio de Janeiro com obras de artistas como Aluísio Carvão<sup>6</sup> (1920 - 2001), Décio Vieira<sup>7</sup> (1922 - 1988), Ivan Serpa (1923 - 1973), Lygia Clark (1920 - 1988), Lygia Pape (1927 - 2004) e Vicent Ibberson (19--). O Grupo não tinha como principal característica uma estética única e universal, mas os integrantes concordavam entre si sobre a rejeição à pintura modernista brasileira que tinha um viés figurativo e nacionalista. (ITAÚ CULTURAL, 2014).

O embate entre os concretistas de São Paulo (Grupo Ruptura) e Rio de Janeiro (Grupo Frente) nunca foi tranquilo: nos contatos iniciais entre os grupos houve grandes divergências quanto às teorias defendidas por Max Bill. Os cariocas do Grupo Frente sempre foram mais independentes aos postulados concretistas e

<sup>6</sup> Pintor, escultor, ilustrador, ator, cenógrafo, professor. Inicia sua atividade artística como ilustrador, no Pará.

<sup>7</sup> Pintor e desenhista carioca.

abominavam a ideia de uma arte negadora da intuição e da subjetividade criativa. Na área da pintura, as diferenças também eram ressaltadas: para o Grupo Frente, o trabalho dos paulistas impossibilitava a abolição da categorização entre figura e fundo, enquanto o Grupo Ruptura pensava que o grupo carioca fazia uma escolha qualquer das cores (RODRIGUES, 2010).

Portanto, com a ideia de propor um viés mais liberal quanto às teorias concretas propostas pelo Grupo Ruptura, na segunda exposição do Grupo Frente em 1955, no MAM-RJ, juntam-se ao grupo mais sete artistas: Abraham Palatnik<sup>8</sup> (1928-), César Oiticica (1939-), Franz Weissman (1911-2005), Hélio Oiticica<sup>9</sup> (1937 - 1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch (1920- ). As técnicas artísticas são mais diversas, utilizando-se giz pastel, gravura, objetos cinéticos e colagens, por exemplo. Mário Pedrosa (1900-1981) diz que o Grupo Frente não provem "de uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo (...) e outros ismos" (ITAÚ CULTURAL, 2014).

A linguagem geométrica para o Grupo Frente é experimental e questionadora, tanto que os artistas pertencentes a esse grupo não podem ser limitados a ser chamados estritamente de "concretos", pois para eles é ignorável a "noção de objeto artístico como exercício de concreção racional de uma idéia, cuja execução deve ser previamente guiada por leis claras e inteligíveis, de preferência cálculos matemáticos". Tal experimentação desenvolve uma linguagem poética acentuada nos trabalhos de seus integrantes, como a "Superfícies Moduladas" (Figura 09) de Lygia Clark e as experiências cinéticas de Palatnik (Figuras 10 e 11) (ITAÚ CULTURAL, 2014).

O quadro de Lygia Clark utilizou materiais industriais e uma simplificação formal organizada segundo as leis da Gestalt, o que remete à origem concreta. O

---

<sup>8</sup> Artista cinético, pintor, desenhista nascido em Natal em 1928. O conjunto de sua obra tem relações livres entre formas e cores. Após suas telas construtivas começa a projetar máquinas cinéticas em que a cor aparece em movimento. Palatnik foi pioneiro no uso da eletrecidade no âmbito artístico, mostrando-se também um pioneiro na arte programada (ESCRITÓRIO DE ARTE, 2014).

<sup>9</sup> Artista brasileiro pioneiro na criação de relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis (ESCRITÓRIO DE ARTE, 2014). Para o próprio, em 1961, a era do fim do quadro havia sido inaugurada (BRAGA, 2013). O artista também une estética e política em suas obras e busca integrar a arte na experiência cotidiana.



que há de diferente nessa obra é que Lygia construiu o próprio quadro: ele é formado por um aglomerado de madeira, ao qual foi colocado uma argamassa industrial, em que a artista criou a sua composição e fez incisões, como se recortasse o quadro em pedaços. (GUERRA, 2015). As obras de Palatnik exploram efeitos visuais por meio de movimentos físicos e ilusão de ótica, sendo utilizado também uma pesquisa visual e rigor matemático em conjunto com instalações elétricas que criam movimentos e jogos de luzes. Seus aparelhos são constituídos por hastes e fios metálicos com placas que se movimentam levemente, acionadas por motores e eletroímãs (MAM, 2014).

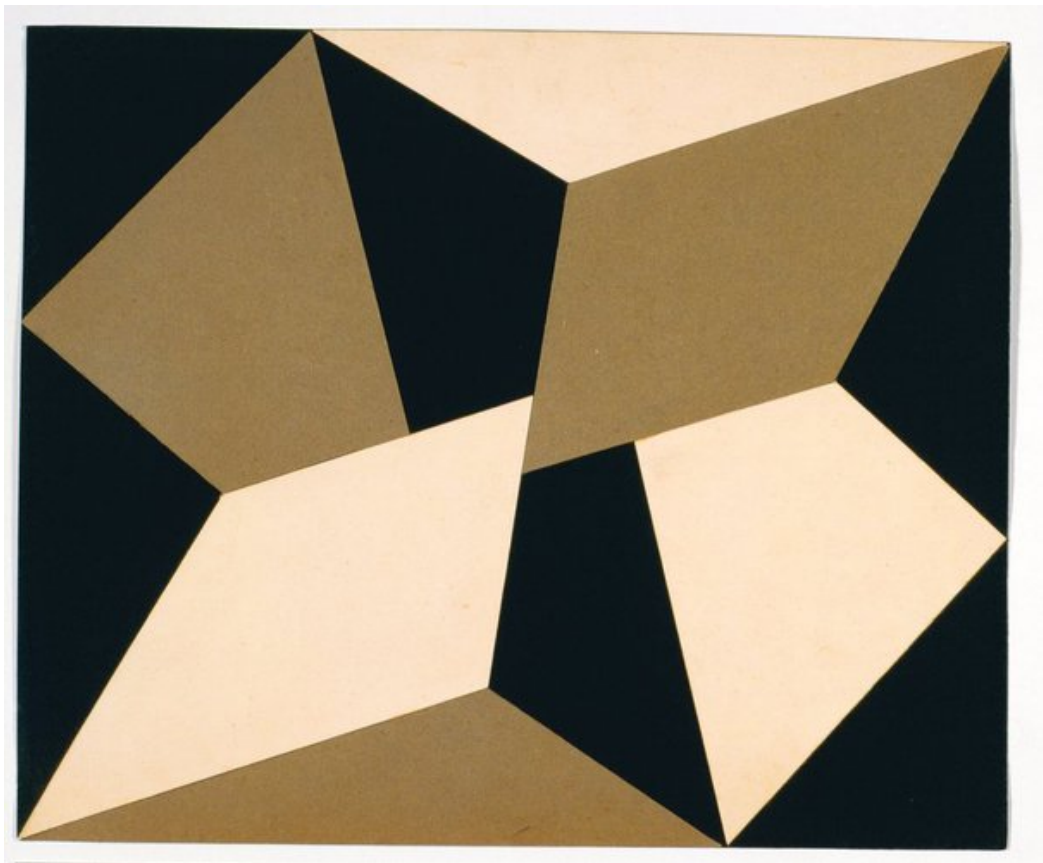


Figura 09 - "Planos em Superfície Modulada" (1957) - Lygia Clark  
Fonte: Joshua Abelow, 2014.



Figura 10 - "Aparelho Cinecromático SF-4 / Kinechromatic Device SF -4" (1954) - Abraham Palatnik  
Fonte: Museu Oscar Niemeyer, 2014.

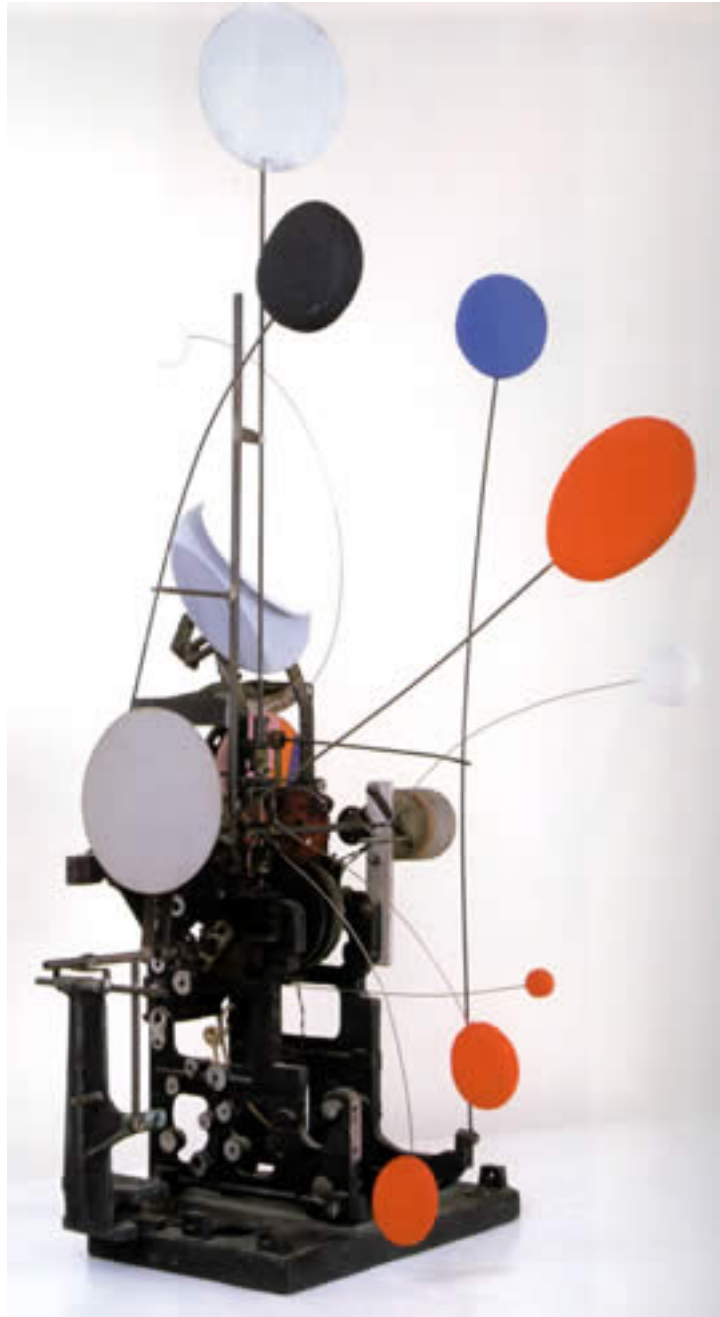


Figura 11 - "Objeto Cinético" (1964) - Abraham Palatnik  
Fonte: Itaú Cultural, 2014.

No final dos anos 50, o Grupo Frente se desintegrou, pois existiam grandes choques de pensamentos dentro do próprio grupo (RODRIGUES, 2010). Com a desintegração do Grupo Frente, alguns integrantes começam a formar o Movimento Neoconcreto, um dos mais significativos da Arte Brasileira e outros deram continuidade em suas obras autorais.

## 2.4 NEOCONCRETISMO

Em março de 1959, no Museu de Arte Moderna da cidade do Rio de Janeiro, é realizada a I Exposição Neoconcreta, juntamente com o lançamento do manifesto que definia a sua posição, divulgado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22 de março de 1959. Sete artistas participaram desta exposição: Almicar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar, Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Mais tarde, Willys de Castro, Décio Vieira, Hélio Oiticica (1937 - 1980), Hércules Barsotti, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernandes Fortes de Almeida e Cláudio Melo Souza integraram ao movimento neoconcreto (GULLAR, 1999, p.244).

Na exposição havia a representação da experiência e liberdade de criação do Grupo Frente, em que cada um tinha a independência de fazer sua própria linguagem concretista, ao contrário do Grupo Ruptura, muito mais ortodoxo (LOPES, 2010, p. 65).

O neoconcretismo contém uma série de interpretações de vanguardas artísticas como neoplasticismo e o próprio concretismo, bem como inspiração em artistas como Malevich, pelo seu ideal de total sensibilidade na arte, indo além do racional e mecânico. Para os neoconcretistas, a arte era um quasi-corpus, nem máquina, nem objeto, mas “um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”, pois a arte transcende todas as relações mecânicas” (GULLAR, 1999, p.285) (Ver Anexo I).

A arte neoconcreta não é simplesmente a rejeição aos postulados concretistas, mas uma reação e intervenção a eles. Com completa rejeição da primazia da racionalidade sob a sensibilidade e a inspiração artística, os artistas propunham experiências táteis e ações criativas ao espectador (LOPES, 2010, p.66). A obra neoconcreta, então, realiza-se no espaço, sem suportes semióticos como molduras e bases, realizando-se em um espaço metafórico, com uma linguagem não-figurativa e fora dos moldes da tela e moldura (GULLAR, 1999, p.253).

A ideia de uma obra de arte ser um objeto de contemplação, com um espectador inativo e estático, é renegada pelos neoconcretistas, com a proposta de uma interação da pessoa com o objeto, com um envolvimento físico e, ao mesmo tempo, emocional com a peça. Tal interação subverte os preceitos racionais dos primeiros concretistas e seus postulados mecanicistas, redescobrando assim uma função humanista na arte, fazendo com que o indivíduo se aproxime da sua condição como ser social e e assim, ele se torna interventor da obra e participante dela, como se fosse uma espécie de coautor da obra, algo que tem uma interferência significativa na mesma (LOPES, 2010, p.68).

Lygia Clark é um forte exemplo de criação de objetos de arte com o espectador como ressignificador da obra, com os “Bichos” (Figura 12). Lygia Clark para de utilizar a madeira e passa a utilizar chapas metálicas que articulam-se com as dobradiças, com todo um dinamismo mecânico e que permite a interferência do espectador para o movimento da peça. Hélio Oiticica, por sua vez, demonstra uma preocupação com os conceitos de espaço, tempo, movimento e espacialização da cor, como na sua estrutura monocromática “Relevo Espacial” (1959/1960) (Figura 13), em que o interlocutor toca a peça e a observa de todos os ângulos possíveis, podendo vivenciar a obra em plenitude e singularidade (LOPES, 2010, p.69).

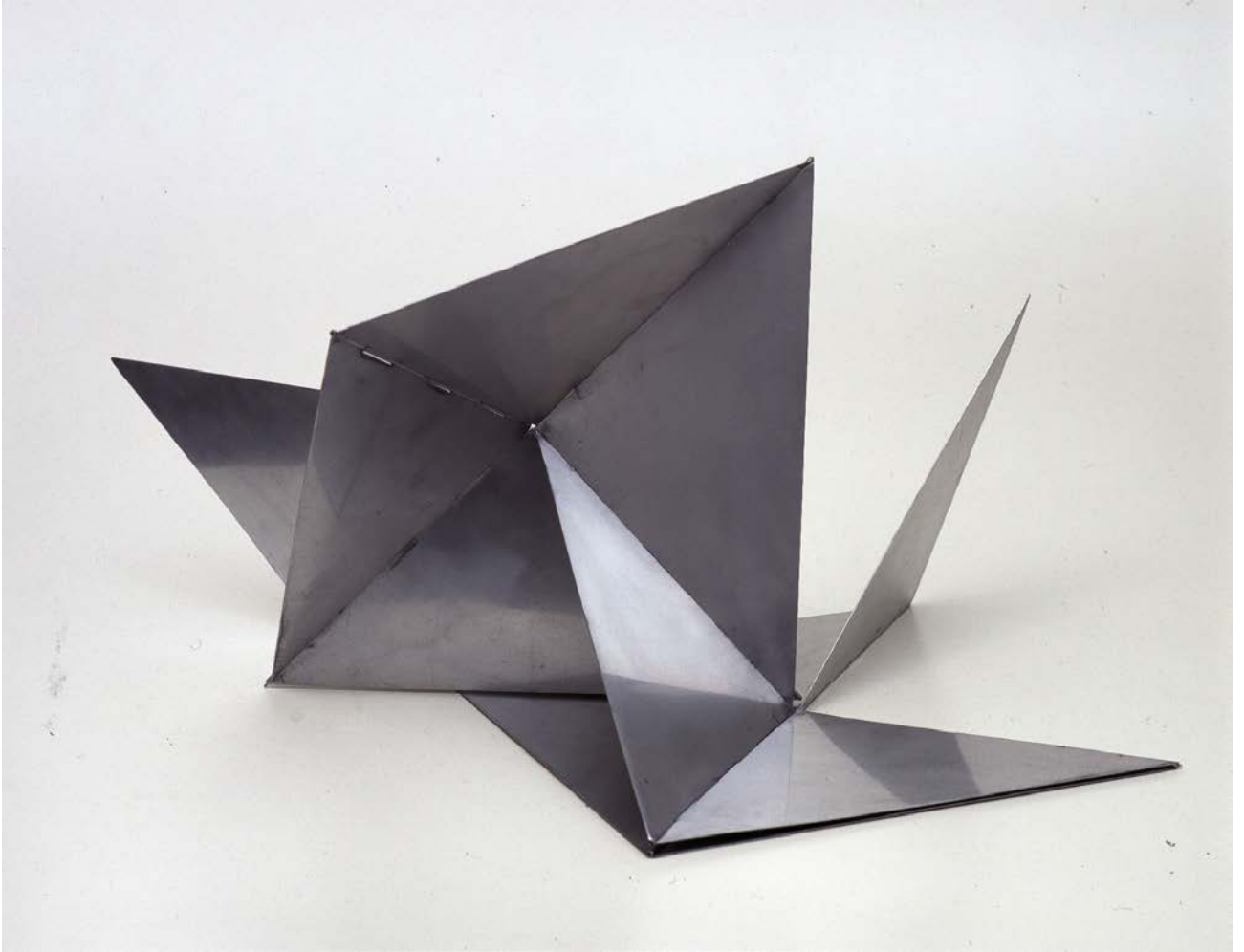


Figura 12 - "Bicho: carangueijo duplo" (1961) - Lygia Clark  
Fonte: Pinacoteca de São Paulo, 2014.



Figura 13 - “Relevo Espacial” (1959/1960) - Hélio Oiticica  
Fonte: Tate Modern, 2014.

A experimentação e sensibilidade tátil e emocional proposta pelo neoconcretismo fez com que artistas tais como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica “levassem às últimas consequências a relação arte/vida e a ideia de arte como um evento coletivo”. O Concretismo adequou o seu embasamento europeu à realidade brasileira, mas foi o Neoconcretismo que adicionou a liberdade de pensamento e a ousadia experimental e artística, fazendo com que jogassem as sementes da arte contemporânea brasileira em um solo fértil (LOPES, 2010, p.78).

### 3 LUIZ SACILOTTO

#### 3.1 BIOGRAFIA

Nascido em Santo André, São Paulo, Luiz Sacilotto teve o começo da sua vida inserido em um contexto de urbanização e industrialização que, posteriormente, compôs o lirismo de suas obras.

Em 1931, no Externato Padre Luiz Capra, Sacilotto começa a compor seu universo artístico na infância, com gibis, aviões e super-heróis. Enock Sacramento, que conviveu com o artista na época do Externato, fala que o uniforme utilizado pelas crianças (quadriculado azul sobre fundo branco para o sexo masculino e quadriculado vermelho sobre fundo branco para o sexo feminino) “talvez tenha sido a primeira vivência marcante de Sacilotto com as formas geométricas e as cores puras, chapadas” (SACRAMENTO, 2001, p.14 apud MORAES, 2013, p.19).

Em 1938 estuda pintura no Instituto Profissional Masculino do Brás em São Paulo. Lá, os cursos duravam cerca de três anos e tinham bases em aulas teóricas, como Língua Portuguesa e Geografia, juntamente com aulas práticas, ofertadas em oficinas e ateliês, com desenho sendo a principal matéria do currículo (ETEC - Getúlio Vargas, 2014). Suas primeiras obras vão contra os padrões acadêmicos e se aproximam dos conceitos estéticos do Grupo Santa Helena, grupo oriundo de artistas com interesses em comum que utilizaram salas do Paleete Santa Helena como ateliê, sem qualquer tipo de programa preestabelecido (ITAÚ CULTURAL, 2014).

Sacilotto considerava o Instituto Profissional Masculino do Brás um tanto quanto equivocado em seu método de ensino e acreditava que, estudando naquele lugar, jamais seria artista devido ao seu enfoque técnico e distinto das belas-artes (MORAES, 2013, p.20). Mas, mesmo assim, Sacilotto se acostumou com o foco das artes e ofícios e na escola conhece Marcelo Grassmann (1925-2013), gravador, desenhista e ilustrador, e Octávio Araújo (1926-), artista gráfico, pessoas com as quais ele integra a exposição “4 Novíssimos”. Na época, Sacilotto trabalhava como



desenhista de letras e projetista de esquadrias metálicas na Hollerith do Brasil (CAETANO, 2014).

No período da criação de grandes museus brasileiros, como o MASP, MAM-SP e MAM-RJ, que fizeram com que o ideário abstrato permeasse os grandes centros urbanos brasileiros, Sacilotto participa da mostra “19 Pintores”, em São Paulo (MORAES, 2013, p.22). Tal exposição tinha como objetivo dar maior visibilidade aos artistas mais jovens e manifestava o expressionismo e o realismo social.

Em tal ocasião, Sacilotto conhece Lothar Charoux e Waldemar Cordeiro, ícones que constituem juntos o Grupo Ruptura (CAETANO, 2014). Sacilotto trabalhava nos escritórios de arquitetura de Jacob Ruchti (1917-1974) e Vilanova Artigas (1915-1985), experiências que forneceram ao artista um olhar mais concretista devido ao processo racional de criação na Arquitetura (MORAES, 2013, p.21).

Os futuros concretistas do Grupo Ruptura (Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros e Lothar Charoux) discutiam muito após o retorno de Cordeiro ao Brasil em 1948, principalmente sobre assuntos relacionados às suas atividades. Estes debates eram publicados em grandes meios de comunicação e, desta forma, o Grupo Ruptura foi se desenvolvendo (MORAES, 2013, p.22). Juntamente com os companheiros do Grupo Ruptura, Sacilotto reflete sobre a realização da I Bienal Internacional de São Paulo, que foi fundamental para as linguagens abstratas e geométricas.

No decorrer dos anos 1950 é identificável nas obras de Sacilotto uma busca constante às correntes vanguardistas europeias de cunho mais concreto, principalmente inspiradas em Kazimir Malevich (1878-1935), “para quem a arte deveria abandonar a aparência exterior e centrar-se na sensibilidade - na supremacia dela -, com a conseqüente adoção de um vocabulário reduzido às formas geométricas puras”.

Com um pensamento experimental, Sacilotto utilizou diversos materiais e recursos para a execução de suas obras, como grafite, nanquim, carvão, guache, aquarela, tinta a óleo, xilogravura e materiais industriais como esmalte, tintas industriais, compensados, alumínio, latão e ferro. Ao longo dos anos 50, Sacilotto

produz diversas obras e participa de eventos como a Bienal de Veneza, em 1952, seis Bienais Internacionais de São Paulo, de 1951 a 1965 (MORAES, 2013, p.23).

A partir de 1954, Sacilotto começa a denominar todos seus trabalhos com o título “Concreção”, “que significa dar-lhes concretude de existência”. De acordo com Moraes, após a palavra “concreção”, insere-se constantemente um numeral de quatro dígitos, sendo que os primeiros se referem ao ano em que a obra foi realizada e os dois últimos um número sequencial de trabalho finalizado (MORAES, 2013, p.30).

Sacilotto também participa de outras atividades, como membro do júri do Salão Paulista de Arte Moderna, entre 1955 e 1968, e envolvimento na criação da Associação de Artes Visuais Novas Tendências, que segundo Moraes (2013, p.25) difundia os ideais de novas tendências artísticas.

Depois de sua participação na VIII Bienal Internacional de São Paulo, Sacilotto destrói seus trabalhos produzidos para o evento em questão e só retorna às suas atividades artísticas em 1974. Sacilotto sempre foi um sujeito que acreditava na liberdade e na época da Ditadura Militar, se fechou em seu próprio universo. É nesse momento que se iniciam as séries de expansões, retrações, rotações, intermutações e dobras visuais, que sempre o acompanharam (MORAES, 2013, p.72).

Em 1989, Sacilotto conquista o prêmio de artes visuais da Associação Paulista dos Críticos de Arte, o que demonstra o poder do artista em seus experimentos de cores e formas. Segundo Moraes (2013, p.26), em Santo André também é realizada uma calçada com lajotas que reproduzem suas obras, no ano de 2000.

### 3.2 OBRAS DE LUIZ SACILOTTO

Luiz Sacilotto se auto definia como o mais concreto entre os artistas concretos pelo seu apego aos ideais concretistas, além de defender a pureza nas artes, com a proposta de uma experiência sensível (MORAES, 2013, p.12).

Em 1944, no começo de sua aprendizagem artística, Sacilotto desenvolveu algumas pinturas de natureza-morta, aprimorando assim, a sua capacidade de representar figuras do cotidiano, expandindo seu universo ao que lhe é particular, como retratos de seus parentes. Em sua obra “Natureza-Morta” (Figura 14) as pinceladas são intensas, contrastantes e nítidas, o que produz vigor e intensidade no seu trabalho.



Figura 14 - “Natureza-Morta” (1944) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Itaú Cultural, 2014

É possível observar uma dualidade entre o figurativo e abstrato a partir de 1947 no repertório artístico de Sacilotto, com uma maior geometrização do fundo e com a utilização de imagens mais pictóricas, como em “Figura”, de 1947 (Figura 15) ou “Mulher Sentada”, de 1948 (Figura 16) (ITAÚ CULTURAL, 2014).

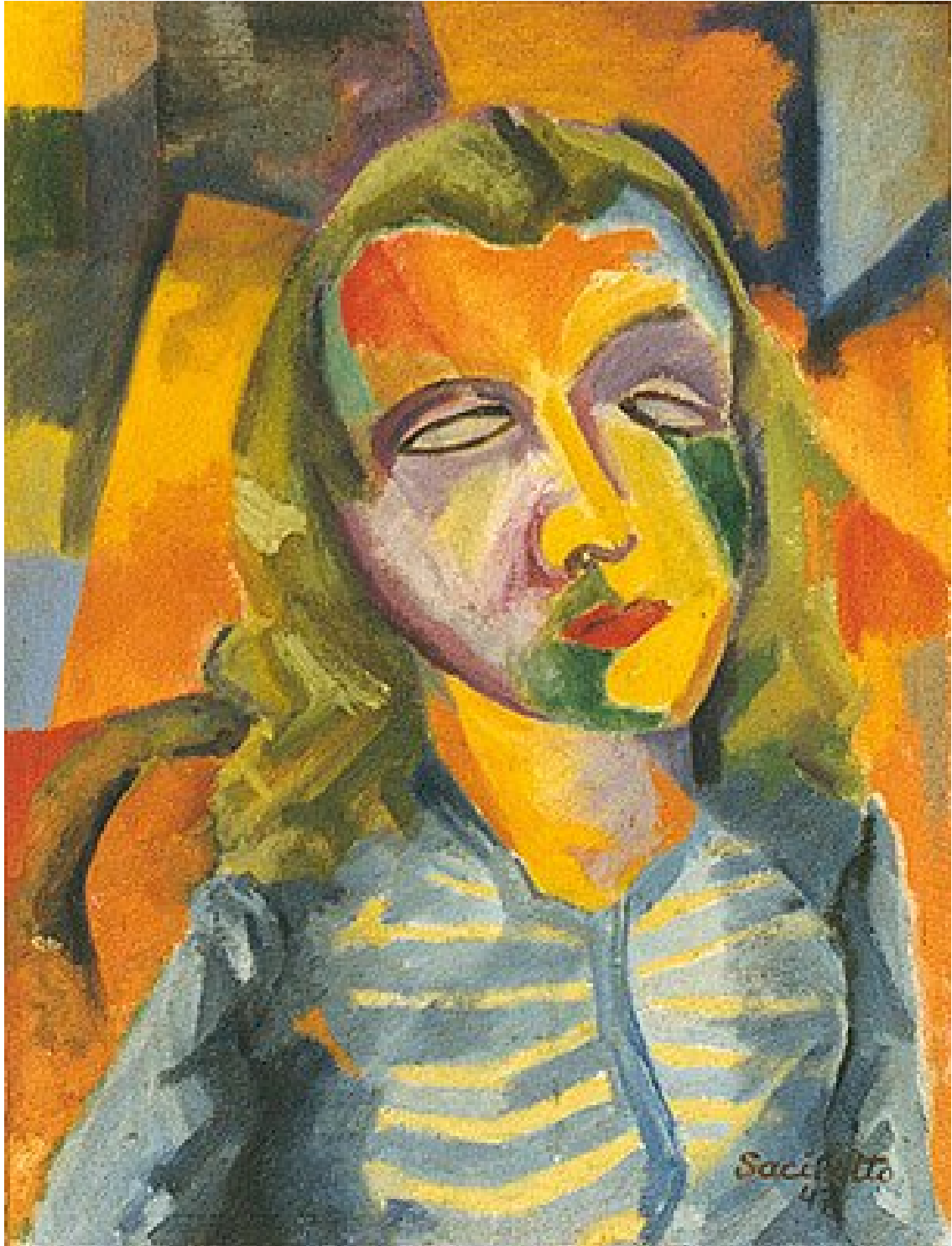


Figura 15 - "Figura" (1947) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.



Figura 16 - "Mulher Sentada" (1948) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Nesta mesma época, Sacilotto desenvolve seu viés expressionista ao retratar seus interesses através de formas simplificadas, planos reduzidos, objetos geometrizados e uma maior liberdade de criação. O quadro "Paisagem" (Casa na Estrada do Vergueiro, SBC) (Figura 17) explora uma representação mais pictórica e articulada através da cor. Assim, Sacilotto inicia a sua libertação da pintura voltada à realidade. A casa retratada pelo pintor se constrói através de linhas retas delimitadoras e estruturadoras, mas sem qualquer tipo de rigor formal. (MORAES, 2013, p.38).



Figura 17 - "Paisagem (Casa na Estrada do Vergueiro, SBC)" (1948) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

No mesmo ano, sua obra "Composição" (Figura 18) não é mais figurativa, tanto que o próprio Sacilotto afirma que sua arte, a partir de então, será a arte pura, geométrica e concreta. Sua obra tem as formas geométricas, cores e delimitações mais assumidas que o seu quadro realizado em mesmo ano (Paisagem (Casa na Estrada do Vergueiro, SBC)), com as linhas assumindo um papel definidor, explorando suas superfícies, figuras, planos e espaço. A partir desta obra são explorados conceitos como contrastes, harmonia, unidade, segregação, unificação, continuidade, proximidade e semelhança, propostas da teoria da Gestalt. (MORAES, 2013, p.40).

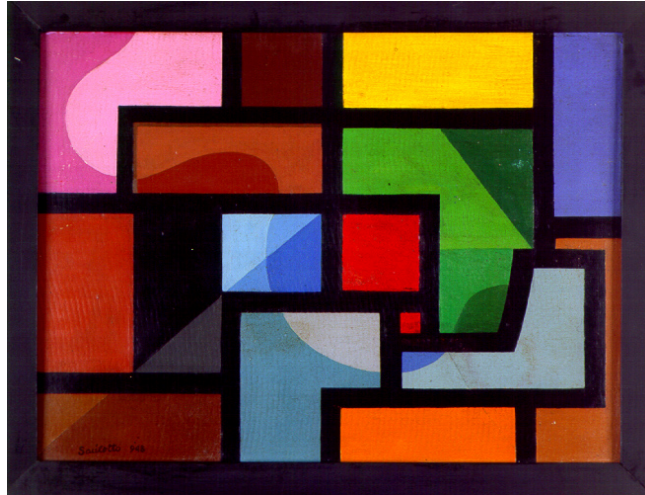


Figura 18 - “Composição” (1948) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

As formas e linhas de Sacilotto vão, aos poucos, conquistando independência e começam a ser desprovidas de uma estrutura ortogonal. Na obra “Concreção”, de 1952 (Figura 19), “Sacilotto se anuncia nesta concreção de cor e matéria pictórica: a ambiguidade, o jogo que ela propõe, na verdade impõe, ao olho do observador não acostumado a se deixar fascinar pela singular beleza pura das formas”. Sacilotto começa a demonstrar seu então interesse pelos fenômenos e efeitos óticos (MORAES, 2013, p.44). Seus jogos e ilusões óticas constróem sua obra, sempre relacionada a meios de produção, o que provoca o olhar. Deste modo, tornam-se perceptíveis seus recortes, giros, e suas incontáveis maneiras de reproduzir e recriar formas geométricas (CAETANO, 2003). A adoção de ritmos numéricos simples criam estruturas cinéticas, de caráter de serialização, que faz com que o tempo apareça como um movimento virtual. Assim, há uma lei de desenvolvimento que cria uma unidade em suas propostas visuais (MORAIS, 1979).



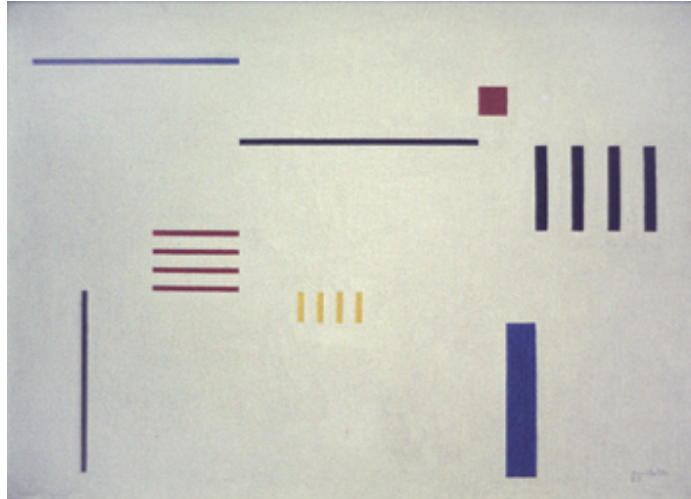


Figura 19 - "Concreção"(1952) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

O movimento e o contraste presentes em "Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes" (Figura 20) questionam a clássica ortogonalidade da arte ocidental. As linhas cortam o aparente equilíbrio entre os dois triângulos pretos e também compõem um grande contraste no centro da obra pelo antagonismo cromático presente na mesma. A obra contém uma sensibilidade que captura o olhar do observador, que deve descobrir a beleza sutil das formas puras (MORAES, 2013, p.50). Tal sensibilidade não foi renunciada por Sacilotto, apesar de seu grande rigor formal, por sempre se manter interessado em experimentações de diversos materiais e técnicas (CAETANO, 2003 apud SACILOTTO, 2014).



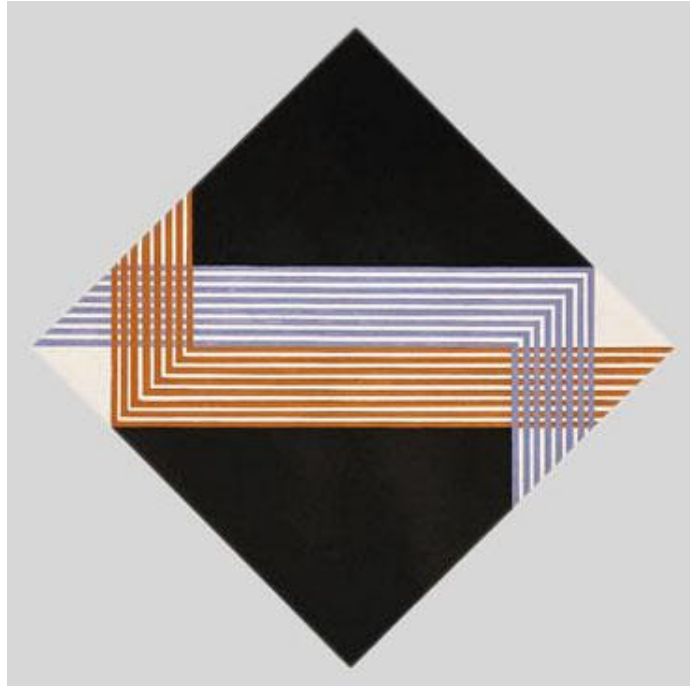


Figura 20 - "Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes"  
(1953) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Um dos trabalhos mais discutidos de Sacilotto, "Concreção 5629" (Figura 21), é uma obra realizada em esmalte sintético sobre alumínio, na qual assume sua personalidade artística através dos materiais que utiliza para a realização de sua obra.

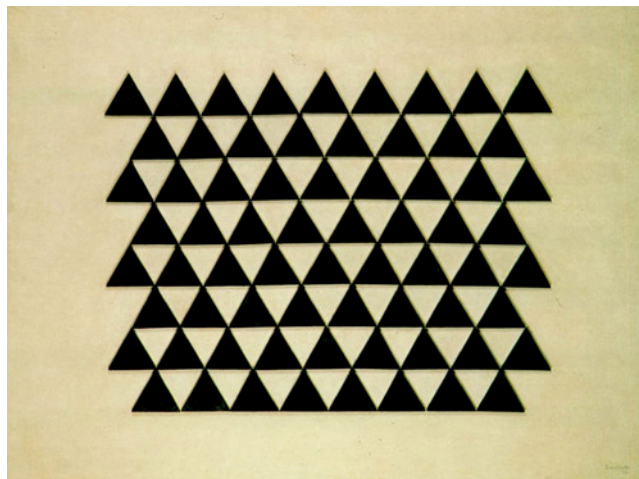


Figura 21 - "Concreção 5629" (1956) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Nada nesta obra é pensado através do subjetivo, mas através do racional, da forma, da matéria, da cor, da simplicidade e da percepção aguda que a composição propõe. Esta obra compôs a I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, no MAM-SP e em 1957, no MAM-RJ. Segundo Aracy Amaral,

a composição se assenta sobre uma das faces de um grande triângulo equilátero composto de dezenas de pequenos triângulos do mesmo tipo. Extremamente gráfico do ponto de vista visual, o trabalho vale-se apenas do branco e negro, aplicados em esmalte. O resultado é uma obra cinética que instiga a percepção ótica com um desconforto não apaziguado pelo campo branco do fundo sobre o qual se movem os 68 pequenos triângulos negros em jogo permanente com o olho do espectador diante de 60 triângulos brancos invertidos e formados pela junção figura-fundo. O que faz com que se esteja diante de losangos bicolores subitamente eliminados pela visão do grande triângulo equilátero preponderante na composição (ARACY AMARAL, 1998 apud Marcos Moraes, 2013, p.60).

“Concreção 5629” trata de maneira simples a sensibilidade em um único elemento, um triângulo equilátero na cor preta, que também se materializa em seu contrário, tanto em posição quanto em cor, que dá à obra um sentido de continuidade e, ao mesmo tempo, de permanência e estabilidade. Como diz Décio Pignatari,

que coisa mais simples e primordialmente neolítica do que um pattern de triângulos negros sobre um fundo branco que se trianguliza em signos ao mesmo tempo iguais e opostos? No entanto, uma obra como essa tem a fascinação mesmérica de uma mandala ocidental. Diacronicamente, aí estão o objet trouvé, a op, a conceitual, a minimal; sincronicamente, quanto mais você olha para ela, mais vê coisas e espaços em constantes e inconstantes mutações. É dessa forma que Sacilotto sabe preservar a expressão na construção: insólitos e dinâmicos objetos visuais brotando de uma invariante aparentemente estática, numa espécie de fisionomia estruturada (ver bichinhos nas nuvens). São as formas elementares do parentesco geométrico-visual, os signos primordiais das articulações sensíveis. Justamente o contrário de uma pintura de efeitos. Pois você nada verá se passar por ela os olhos com o carimbo do “já visto”. (DÉCIO PIGNATARI, 1980 apud SACILOTTO, 2013)

No começo da década 60, além da dissolução do Grupo Ruptura, há também as investigações em torno de cortes e dobras dando a sensação de tridimensionalidade por parte de Sacilotto, como em “Concreção 6048” (Figura 22). Suas formas adquirem um perfil mais dinâmico e é nítido um movimento através de suas relações geométricas, também valorizado através do contraste entre as cores da obra. (MORAES, 2013, p.60).

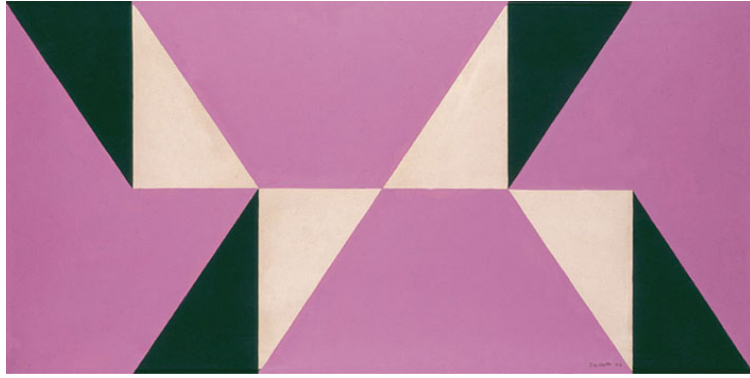


Figura 22 - "Concreção 6048" (1960) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Em 1964 com o Golpe Militar, de acordo com Moraes (2013, p.72), Sacilotto permaneceu em um hiato criativo por mais de uma década. Seu olhar retorna renovado, mais voltado a fenômenos óticos e de percepção, com um perfil mais lúdico. Tais investigações quanto as percepções óticas estavam sendo investigadas por outros artistas, como Victor Vasalery (1890-1997), Bridget Riley (1931-) (Figura 23) e Jesus Soto (1923-2005).

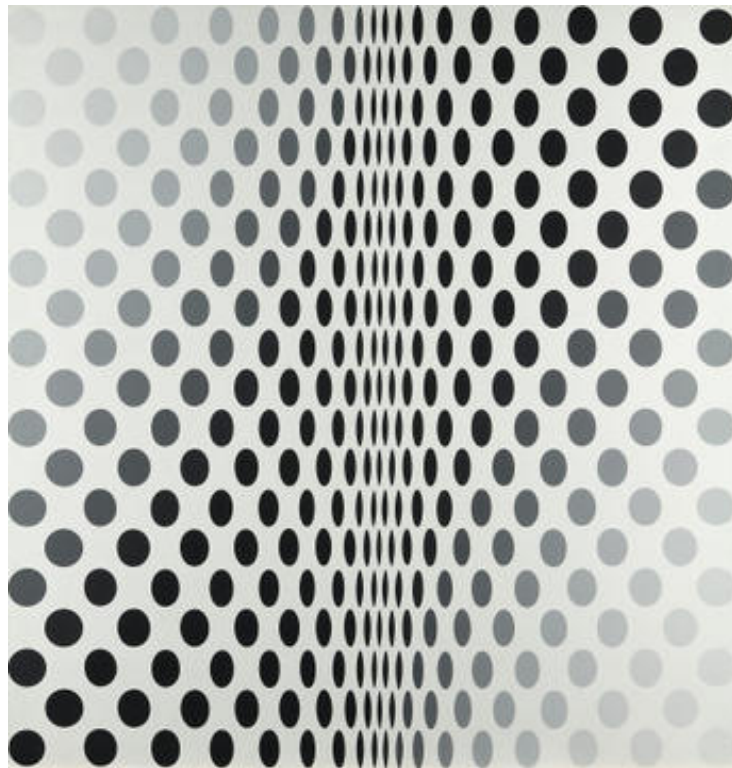


Figura 23 - "Metamorphosis" (1964) - Bridget Riley  
Fonte: CAM - Centro de Arte Moderna, 2014.

A exposição “The Responsive Eye”, realizada em Nova York em 1965 trouxe à tona o cinetismo e experiências cinéticas que refletem na obra de Luiz Sacilotto. Assim, em “Concreção 7553” (Figura 24), de 1975, o pintor desestabiliza as certezas do olhar (MORAES, 2013, p.72).

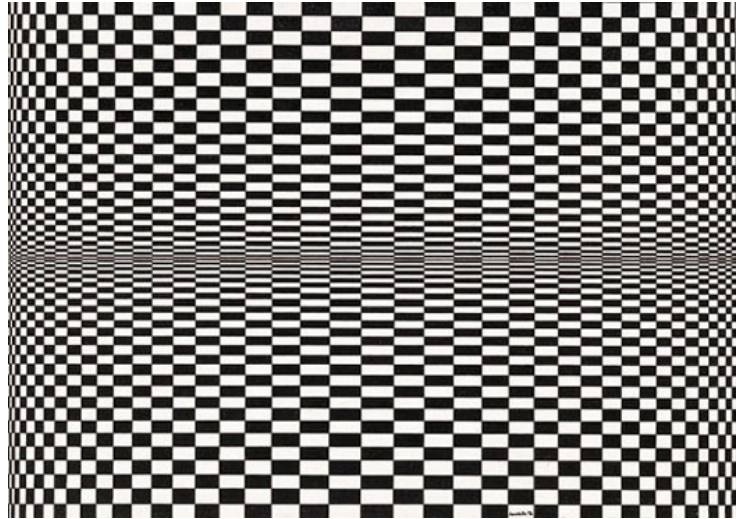


Figura 24 - “Concreção 7553” (1975)  
Fonte: Moraes, 2013

Em um exercício silencioso, “Concreção 8332” (Figura 25) é uma das obras mais simples de Sacilotto, mas também uma das que mais fascinam o olhar. O triângulo isósceles é repetido 361 vezes na tela, com o movimento de apenas um grau e a simplicidade é um ítem de destaque nessa obra, com a multiplicidade sendo um aspecto muito explorado. Nas palavras de Sacramento,

A obra de frente remete a efeitos pirotécnicos, congelados no ar, ou à distribuição ordenada de limalha de ferro num campo magnetizado, embora Sacilotto não pretenda representar coisa alguma com ela. A fixação do olhar pode determinar fugazes aparições de módulos pretos sobre o fundo negro, como se fossem sombras. Observada em posição inclinada normal, de lado ou de ponta-cabeça, revela as 19 fileiras de módulos pontiagudos que a constituem, tanto no sentido horizontal como no vertical. Em cada fileira, o módulo descreve, do começo ao fim, uma rotação de 360 graus, simulando uma torção, à maneira de uma fita de Moebius. (SACRAMENTO, 2001, p.93 apud MORAES, 2013, p.76)

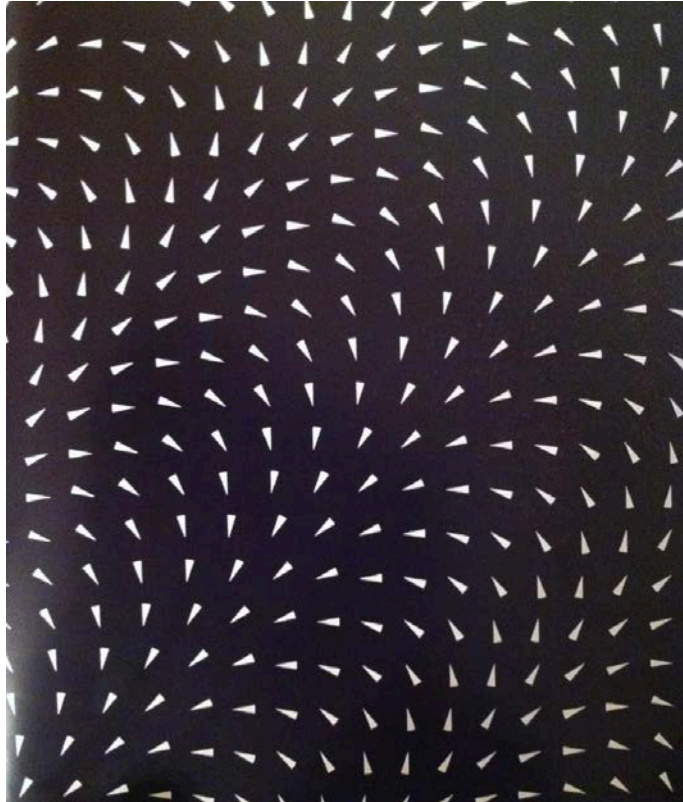


Figura 25 - “Concreção 8332” (1983)  
Fonte: Moraes, 2013.

Mantendo a fidelidade a seus interesses quanto à investigação da cor, forma e matéria, Sacilotto, nos meados dos anos 90, cria a obra “Concreção 9770” (Figura 26), que se relaciona com os trabalhos da série “Concreção”, mas que integra a série denominada “Intermutações”, composta de obras que investigam a capacidade de duvidar daquilo que somente se vê. A atenção quanto à experiência sensorial e à virtualidade do espaço também permanece em suas obras.





Figura 26 - “Concreção 9770” (1997) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Nesta obra, um quadrado é inserido dentro de outro que, por sua vez, é formado pelas laterais da tela, em um ângulo de 45 graus em uma relação cromática em um aspecto de dualidade. Desta maneira, há a exploração do “desequilíbrio da compreensão sobre as operações que essa racional e simples estrutura propõe”, como afirma Marcos Moraes (2013, p.82), fazendo com que haja a impressão de tridimensionalidade e até uma espécie de vertigem.

Sacilotto também explora a área das esculturas, como em suas obras “Escultura Negra”, de 1959 (Figura 27), que explora os jogos entre espaço real e virtual e também questiona a matéria e a ausência dela.



Figura 27 - "Escultura Negra" (1959) – Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

A obra "Concreção 5942" (Figura 28), de 1959 também tem uma proposta similar, mas o seu jogo de formas é bem menos orgânico e trabalha com os jogos visuais de continuidade.

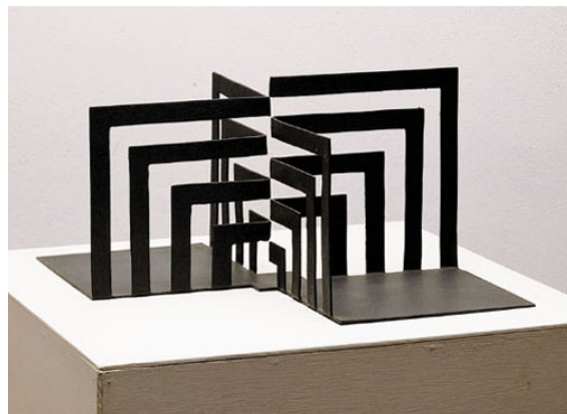


Figura 28 - "Concreção 5942" (1959) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Em 2000, Sacilotto desenvolve a obra “Concreção 0011” (Figura 29), em escala urbana (800 x 800 x 800 cm), ocupando o espaço público da cidade de Santo André, onde o artista nasceu (MORAES, 2013, p.84).



Figura 29 - “Concreção 0011” (2000) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Há um jogo de inter-relações entre as cores, azul e vermelho, e a escultura fornece ao observador um olhar lúdico e convidativo, apesar do material frio que compõe a obra (metal, tinta industrial, cortes angulosos, etc). A escultura induz a um movimento circular, o que opõe fortemente o status-quo das esculturas clássicas, que tendem a ser estáticas.



De acordo com Marcos Moraes (2013, p.90), em 2002, quase meio século depois da criação de sua série “Concreção”, Luiz Sacilotto continuou fiel à sua estética e ao seu espírito de investigação e de propulsor de experiências visuais que enganam a visão com sua obra “Concreção 0253” (Figura 30), em exposição permanente na Sabina Escola Parque do Conhecimento, em Santo André, um painel de 300 x 1020 cm. Suas experimentações com cor, luz e espaço externaliza a sensibilidade e propõe suaves provocações.

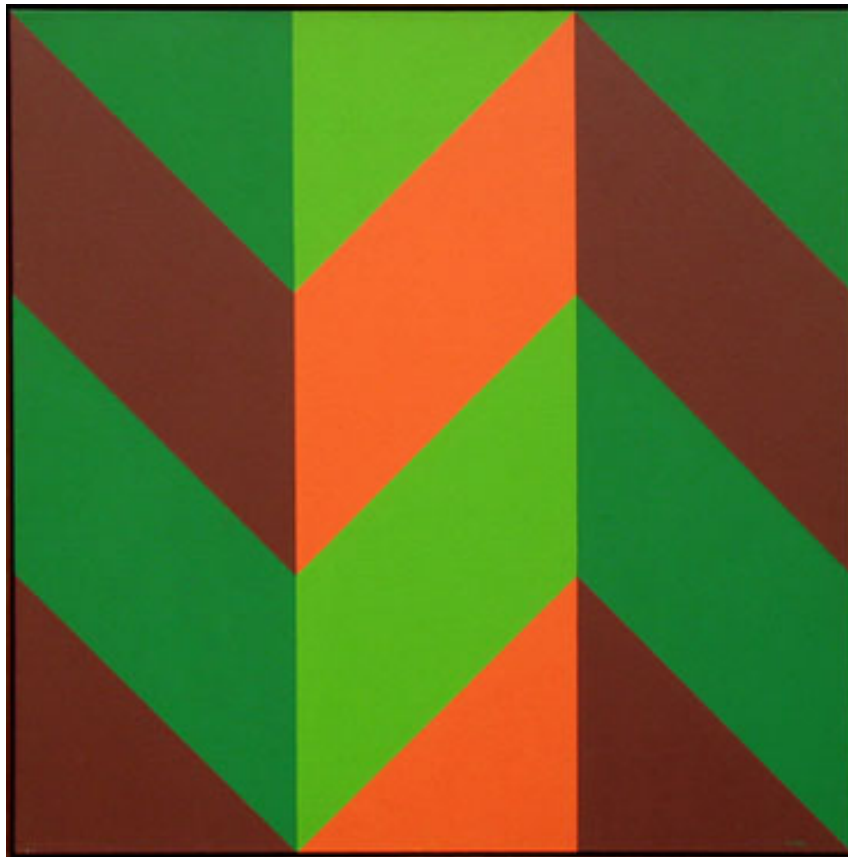


Figura 30 - Detalhe “Concreção 0253” (2002) - Luiz Sacilotto  
Fonte: Moraes, 2013.

Sacilotto sempre foi um desbravador de proposições, materiais e técnicas, desde a época do começo de suas “concreções”. Porém, mesmo após seu hiato criativo e nas décadas que seguiram, Sacilotto continuou trabalhando com mesma maestria e ideais, com a mesma criatividade e conceito, e seguiu buscando soluções mais contemporâneas aos seus problemas de sempre.

## 4 O INÍCIO DO ENSINO DE DESIGN: EUROPA E BRASIL

### 4.1 O ENSINO DO DESIGN NA EUROPA

No final da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha intensificou seu movimento de reerguimento da economia do país, tendo como um dos nomes marcantes mais marcantes Walter Gropius (1883-1969), que publicou em toda a Alemanha o Manifesto da Bauhaus, em 1919. Gropius era então um jovem arquiteto ligado à arquitetura modernista alemã e ao coletivismo proposto pelo Conselho dos Trabalhadores pela Arte (CARDOSO, 2000, p.118).

No começo da Bauhaus, não havia uma total imersão aos princípios postulados no manifesto, pois os trabalhos eram muito individualizados e não tinham absolutamente nada a ver com a standardização proposta no manifesto (NIEMEYER, 2000, p.41). A ideia fundamental de Gropius era da arte e da técnica serem uma unidade, pois a técnica não necessita da arte, mas a arte necessita da técnica (BURDEK, 2006, p.28). Porém, a Bauhaus constitui em um dos maiores paradigmas da história do design, cheio de mitologias e folclores a seu respeito e sempre deu continuidade a um pensamento socialista.

Na primeira exposição da Bauhaus, segundo Niemeyer (2000, p.42), as críticas à escola eram muitas, principalmente as que vinham dos reacionários de extrema-direita. Devido à época turbulenta, a Bauhaus se muda de Weimar para Dessau. Também houveram outros diretores: além de Gropius, Hannes Meyer e Mies Van der Rohe também assumiram o cargo. De acordo com Niemeyer (2000, p.43) a inauguração oficial da escola foi no começo de dezembro de 1919 e, assim, a Bauhaus começa a adotar o subtítulo “Instituto Superior da Forma”, reafirmando seus conceitos prévios sobre a socialização do desenho industrial.

Em 1932 o Partido Nacional-Socialista decreta o fechamento da Bauhaus. Tal fato deu-se, principalmente, pela ideologia adotada pela escola e seus diretores, pois a autoridade regional que financiava a escola era totalmente oposta aos seus pensamentos. Porém, a Bauhaus deixou um legado eterno para o design: a

possibilidade de juntar arquitetura ao design com a intenção de construir uma sociedade melhor e mais igualitária, sem conflitos de nacionalidade e raça que eram instituídos na Alemanha turbulenta da época, além do legado do conceito do funcionalismo, isto é, de que a forma ideal deve ser determinada pela sua função, fator identificável nos móveis de Marcel Breuer, que são influenciados no mobiliário até na atualidade (Figura 31) (CARDOSO, 2000, p.122).

A cadeira Wassily foi inspirada, primeiramente, no aço tubular da bicicleta que Breuer tinha. Ele pensou que se aquele aço servia para guiar sua bicicleta, serviria para sustentar um móvel. Assim, em uma composição sóbria e bastante geométrica - os recortes de tecido formam uma composição bastante peculiar e a forma do próprio aço tubular tem uma composição bastante interessante - Breuer disse que realizou sua obra menos artística e mais geométrica, mais orgânica. Seu nome deriva de Kandinsky, pintor amigo de Marcel Breuer que elogiou muito o trabalho quando o viu (MOMA, 2015).

Além disso, na intenção de unir arte e técnica, criando assim uma nova unidade, a Bauhaus criou um novo tipo de profissional para a indústria, fazendo com que os fundamentos da prática profissional de um designer sejam as mesmas até a atualidade (BURDEK, 2006, p.37).



Figura 31 - Wassily Chair de Marcel Breuer  
Fonte: MOMA, 2015.

Após a II Guerra Mundial a instabilidade econômica da Alemanha era grande e, novamente, era preciso reerguer a economia e a identidade do país. A imprensa publicava diversos artigos sobre a Bauhaus e, assim, Max Bill visionou a fundação de uma nova escola de design. Em 1951, ele cria a Escola de Design de Ulm, a “Hochschule fur Gestaltung” (Figura 32), com o projeto de dar uma continuidade ao legado da Bauhaus, contando com nomes como Gui Bonsiepe (1934 - ), Otl Aicher (1922 - 1991), Tomás Maldonado (1922 - ), Charles Eames (1907-1978) e Bernice Eames (1912-1988), Mies van der Rohe (1886 - 1969) e Muller-Brockmann (1914-1996) (LINDIGER, 1988 apud CARDOSO, 2000, p.169). No seu discurso de inauguração, Max Bill disse:

A meta é clara: a tarefa da escola é direcionada para contribuir à construção de uma nova cultura com o objetivo de conseguir formas de vida adequadas ao desenvolvimento técnico da nossa época (...) A cultura atual está tão abalada, como se tivéssemos que começar a construir no topo da pirâmide. Precisamos começar por baixo, precisamos rever as fundações (SPITZ, 2001 apud BURDEK, 2006, p.40).

O design, para a Ulm, deveria ser reformador perante a sociedade; uma continuidade do pensamento da Bauhaus, mas sem o vanguardismo e ideologias libertárias e anárquicas contidas na sua escola antecessora. Porém, assim como a Bauhaus que influenciou fortemente na arquitetura, configuração e arte, a Escola de Ulm seguiu a vertente da teoria, prática e ensino de design (BURDEK, 2006, p.41).

A prioridade dos projetos da Escola de Ulm, dirigidos por Max Bill, era pela parte da sua questão formal, quanto a seu projeto, uso, produção e mercado. Bill rejeitou aulas de pintura e escultura na grade horária de Ulm, distanciando-se assim da Bauhaus, quanto aos seus preceitos expressionistas, devido à vontade de que a Ulm tivesse referências bauhausianas, mas de maneira original e independente (CARDOSO, 2000, p.169).



Figura 32 - A Escola de Ulm  
Fonte: HfG - Archiv, 2014.

Para os “ulmianos”, as soluções criativas deveriam ser desenvolvidas através de um viés da usabilidade, da praticidade, funcionalidade e dos ambientes cotidianos do usuário. A ideia de que tudo deveria ser baseado em quadrados,

círculos e triângulos soa, para eles, meramente como um princípio fundamentalmente estético, sem justificativa funcional (AICHER, 1988 apud CARDOSO, 2000, p.170).

Uma das contribuições mais duradoras da Escola de Ulm é a visão do design de maneira interdisciplinar, que de acordo com Cardoso (2000), era “voltado para a enorme complexidade de um mundo constituído por sistemas artificiais e redes interligadas de produção”. O design da Ulm destaca-se justamente pela sua abstração formal, sua pesquisa ergonômica e seus modelos matemáticos. A rigidez aparente dos conceitos da Ulm fez com que sua autonomia quanto às artes a obrigasse a abrir a escola para outras áreas do conhecimento, como a sociologia e a cibernética. Pelo seu lado utilitário do design, a Ulm conseguiu aliar-se a indústria com muita eficácia, tendo em especial uma parceria com a Braun (Figura 33), em que seus produtos tinham uma grande limpeza visual e rigor metodológico, dando um ar de contemporaneidade, ilustrando a proposta da Ulm (CARDOSO, 2000, p.171).



Figura 33 - Rádio portátil da Braun, projetado por Dieter Rams.

Fonte: Anastasyia Popova, 2014.

Entre 1958 e 1962 a ciência prevaleceu sobre o design, por causa da grande influência de Horst Rittel (1930-1990), matemático e de Leonard Bruce Archer (1922-2005), engenheiro mecânico (ITAÚ CULTURAL, 2014). Tomás Maldonado (1922 -), pintor argentino, torna-se diretor da Escola de Ulm a partir de 1956 e teve outro viés: os projetos tinham um viés artístico muito grande, com processos bastante artesanais e com um curso mais interdisciplinar, com matérias como psicologia, antropologia e teoria da percepção. A combinatória para sistemas modulares, a teoria dos grupos para desenvolver simetria e construção de redes e padrões, a teoria das curvas para a manipulação matemática de transições e transformações e a geometria dos poliedros para a construção de corpos sólidos foram tópicos aplicados por Maldonado na época (BURDEK, 2006, p.49). Tal proposta, de uma redefinição total do que viria a ser o desenho industrial fez com que o renascimento do design alemão se caracterizasse por uma estética totalmente racional, descrita por críticos como “síndrome da caixa preta”, em que os produtos eram, em sua maioria, paralelepípedos pretos (NIEMEYER, 2000, p.47).

A Escola de Ulm se autoextinguiu em 1968, devido justamente às controvérsias quanto aos conceitos que eram lecionados na Escola: a indústria alemã não estava preocupada com subjetividade, mas sim com os interesses econômicos de uma sociedade que buscava se reerguer, segundo Niemeyer (2000, p.47).

Porém, mesmo com a escola fechada, seus conceitos perpetuaram-se em seus ex-professores e ex-alunos, tanto que o design brasileiro é fortemente influenciado pela Ulm: Max Bill, nos anos 1950, possibilitou o contato da Escola de Ulm com indivíduos como Geraldo de Barros (1923-) e Alexandre Wollner (1928). Não somente isso, mas a Escola de Ulm foi responsável pela maior experiência de design depois da Segunda Guerra Mundial, formando 215 diplomados, apesar de seus apenas 15 anos de duração. A metodologia do design seria impossível de ser imaginada sem a Escola de Ulm, através de sua implementação de um pensamento programático e de métodos de análise e de síntese (BURDEK, 2006, p.51).

## 4.2 O DESIGN NO CENÁRIO DO DESENVOLVIMENTO INDUSTRIAL BRASILEIRO

Em território brasileiro o processo de industrialização foi diferente devido às antigas colônias, o setor agrário exportador em predominância e fortemente dependente do mercado internacional, além de ser baseado em um sistema de latifúndio escravista fez com que fosse impossível que a industrialização fosse natural (C., A., S., P., L., 2010).

Em um período posterior, o Brasil vivenciou o surgimento dos desafios da globalização, expondo ao mundo suas dificuldades, problemas, contrastes e o dilema de uma identidade do design nacional, que, nas palavras de Dijon de Moraes (2006, p.20), “acabaram trazendo ao nosso design valores simbólicos não estáticos, mas fluidos e renováveis”. A industrialização ocorrida no Brasil em um curto período de tempo pode ser visto como uma ação forçada que “nem sempre se apresentava de acordo com a razão e a causa do design local”.

Assim, após a segunda guerra mundial, houve um aumento da classe média nos centros urbanos, que espelhava-se no “american way of life”, em que o consumo frenético provocava uma obsolescência equivocada e inexistente nos produtos. Desta forma, enaltecem os autores, os centros urbanos cresceram em uma rapidez enorme, o que atraiu a população rural para trabalhar nas fábricas. O design, neste período, poderia servir de base de regeneração para o desenvolvimento local e ser um diferencial para a valorização da tecnologia. Desta maneira, havia uma dualidade entre a ideia de “modernidade ortodoxa” vinda da Europa, sendo que os europeus tinham uma ideia bastante literária sobre uma “natureza heterodoxa” do Brasil. Portanto, no século XX, o design brasileiro e europeu faziam troca de referências entre eles através de modelos aproximativos. (MORAES, 2006, p.7.).

Um exemplo de empresa de design criada no período devido ao impulso pela necessidade de inovação são as indústrias de mobiliário, sendo a Mobília Contemporânea uma delas: ela propunha o comércio de móveis a serem montados pelos próprios consumidores (Figura 36) (C., A., S., P., L., 2010).





Figura 34 - Cadeira PEG-LEV (Michael Arnout, 1968)  
da Mobília Contemporânea

Fonte: MCB, 2014.

O anseio das indústrias nacionais de criar concorrência com a indústria importada, criando um diferencial competitivo e estar a frente das marcas vindas de outros países, fez com que os bens de consumo duráveis crescessem consideravelmente. A Walita, exemplo citados pelos autores, em 1945 começou a criar liquidificadores e a Brasmotor criou a Brastemp em 1954, lançando diversos refrigeradores com novos conceitos de armazenamento, sendo o Príncipe (Figura 37) um deles. Justamente por essa concorrência com a indústria de outros países, principalmente a europeia e o seu racionalismo, o design brasileiro também valorizou a funcionalidade dos produtos, juntamente com a geometrização de suas formas e maior limpeza visual, o que facilita muito a produção massificada de bens de consumo (MORAES, 2006 p.1).



Figura 35 - Refrigerador Brastemp Príncipe (1954)  
Fonte: Whirpool,2014.

A época da ditadura militar, iniciada em 1964, foi complicada em diversos segmentos da sociedade, com a população com menos direitos populares e o trabalhador com direitos limitados. A corrida pela industrialização proposta pelo governo militar criou um clima favorável para o investimento de empresas vindas de países industrializados que possuíam melhores recursos tecnológicos (MORAES, 2006, p.83). Neste contexto, a fábrica gaúcha de acordeons Todeschini percebeu que ia falir, devido às baixas vendas de instrumentos musicais. Portanto, a fábrica solicitou aos designers José Carlos Bornacini e Nelson Petzold o estudo de alternativas aos produtos já fabricados pela empresa. Assim, eles propuseram móveis modulares de cozinha com a fabricação em madeira MDF, devido ao processo de modernização dos móveis pela redução do espaço das habitações (C., A., S., P., L., 2010).

No geral, os anos 1970 foram ricos para o desenvolvimento do design no Brasil: em 1973 o Ministério da Indústria e Comércio criou um programa que

incentivava o design para a standardização de embalagens; a Interbras, agência de comércio exterior da Petrobrás, organizou um grupo de empresas em 75 para a comercialização de bens de consumo duráveis em mercados emergentes, ampliando o mercado africano; a Volkswagen projetou fabricar modelos de automóveis compatíveis com o mercado brasileiro, devido ao forte crescimento de consumo da classe média, surgindo assim a “Brasília”, desenvolvida pelo designer Márcio Piancastelli; em 78 foi criada a Tok e Stok, com a proposta de produzir seus próprios móveis com a aposta de formas simples e preços coerentes, uma política bem próxima do que permanece na empresa até os dias de hoje.

Os anos 1980 fizeram com que todo esse desenvolvimento da indústria nacional entrasse em declive, devido ao aumento da dívida externa, estancamento econômico e a altíssima inflação. Além disso, com a globalização dos anos 1990 as empresas brasileiras foram vendidas a multinacionais, como a Metal Leve, Walita, Dako e Arno. Assim, muitas indústrias fecharam as portas pela impossibilidade de competitividade, além dos seus produtos serem antiquados e caros devido a uma política industrial que não privilegiou a inovação e tecnologia (C., A., S., P., L., 2010).

#### 4.3 Criação da ESDI

O ensino de design em território americano tem, como uma de suas origens, o fechamento da Bauhaus: com o encerramento das atividades da escola, boa parte de seus integrantes veio à América devido às importantes iniciativas de ensino de design, principalmente nos Estados Unidos, aonde foi criada a “Nova Bauhaus” em 1937, em Chicago, hoje chamada de “Illinois Institute of Technology”. No Brasil a história teve suas individualidades, principalmente devido ao cenário político brasileiro: Jânio Quadros renunciou ao cargo como presidente, e João Goulart enfrentava grandes dificuldades para ser empossado. O desenvolvimentismo de JK continuava ativo, porém havia grandes manifestações dos grupos trabalhistas,

tipicamente de esquerda, comprometida com a luta e contra as elites dirigentes (CARDOSO, 2010, p.168).

Assim, em 1963, a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) é criada sob o cenário da forte industrialização brasileira na época e sendo a primeira instituição a oferecer um curso de Design a nível superior em território brasileiro. Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara proferiu um discurso sobre a criação da ESDI:

Hoje, esta Escola, com os homens que para aqui irá trazer e com os homens que aqui irá formar, significa, no limiar da imagem industrial do Brasil, uma forma de dar melhores condições para que a admirável, espontânea e extraordinariamente fecundante capacidade da inteligência e da imaginação do trabalhador e do técnico brasileiro possa apropriar-se dessa técnica, para lançar em uma expressão que em português não traduz perfeitamente tudo que ela significa, o desenho industrial, isto é, a forma e a utilização devida dos materiais.

O sentido funcional dessa fabricação de materiais, e o sentido estético do uso desse material como elemento de civilização e de cultura de uma comunidade, tudo isto esta Escola visa a ser, tudo isto começa a ser no momento em que a Guanabara, em ação pioneira, funda a primeira Escola Superior de Desenho Industrial da América Latina. (Carlos Lacerda, 1962 apud ESDI, 2014).

Dessa forma, as práticas pedagógicas exercidas do projeto de escola de design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tiveram que ser alteradas. Apesar da ESDI estar atrelada à indústria, Melo (2005, p.276) também afirma que o processo de sua fundação diz muito mais respeito à evolução da arte na época, mais precisamente, da arte concreta.

O projeto pedagógico em questão é o de um curso de quatro anos de duração, com o primeiro ano sendo o Curso Fundamental, com disciplinas separadas em três departamentos: formação instrumental, profissional e o de informação (ARAÚJO, 2014). As especializações também seguiam a vertente de Fotografia, Cinema e Comunicação Visual, de Rádio e Televisão, de Equipamentos de habitação e Industrialização da Construção.

Porém, na época da fundação da ESDI, em 1963, já buscava-se o ensino do design no Brasil havia mais de uma década: de acordo com Cardoso (2010, p.172) em São Paulo, no Instituto de Arte Contemporânea do MASP, aberto em 1951 e fechado poucos anos depois, foram feitas as primeiras tentativas de implementação do ensino do design em território brasileiro. Também houve tentativas do

desenvolvimento do ensino do design no Brasil na Escola Técnica de Criação do MAM, no Rio de Janeiro, que contou com o aval de Max Bill, mas a escola nunca vingou de fato.

No começo do desenvolvimento da ESDI, houve um viés bastante experimental e a escola contava com poucos professores, sendo considerada na época um modelo para a transformação do ensino superior no Brasil, por ter uma proposta de ponta. (CARDOSO, 2010, p.174). Tal aspecto do design com um olhar transformador na realidade brasileira, é descrita de tal maneira:

O desenho industrial acenou com a possibilidade de planificar e sistematizar processos produtivos e projetos de produtos tornando-os menos onerosos, capazes de minimizar o uso de matérias primas e recursos energéticos, por meio do aperfeiçoamento da forma de artefatos. Esta intervenção humanizadora traduzir-se-ia no crescente domínio técnico e funcional do usuário sobre seus bens de consumo. Suas necessidades seriam superadas por meio de relações objetivas que primavam pela racionalidade e pela satisfação no manejo dos artefatos utilizados no seu dia a dia. (BATISTA, 2014).

O modelo pedagógico da escola de Ulm representa a hegemonia da educação de design em território brasileiro. O ensino da Ulm foi bastante retomado no Brasil, visto que ainda no século XXI carregamos resquícios de sua pedagogia. Não foi pensada em uma identidade brasileira na criação do curso da ESDI, mas sim em um Brasil totalmente abstrato. Entretanto, isso diz respeito ao abstracionismo geométrico da época, com total relação ao gosto dos artistas concretos.

Décio Pignatari, um dos expoentes do concretismo, disse em 1965 que a ESDI poderia ter maior embasamento teórico, o que nunca ocorreu: a ESDI sempre seguiu uma linha projetiva. Desta forma, “o ensino de um design internacionalista desembarcou por aqui sem nada negociar com qualquer atividade pregressa por aqui existente” (MELO, 2005, p. 278).

Apesar das críticas, a ESDI permanece hoje como referência para a importância do design no Brasil, mesmo que sem a produção condizente com a expectativa que lhe foi idealizada (CARDOSO, 2010, p.175).

## 5 ÍCONES DO DESIGN GRÁFICO NO BRASIL A PARTIR DOS ANOS 1950

### 5.1 DÉCADA DE 1950

A cultura, no contexto do plano econômico de desenvolvimento da época, tornou-se questão de estado, sendo a arte construtiva considerada o passaporte para colocar o Brasil na modernidade. Era quase impossível falar sobre design modernista sem falar de arte construtiva, pois a simbiose entre arte e design como era proposta pelos concretistas aconteceu, de fato (MELO, RAMOS, 2011, p.244). A criação do IAC (Instituto de Arte Contemporânea) pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp) foi um dos grandes acontecimentos para o design da década de 1950, contando com a colaboração de Leopold Haar e Max Bill, por exemplo. O curso durou apenas três anos (de 1951 a 1953), mas foi responsável por formar a primeira geração de designers.

Na área do design de marcas, há inúmeros destaques devido às empresas associadas ao consumo de massa proveniente dos anos 1950. A marca de brinquedos Estrela (Figura 38) é um exemplo disso: criada por autor não identificado, datando de 1950, é uma marca de destaque devido à apreensão praticamente imediata e pela sua aplicabilidade.

As formas básicas da marca refletem a clareza absoluta, pertinentes no postulado de Theo Van Deosburg, sendo que o sombreamento presente na estrela é um exercício de uma maior síntese visual, além do círculo que a envolve (ITAÚ CULTURAL, 2014). A tipografia utilizada também é um elemento que demonstra o minimalismo da marca: a ausência de serifa começou a ser consagrada na Bauhaus, na tentativa de eliminar todo e qualquer ruído visual, incorporando um sentido de funcionalidade à tipografia. Assim, tais tipos expressariam o espírito do progresso e de uma maneira mais legível e harmoniosa para estruturar informações.



Figura 36 - Logotipo da Marca de Brinquedos  
Estrela - 1950  
Fonte: Brinquedos Antigos, 2015.

O Primeiro Salão Nacional de Propaganda foi divulgado através de um cartaz (Figura 40) desenvolvido por Danilo di Prete (1911 - 1985), que surpreendeu justamente pelo fato de um museu de arte promover uma exposição sobre propaganda, além da contundência da linguagem desenvolvida pelo artista, que também era pintor, artista visual e ilustrador (ITAÚ CULTURAL, 2014). Neste mesmo ano houve um maior estreitamento da publicidade com as artes gráficas, criando-se assim uma disciplina de arte publicitária no Instituto de Arte Contemporânea, o que fez com que a direção de arte no Brasil fosse se desenvolvendo (AQUINO, BIEGING, 2014, p. 46).

As cores básicas (preto, branco e vermelho) utilizadas no cartaz seguem a regra proposta pelo movimento De Stijl, que recomendava a utilização de apenas as cores primárias (FARTHING, 2010). A tipografia, inteiramente em caixa baixa e sem serifa também exemplifica os preceitos da Bauhaus quanto à síntese na utilização de tipos, e o quadrado vermelho também representa tal sintetização. O grande destaque deste cartaz é o ruído entre a abstração, formada por um rabisco em preto, e a forma pura, representada pelo quadrado vermelho. Cria-se então, a partir desta obra, um paralelo entre as diferenças propostas nas pautas concretistas e

neoconcretistas, em que uma dita uma linguagem universal através de formas simples, e a outra que se opõe à racionalidade e desfruta da inspiração artística e da subjetividade (GULLAR, 1999, p.253).



Figura 37 - Cartaz do Primeiro Salão Nacional de Propaganda (1950)  
Fonte: Cartazes AGI, 2014

No Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1954, Alexandre Wollner e Geraldo Barros trabalharam juntos no desenvolvimento de um cartaz (Figura 41), que criava tensão entre os textos, bidimensionais, e as molduras que compunham o cartaz, ilustradas de maneira que as transformasse em elementos tridimensionais (MELO, RAMOS, 2011, p.266). Porém, Wollner não deu muita importância a este cartaz pois, para ele, não conferia grande desenvolvimento à sua obra, apesar dele ser bastante interessante no sentido da ideia de fenômenos óticos e de percepção através do jogo de perspectivas que Wollner cria com a forma dentro da forma, juntamente com o uso de preceitos concretistas no sentido das cores extremamente sintéticas utilizadas nesta obra (FARTHING, 2010).





Figura 38 - Cartaz do Festival Internacional de Cinema do Brasil  
 Fonte: Melo e Ramos, 2011.

Alexandre Wollner continuou a desenvolver cartazes, e em 1955 e 1957 criou dois exemplares para a Terceira e Quarta Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, respectivamente, sendo uma vitrine para a escola modernista (MELO, RAMOS, 2011, p. 269). No cartaz da Terceira Bienal, de 1955, Wollner trabalhou com a forma geométrica reproduzindo-a até o infinito, de acordo com sua lógica estrutural, além de tirar proveito dos contrastes entre as cores azul e vermelho. A composição de caráter geométrico, formas elementares e texto em caixa baixa é precisamente construtivista e a progressão geométrica do triângulo dá vivacidade e ritmo ao cartaz.

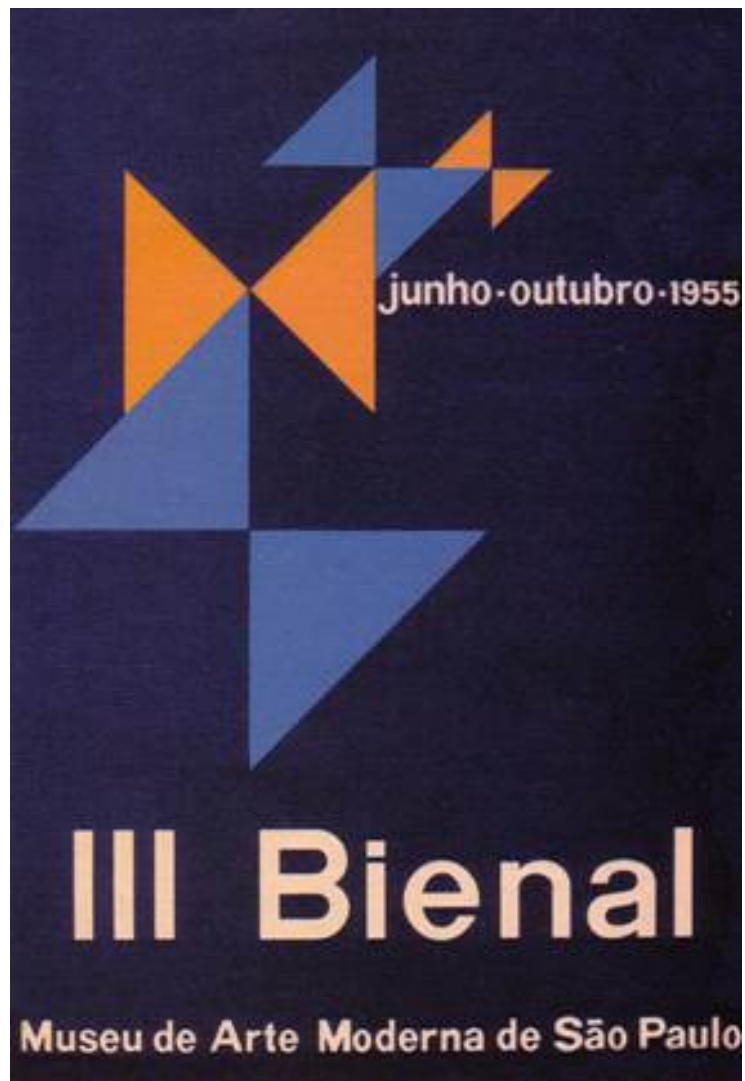


Figura 39 – Cartaz da Terceira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1955)

Fonte: Melo e Ramos, 2011.

Já no cartaz da Quarta Bienal, em 1957 o designer criou uma retícula abstrata através de uma trama de quadrados, fazendo com que houvesse uma metalinguagem: o design falando do design (MELO, RAMOS, 2011, p. 269). O texto alinhado à esquerda e a tipografia sem serifa que visa uma legibilidade universal presentes no cartaz de Wollner são características do design gráfico moderno, principalmente da época de 1950. Na época do desenvolvimento deste cartaz, a op-

art começava a virar tendência artística na Alemanha, fazendo com que houvesse uma antecipação do movimento que viria a se consagrar no Brasil apenas na VIII Bienal de Arte Moderna de São Paulo em 1965 (CORES PRIMÁRIAS, 2015). O recurso da op-art é utilizado no cartaz através da composição aparentemente vibrante por causa do contraste entre as cores complementares (neste caso, vermelho e verde) criando-se assim uma ilusão visual.



Figura 40 - Cartaz da Quarta Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1957)

Fonte: Cores Primárias, 2014.

Almir Mavignier teve a sua iniciação artística no Brasil, porém seus estudos foram na Escola de Ulm (MELO, RAMOS, 2011, p.271). Em 1958 criou o cartaz “Brasília - Burle Marx” (Figura 44), que explora as relações de figura-fundo e espelhamento, com fortes marcas da arte concreta em um contexto nem um pouco geométrico, o do paisagismo.

Neste cartaz há a utilização de algo bastante pregado pela Escola de Ulm que é o rigor metodológico e a limpeza visual quase que matemática, com muita rigidez: isso é extremamente nítido ao perceber não apenas a tipografia em caixa baixa e sem serifa, mas também pelo alinhamento à esquerda em uma grande precisão (CARDOSO, 2000, p.170).



Figura 41 - Cartaz "Brasília -  
Burle Marx"  
Fonte: Thiago Lacaz, 2014.

A revista de poesia concreta Noigandres foi a base para a disseminação da poesia concreta (MELO, RAMOS, 2011, p.305). Houve, portanto, grande experimentação nas capas da revista, sempre inseridas no contexto da pintura construtiva. A quinta edição da Noigandres teve o projeto de sua capa feito por Hermelindo Fiaminghi, artista interessado em geometria descritiva que também trabalhou como diretor de arte e começou a frequentar o Clube de Artistas a convite de Luís Sacilotto, participando também da Primeira Exposição de Arte Concreta (FIAMINGHI, 2014).

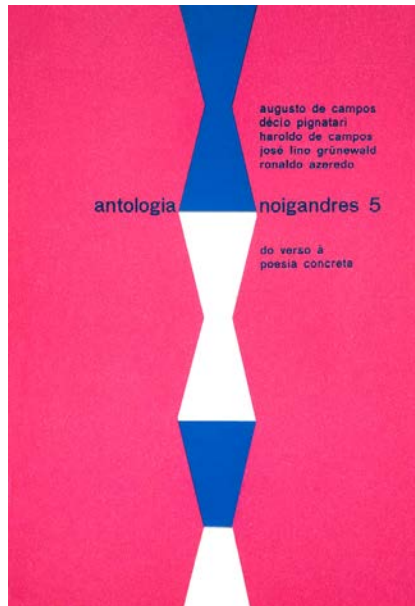


Figura 42 - Capa da revista  
"Noigandres"  
Fonte: Musarara, 2012

## 5.2 ANOS 1960

Na década de 1960, o design estava segmentado: quem trabalhava com design editorial fazia apenas isso, quem trabalhava com identidade corporativa não fazia nada além disso, o que alimentou preconceitos e dificultou o avanço da profissão (MELO, 2006, p.26). O design brasileiro tinha toda sua referência na Europa e Estados Unidos, conforme ensinamentos da Bauhaus e da Ulm e com a produção de jornais e revistas inteiramente baseada no design editorial americano.

Porém, na década de 1960 inicia-se o processo de institucionalização do design modernista: é criada a Associação Brasileira de Desenho Industrial, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) incorpora ao seu curso o desenho industrial e programação visual, aproximadamente na mesma época da criação da ESDI, em 1963 (MELO, 2011, p. 316). A ditadura militar instituída em 1964 deu continuidade ao modernismo, por mais paradoxal que isto possa parecer, fazendo também com que as empresas públicas e privadas adotassem marcas com um viés racionalista. Assim surgiu a

grande quantidade e qualidade de trabalhos na área de identidade corporativa, vindo de pessoas como Alexandre Wollner e Aloisio Magalhães. Além disso, a Primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial, realizada no Brasil em 1968, foi mais um marco da institucionalização do design modernista em território brasileiro.

Aloisio Magalhães foi morar no Rio de Janeiro no início dos anos 1960, sendo um grande designer de identidades corporativas, tendo um trabalho bastante intenso nesta década e na de 1970. Segundo Nascimento, Neves e Silva (2010, p.29), o design como é entendido hoje no Brasil não seria a mesma coisa se não fosse por Aloisio Magalhães, sendo, talvez, o mais influente designer brasileiro do século 20. De acordo com Melo (2011, p.318), o recurso visual que Aloisio mais utiliza são os de repetições de forma, com rotações e espelhamentos, como a marca da Banespa (Figura 46), de 1969, em que a mesma forma é rotacionada três vezes.

A adoção de uma ideia de ritmo e, ao mesmo tempo, com uma perturbação visual, cria a sensação de movimento e unidade, criando um grande antagonismo às peças de design da década anterior no que diz respeito ao “status-quo” à estaticidade plástica adotada anteriormente (MORAIS, 1979).



Figura 43 - Marca da  
Banespa -  
1969

Fonte: Aloísio  
Magalhães BR, 2014.

João Carlos Cauduro e Ludovico Martino criaram em meados de 1960 o escritório Cauduro/Martino que, até o final dos anos 1990, foi responsável por mais de quatrocentos projetos de sistemas de identidade visual (MELO, 2011, p.323). Eles desenvolveram em 1967 a marca do Metrô da Companhia do Metropolitano de São Paulo (Figura 47), com simplicidade estrutural e fácil pregnância, tido como uma

das melhores marcas do design brasileiro. Em seu contexto semântico, a marca simboliza o sentido de ir e vir, sua velocidade e a inter-relação entre suas linhas, agregando valores como firmeza, solidez, confiabilidade, igualdade, remetendo à precisão, à perfeição matemática e à engenharia (METRÔ DE SÃO PAULO, 2014). A pregnância presente na marca pode ser responsabilidade da mecanicidade e simetria presentes nela, significando nada mais do que ele mesmo, como diria Theo Van Doesburg.



Figura 44 - Marca do Metrô de São Paulo  
Fonte: Metrô de São Paulo, 2014.

Em 1954, Willys de Castro e Hércules Barsotti (1914 - 2010) abrem um escritório de projetos gráficos: a ligação que Hércules tem com Willys de Castro e o contato com a lógica industrial de trabalho, tornou-os bem próximos das linguagens concretistas. Em 1964 a empresa Móvel Contemporânea do designer Michel Arnout, teve sua marca (Figura 48) desenvolvida pelos dois artistas, com um desenho construído através de corte e deslocamento de formas primárias que sugerem a letra C (MELO, 2011, p.324). A síntese desta marca funciona perfeitamente por utilizar apenas duas formas e apenas duas cores, demonstrando um enorme esforço pela clareza absoluta e ideal (ITAÚ CULTURAL, 2014).



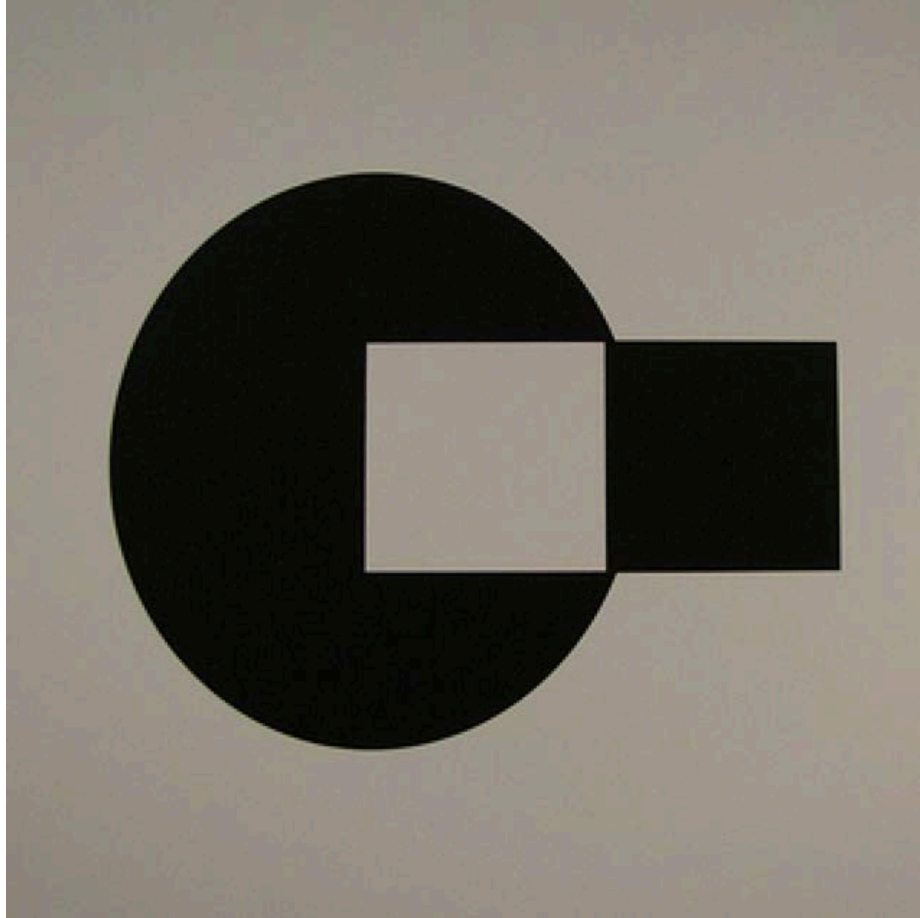


Figura 45 – Marca da Móvel Contemporânea, 1964.  
Fonte: Melo, 2011.

O ideário modernista disseminou-se rapidamente, e as empresas estatais de grande porte renovam nessa época sua identidade visual, o que representa a junção visual do modernismo com a eficiência e desenvolvimento que tais empresas buscavam (MELO, 2011, p.326). A Eletrobrás, maior companhia do segmento de energia elétrica da América Latina (ELETROBRÁS, 2015), teve a sua marca criada em 1968 (Figura 49), por um autor não identificado. Apenas em 2010 a marca mudou, com um projeto realizado pelo escritório Ana Couto (GUIA SOBRE DESIGN, 2010).





Figura 46 - Marcas da Eletrobrás, 1968 e 2010.  
Fonte: Guia Sobre Design, 2010.

A indústria da música dos anos 1960 foi um dos fatores que mais favoreceu as tendências comportamentais de revolta da juventude da época, o que gerou uma espécie de símbolo da cultura jovem, sendo o design gráfico bastante significativo quanto a isso (RODRIGUES, 2015, p.76). Foi nesta década que a música foi estendida a seu campo visual, tendo o design o papel de dar visibilidade a essa utopia.

As capas de disco de artistas da Bossa Nova são um exemplo de como os discos podem ser documentos de expressão visual de uma época e de momentos da trajetória musical brasileira (REVISTA CLICHÊ, 2013). De acordo com Cardoso (2006, p.317), “de modo geral, a estética das primeiras capas, à parte os trabalhos extremamente autorais dos ilustradores, ou era muito tosco ou refletia uma nítida influência das capas norte-americanas mais populares, invariavelmente com um trabalho fotográfico de qualidade inferior”. A Bossa Nova foi o movimento musical que contribuiu para um novo visual que a comunicação em geral adotou, fazendo

com que as capas de disco também alterassem: é então que a gravadora Elenco criou uma estética própria para os discos do gênero.

As capas da gravadora Elenco (Figura 50), de acordo com Cornutti (2010), sempre eram bastante icônicas através do trabalho do artista gráfico César Villela: as capas sempre eram em preto e branco, com o desenho do artista em alto contraste e quatro círculos vermelhos dispostos de maneira diferente conforme o artista. Tal ideia combinou com a falta de verba para impressão em quatro cores juntamente com a ideia de limpeza visual, fazendo com que as capas da Elenco soassem como a representação gráfica da expressão sonora apresentada pelos artistas da época (CORNUTTI, 2010). As icônicas bolinhas vermelhas da capa dos discos da Elenco intervêm na extrema racionalidade do preto e branco e padronização presentes, criando, como no neoconcretismo, uma experiência visual e uma espécie de ação criativa, sendo que nesse caso não foi realizada através do espectador, mas sim do autor (GULLAR, 1999, p.253).



Figura 47 - Disco Nara, da gravadora Elenco, 1963  
Fonte: Cássio Laranja, 2014.

Na área do design editorial, Alúcio Carvão (1920 - 2001) foi uma figura de destaque: ele era integrante do Grupo Frente e integrou o movimento neoconcretista (CPDOC, 2015), sendo dedicado também ao design filatélico e editorial, este destacado pelas capas dos Cadernos de Jornalismo e Comunicação (Figura 51) produzidas no final dos anos 1960. As composições geométricas bem arranjadas e a paleta que vai contra as cores primárias propostas pelo ideário modernista constrói uma identidade que enfatiza, no entanto, tais ideais (MELO, 2011, p.407).

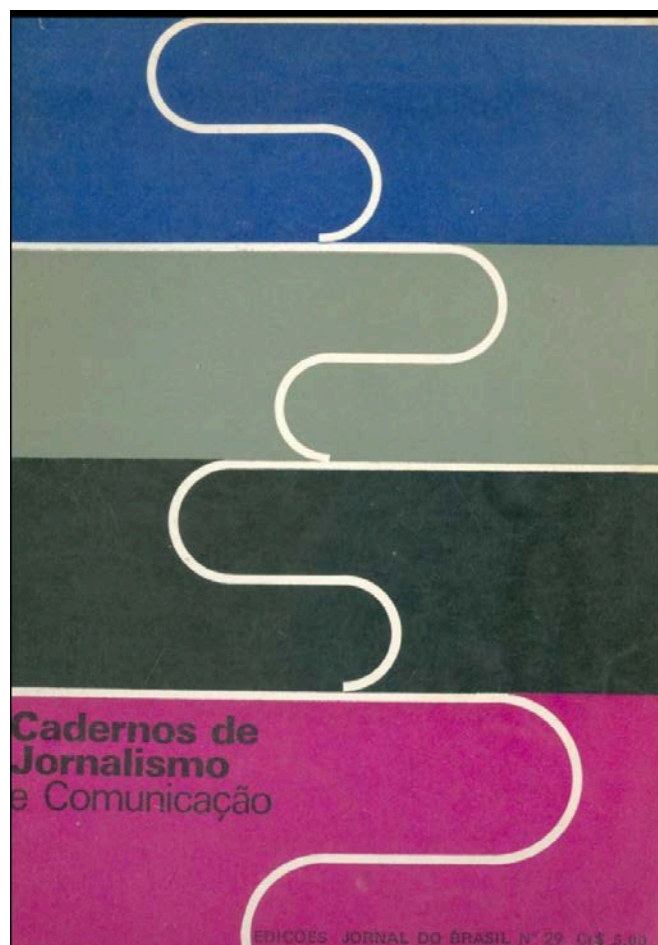


Figura 48 - Caderno de Jornalismo e Comunicação  
n° 29, do final dos anos 1960.

Fonte: Melo, 2011.

### 5.3 ANOS 1970

A economia brasileira na década de 1970 foi bastante tensa e cheia de controvérsias: foi o momento do famoso “milagre econômico”, que veio juntamente com a repressão e a censura da ditadura militar. Porém, a produção cultural do período foi bastante rica, tratando-se de um paradoxo entre estados autoritários e o florescimento das artes. O design brasileiro do período, para Melo (2011, p.418), é um reflexo da bipolaridade do Brasil neste período: a área da identidade corporativa, vinculada ao crescimento econômico, e o campo da cultura, com suas experimentações e engajamento político.

Neste cenário corporativo, a marca da Petrobrás (Figura 52) desenvolvida por Aloisio Magalhães em 1970 foi um destaque: Aloisio aproximou-se ainda mais das esferas governamentais na década de 1970, cabendo a ele a tarefa de desenvolver pela primeira vez a identidade visual de maneira sistêmica de uma empresa estatal de grande porte (MELO, 2011, p. 421).

Nesta marca, dois itens têm forte destaque: as cores da bandeira do Brasil e as formas bastante sintéticas e quadradas, nem um pouco orgânicas e fluidas. Estes dois aspectos seguem preceitos Ulmianos no sentido de, primeiramente, posicionar a marca dentro de um ambiente cotidiano do usuário, isto é, a pessoa que irá observar e interpretar a marca. Em segundo lugar, a síntese reduzida à forma quadrada exemplifica os seus ideais de universalidade e um próprio fundamento estético da Escola (CARDOSO, 2000, p.170).



Figura 49 - Marca da Petrobrás,  
1970  
Fonte: Melo, 2011.

Igualmente na área da identidade corporativa de grandes empresas estatais, há a marca da Companhia Vale do Rio Doce, desenvolvida por João Delpino em 1975 (MELO, 2011, p.424). Um ano antes foi lançado um concurso para a criação de uma marca correspondente à Companhia, na qual foram convidados o designer Aloisio Magalhães, o artista Ziraldo e o designer mineiro João Delpino, o qual foi vencedor principalmente pelo fato da marca mencionar visualmente a bandeira do Brasil e Minas Gerais, local de origem do Vale do Rio Doce (CAMEIRA, 2013, p.89).

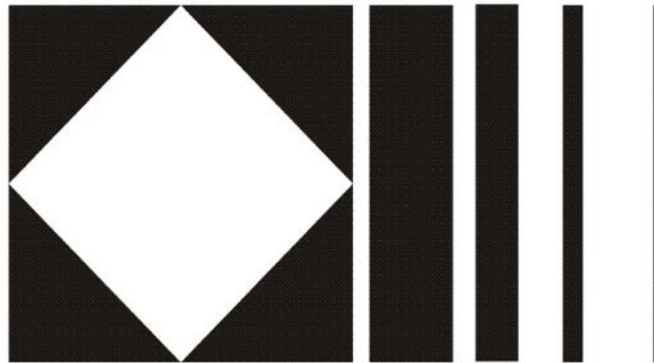


Figura 50 - Marca da Companhia Vale do Rio Doce,  
1975  
Fonte: Cameira, 2013

Um cartaz de exposição que se destaca por sua maestria e capacidade de explorar tramas visuais é o de Fred Jordan (Figura 54), em sua própria exposição: o designer cria uma ilusão visual através de um sistema reticular, em que nota-se um contraste entre claro e escuro; porém de longe percebe-se que é um olho (MELO, 2011, p.462).

Jordan foi um designer que trabalhou bastante com marcas, identidades visuais, publicidades gráficas sempre em uma linguagem experimental e demonstrando seu domínio quanto aos processos gráficos de impressão e suas reflexões teóricas sobre cor (LUPINACCI, 2015).

A ilusão de ótica proposta pelo cartaz, reforça uma ideia de que a síntese não é somente através de formas geométricas básicas (o triângulo, o quadrado e o círculo): as ideias de repetição, de progressão e reversão são presentes nessa obra (PEDROSA, 1998), bem como o questionamento e a experimentação, com uma grande poesia visual (ITAÚ CULTURAL, 2014).

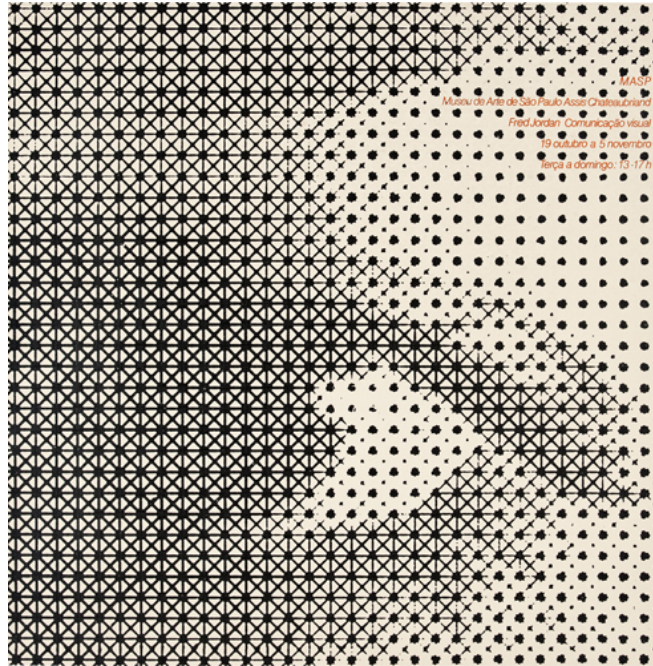


Figura 51 - Cartaz da Exposição "Fred Jordan:  
Comunicação Visual", 1978.

Fonte: Cosac Naify, 2011

Em 1977, Almir Mavignier anunciou a exposição de seus trabalhos com um cartaz (Figura 55) que demonstrou que o autor era um artista construtivista: uma serigrafia extremamente bem feita, o fundo em contraste máximo com os quatro retângulos de cores próximas, estes em perfeita proporção do próprio cartaz, 5 cm x 7 cm. Além disso, de acordo com o autor, há uma grande metalinguagem inserida na obra: "um cartaz para uma exposição de cartazes que usa a si mesmo como matéria-prima do discurso gráfico" (MELO, 2011, p.465).



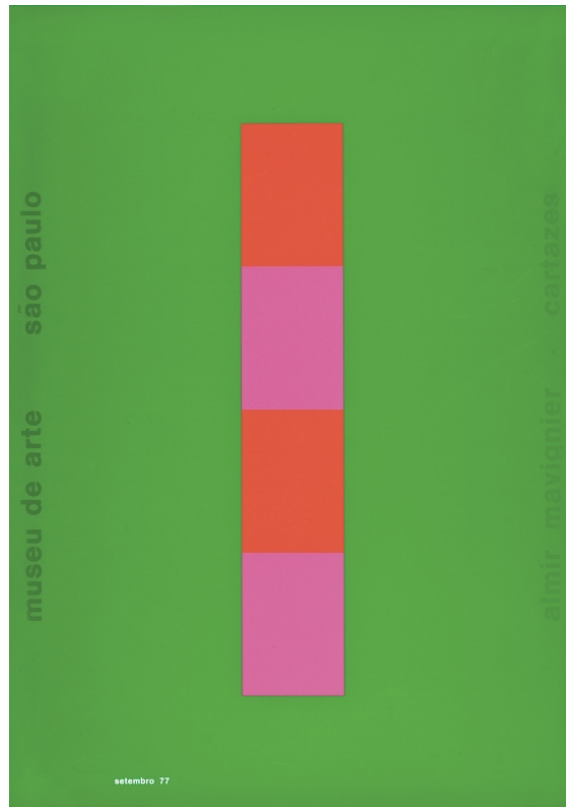


Figura 52 - Cartaz da exposição "Almir Mavignier: Cartazes"  
 Fonte: Cartazes AGI, 2014.

#### 5.4 ANOS 1980

Para Dijon de Moraes (2006, p.145), a partir do final da década de 1970, o modernismo já não era um retrato exato do povo. Os desejos coletivos manifestados pela geração de 1980 foi exprimida de maneira diferente, longe do linear, lógico e racional defendido pelo modelo modernista anterior. Tratava-se de um pensamento pós-moderno que se expressava como "um reflexo de uma complexa transformação dentro do contínuo desenvolvimento do modelo capitalista ocidental" (MORAES, 2006, p.145).

A cultura pós-moderna valia-se também de signos antigos, "como uma verdadeira canibalização histórica e semiológica", mas mesmo assim foi o mais irreverente, popular e heterogêneo movimento de design que sucedeu o modernismo (MORAES, 2006, p.149). Pode-se dizer que



A marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo (...). Na época pós-moderna, já não existe mais a pretensão de encontrar uma única forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre todas as pontas. Talvez pela primeira vez desde o início do processo de industrialização, a sociedade ocidental esteja se dispondo a conviver com a complexidade em vez de combatê-la, o que não deixa de ser (quase que por ironia) um progresso (CARDOSO, 2000, p.209).

Nesta década, os projetos de identidade visual já não são mais voltados para a identidade visual corporativa, de grandes estatais criadas com o objetivo de crescimento econômico no Brasil, mas a criação de marcas é muito mais voltada ao mercado de consumo (MELO, 2011, p.528). A divisão de design da agência de publicidade DPZ em São Paulo teve como coordenador de design Hugo Kovadloff, que criou diversas marcas justamente voltadas para o mercado de consumo, sendo a das bicicletas Monark uma delas (Figura 56).



Figura 53 - Marca das bicicletas Monark -  
1986

Fonte: Hugo Kovadloff, 2015.

A complexidade e a vibração das capas de banda de rock dos anos 1980 exprimem a “fluência espontânea de sensibilidades” das bandas (MELO, 2011, p.542). O álbum “O Melhor dos Iguais” (1985), da banda Premeditando o Breque, com projeto gráfico de Guto Lacaz, tem um certo humor visual e lança um olhar inusitado a respeito de objetos do cotidiano e ironiza os limites da objetividade.

No caso da capa deste disco (Figura 57), há a repetição das formas que, neste caso são compostas por objetos cotidianos, universais, através da utilização de um módulo, criando uma nova concepção plástica, desenvolvendo assim ritmo e harmonia, que fazem total sentido quando estamos falando de música (SANTIAGO, 2009, p.93).



Figura 54 - Capa do álbum “O Melhor dos Iguais”  
da banda Premeditando o Breque  
Fonte: Discoteca Pública, 2012.

O design trata o pós-modernismo também como uma metalinguagem, como por exemplo o cartaz de Rico Lins homenageando o bicentenário da Declaração dos Direitos Humanos (Figura 58) (MELO, 2011, p.546). Segundo o autor (2011), o homem, fatiado, fragmentado e recomposto, é o retrato da pós-modernidade.

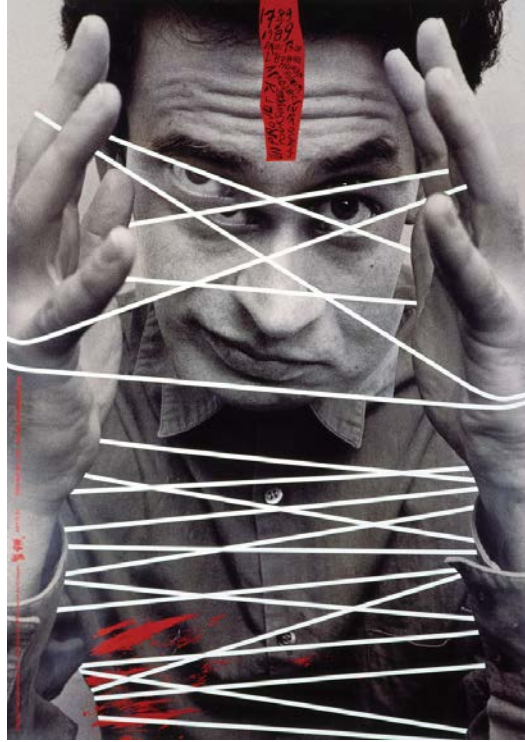


Figura 55 - “Les droits de l’homme et du citoyen” (1989)

Fonte: Rico Lins, 2015.

### Agnaldo Faria diz que

a obra gráfica de Rico Lins demonstra como são imprecisos os limites entre a arte e o design. Mas ainda: arte e vida. Mas comecemos pela arte, aqui compreendida no sentido amplo, sem se restringir às artes plásticas, mas desbordando para a música, dança, arquitetura, fotografia, moda, poesia... e, além disso, ignorando uma outra fronteira interna, aquela que até bem pouco separava as formas de expressão cultas, forjadas nas academias, das formas populares, nascidas de inteligências tão potentes que, como é frequente em nosso país, vingam em territórios inóspitos, áridos e violentos.

(...)

Ciente de que cada vez mais o design é uma colagem, zona de articulação da tecnologia, mercado e cultura, e que cada um desses termos é um conceito pletórico, Rico Lins sempre se pautou pela sobreposição de técnicas e linguagens díspares, da xilogravura e da tipografia mais ortodoxa ao recurso gráfico de última geração; do lambe-lambe à informação processada digitalmente; daquilo que é aplicado com apuro ao que se obtém arrancando. A colagem garante ao trabalho gráfico um resultado mais próximo dos processos operacionais e da imagética própria à cultura contemporânea que da experiência visual controlada e que era oferecida pelos modernos. Um jogo de justaposições entre vozes e ruídos; uma área de tensão em que formas e figuras mantêm-se num equilíbrio precário, crispado, ambíguo, que é, afinal das contas, o responsável por demandar inteligência àquele que se põe a lê-la.(RICO LINS, 2015).

Há neste cartaz, no entanto, a sobreposição da geometria aplicada a um retrato, o que de certa forma é bastante antagônico, visto que a utilização da

geometria no design gráfico dificilmente utiliza outro recurso se não a própria forma, como visto nos demais exemplos. Há uma série de distorções visuais provocadas pela própria geometria neste cartaz, sendo que o próprio Agnaldo Faria explica que Rico Lins sempre utilizou linguagens díspares e sobreposições de técnicas, o que enriqueceu seu trabalho através destas interferências entre tensões de formas e figuras que também criam, de certa maneira, um equilíbrio próprio (RICO LINS, 2015).

## 5.5 ANOS 1990

“Hoje o tempo despendido para realizar qualquer tarefa torna-se reduzido e determina, por sua vez, a redução da distância perceptível entre local e espaço” (HARVEY, 1989, p.241). A superação da barreira do espaço-tempo totalmente desmembrada através das tecnologias e de seus avanços é uma das melhores maneiras de exemplificar o processo de globalização da década de 1990, juntamente com a maneira de produzir, comunicar e fabricar desta época (MORAES, 2006, p.204).

Na área do design, as oportunidades e questionamentos propostos pelo próprio período são bastante pertinentes e neste contexto, o design brasileiro é um laboratório de ideias e “tensão entre energias múltiplas” (MORAES, 2006, p.219). Determinismos à parte, um dos maiores marcos para o desenvolvimento do design gráfico brasileiro no período de 1990 foi justamente o projeto ter a possibilidade de sair da prancheta e ser desenvolvido em um computador pessoal, sendo ele muito mais que apenas um outro instrumento de trabalho, mas uma plataforma completa em si (MELO, 2011, p.612).

O termo “branding” começa a circular com a sua ideia de gerenciamento de marcas, e não apenas o projeto do sistema de identidades visuais propriamente dito. Desta forma, eventos tem, quase que obrigatoriamente, sua própria marca (hábito de décadas anteriores, porém o hábito torna-se então uma regra), como o caso do festival de cinema Festival do Rio, de 1999, com projeto gráfico (Figura 59) de Jair de Souza (MELO, 2011, p.617).



Figura 56- Marca do Festival do Rio (1999)  
Fonte: Krop Creative Database, 2015.

O minimalismo pregado pelo design modernista era repetido diversas vezes e, com o passar do tempo, transformou-se em uma receita monótona com as fórmulas facilmente copiadas e copiáveis: “Se a função de um determinado gênero de impresso é basicamente sempre a mesma, segue-se que não há porque fazer maiores alterações nas formas já consagradas para aquele gênero - como no caso de programas de sinalização visual ambiental ou de programação visual de embalagens farmacêuticas, por exemplo. (CAUDURO, 2000, p.130). Segundo o autor (2000), a intuição é bastante presente nos projetos pós-modernos de design. A marca da Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) de Vicente Gil é um exemplo de uma variação de arranjo tipográfico, sendo a linguagem digital e fragmentação suas maiores características (MELO, 2011, p.618).



Figura 57- Aplicação da marca da Osesp (1997)  
Fonte: Vicente Gil, 2015.

Em 1992, a Coca-Cola comemorou seus 50 anos no Brasil com cartazes comemorativos projetados por diversos designers brasileiros (MELO, 2011, p.654), o que reafirmou o desenvolvimento da globalização no Brasil na década de 1990, com investidores externos apostando no potencial de crescimento do consumo interno e com empresas gigantes de diversas partes do mundo, principalmente países ricos e ocidentais, procurando estabelecer relações produtivas e comerciais com o mercado consumidor brasileiro (MORAES, 2006, p.225).

Ricardo Van Steen criou um cartaz formado pelos ícones da marca Coca-Cola, sendo que a simetria era o alicerce fundamental para que a quantidade de ícones não poluíssem o seu cartaz. Como resultado, um cartaz (Figura 61) que promove seu conjunto como um só e seus elementos, através de uma forma que remete a complexidade dos fractais (MELO, 2011, p.654).

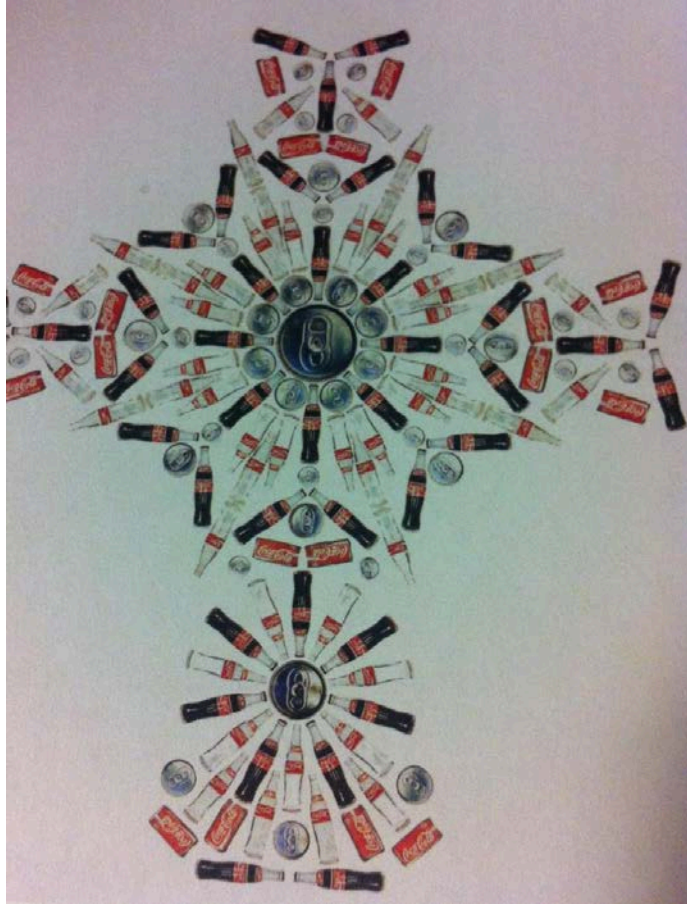


Figura 58- Cartaz "Coca-Cola: 50 anos com arte"  
(1992)

Fonte: Chico Homem de Melo, 2011.

Como na capa do disco da banda Premeditando o Breque (Figura 57), aqui no trabalho de Van Steen há também a criação de um jogo de repetições e módulos, ao mesmo tempo em que trabalha com um dos maiores preceitos da Gestalt, que é a visualização da forma como um todo, e não apenas de seus elementos individuais, que neste caso são as garrafas e as latas de refrigerante, pois a totalidade do que percebemos de algum item visual é diferente da soma das partes, sendo que o todo consiste na união das partes relacionadas entre si (DIALÓGICO, 2009).

## 5.6 ANOS 2000

A experiência brasileira na área do design já é vista, portanto, como um grande laboratório repleto de tensões entre múltiplas energias, vindo de sua base: a sua multiculturalidade. Nas palavras de Dijon de Moraes (2006), “o fato de o Brasil trazer em sua base formativa uma miscelânea cultural, levando-o a desenvolver-se como cultura cada vez mais múltipla, sincrética e plural, proporcionou aos brasileiros uma prática pacífica de convivência com o diferente, uma diversidade cultural em equilíbrio e uma prática religiosa tolerante”.

Porém, neste mesmo ponto de equilíbrio existente no discurso de existir uma cultura tipicamente brasileira apesar de sua grande miscigenação, na pretensão de que os valores e significados são universais e compreendidos igualmente por todos, há um ponto cego, típico da pós-modernidade: “como acreditar na validade de verdades universais únicas se há tanta diversidade cultural no mundo, no tempo e no espaço?” (NETTO, 2009). E, neste período pós-moderno, como esclarece Gruzinski (2000), o design opta por uma expressão individual, experimentando novas formas e fazendo com que o erro e o acaso façam parte do processo do design da época (GRUZINSKI, 2000).

E, neste cenário pós-moderno, o design desconstrói através de pastiches, como diria Cauduro (2007). O pastiche seria, portanto, uma espécie de imitação de um estilo singular, de um ícone passado. Fredric Jameson exemplifica sua ideia de pastiche dizendo que

agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços e outros textos (JAMESON, 2002).

Dentro dessas relações de design pós-moderno e a desconstrução de ideais estéticos através de pastiches, o Estúdio Quadrado em São Paulo aparece. Os



designers trabalham com formas puramente geométricas para se expressar em seus projetos, utilizando cores primárias e tipos sem serifa, vindo com referências ao design dos anos 1960. Porém, apesar de se apropriar de pastiches, o Quadrado se desvirtua de muitos escritórios de design por terem um estilo e olhar bem próprios.

Um exemplo de produção de design do escritório é o logotipo da IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) (Figura 62), criado em 2012 para um concurso. Segundo o próprio escritório, a marca é inspirada em ladrilhos e painéis característicos da arte e arquitetura brasileira, e foi criada dentro de um sistema em que a linguagem fosse apropriada pelo usuário e recriada com novas formas, abrindo o diálogo entre o conteúdo e sua expressão e apropriação contemporânea.

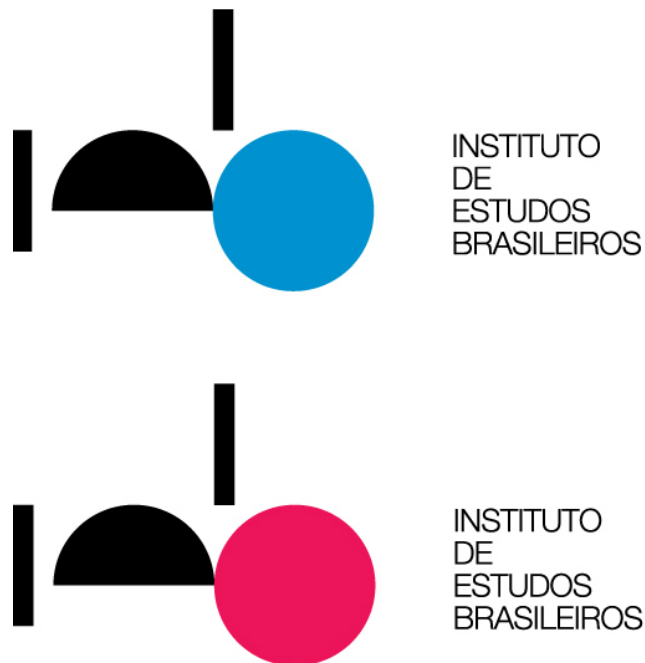


Figura 59 - Proposta de marca para o Instituto de Estudos Brasileiros  
Fonte: Quadrado, 2015

A arte em linguagem eletrônica nos anos 2000 é consagrada por um festival internacional, o FILE. O cartaz de sua edição no Rio de Janeiro em 2010, criado pelo escritório Bizu Design, é bastante curioso por mesclar estilos provenientes de décadas anteriores, como por exemplo o cartaz da exposição “Almir Mavignier:

Cartazes” (Figura 55), da década de 1970, com cores vibrantes, formas simples, altíssimo contraste e o uso de tipografia sem serifa alinhada à esquerda. O que é curioso no cartaz do FILE Rio 2010 é o fato dele abordar as perspectivas da arte digital, como está escrito nele próprio, juntamente com uma estética concretista, visto que o cartaz corresponde esteticamente às pautas dos grupos concretistas da pura visualidade da forma (ITAÚ CULTURAL, 2014). Tais fatos alinhados exemplificam o que Fredric Jameson dizia quanto ao pastiche, de novas mídias se alimentarem de ideais passados.

Interessante também é analisar o cartaz do FILE pelo olhar de Lígia Canongia (1987), citada por Couto (2014), em que ela fala que o concretismo tem a sua base na ciência e tecnologia, com uma produção informada pelo saber científico, compatível com o progresso e meios diversos de comunicação. Assim, faz total sentido um cartaz que aborda as perspectivas da arte digital utilizar de uma linguagem concreta para passar a sua mensagem.

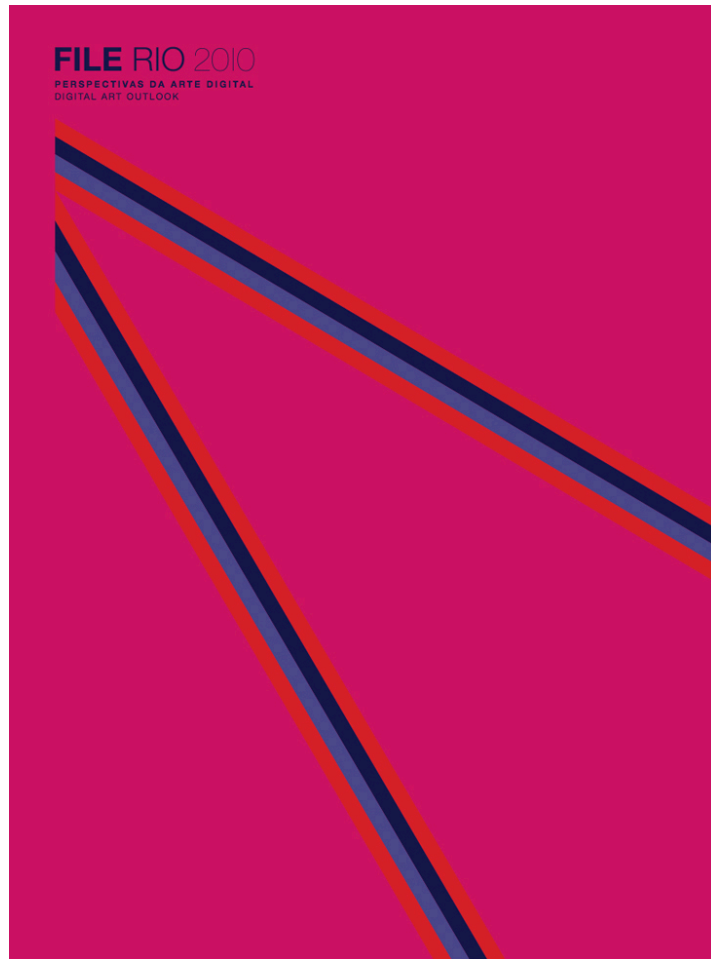


Figura 60 – Cartaz File 2010  
Fonte: FILE, 2015.

## 6 A SIMBIOSE ENTRE ARTE E DESIGN

### 6.1 AS RELAÇÕES

Em uma investigação de quais são as relações entre o design gráfico brasileiro e a arte concreta e de como elas funcionam, utilizando como base as obras do artista Luiz Sacilotto, primeiramente deve-se perceber que, como atentam Lupton e Phillips (2008), em novos cenários a teoria de gerações anteriores não satisfaz mais, pois as necessidades e pensamentos do passado eram outros. De qualquer modo, no caso da arte concreta e do design gráfico, as relações são estabelecidas na própria consolidação do design brasileiro, a começar pelo período histórico, seguido por coincidências de comunicação, mensagem, linguagem e o próprio rigor geométrico, como sugere Theo van Deosburg em seu Manifesto (Figura 01). Afinal, como salientam Melo e Ramos (2011, p.244), a simbiose entre arte e design como proposto pelos concretistas, aconteceu de uma maneira profunda, estrutural e ideológica.

Acontece, primeiramente, em um sentido histórico. A arte concreta e o design gráfico dialogam com uma conjuntura específica no Brasil em um mesmo período: os anos 1950. A arte concreta se desenvolveu em uma sociedade em fase de arranque industrial, de acordo com Moraes (1979, p.88), coincidindo com o fato de que o design brasileiro, segundo Dijon de Moraes (2006, p.20) começa a se desenvolver no mesmo período e em um curto espaço de tempo com o objetivo de justamente “alavancar” a sociedade. Conclui-se que a arte concreta teria funcionado como o passaporte do Brasil para a modernidade (MELO, RAMOS, 2011, p.244).

A arte concreta, como diz Bottallo (2011, p.18), sendo fruto da necessidade de fomentar e impulsionar uma sociedade para o desenvolvimento econômico e tecnológico, mostra que as mudanças sociais pedem igualmente uma modernização nos mais diversos aspectos, sendo o design um fator de importância. É inevitável associar o desenvolvimento tecnológico aliado ao design no cenário brasileiro sem

citar a ESDI, um dos maiores ícones do ensino do design brasileiro. A escola foi criada justamente no plano de fundo de uma corrida pela industrialização no Brasil dos anos 1960, o que reforça novamente o que Bottallo diz quanto a uma mudança social sugerir que se altere também o plano visual da sociedade em questão.

Porém, independente de questões industriais, como salienta Melo (2005, p.276) a fundação da ESDI diz muito também sobre a situação artística da época, com grande influência de artistas como Max Bill e Tomás Maldonado, cujos trabalhos aproximam-se justamente da arte concreta. Alguns autores, como Lucy Niemeyer, afirmam que no curso da ESDI foi pensado em um Brasil totalmente abstrato, valorizando mais as soluções formais ligadas ao abstracionismo geométrico do período, dando ênfase, portanto, aos artistas concretos.

Além do espectro histórico-social do período, as coincidências entre a formação do design brasileiro e a arte concreta são inúmeras. Mesmo tomando Sacilotto como intermediador das relações estéticas entre arte concreta e design gráfico no Brasil, aliado às pautas do Grupo Ruptura, a lista é extensa. A começar pelo esforço pela clareza absoluta, acessibilidade e universalidade da arte concreta, propostas identificadas por Dos Santos e Neves (2010) que se relacionam intensamente com o design gráfico e resultam em uma democratização visual e comunicativa; nada mais do que a proposta original da Bauhaus, com a arte e técnica integradas, como esclarece Gombrich (2012, p.560). Como exemplo, pode-se citar o quadro *Composição*, de 1948 (Figura 18), em que Luiz Sacilotto começa a explorar superfícies, figuras, planos e espaços de uma maneira que também corresponde aos princípios da Gestalt, muito utilizados em projetos de design, como Moraes descreveu (2013, p.44).

Outro item bastante recorrente na relação entre arte concreta e design gráfico é a questão da cor: a síntese cromática presente no concretismo é extremamente pertinente, visto que a cor neste caso é pensada a partir de exigências formais, como ressaltavam Cochiari e Geiger (2014). Não somente isso, Luciana Silveira (2011) explica que a cor é também uma construção simbólica importantíssima para todas as pessoas, bem como suas percepções cromáticas podem ser totalmente diferentes. No design, as cores podem chamar a atenção, agrupar elementos,

indicar significados e realçar questões estéticas, como afirmam Butler, Holden e Lidwell (p.48, 2010).

O concretismo se apropriou bastante das mutações cromáticas, em que há a alteração das cores na presença de outras, utilizando formas sintéticas para aprimorar este efeito. O uso das formas, neste caso, de acordo com Luciana Silveira (2011), serve para alterar as percepções cromáticas, fazendo com que haja uma espécie de mistura de cores que é uma mera ilusão de ótica, como na obra “Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes” (Figura 20) e no cartaz da IV Bienal do MAM-SP (Figura 43), em que as cores se mesclam através de formas criando uma ilusão de uma nova cor.

Sacilotto utilizava suas cores e formas em seus exercícios concretistas de uma maneira sensível, em que o observador deveria descobri-las e senti-las. Evidentemente, o concretismo tem o racionalismo como sua base conceitual, visto que o Grupo Ruptura em 1952 já concebia a arte como uma ideia racional (SANTOS, NEVES, 2010), mas Sacilotto sempre foi muito interessado em experimentações, em experiências sensoriais e nas pesquisas em torno da virtualidade do espaço, tanto que Moraes (2013) afirma que Sacilotto expunha sua sensibilidade em seus projetos em um tom experimental, com uma grande variedade de novos materiais em seus trabalhos, como grafite, nanquim, carvão, guache, aquarela, tinta a óleo, xilogravura e materiais industriais como esmalte, tintas industriais, compensados, alumínio, latão e ferro.

Apesar dos interesses de Sacilotto, a experimentação e experiência visual não eram propostas da pauta concreta, mas sim da neoconcreta, em que Ferreira Gullar em seu Manifesto Neoconcreto (Anexo A), explica seu anseio de exprimir a complexa realidade do homem moderno em uma arte quasi-corpus, ou seja, “um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”, transcendendo qualquer elemento mecânico na arte e fazendo dela uma experiência sensível. Assim, o indivíduo intervém na obra e tem uma experiência tátil e visual, redescobrando uma função humanista da arte, como diz Lopes (2010).

Simultaneamente, no design o quasi-corpus também acontece: sendo o design simultaneamente sujeito e objeto de uma dinâmica cultural, como explica Maristela Ono (2006), ele influencia a cultura material e visual e é também influenciado por

ela, sofrendo o impacto do desenvolvimento tecnológico de um lado e as pressões das transformações culturais de outro. Ou seja, a produção de design em uma sociedade é ao mesmo tempo “um produto e reflexo da sua história cultural, política e econômica, ajudando, portanto, a moldar a sociedade” (ONO, 2006).

Tendo o design uma grande relevância na sociedade como um fator de mudança, então seu foco não está no mercado, como salienta Braga (2011); seu foco é no resultado social que ele proporciona, sendo ferramenta de questionamento e difusão de ideologias. Ou seja, o design consegue ser uma experiência sensível e dinâmica, apesar de como profissão ele ainda ser ligado ao ideário modernista e embasado no ensino de design proposto pelos modernistas, com sua abstração formal, pesquisa ergonômica, métodos quantitativos e analíticos e etc. (CARDOSO, 2008, p.188). Portanto, as percepções e sensibilidades presentes no design gráfico se comunicam com a arte concreta, se analisado o ponto que Moraes explica o concretismo expressado por Sacilloto, através de suas experimentações, sensorialidades e virtualidades do espaço aliado a sua racionalidade.

A verdade é que as relações entre design gráfico e arte concreta existem a partir do viés dos jogos de composição presentes na pauta concreta e utilizados no design devido à potência da forma em si. A diferença essencial entre uma peça gráfica e uma obra de arte concreta é justamente o fato de que o design atende uma função, seja ela de uso ou de comunicação. Tal comunicação pode ser expressa de diferentes maneiras, seja informando sobre algo como o caso do cartaz sobre o Festival Internacional de Cinema do Brasil (Figura 42) ou como demarcador da expressão visual de elementos cotidianos de determinada época, como o caso das capas de disco da gravadora Elenco (Figura 40). Neste caso, a arte, em geral, relaciona-se na questão dela ser uma forte manifestação cultural de determinada época, como diz Morais (1979).

Por fim, a rejeição às regras é um dos itens mais importantes na relação entre o concretismo e o design gráfico. As coincidências cromáticas, de composição e a universalidade entre as duas áreas são bastante claras. Mas o fato de que a sensibilidade em contraponto à normatividade, como Sacilloto fez com suas experimentações sensíveis, como bem explicou Moraes (2013) diz muito a respeito do design. A Bauhaus em seu viés puramente funcional, segundo Gombrich (2012),

foi essencial para a formação do design moderno e sua filosofia projetual é aplicada em pleno século XXI. Porém, como disse Gruzinski (2000), o design apesar do seu prévio rigor formal rejeita uma posição neutra, criando assim uma grande gama de interpretações e desenvolve-se um grande potencial sensível, assim como existe na arte concreta.

## 6.2 AS PERCEPÇÕES

Com o objetivo de testar algumas análises e reflexões sobre as relações entre design gráfico e arte concreta, foi feita uma pesquisa com os alunos do 2º período do Bacharelado em Design da UTFPR para identificar as percepções dos indivíduos. Foram apresentadas, lado a lado, obras de Sacilloto e peças gráficas icônicas, propondo questões em um viés formal, através das teorias da Gestalt e também em um viés perceptivo, através das reflexões que os alunos faziam entre as obras e as peças de design.

As peças e as obras que estavam em cada questão foram eleitas em uma metodologia livre, analisando visualmente se já tinham uma relativa coincidência visual como, por exemplo, na primeira questão, em que foi perguntado quais as relações entre a obra “Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes” e o cartaz da III Bienal do Museu de Arte Moderna, visto que as formas de ambos contém uma certa mutação cromática. Ou seja, tais coincidências já haviam sido previamente estudadas, seja pelas suas formas, cores e relações de contraste. Justamente por isso foi optado por fazer questões em que se comparavam apenas uma obra com uma peça de design: como já foram previamente estudadas, buscou-se uma confirmação dessas relações de composição por parte dos alunos.

Foi julgado interessante fazer tal pesquisa justamente com os alunos do 2º período pois eles já têm conhecimento prévio sobre Composição 1, em que os alunos estudam, segundo a própria ementa do DADIN (Departamento Acadêmico de Desenho Industrial), os conceitos e princípios fundamentais da composição, sendo eles os princípios da Gestalt, juntamente com ideias sobre hierarquia, atração visual



e contraste. Os alunos também já estudaram História da Arte 1, em que aprenderam as vanguardas e experiências do século XX, tendo realizado uma análise e reflexão crítica sobre os movimentos artísticos desde a pré-história.

Portanto, foi realizado um questionário online na plataforma Typeform<sup>10</sup> com os alunos da turma S31 em que foi indagado quais relações a pessoa percebeu entre determinada obra de Luiz Sacilloto e de um ícone do design gráfico, julgando itens como relações entre as formas, continuidade, proximidade, semelhança, preenchimento, síntese, relação figura-fundo, relações cromáticas e contraste; se a pessoa considerou que as obras selecionadas se comunicavam visualmente com as peças de design selecionadas; se a pessoa encontrou relações entre tais obras com os exercícios de composição no curso de Design; e foram feitas três perguntas abertas, questionando como tais obras poderiam ajudar a pensar e refletir o design, quais contribuições tais obras trazem para o design gráfico e qual das obras melhor representa o design. Nas perguntas optativas, podia-se escolher mais de um item ou nenhum deles.

As cinco primeiras questões diziam respeito às relações entre as formas no geral. A primeira pergunta (Figura 64) teve sua base na obra “Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes” (Figura 20) e no cartaz da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Figura 43). As duas obras têm uma relação interessante com a cor e as formas, sendo um caso de mutação cromática, onde altera-se a percepção das cores na presença de outras através do uso de formas geométricas, como explicou Luciana Silveira (2011).

---

<sup>10</sup> A pesquisa, com suas perguntas e respostas, pode ser vista no Anexo B.

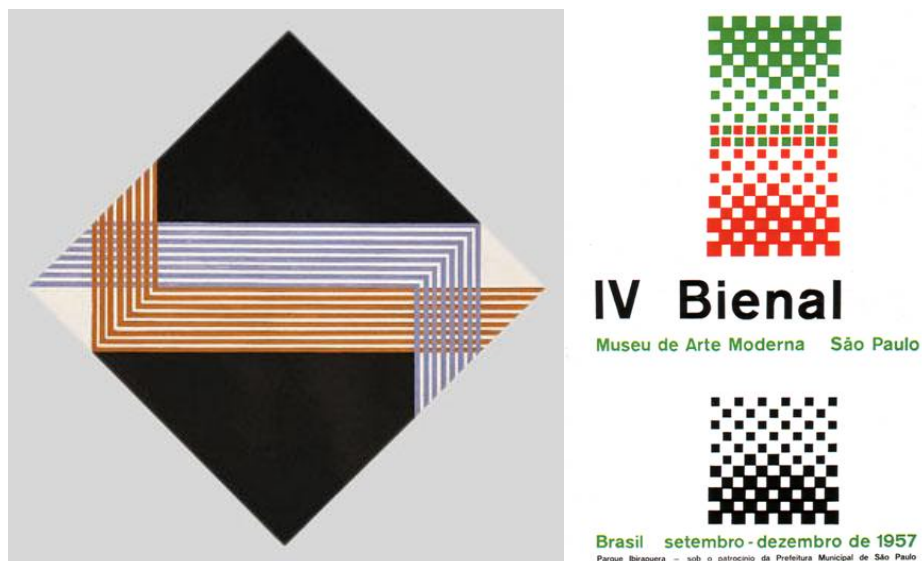


Figura 61 - Questão 1  
Fonte : Moraes, 2013 e Cores Primárias, 2014.

Essa questão obteve os seguintes resultados:

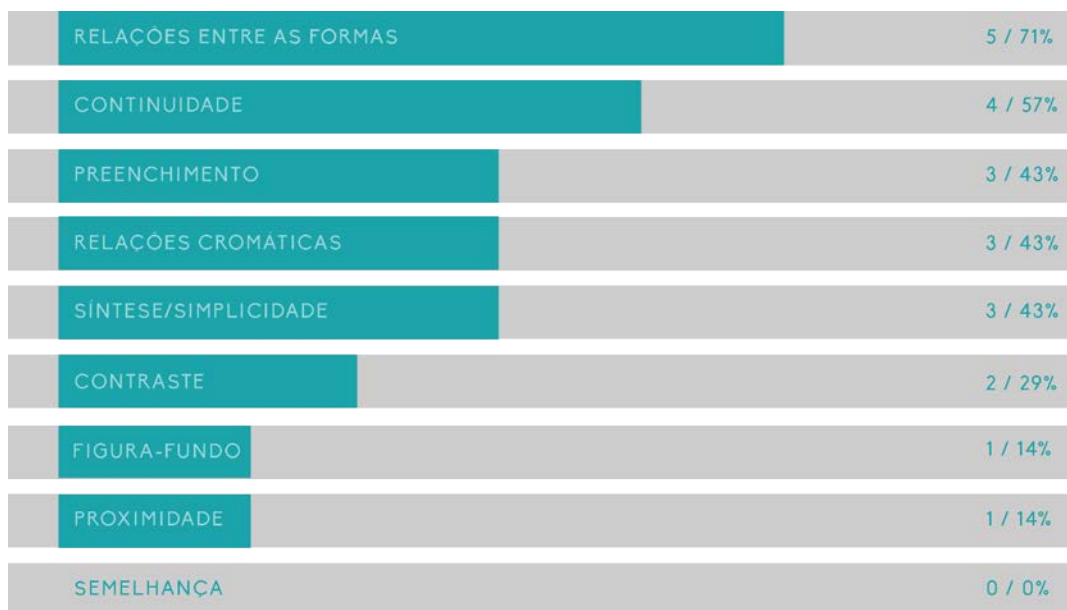


Gráfico 1 - Questão 1  
Fonte: da autora, 2015.

A segunda questão era sobre a relação entre a obra *Concreção 6048* (Figura 22) e a capa da antologia poética do grupo Noigandres (Figura 45). As duas peças têm bastante contraste e também há a utilização da repetição, fazendo com que haja

uma forte relação entre as formas.

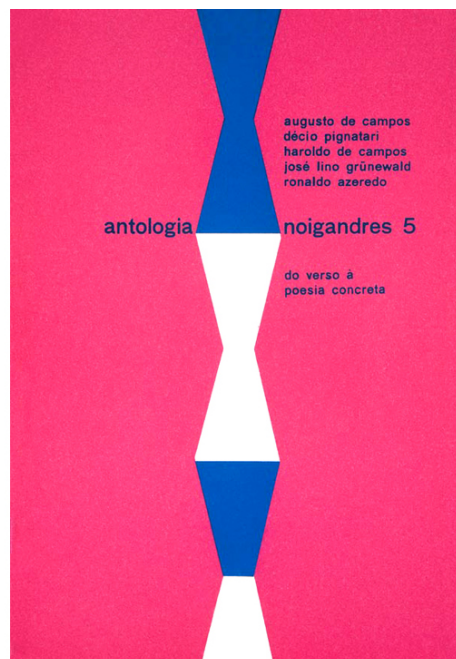


Figura 62 – Questão 2  
Fonte: Moraes, 2013 e Musarara 2012.

Essa questão obteve um resultado conforme o esperado; os alunos realmente perceberam as relações entre as formas semelhantes, bem como as relações cromáticas.

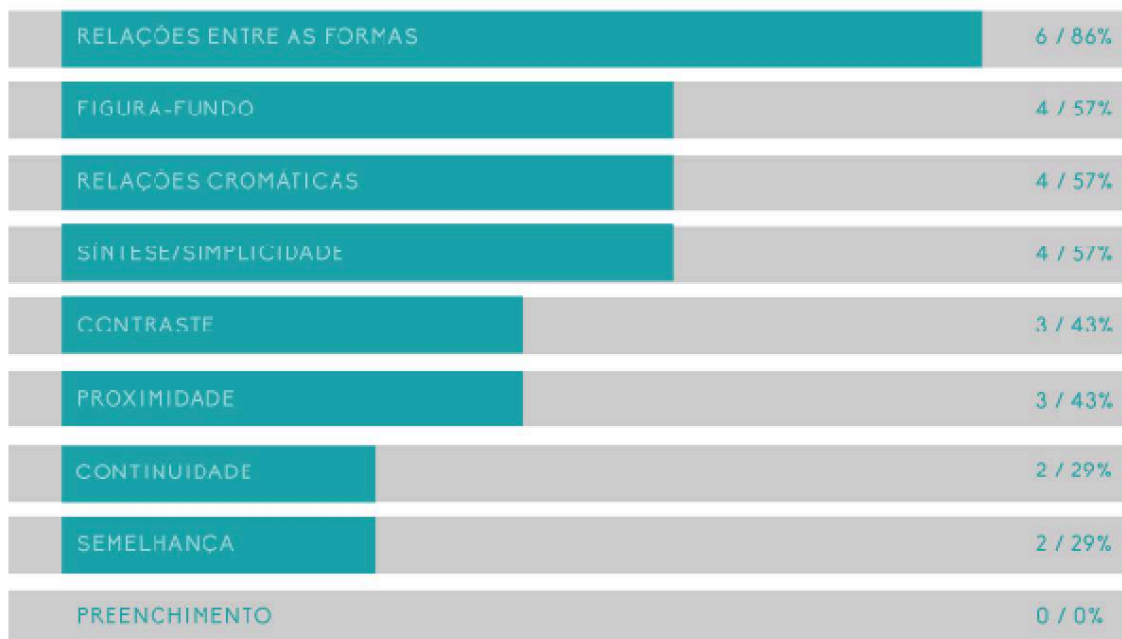


Gráfico 2 - Questão 2  
Fonte: da autora

A terceira pergunta dizia respeito à obra *Concreção 5629* (Figura 21) em comparação com a capa do disco de Nara Leão, produzida pela Gravadora Elenco (Figura 50). Nos dois exemplos, as formas são extremamente sintéticas (os triângulos de Sacilotto, os círculos vermelhos em contraponto ao preto de César Villela) e criam uma experiência visual e ação criativa, como salientou Moraes (2013).



Figura 63 - Questão 3  
Fonte: Moraes, 2013 e Cássio Laranja, 2014.

Apenas um aluno respondeu que havia relação entre as formas, bem como as relações cromáticas. O que foi salientado foi o conceito de continuidade e contraste.

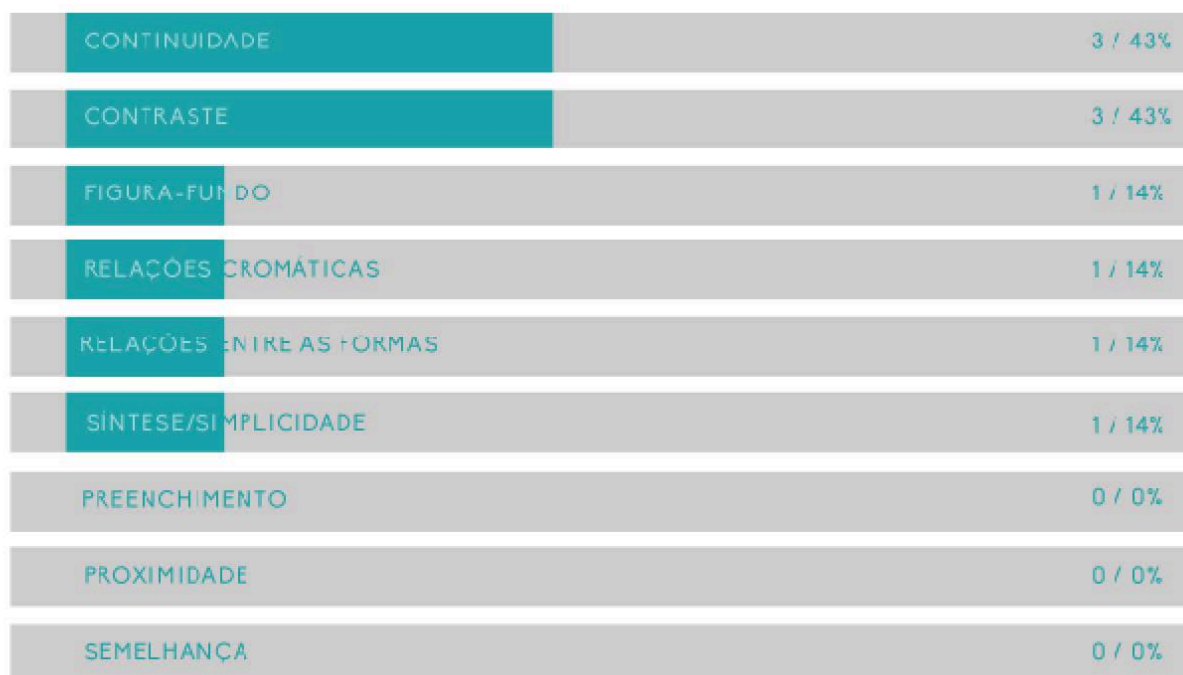


Gráfico 3 - Questão 3

Fonte: da autora

A quarta pergunta questiona as relações da obra *Concreção 0253* (Figura 30) e do cartaz da exposição de Almir Mavignier (Figura 55). As relações cromáticas entre a obra de Sacilotto e a peça de Almir Mavignier têm uma forte relação quanto à cor, visto que há a presença do verde intenso em oposição à cores quentes, criando um fortíssimo contraste. Além disso, as formas são bastante sintéticas e há também a continuidade da forma.



Figura 64 - Questão 4  
 Fonte: Moraes, 2013 e Cartazes AGI, 2014.

Essa questão em especial, teve apenas 6 participantes. Como esperado, as relações cromáticas e relações entre as formas foram as mais eleitas:

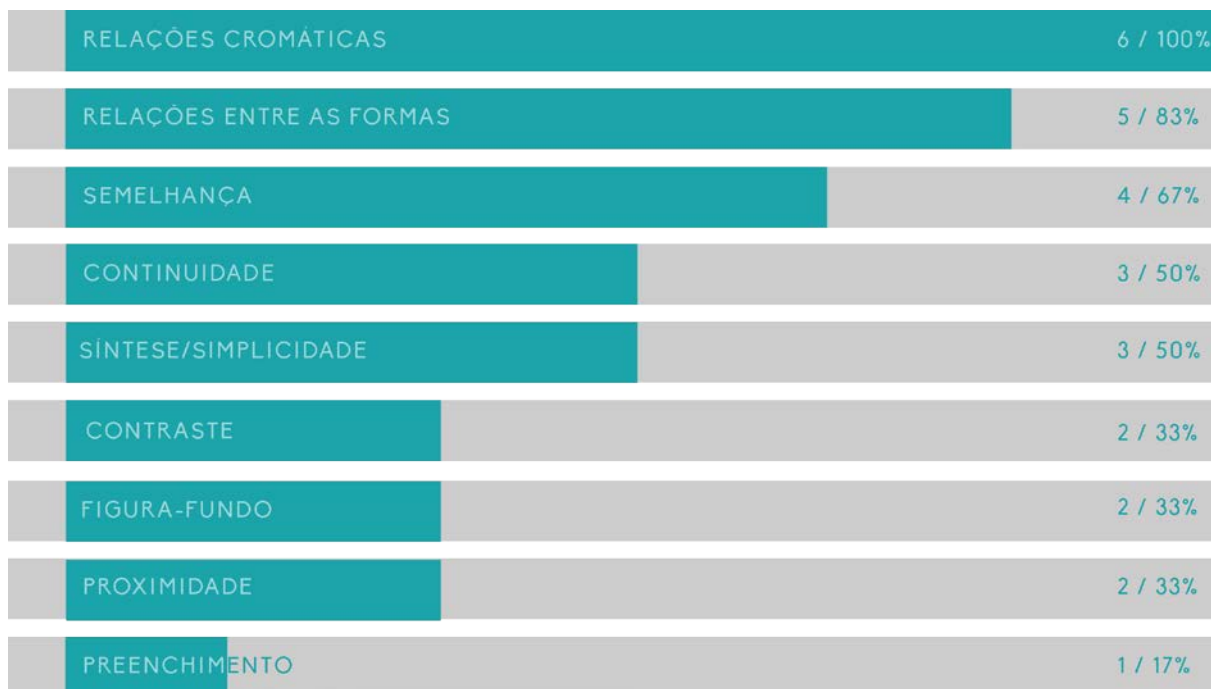


Gráfico 4 - Questão 4  
 Fonte: da autora

A quinta pergunta fechada diz respeito à obra *Concreção 8332* (Figura 25) juntamente com o cartaz de Richard Van Steen comemorando os 50 anos da Coca Cola (Figura 61). Foi pedida a relação entre essas duas peças pelo fato de que a obra de Sacilotto “brinca” com a forma de uma maneira bastante específica, bem como há o jogo de forma e composição no cartaz de Van Steen.

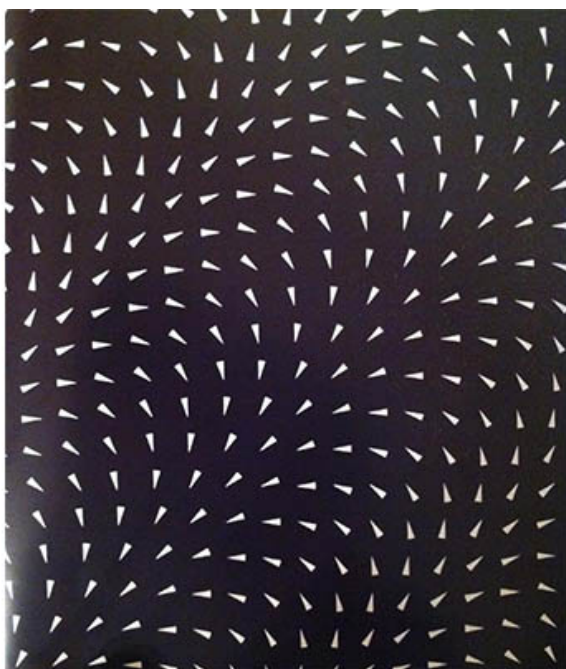


Figura 65 - Questão 5  
Fonte: Moraes, 2013 e Melo, 2011.

Os alunos não viram muitas coincidências entre as peças elencadas, mas as duas respostas mais votadas foram justamente as de continuidade e relações entre as formas:



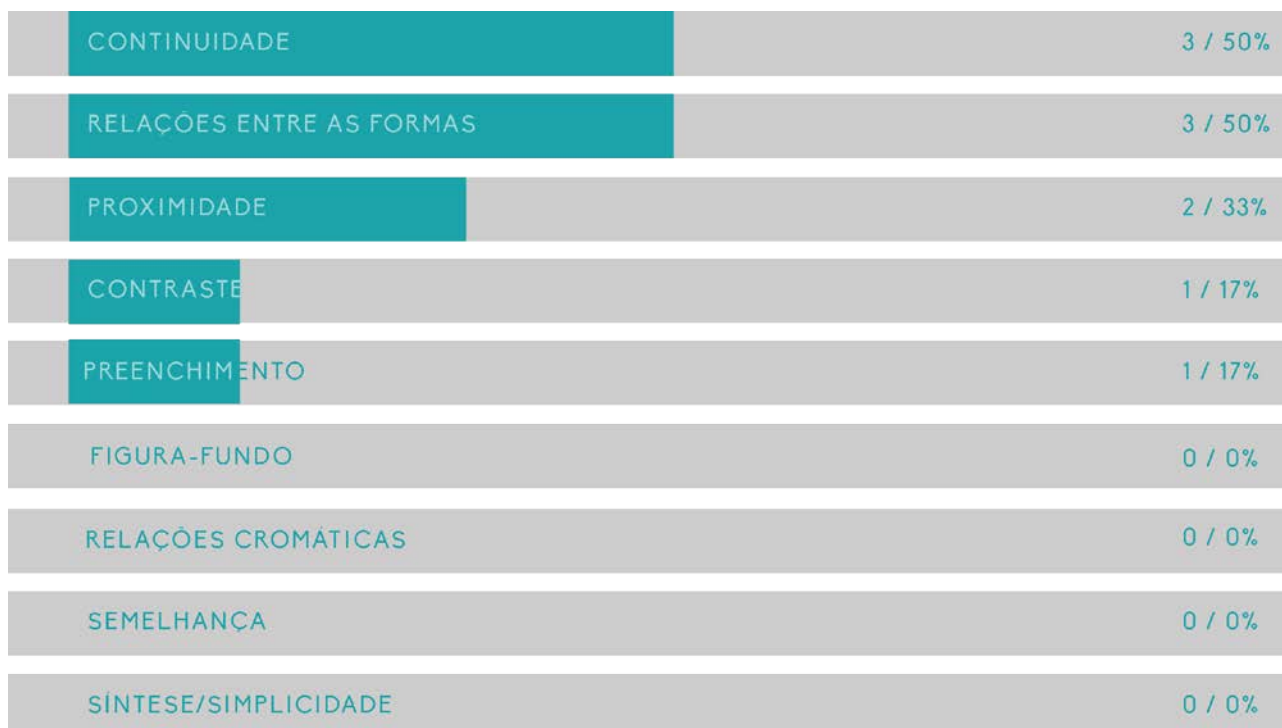


Gráfico 5 - Questão 5

Fonte: da autora

Foram realizadas duas perguntas em que as respostas eram simplesmente “sim” ou “não”. A primeira delas foi se, de uma maneira geral, as obras selecionadas se comunicam visualmente com as peças de design gráfico selecionadas, e a segunda pergunta foi se eram visíveis as relações destas obras com os exercícios de composição do curso de Design. Ambas as perguntas tiveram 100% de suas respostas assinaladas na opção “sim”.

Para o questionário não ficar apenas com um propósito quantitativo, também foi pedida a opinião dos alunos quanto a alguns conceitos. A primeira pergunta era se as obras de Luiz Sacilotto ajudam a pensar e refletir design. A resposta geral dos 7 alunos que responderam o questionário é de que é interessante um olhar sobre o processo de criação, de uma maneira mais fluída e ortodoxa, e de que a simplicidade é um dos melhores caminhos em um projeto. Um dos alunos respondeu anonimamente que “sim, pois a obra do artista posto em questão mostra uma visão alternativa no processo de criação e reproduz uma ideia menos ortodoxa do design como ferramenta em um contexto social”, e outro aluno disse que “as formas das obras do artista são bastante simples e mostram como a simplicidade é um ótimo caminho no design”.

Quando questionados sobre quais contribuições as obras de Sacilotto trazem para o design, os alunos responderam: “o avanço do olhar e da percepção do brasileiro”, “design sendo feito para instigar sobre o novo” e também que contribuiu com “as inúmeras representações expressivas na cultura brasileira”.

A última questão é sobre qual das obras presentes no questionário representam melhor o design. Foram elencadas duas obras: Concreção 0253 (Figura 30), por ela exemplificar a importância da cor no design; e Concreção 8332 (Figura 25), por ela retratar “a repetição como um dos principais elementos de composição do design gráfico, evidenciando a fluidez da representação” e por ela demonstrar a volatilidade e as infinitas possibilidades do design.

Os alunos que, tomando como base a grade de disciplinas do Bacharelado em Design, ainda não tiveram a disciplina que trata sobre a História da Arte Brasileira, tiveram percepções bastante interessantes. Eles perceberam conceitos sobre a liberdade de criação, que é uma pauta do Manifesto Neoconcreto (Anexo I), a síntese em um projeto que é elemento importantíssimo para a história do Design, vide a trajetória da Bauhaus, e também a clareza absoluta como base para a arte concreta. Além destes aspectos, eles descreveram também a importância da cor e da repetição como elementos coincidentes entre design gráfico e arte concreta, sendo que a cor, para os concretistas, tem a sua importância na própria síntese cromática, como comenta Cochiarlle e Geiger (2014), e no design as cores indicam significados e realçam questões estéticas, de acordo com Butler, Holden e Lidwell (p.48, 2010). A repetição, além de importantíssima para o design, é salientada por Pedrosa (1998) como um processo vital para o equilíbrio de uma obra de arte, que cria então um “equilíbrio dinâmico”.

As percepções dos alunos sugerem que o ensino do design ainda tem uma formação ligada aos ideais compositivos do período concretista e do início do ensino de design no Brasil. Os próprios alunos da UTFPR consideram que as obras de Sacilotto dizem muito a respeito às atividades que eles reproduzem na disciplina de Composição 1, como 100% deles responderam na pesquisa. A própria ESDI ainda tem na sua grade disciplinar, informada em seu próprio site, Matemática, Física Experimental e Sistemas Mecânicos. A ótica de uma base racional e matemática para a construção de sua linguagem é do período modernista, de quando o Brasil

começou a sua industrialização (CÂMARA, 2000), mas ainda existe no ensino do Design.

Além disso, há de se considerar também que há relações formais e culturais com o período dos anos 1950 e 1960 pelo fato de que

a cultura de um país, na visão da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, não é estática e imutável, mas consiste em um fluxo constante que influencia ao mesmo tempo em que é influenciada por outras (...). A cultura de um país reflete sua história, seus costumes, suas instituições e atitudes, seus movimentos sociais, seus conflitos e suas lutas, e suas configurações de poder político no âmbito interno ou mundial, estando em evolução contínua (ONO, 2006).

As peças de design utilizadas na pesquisa com os estudantes, bem como todas as que foram anteriormente apresentadas no trabalho, se distanciam de certa forma, tanto no espaço quanto no tempo. Todas elas visam a comunicação, mas elas também contêm um contexto particular preexistente, sendo ele o período de uma ditadura ou na pós-modernidade. Assim, como salienta Braga (2011), há a sensibilidade em contraponto à normatividade, visto que o design tem uma grande dimensão antropológica cultural e sofre, paralelamente, o impacto do desenvolvimento tecnológico e das transformações culturais de um determinado período, fazendo com que o design jamais seja neutro e desenvolvendo uma potencial sensibilidade que pode também influenciar a construção de valores e práticas das pessoas (ONO, 2006).

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começa-se a refletir sobre o design no contexto brasileiro dos anos 1950, é inevitável também criar reflexões a respeito de seu começo como profissão, institucionalmente falando, e seu contexto modernista. Foi nesse período, turbulento e repleto de mudanças em diferentes áreas da sociedade, que desenvolveram-se as primeiras escolas e formaram-se os primeiros profissionais. Logo, nesse cenário que buscava a expansão econômica, com uma industrialização intensa e a abertura de empresas multinacionais no Brasil, o sentimento de igualdade buscou criar sistemas de comunicação ditos universais. Os projetos da época podem ser chamados de normativos, sérios, rigorosos, minimalistas e sintéticos, na busca de uma fórmula de comunicação que resistisse ao tempo e ao espaço.

Porém, o design é responsável e, ao mesmo tempo, atingido por uma dinâmica cultural bastante intensa; ele influencia a cultura material e visual e, ao mesmo tempo, é influenciado por ela. Essa relação de troca gera um resultado social muito forte, sendo o design ferramenta e demarcador de questionamentos e ideologias. Desse modo, torna-se impossível o design ser neutro: primeiro que a neutralidade já é uma opinião; segundo que o design se constitui dentro do contexto que está inserido. Se na atualidade é impossível se pensar e refletir como há 60 anos atrás, também é impossível se fazer design da mesma forma.

Estudar as relações entre design gráfico brasileiro e arte concreta abre diversas reflexões. A primeira delas, um tanto quanto inevitável, é a percepção de que há relações visuais entre a produção de design da década de 1950 e a arte concreta. A partir daí permite-se pensar no porquê da existência de tais relações e o porquê delas existirem. A arte concreta nasce em um início de efervescência cultural e em um período de arranque industrial, desejando-se superar o provincianismo e uma submissão cultural. Assim, almeja-se a universalidade da arte e a busca pela clareza absoluta, utilizando elementos puramente plásticos que evidenciam a sua própria materialidade. Na tentativa de extrema objetividade, criam-se padronizações, deixando pouco espaço para a subjetividade na arte.

E, dentro do concretismo, surge a figura de Luiz Sacilotto que, à primeira vista, é um artista que segue à risca a normatividade concreta, o que em parte é verdadeiro: o artista realmente tem em suas obras uma clareza visual impressionante e o uso das formas, cores e da matemática com sabedoria. Porém, ao estudá-lo, descobre-se no seu trabalho suas experiências sensoriais, as virtualidades do espaço, seus questionamentos e sua sensibilidade. A partir de então, torna-se possível desvendar as relações entre design e arte concreta além da normatividade, começando a perceber o potencial sensível e experimental do design.

Há, logicamente, relações visuais fortíssimas entre a produção do design brasileiro no decorrer da segunda metade do século XX e a arte concreta. Um dos motivos é a persistência da ideia de rigor matemático e universalidade no design no próprio ensino; com a intenção de estudar as percepções de estudantes de Design quanto às relações entre design gráfico e arte concreta, isso ficou bastante nítido. Os alunos afirmaram em unanimidade que seus exercícios de composição no curso se comunicam visualmente com as obras de Luiz Sacilotto e diversas respostas argumentavam em como a síntese é o melhor caminho para um projeto de qualidade. Vale salientar que é importante ter noções do comportamento de cor e forma no decorrer de um curso de Design, mas mais importante do que isso é mostrar as infinitas possibilidades do campo visual em vez de mostrar normas à respeito delas. Pode e deve haver um espaço para questionar, problematizar e subverter a normatividade modernista dentro da própria universidade.

O potencial sensível dentro de um espectro normativo, como é o caso das obras de Sacilotto, representa o design em um campo de possibilidades infinitas: as filosofias projetuais modernistas foram imprescindíveis para a formação do design moderno e, portanto, para o design como o conhecemos. Mas, independente disso, sempre haverá a rejeição de uma posição neutra pelo design, o que cria uma grande esfera de interpretações e, a partir daí, o desenvolvimento de uma sensibilidade. Uma peça de design pode estar exposta em um museu, estar registrada fotograficamente, o que faz dela algo estático e atemporal. Porém, a interpretação de um indivíduo ocorre na instância do cotidiano, percorre o espaço, o tempo e suas circunstâncias, trazendo novas interpretações e experimentações.

Essa discussão estende-se para as peças elencadas no capítulo que trata justamente de ícones visuais das décadas do século XX e XXI, o capítulo 5. As peças não estão ali por acaso; foram refletidas, questionadas e problematizadas. Foi identificado, em primeira instância, relações plásticas entre as peças gráficas e as pautas concretas. Depois, buscou-se questionar a existência de uma racionalidade, quais seriam elas e como elas aparecem. Por exemplo, na capa do disco Nara, da Gravadora Elenco (Figura 47), notou-se a existência de um rigor formal no campo cromático e na limpeza visual. Porém, após um estudo, viu-se que nela há a intervenção em uma racionalidade do preto e branco, do contraste e em uma retirada de qualquer ruído visual através de três pontos vermelhos, como uma espécie de ação criativa criada pelo próprio designer, nesse caso, César Villela. E a partir daí, dessa intervenção dentro de uma clareza visual, as capas da Elenco tornaram-se uma representação gráfica da expressão sonora dos artistas da época, sendo ícone da cultura material brasileira.

Buscou-se analisar o contexto social e histórico da década, juntamente com os conceitos da própria peça, para depois pensar e refletir os preceitos da arte concreta inseridos na peça. Esse é um dos capítulos mais emblemáticos do trabalho, pois permite a visualização das relações entre o design e a arte concreta de fato. Porém nele as relações ainda não são estudadas através do olhar da produção artística de Sacilotto, mas através do pensamento concretista em si.

O desenvolvimento do trabalho contribuiu expressivamente na complementação da formação acadêmica. O eixo de disciplinas tais como Teoria do Design, História da Arte, Teoria da Cor, Composição e as matérias de projeto gráfico foram fundamentais para a construção desse trabalho, bem como na forma de pensar e fazer design. Entretanto, é pouco explorada a experimentação e a elaboração de mensagens visuais de uma maneira mais livre no decorrer do curso. A normatividade é interessante até um certo ponto; após ter ciência delas é necessário criar suas próprias reflexões e sua própria maneira de desenvolver seus pensamentos e projetos.

Os objetivos iniciais do projeto foram atingidos através de inúmeras leituras, estudos, análises, comparações, reflexões e pesquisas. A própria postura reflexiva quanto ao design mudou muito no decorrer do trabalho, com os diversos debates

que foram levantados a partir dele e a partir de ideias conflitantes entre os próprios autores sobre o que é design e como pensá-lo.

Buscou-se compreender o design em uma sintonia com a cultura, ao salientar a diversidade cultural como expressão, com um olhar além de elementos puramente plásticos e funcionais, mas dentro do contexto em que o design estaria inserido.

As respostas são inúmeras e os questionamentos mais ainda. Porém a maior afirmação que pode-se fazer é que o design é uma poderosa ferramenta na construção cultural no sentido de expressar a linguagem e identidade de indivíduos e de grupos sociais.

## REFERÊNCIAS

AICHER, Otl. L'École d'Ulm - **Textes et Manifestes**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.

ALBERT VIDET. Sacilloto, Luiz - **Escultura Negra**. Disponível em: < [http://www.albert-videt.eu/photographie/evenement/allemande/hesse/cassel/documenta/sacillotto-luis\\_documenta-12\\_00.php](http://www.albert-videt.eu/photographie/evenement/allemande/hesse/cassel/documenta/sacillotto-luis_documenta-12_00.php)>. Acesso em: 19 de Novembro de 2014.

ALOÍSIO MAGALHÃES BR. **Banespa**. Disponível em: <<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-do-design/aloisio-magalhaes-programacao-visual-desenho-industrial/itinerario-cultural/sp/banespa/>>. Acesso em: 8 de Janeiro de 2015.

AMARAL, Aracy. **Arte Construtiva no Brasil**. 1ª edição. São Paulo: DBA, 1998.

ANASTASYIA POPOVA. **10 principles of good design**. Disponível em: <<http://stampsy.com/stamp/4353>>. Acesso em: 2 de Dezembro de 2014.

ANDRADE, Mariano Lopes de. CAMPOS, Livia Flávia de Albuquerque. LANDIM, Paula da Cruz. PASCHOARELLI, Luis Carlos. SILVA, José Carlos Plácido da. **Industrialização brasileira: implicações no design hoje**. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://blogs.anhembri.br/congressodesign/anais/artigos/69842.pdf>>. Acesso em 4 de Dezembro de 2014.

AQUINO, Victor. BIEGING, Patricia. **Olhares do Sensível: experiências e dimensões estéticas na comunicação**. 1ª edição. São Paulo: Pimenta Cultural, 2014.

ARAÚJO, Izaque. **ESDI- Escola Superior de Desenho Industrial**. Disponível em: <<https://prezi.com/2j1sfzbxq3r/esdi-escola-superior-de-desenho-industrial/>>. Acesso em: 16 de Dezembro de 2014.

BARANOV, Tamára. A conquista do voto feminino, em 1932. **Jornal GGN**. Rio Claro, São Paulo. 26 fev. 2014. Disponível em: < <http://jornalggn.com.br/noticia/a-conquista-do-voto-feminino-em-1932>>. Acesso em: 25 de Outubro de 2014.



BATISTA, Wagner Braga. Escola Superior de Desenho Industrial- **ESDI**: 50 anos de desenho industrial no Brasil. Disponível em: <[http://www.ufcg.edu.br/prt\\_ufcg/assessoria\\_imprensa/mostra\\_noticia.php?codigo=15226](http://www.ufcg.edu.br/prt_ufcg/assessoria_imprensa/mostra_noticia.php?codigo=15226)>. Acesso em: 16 de Dezembro de 2014.

BORGES, Rejane. **As Principais Obras de Luiz Sacilotto**. Disponível em: <[http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/luiz\\_sacilotto/as-principais-obras-de-luiz-sacilotto.html](http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/luiz_sacilotto/as-principais-obras-de-luiz-sacilotto.html)>. Acesso em: 20 de Novembro de 2014.

BRAGA, Marcos da Costa. **O papel social do design gráfico**: história, conceitos e atuação profissional. 1a edição. São Paulo, 2011.

BRINQUEDOS ANTIGOS. **Logotipo Estrela Ano 1950**. Disponível em: <<http://www.brinquedosantigos.com.br/bdetail.php?id=3871>>. Acesso em: 5 de Janeiro de 2015.

BUTLER, Jill; HOLDEN, Kristina; LIDWELL, William. **Princípios Universais do Design**. 1a edição. Porto Alegre: Bookman, 2010.

CAETANO, Paula. Dolorosa Ausência. **Diário do Grande ABC**, São Paulo, 16 fev. 2003.

LARANJA, Cássio. Nara Leão: a musa dos trópicos. **Jornal do Povo**, Santos, 1 dez. 2014

CAM - CENTRO DE ARTE MODERNA. **Bridget Riley**. Disponível em: <<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=62092&visual=2&langId=1>>. Acesso em: 19 de Novembro de 2014.

CÂMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro, RJ: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMEIRA, Sandra Ribeiro. **O branding e a metodologia de sistemas de identidade visual**. 2013. 427 f. Dissertação (Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. 2a edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

CANONGIA, Ligia. **Abstração Geométrica – Concretismo**. Rio de Janeiro.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

CARTAZES AGI 2014. **Almir Macignier, 1958**. Disponível em: <<http://www.cartazesagi2014.com/en/brazillians/almir-mavignier-cartazes/>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2015.

CATÁLOGO DAS ARTES. **Obras de Luiz Sacilotto**. Disponível em: <[http://www.catalogodasartes.com.br/Lista\\_Obras\\_Biografia\\_Artista.asp?idArtista=3313](http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3313)>. Acesso em 19 de Novembro de 2014.

CAUDURO, Flávio Vinicius. Design gráfico e pós-modernidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 8, Dezembro/2000.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CONCRETOS PARALELOS. **I Bienal de Arte de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.concretosparalelos.com.br/?p=98>>. Acesso em 27 de Outubro de 2014.

CONCRETOS PARALELOS. **Quem foi Ivan Serpa**. Disponível em: <<http://www.concretosparalelos.com.br/?p=91>>. Acesso em 27 de Outubro de 2014.

CONCRETOS PARALELOS. **Ruptura x Frente**. Disponível em: <<http://www.concretosparalelos.com.br/?p=19>>. Acesso em: 4 de Novembro de 2014

CORNUTTI, Camila. **As capas de disco como registros visuais da bossa nova**. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul, set. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2901-1.pdf>>. Acesso em: 12 de Janeiro de 2015.

COSAC NAIFY. **Os Sete Olhos do Designer**. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=fred-jordan>>. Acesso em: 13 de Janeiro de 2015.

COUTO, André Luiz Faria. **Grupo Ruptura**. Disponível em: <[http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/grupo\\_ruptura.html](http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/grupo_ruptura.html)>. Acesso em: 4 de Novembro de 2014

CRATO, Nuno. **Escher e a tira de Moebius**. Disponível em: <<http://nautilus.fis.uc.pt/cec/arquivo/Nuno%20Crato/1999/19990220%20Escher%20e%20a%20tira%20de%20Moebius.pdf>>. Acesso em: 29 de Outubro de 2014.

CUNHA, Arnaldo Marques de. **Concretismo no Brasil**. Disponível em: <[http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/concretismo\\_no\\_brasil.html](http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/concretismo_no_brasil.html)>. Acesso em: 27 de Outubro de 2014.

DIALÓGICO. **Visão do homem**. Disponível em: <[http://www.dialogico.com.br/visao\\_do\\_homem.php](http://www.dialogico.com.br/visao_do_homem.php)>. Acesso em: 11 de Fevereiro de 2015.

DISCOTECA PÚBLICA. **Premeditando o Breque**. Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/2012/10/premeditando-o-breque-o-melhor-dos.html>>. Acesso em: 19 de Janeiro de 2015.

ELETROBRÁS. **Quem Somos**. Disponível em: <<http://www.eletrabras.com/elb/data/Pages/LUMIS482AEFCFPTBRIE.htm>>. Acesso em: 12 de Janeiro de 2015.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Abraham Palatnik**. Disponível em: <<http://www.escrioriodearte.com/artista/abraham-palatnik/>>. Acesso em: 5 de Novembro de 2014.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Ivan Serpa**. Disponível em: <<http://www.escrioriodearte.com/artista/ivan-serpa/>>. Acesso em: 27 de Outubro de 2014.

ESDI. **Sinal**. Disponível em: <[http://www.esdi.uerj.br/sinal/ev\\_lacerda.html](http://www.esdi.uerj.br/sinal/ev_lacerda.html)>. Acesso em: 16 de Dezembro de 2014.

ESPADA, Heloisa. **O Debate em Torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956 - 1957)**. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Espada.ICAA%20Working%20Papers.pdf>>. Acesso em: 29 de Outubro de 2014.

ETEC - Getúlio Vargas. **ETEC Getúlio Vargas** - 1911-2011 - Ano do Centenário. Disponível em: <<http://www.etegv.com/100anos.php>>. Acesso em: 20 de Novembro de 2014.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE CARTAZES AGI. **Danilo di Prete**. <<http://www.cartazesagi2014.com/brasileiros/1o-salao-nacional-de-propaganda/>>. Acesso em: 5 de Janeiro de 2015.

FIGUEIRA, Divalte Garcia. **História**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

FILMOW. **O Cangaceiro**. Disponível em: <<http://filmow.com/o-cangaceiro-t13879/>>. Acesso em: 5 de Janeiro de 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. São Paulo: LTC, 2012.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**. São Paulo: Editora Escrituras, 2000.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

GUERRA, Tatiana Rysevas. **Lygia Clark: Análise**. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/obra.html>>. Acesso em: 23 de Maio de 2015.

GUIA SOBRE DESIGN. **Nova Marca Eletrobrás**. Disponível em: <<http://www.guiasobredesign.com.br/?p=316>>. Acesso em: 12 de Janeiro de 2015.

GULLAR, Ferreira. **Do cubismo à arte neoconcreta**. 3a edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

HANS GUGELOT. **Furniture System M 125**. Disponível em: <[http://www.hansgugelot.com/en/m\\_125.php](http://www.hansgugelot.com/en/m_125.php)>. Acesso em: 2 de Dezembro de 2014.  
HARVEY, Donald. **A Condição Pós Moderna**. 16a edição. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HELLER, Steven. **Linguagens do design: compreendendo o design gráfico**. 2. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2009.

HUGO KOVADLOFF. **Monark.** Disponível em: <<http://hugokovadloff.com.br/267215/3392711/gallery/bicicletas-monark>>. Acesso em: 19 de Janeiro de 2015.

ITAÚ CULTURAL. **Alexandre Wollner.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22258/alexandre-wollner>>. Acesso em: 6 de Novembro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Alúcio Carvão.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9406/alu%C3%ADsio-carv%C3%A3o>>. Acesso em: 7 de Novembro de 2014

ITAÚ CULTURAL. **Arte Concreta.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>>. Acesso em: 27 de Outubro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Danilo di Prete.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18751/danilo-di-prete>>. Acesso em: 6 de Janeiro de 2015.

ITAÚ CULTURAL. **Exposição Nacional de Arte Concreta.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3760/exposi%C3%A7%C3%A3o-nacional-de-arte-concreta>>. Acesso em: 29 de Outubro de 2014

ITAÚ CULTURAL. **Geraldo de Barros.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6490/geraldo-de-barros>>. Acesso em: 29 de Outubro de 2014

ITAÚ CULTURAL. **Grupo Frente.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo336/grupo-frente>>. Acesso em: 5 de Novembro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Grupo Santa Helena.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo338/grupo-santa-helena>>. Acesso em: 20 de Novembro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Hércules Barsotti.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17872/hercules-barsotti>>. Acesso em: 12 de Janeiro de 2015.

ITAÚ CULTURAL. **Hochschule für Gestaltung Ulm**. Disponível em: <[http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao372976/hochschule-fur-gestaltung-  
ulm-alemanha](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao372976/hochschule-fur-gestaltung-ulm-alemanha)>. Acesso em: 2 de Dezembro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Ivan Serpa**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa>>. Acesso em: 27 de Outubro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Luiz Sacilotto**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10773/luiz-sacilotto>>. Acesso em: 17 de Novembro de 2014.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2002

KROP CREATIVE DATABASE. Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <<http://www.krop.com/fernanda/>>. Acesso em: 27 de Janeiro de 2015.

LINDIGER, Herbert, org. **L'École d'Ulm - Textes et Manifestes**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: Arte, 2010.

LUPINACCI, Ana Lúcia Gimenez Ribeiro. **História e Contemporaneidade: o design de Fred Jordan**. Disponível em: <[http://www.iade.pt/designist/pdfs/002\\_02.pdf](http://www.iade.pt/designist/pdfs/002_02.pdf)>. Acesso em: 13 de Janeiro de 2015.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. 2008. 206 f. Dissertação (Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-19082008-135305/en.php>>. Acesso em: 27 de Outubro de 2014.

MAM-SP. **Abraham Palatnik**. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/abraham-palatnik/>>. Acesso em: 23 de Maio de 2015.

MAM-SP. **Sacilotto, Luiz**. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/1999-027-sacilotto-luiz/>>. Acesso em: 20 de Novembro de 2014.

MARINA COELHO ESMERALDO. **O Design e a Arte Popular no Brasil**. Disponível em: < [http://www.acasa.org.br/biblioteca\\_texto.php?id=287](http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=287)>. Acesso em 4 de Dezembro de 2014.

MARMO, Maria Heloisa Moreira. **A arte concreta de Antonio Maluf e sua relação com o design**: análise dinâmica da linguagem visual de vinte obras. 2007. 78 f. Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MCB. **Acervo Museu da Casa Brasileira**. Disponível em: <<http://www.mcb.sp.gov.br/mcbColecao.asp?sMenu=P002&sOrdem=0&sAcervo=PES&sCole=PES04>>. Acesso em: 4 de Dezembro de 2014.

MELO, Chico Homem de (org.). **O Design Gráfico Brasileiro**: Anos 60. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELO, Chico Homem de. RAMOS, Elaine (org). **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

METRÔ DE SÃO PAULO. **A Marca**. Disponível em: <<http://www.metro.sp.gov.br/metro/institucional/marca.aspx>>. Acesso em: 8 de Janeiro de 2015.

MOMA. **Club Chair**. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=2851](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=2851)>. Acesso em: 13 de Maio de 2015.

MORAES, Marcos. **Luiz Sacilotto**. 1a edição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina**: Do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

MUSARARA. **A materialidade do concreto**. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/arte-e-invencao-a-materialidade-do-concreto>>. Acesso em: 6 de Janeiro de 2015.

NASCIMENTO, Luís Renato do. NEVES, Aniceh Farah. SILVA, José Carlos Plácido. **O design diferencial de Aloisio Magalhães**. Arcos Design, Rio de Janeiro, vol.5, nº 2, dez.2010. Disponível em: <<http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-05-2/05-2.03.jplacido-o-design-diferencial.pdf>>. Acesso em: 8 de Janeiro de 2015.

NETTO, Gabriel Gimmler. **Design gráfico e desenho no cenário tecnológico contemporâneo**. 2009. 174 f. Dissertação - Design e Tecnologia. UFRGS, Porto Alegre, 2009.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil - Origens e Instalação**. 3a edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e cultura: sintonia essencial**. 1. ed. Curitiba: Aurora, 2006.

PEDROSA, Mário. Serpa, mostra-despedida. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. 429 p. São Paulo: Edusp, 1998.  
PEREIRA, J.; ANELLI, R. Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do préartesanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia. Revista Design em Foco, v. II n.2, jul/Dez 2005. Salvador: EDUNEB, 2005, p. 18.

PIGNATARI, Décio. **Sacilotto: expressões e concreções**. Disponível em: <[www.sacilotto.com.br](http://www.sacilotto.com.br)>. Acesso em: 20 de Novembro de 2014.

PINTURA BRASILEIRA. **Biografia de Héctor Carybé**. Disponível em: <[http://www.pinturabrasileira.com/artistas\\_bio.asp?cod=81&in=1](http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=81&in=1)>

REVISTA CLICHÊ. **As capas de disco e a expressão visual da Bossa Nova**. Disponível em: <<http://www.revistacliche.com.br/2013/10/as-capas-de-disco-e-a-expressao-visual-da-bossa-nova/>>. Acesso em: 12 de Janeiro de 2015.

RICO LINS. **Rico Lins: Designer Onívoro**. Disponível em: <<http://www.ricolins.com/didatica/rico-lins-%E2%80%93-designer-onivoro-agnaldo-farias>>. Acesso em: 19 de Janeiro de 2015.

RMIT GALLERY. **Ulm School of Design - A Peek Inside the Exhibition**. Disponível em: <<http://rmitgallery.com/tag/lufthansa/>>. Acesso em: 2 de Dezembro de 2014.



RODRIGUES, Viviane Merlino. **Neoconcretismo e Design**: A programação visual de Lygia Pape para o cinema novo, na década de 1960. 2010. 135 f. Dissertação - Design/PUC-RIO, 2010. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15292/15292\\_1.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15292/15292_1.PDF)>. Acesso em: 7 de Novembro de 2014.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. **Tinindo, Trincando**: O design gráfico no tempo do desbunde. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/217/208>>. Acesso em: 12 de Janeiro de 2015.

ROSA, Luisa Gunther. **Neoconcretismo**: manifesto e práxis. 2007. 104 f. Dissertação - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2814/1/2007\\_LuisaGuntherRosa.PDF](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2814/1/2007_LuisaGuntherRosa.PDF)>. Acesso em: 6 de Novembro de 2014

SACILOTTO. **Textos/Críticas**. Disponível em: < [www.sacilotto.com.br](http://www.sacilotto.com.br)>. Acesso em: 20 de Novembro de 2014.

SACRAMENTO, Enoch. **Sacilotto**. São Paulo: E. Sacramento, 2001.

SANTIAGO, Stella Elia Martins. **Antonio Maluf**: arte concreta na arquitetura moderna paulista. 2009. 175 f. Dissertação - História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, M.A.L dos; NEVES, A.F. Arte Concreta: Racionalismo e Abstração como Contribuições para o Design - Um Estudo na Obra de Geraldo de Barros. Educação Gráfica, v. 14, n° 01, 2010. Disponível em: <[http://www4.faac.unesp.br/publicacoes/educacaografica/Num%2014\\_1\\_Artigos%20Completos/05Marko.pdf](http://www4.faac.unesp.br/publicacoes/educacaografica/Num%2014_1_Artigos%20Completos/05Marko.pdf)>. Acesso em: 6 de Novembro de 2014.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 1a edição. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

SOUZA, Francisco Raul Cornejo de. **As Formas da Forma**: O design brasileiro entre o modernismo e a modernização. 2001. 167 f. Tese - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-01112011-142415/pt-br.php>>. Acesso em: 3 de Novembro de 2014

SOUZA LEITE, João de. **Em diálogo com o ideal modernista** – Alexandre Wollner, a Hochschule fur Gestaltung de Ulm e o design no Brasil. Martius-Staden-Jahrbuch, São Paulo, n. 59, 2012. Disponível em: <[http://www.academia.edu/4001166/Em\\_di%C3%A1logo\\_com\\_o\\_ideal\\_modernista\\_Alexandre\\_Wollner\\_a\\_Hochschule\\_f%C3%BCr\\_Gestaltung\\_de\\_Ulm\\_e\\_o\\_design\\_no\\_Brasil](http://www.academia.edu/4001166/Em_di%C3%A1logo_com_o_ideal_modernista_Alexandre_Wollner_a_Hochschule_f%C3%BCr_Gestaltung_de_Ulm_e_o_design_no_Brasil)>. Acesso em: 5 de Novembro de 2014

THIAGO LACAZ. **Mavignier**. Disponível em: <<http://thiagolacaz.com/mavignier.html>>. Acesso em: 6 de Janeiro de 2015.

VICENTE GIL. **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo**. Disponível em: <[http://www.vicentegil.com.br/old\\_version/osesp/identidade/identidade08.htm](http://www.vicentegil.com.br/old_version/osesp/identidade/identidade08.htm)>. Acesso em: 27 de Janeiro de 2015.

WHIRLPOOL. **Institucional Brastemp**: História da Marca. Disponível em: <<http://www.whirlpool.com.br/p25.html>>. Acesso em: 4 de Dezembro de 2014.

## ANEXO A - Manifesto Neoconcreto

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura.

Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou.

Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu. O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores.

Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica” uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimitível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na

verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Pority) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético. É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis.

A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação.

A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo. Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal.

No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia. É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Amílcar de Castro  
Ferreira Gullar  
Franz Weissmann  
Lygia Clark  
Lygia Pape  
Reynaldo Jardim  
Theon Spanúdis

FONTE: GULLAR, 1999.

## APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO

1. Quais itens você considera coincidentes nas duas obras seguintes? (À esquerda, "Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes" de Luiz Sacilotto. À direita, cartaz da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desenvolvido por Alexandre Wollner.)

- a) Relações entre as formas
- b) Continuidade
- c) Proximidade
- d) Semelhança
- e) Preenchimento
- f) Síntese/Simplicidade
- g) Figura-fundo
- h) Relações cromáticas
- i) Contraste

2. Quais itens você considera coincidentes nas duas obras seguintes? (À esquerda, "Concreção 6048" de Luiz Sacilotto. À direita, capa da antologia poética do grupo Noigandres, com projeto gráfico de Hermelindo Fiaminghi.)

- a) Relações entre as formas
- b) Continuidade
- c) Proximidade
- d) Semelhança
- e) Preenchimento
- f) Síntese/Simplicidade
- g) Figura-fundo
- h) Relações cromáticas
- i) Contraste

3. Quais itens você considera coincidentes nas duas obras seguintes? À esquerda, "Concreção 5629" de Luiz Sacilotto. À direita, capa do disco da cantora Nara Leão com projeto gráfico de César Villela.)

- a) Relações entre as formas
- b) Continuidade
- c) Proximidade
- d) Semelhança
- e) Preenchimento
- f) Síntese/Simplicidade
- g) Figura-fundo
- h) Relações cromáticas
- i) Contraste

4. Quais itens você considera coincidentes nas duas obras seguintes? À esquerda, "Concreção 0253" de Luiz Sacilotto. À direita, cartaz da exposição de Almir Mavignier, com projeto gráfico de sua autoria.)

- a) Relações entre as formas
- b) Continuidade
- c) Proximidade
- d) Semelhança
- e) Preenchimento
- f) Síntese/Simplicidade
- g) Figura-fundo
- h) Relações cromáticas
- i) Contraste

5. Quais itens você considera coincidentes nas duas obras seguintes? À esquerda, "Concreção 8332" de Luiz Sacilotto. À direita, cartaz dos 50 anos da Coca Cola com projeto gráfico de Ricardo Van Steen.
- a) Relações entre as formas
  - b) Continuidade
  - c) Proximidade
  - d) Semelhança
  - e) Preenchimento
  - f) Síntese/Simplicidade
  - g) Figura-fundo
  - h) Relações cromáticas
  - i) Contraste
6. De uma maneira geral, você acha que as obras selecionadas se comunicam visualmente com as peças de design gráfico selecionadas?
- a) Sim
  - b) Não
7. Você vê alguma relação dessas obras com os exercícios de composição no curso de Design?
- a) Sim
  - b) Não
8. Como você acha que essas obras podem ajudar a pensar e refletir sobre o design gráfico?
9. Na sua opinião, quais contribuições essas obras podem trazer para o design gráfico, sobretudo o design gráfico brasileiro?
10. Dê uma olhada nas obras das questões anteriores. Qual dessas obras você acha que representa melhor o design? Por quê?