

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

GEORGIA GRAICHEN BUENO

**ESTUDOS INICIAIS PARA UM PANORAMA CROMÁTICO DO
DESIGN BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA
2014

GEORGIA GRAICHEN BUENO

**ESTUDOS INICIAIS PARA UM PANORAMA CROMÁTICO DO
DESIGN BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso 2, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Design, do Curso Superior de Bacharelado em Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Martha Silveira.

CURITIBA
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO Nº 74

“ESTUDOS INICIAIS PARA UM PANORAMA CROMÁTICO DO DESIGN BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960”

por

GEORGIA GRAICHEN BUENO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no dia 04 de agosto de 2014 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. Ana Cláudia Camila Veiga de França
DADIN - UTFPR

Prof(a). MSC. Maureen Schaefer França
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dr^a. Luciana Martha Silveira
Orientador(a)
DADIN – UTFPR

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

CURITIBA / 2014

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

AGRADECIMENTOS

Durante todo este processo recebi um grande suporte e uma enorme ajuda seja com a parte bibliográfica, correções do meu texto, discussões sobre o tema ou com a torcida de pessoas muito queridas e especiais pra mim.

Agradeço primeiramente a minha orientadora, professora Luciana, por todas as reuniões sempre prazerosas, pela grande ajuda, dedicação e interesse na minha pesquisa. Além de ter me mostrado o maravilhoso universo da cor de maneira tão sutil e representativa que vou levar por toda a minha vida.

Da professora Tania pelo suporte inicial e as aulas sempre divertidas. As professoras Marilda e Marinês que me apoiaram e cederam seus tempos com reuniões para esclarecimentos e dúvidas durante o processo.

A minha família por estarem sempre presentes na minha vida e torcerem por mim. Especialmente a minha mãe, que é a minha vida e pela incansável ajuda de horas e horas revisando textos sobre um assunto que ela nunca tinha estudado.

Ao Cris, meu padrasto, que sempre esteve presente e pela qualidade impecável das mais diversas cópias que lhe pedi para imprimir deste trabalho.

Do meu pai, que esteve sempre me ouvindo com interesse sobre o assunto de estudo e carinho.

A Gabriela pelo apoio e conselhos de uma vida inteira, que sempre me faz querer ser alguém melhor.

Agradeço em especial ao meu namorado, Marco, por estar comigo em todas as horas, me ouvindo, me aconselhando e com uma paciência gigantesca nos dias mais corridos e nos dias mais tumultuados sempre com muito amor, carinho e dedicação.

Ao final, e não menos importante, agradeço a todos os meus amigos da CORDe, que me ensinaram a importância de ter pessoas tão especiais na minha vida, pessoas na qual eu posso confiar e que estarão sempre presentes, em especial aos amigos Carol, Kzau, Júlio e a Helo por horas de conversas sobre design, arte e sobre as mais lindas cores do mundo.

*“A cor não se comunica sozinha”
(Luciana Silveira)*

RESUMO

BUENO, Georgia Graichen. **Estudos iniciais para um panorama cromático do design brasileiro da década de 1960**. 2014, p.110. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Bacharelado em Design, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

Este trabalho de caráter exploratório tem como objetivo realizar estudos iniciais para uma possível construção de um panorama cromático do design nacional dentro da década de 1960. Os estudos foram organizados em três etapas. A primeira foi um panorama da história geral do Brasil da década de 1960 – colocando os mais diversos acontecimentos políticos, econômicos e culturais da época - e da história do design – onde relacionou-se com o consumo dos artefatos, indústria e colocou aspectos do surgimento do ensino formal de design no Brasil, que aconteceu neste período - da década sessentista, a fim de situar o leitor do contexto histórico selecionado para o estudo. Em seguida, observado aspectos da teoria da cor – como as características físicas e fisiológicas além do uso e da construção do significado de algumas cores para a sociedade ocidental, dando ênfase em aspectos da cromofobia e cromofilia, estes que serão o fio condutor do trabalho e que servirão de dispositivo de análise dos artefatos selecionados. Entende-se cromofobia como o medo do uso das cores, e a cromofilia como o uso diversificado de uma paleta cromática - estes dois conceitos já foram estudados por autores como John Gage e David Batchelor, e foram identificados em diversos momentos dentro da história da arte mundial. E por último foi apresentado brevemente características e aspectos históricos das capas de discos brasileiras da década de 1960, poltronas e cadeiras também produzido no Brasil (artefatos estes selecionados para a análise final do estudo), e realizado uma análise cromática inicial dos mesmos fazendo ligações entre a cor, a história e a sociedade da época. Ao estudar a história geral e a do design nacional e a teoria da cor representada por artefatos seguido de observação e análise, entende-se o estudo destas três grandes áreas (história geral, design e teoria da cor) com uma relação intrínseca em diversos aspectos. Com este estudo foi possível observar uma ambiguidade estética e social da época. O modernismo ainda se fazia presente e com ele características da cromofobia foram amplamente discutidas e observadas. Já os aspectos e conceitos da cromofilia foram vistos em diversos momentos do movimento tropicalista, que procurava desenvolver uma mistura de diferentes referências (nacionais e internacionais) para a criação de uma identidade brasileira única e fortalecida – sendo extremamente representativo e indo contra ao período ditatorial vivido no país dentro da década de 1960. A construção e o uso das cores nos artefatos vão além de uma predileção estética e carrega consigo todos os diversos significados construídos ao longo da história pela sociedade para cada uma dessas cores.

Palavras-Chaves: Design. Cor. Cromofobia. Cromofilia.

ABSTRACT

BUENO, Georgia Graichen. **Initial studies for a color panorama of Brazilian design from the 1960s**. 2014, p.117. Final Year Research Project. Bachelor in Design, Federal University of Technology - Paraná. Curitiba, 2014.

This exploratory character work has the objective of accomplish initial studies for a possible construction of a chromatic panorama of national design in the 1960s. The studies were organized in three steps. The first one was a panorama of general history of Brazil of 1960 – putting the several political, economics and cultural events of that time – and of design history – which was related to the consumption of artifacts, industry and put aspects of emergence of formal design education in Brazil, which took place during this period – of the 1960s, in order to situate the reader of the historical context selected for the study. Next, analysing aspects of color theory – such as physical and physiological characteristics besides the use and construction of meaning of some colors to Western society with emphasis on aspects of chromophobia and chromophilia, these will be the guiding thread of the work and that will be the analysis of artifacts selected for this study. It is understood by chromophobia the fear of color usage, and chromophilia as diversified use of a color palette – this two concepts have been studied by authors such as John Gage and David Batchelor, and have been identified at various times in the history of world art. And last, it was briefly presented features and historical aspects of the covers of Brazilian albums of the 1960s, armchairs and chairs also produced in Brazil (these artifacts selected for the final analysis of the study), and performed an initial analysis of the same color, making connections between color, history and society of the time. By studying the general and national design history and color theory represented by artifacts followed by observation and analysis is meant the study of these three major areas (general history, design and color theory) with an intrinsic relationship in many aspects. With this study it became possible to observe an aesthetic and social ambiguity of the season. Modernism was still present and with it characteristics of chromophobia were widely discussed and observed. However, aspects and concepts of chromophilia were seen at various times of the Tropicalia movement, which sought to develop a mix of different references (national and international) for the creation of a unique Brazilian identity and strengthened - being extremely representative and going against the dictatorial period lived in the country in the 1960s. The construction and use of colors in the artifacts go beyond an aesthetic predilection, and carries all the various meanings built by society throughout history for each one of the colors.

Key-Words: Design. Colour. Chromophobia. Chromophilia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – MA JOLIE	12
FIGURA 2 – JEUNE FILLE DEVANT UM MIROIR.....	13
FIGURA 3 – PROPAGANDA WALITA	17
FIGURA 4 – ESBOÇO E FOTO DA CASA DO ARQUITETO LOLÔ CORNELSEN..	19
FIGURA 5 – CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA	21
FIGURA 6 – CAPAS DO DISCO DE TOM JOBIM	23
FIGURA 7 – CADEIRA CURVA COM VARETAS, POR JOAQUIM TENREIRO	24
FIGURA 8 – MOVIMENTO <i>HIPPIE</i>	28
FIGURA 9 – POLTRONA SACCO	29
FIGURA 10 – CARTAZ INFORMATION LIBRE	30
FIGURA 11 – GILBERTO GIL E MUTANTES	31
FIGURA 12 – JOVEM GUARDA	32
FIGURA 13 – PENETRÁVEIS TROPICÁLIA.....	33
FIGURA 14 – PARANGOLÉ POR CAETANO VELOSO	34
FIGURA 15 – DISCO TROPICÁLIA	35
FIGURA 16 – CARTAZ BIENAL DE 68.....	36
FIGURA 17 – PASSEATA DOS 100 MIL	38
FIGURA 18 – CARTAZ ALN.....	39
FIGURA 19 – PROPAGANDA DELÍCIA.....	41
FIGURA 20 – O REI DA VELA	43
FIGURA 21 – CARTAZ DO FILME "DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL"	44
FIGURA 22 – SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI	46
FIGURA 23 – COMUNIDADE UNILABOR	49
FIGURA 24 – PRISMA DE NEWTON	53
FIGURA 25 – ESPECTRO ELETROMAGNÉTICO	54
FIGURA 26 – ABSORÇÃO E REFLEXÃO DOS RAIOS LUMINOSOS	55
FIGURA 27 – CÍRCULO CROMÁTICO COR-PIGMENTO OPACO.....	55
FIGURA 28 – CÍRCULO CROMÁTICO COR-PIGMENTO TRANSPARENTE.....	56
FIGURA 29 – CÍRCULO CROMÁTICO COR-LUZ	57
FIGURA 30 – EFEITO DE COR DE CONTRASTE	58
FIGURA 31 – AMBIENTE VERMELHO	61
FIGURA 32 – ROUPA AMARELA	62
FIGURA 33 – AMBIENTE AZUL	63
FIGURA 34 – PARAMENTO DE NARBONNE	65
FIGURA 35 – QUADRO NEGRO SOBRE FUNDO BRANCO.....	66
FIGURA 36 – AD REINHARDT	67
FIGURA 37 – NUMBER 111 - AD REINHARDT	68
FIGURA 38 – NUMBER 107 - AD REINHARDT	69
FIGURA 39 – MARILYN MONROE	71
FIGURA 40 – VERMELHO.....	72
FIGURA 41 – WHAAM!	72
FIGURA 42 – CHICO BUARQUE E O CONJUNTO MPB4.....	77
FIGURA 43 – ENCARTE PARDOS DO ENVELOPE DA ODEON	79
FIGURA 44 – CAPA ELENCO MAYSÁ.....	80
FIGURA 45 – CADEIRA THONET	83
FIGURA 46 – SOFÁ RETO	85

FIGURA 47 – PANTON CHAIR.....	86
FIGURA 48 – CÍRCULO CROMÁTICO COR-PIGMENTO OPACO.....	88
FIGURA 49 – PIERRE 2+2	89
FIGURA 50 – PALETA PIERRE.....	89
FIGURA 51 – SÉRIE ELENCO	90
FIGURA 52 – PALETA NARA	91
FIGURA 53 – LEGAL	92
FIGURA 54 – PALETA GAL COSTA.....	93
FIGURA 55 – CADEIRA CURVA COM VARETAS	94
FIGURA 56 – PALETA JOAQUIM TENREIRO	95
FIGURA 57 – SAMBALANÇO TRIO II	97
FIGURA 58 – PALETA SAMBALANÇO	97
FIGURA 59 – O FINO DO FINO.....	98
FIGURA 60 – PALETA O FINO DO FINO	99
FIGURA 61 – GILBERTO GIL.....	100
FIGURA 62 – PALETA GILBERTO GIL	101
FIGURA 63 – POLTRONA VOLTAIRE	102
FIGURA 64 – PALETA VOLTAIRE	102
FIGURA 65 – POLTRONA TONICO	103
FIGURA 66 – PALETA TONICO	104
FIGURA 67 – CAETANO VELOSO (1968).....	105
FIGURA 68 – ÁLBUM BRANCO CAETANO VELOSO (1969).....	106

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ANOS 60 E DESIGN: DE JK À TROPICÁLIA	16
2.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO	16
2.1.2 A influência deste período nas artes	42
2.1.3 O ensino do design no Brasil	47
3 DO SÓBRIO AO MULTICOLORIDO	51
3.1 ASPECTOS FÍSICOS, FISIOLÓGICOS, CULTURAIS E SIMBÓLICOS	52
3.1.1 Características físicas	53
3.1.2 Características fisiológicas	57
3.2 A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DA COR	59
3.3 CROMOFOBIA E CROMOFILIA	64
3.3.1 Cromofobia	65
3.3.2 Cromofilia	71
4 DA BOSSA AO PARANGOLÉ	75
4.1 AS CAPAS DE DISCOS	76
4.2 MOBILIÁRIO BRASILEIRO – CADEIRAS & POLTRONAS	82
4.3 A CROMOFOBIA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE	87
4.3.1 Cromofobia: capas de discos	88
4.3.2 Cromofobia: cadeiras & poltronas	94
4.4 A CROMOFILIA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE	95
4.4.1 Cromofilia: capas de discos	96
4.4.2 Cromofilia: cadeiras & poltronas	102
4.5 QUANDO A CROMOFOBIA E A CROMOFILIA SE ENCONTRAM	104
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	112

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui-se em um estudo sobre a história do design brasileiro da década de 1960 pelo viés da cor. Dentro da história do design brasileiro, pesquisas bibliográficas focadas serão revisitadas para entender levantamentos já feitos dentro do período estudado, delimitando a pesquisa em história do design nacional e as relações entre o design e a sociedade brasileira na década de sessenta por meio de estudos em teoria da cor.

Pesquisar a história do design no Brasil possibilita o reconhecimento de um período vivido, suas características e comportamentos. Ressaltando assim, a importância da sociedade, da política e da economia, tão influentes nesta década.

O designer e pesquisador Chico Homem de Melo retrata esse momento de efervescência e produtividade no Brasil:

Sim, os anos 60 mudaram o mundo. Revolução era a palavra mágica. As rupturas foram de toda ordem: políticas, sociais, artísticas, científicas, comportamentais. O sonho de construir uma sociedade pacífica e igualitária levou jovens do mundo todo a lutar por mudanças que, mesmo parecendo ingênuas ou irrealizáveis, cumpriram o papel de motores de transformação duradouras em múltiplas esferas. A contemporaneidade paga tributo diário à cultura produzida nesses dez anos turbulentos. (MELO, 2008, p 28).

Com isso, a escolha do recorte no período, destaca-se por ser uma década de mudanças e transformações em toda a sociedade brasileira, e a produção de artefatos influencia nessas transformações, como Margolin (2002, apud SANTOS, 2010 p. 25) escreve, o design de produtos pode ser entendido como uma prática social capaz de interferir nos modos de viver das pessoas. Os artefatos com os quais interagimos não são apenas “ferramentas” criadas para supostamente facilitar a realização de tarefas. Integrados às experiências humanas, eles também influenciam a nossa compreensão acerca do mundo social e das posições que nele ocupamos.

Para apresentar o estudo de relação entre arcabouços teóricos como: design, contexto, artefato e teoria da cor, este trabalho teve como base e motivação o estudo desenvolvido por John Gage no livro “A cor na Arte” (2012) onde o mesmo retrata alguns fatos da produção artística no século XX com o olhar para a cromofobia e a cromofilia.

Por meio desta ideia, Gage (2012) localiza a cor como algo cultural e representativo, demonstrando momentos da arte no século XX, onde houve um afastamento da cor por alguns artistas (cromofobia) ou a valorização de uma paleta extremamente diversificada (cromofilia). Com base nesses conceitos, este projeto pretende seguir os mesmos pressupostos de Gage, porém com um olhar sobre a história do design nos anos 1960.

O livro “Cromofobia” do artista e escritor David Batchelor (2007) servirá como base para estudos sobre aspectos cromáticos específicos e a importância do significado simbólico da cor no contexto do objeto. Batchelor como artista e pesquisador, se destacou por trazer à discussão pensamentos e críticas importantes sobre a arte.

Entende-se cromofobia como uma desconfiança recorrente das sociedades europeias em relação à cor, tida como meramente decorativa, oriental e feminina (BATCHELOR, 2007). Ou seja, uma desvalorização do significado, tendo o uso excessivo das cores como algo cosmético, artificial e *kitsch*¹.

Segundo Gage (2012), vários artistas ao longo da história passaram do acromatismo para a cor viva dentro de seus trabalhos (e também da cor viva para o acromatismo), como podemos perceber nas imagens das figuras 1 e 2.

¹ *Kitsch*: O termo kitsch é utilizado para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior. Aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, o *kitsch* se populariza na década de 1930, ainda que, muitas vezes, se fale no nele como um conceito universal - portanto em qualquer época e estilo artístico -, a maior parte dos estudiosos encontra-o no seio da sociedade industrial, de feição burguês, o que faz dele um dos produtos típicos da modernidade. Os artifícios do mundo burguês revelam-se nos produtos *kitsch*, confeccionados em geral com novos materiais que nunca se apresentam como são: a madeira é pintada imitando o mármore, por exemplo. Ver: ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://migre.me/jko1W>>. Acesso em: 04/02/14.



Figura 1: Ma Jolie (Pablo Picasso, 1911-12)
Fonte: Pablo Picasso (2009)

Como podemos observar na figura 1, o artista Pablo Picasso passou de uma paleta quase monocromática, utilizando-se apenas de tons neutros para gerar volume, forma e transmitir suas ideias e sentimentos no início do século XX, durante o período conhecido como cubismo analítico². Para uma grande diversidade cromática em sua paleta do final da década de 1920 e início da década de 1930 (Figura 2), mudança tão grande esta, que a variedade de matiz para a produção da obra “Jeune fille devant un miroir”, de 1932, se comparado com a figura 1, nem aparenta ser do mesmo artista.

² Cubismo Analítico: caracterizado pela decomposição das figuras e formas em diversas partes geométricas, é o cubismo em sua forma mais pura e de mais difícil interpretação. Ver: <http://www.infoescola.com/artes/cubismo>



Figura 2: Jeune fille devant un miroir (Pablo Picasso,1932)
Fonte: Les Grottesques (2011)

Já a cromofilia pode ser entendida pela utilização e valorização de uma diversidade de matizes nas produções artísticas e a capacidade de efeitos visuais gerados pela utilização dessas paletas cromáticas como linguagem, como mostra a figura 2.

Este trabalho de TCC tem como objetivo realizar por meio da análise da presença ou da ausência da cor em determinados artefatos, dentro dos parâmetros de cromofobia e cromofilia, um estudo inicial para um panorama cromático do design no Brasil na década de 1960. Para tanto, definiu-se como objetos de estudo por um lado capas de discos e por outro, cadeiras e poltronas determinando estes objetos a partir da possibilidade de uma evidência dessa variação cromática.

Para estudantes e profissionais de design, este estudo justifica-se na expansão da relação entre as diversas áreas, seja através de exemplos dentro da área gráfica ou de produto, sendo assim, a escolha pela vertente generalista e com isso, ver o design como uma linha única de pesquisa, deixando de pensar na cor somente

dentro da arte, ou dentro de projetos, e trazendo-a para o centro do estudo histórico do design brasileiro.

A escolha das capas de discos, cadeiras e poltronas como os artefatos para a discussão deste projeto justifica-se, pela relevância destes produtos dentro da história do design nacional, onde aparecem diversas vezes em referências bibliográficas como exemplos de mudança de comportamento, e também para contemplar tanto a área do design gráfico como o do design de produtos.

Esta é uma pesquisa teórica, com base em revisão bibliográfica da história do design e no contexto da época, seguida de discussão teórica. A pesquisa apresenta-se com caráter exploratório, onde se faz de forma interdisciplinar relações entre a história do design e a cor, constituindo assim uma análise de projetos gráficos e de produtos, e com isso podendo identificar possíveis conceitos cromáticos de cromofobia e cromofilia.

Estes aspectos cromáticos (cromofobia e cromofilia) delimitam uma vertente dentro da teoria da cor, fazendo um recorte na produção de artefatos da época.

O trabalho se dividirá em cinco capítulos, onde o primeiro se faz pela introdução, seguido de dois capítulos teóricos que contemplam aspectos de três grandes áreas de estudo: História Geral do Brasil da década de 1960, História do Design Brasileiro de 1960 e Teoria da Cor. Seguido de um capítulo de apresentação e análise dos artefatos escolhidos e o trabalho é finalizado pelas considerações finais da autora.

No segundo capítulo deste trabalho, apresenta-se uma visão geral do Brasil na década de 1960, identificando grandes acontecimentos dentro da política, da economia, da cultura e da sociedade, contextualizando o leitor sobre este período, porém em diversos momentos, relacionando os acontecimentos históricos com a história do design. Estabelecendo um breve conhecimento sobre o contexto dos artefatos que serão analisados e relacionando estes à cultura e à sociedade da época.

O terceiro capítulo inicia-se apresentando conceitos básicos de teoria da cor como aspectos físicos, fisiológicos e a construção do significado da cor. Seguido de um aprofundamento específico nos conceitos de cromofobia e cromofilia, para assim, ter como base os conceitos destes dois aspectos (cromofobia e cromofilia) e desenvolver, no capítulo quatro, a análise dos artefatos selecionados fazendo uma leitura a partir da fundamentação teórica apresentada nos capítulos anteriores.

Corre-se o risco de ser deixado algum artefato relevante dentro da história do design de fora da análise, porém, o estudo se dá a partir do acesso facilitado visando a realização de análise cromática.

Com essa pesquisa, espera-se que o olhar sobre a história do design brasileiro se amplie além do ponto de vista histórico, social e cultural, para um paralelo de conceitos de design vistos na academia. Ao utilizar de conceitos da Teoria da Cor, mais especificamente de cromofobia e cromofilia para desenvolver a análise deste estudo, apresentando outra maneira de desenvolver um pensamento crítico da história do design nacional de forma interdisciplinar e única.

2 ANOS 60 E DESIGN: DE JK À TROPICÁLIA

Neste capítulo será apresentado, de forma concisa, o cenário do Brasil na década de 1960. Assim, será possível gerar uma referência ao leitor sobre o contexto político, econômico e cultural do país na época, com a intenção de entender onde e como os artefatos de estudo foram criados, desenvolvidos e consumidos.

É imprescindível para a criação de um panorama uma observação, de senão todos, pelo menos alguns fatos mais relevantes do contexto escolhido. Desenvolver uma análise sem observar a sociedade do período analisado não sustentaria o estudo que foi aqui desenvolvido. Ao entender as condições sociais e econômicas e políticas da sociedade em questão, analisar os artefatos consumidos por esta sociedade se faz com muito mais fundamento.

Tendo no item 2.1, um contexto pontual dos principais acontecimentos socioeconômicos e do design no país, com o escopo de situar o leitor no momento escolhido para o recorte deste trabalho. Para o 2.1.2 será apresentada, brevemente, a cultura do país na década escolhida e a importância desta cultura para o cenário nacional onde teve a sua influência direta na produção do design local.

O capítulo é finalizado com o item 2.1.3, onde será apresentada uma brevíssima visão da história do ensino de design no país na década de 1960, devido a sua influência modernista e relevância dentro da história do design no Brasil neste período.

2.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DOS ANOS 1960

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo se viu dividido em dois grandes blocos políticos: os aliados aos EUA e os adeptos à União Soviética. No Brasil, a influência norte americana mostrou-se presente e o sentimento de esperança do pós-guerra fez com que se difundisse o “*american way of life*”, ou seja, o estilo de vida americano. Este estilo de vida tinha o consumo como a principal maneira de estimular o desenvolvimento econômico.

A busca por este aumento do consumo vinha de uma necessidade de substituição de demanda. Ao analisar o conceito de consumo, o autor Daniel Miller (2005) retira o paradigma do consumo como algo essencialmente ruim para as sociedades e coloca o significado deste, não somente como o ato de obter produtos de maneira desenfreada, mas pensando o consumo como um meio de relacionamento social e como uma forma de “objetificar” os valores e normas morais de uma sociedade. No Brasil, a década de 1960 foi marcada por um aumento consumo nacional e na chegada de novos produtos e materiais.

Segundo Cardoso (2000), as empresas que antes produziam suprimentos e armas, com o fim da Segunda Guerra, tiveram que mudar seu foco e começaram a produzir artefatos voltados à população. Em um sistema, como o capitalista, onde o consumo deve ser sempre crescente, o uso de produtos descartáveis passa a ser indispensável. A figura 3 mostra como a propaganda destes novos produtos estimulava o consumo.



Figura 3: Propaganda Walita
Fonte: Acervo da autora (2014)

É possível analisar nesta propaganda (figura 3) que, o seu apelo não é de um produto novo, e sim um novo modelo de um artefato que o consumidor, provavelmente, já possuía. Esta prática de descarte se tornou algo tão central, que acabou

sendo estimulada a fabricação de uma obsolescência programada, ou seja, mesmo com os avanços tecnológicos desenvolvidos na época, que possibilitavam um aumento no ciclo de vida e desenvolvimento de produtos, a indústria colocava no mercado produtos com ciclos de vida cada vez menores e com estéticas voltadas para tendências do momento.

No governo de Juscelino Kubitschek³ (mandato de 1956 a 1961), houve uma mudança de um governo nacionalista, para um governo preocupado com o desenvolvimento econômico de maneira mais direta. Santos (2010) comenta que devido ao surgimento de um maior acesso à educação e uma melhoria nas oportunidades de trabalho, a partir dos anos 1950 o processo de modernização capitalista dentro da sociedade brasileira intensificou-se significativamente. Esta modificação nos padrões de consumo da época favoreceu a elevação no padrão de vida de grande parte da população, principalmente dentro das classes médias. (SANTOS, 2010, p 31-32).

Paralelamente, o contexto da Segunda Guerra, ajudou o desenvolvimentismo do Desenho Industrial em esfera mundial, principalmente por causa de avanços tecnológicos e produtivos.

A autora Cara (2008) comenta esse assunto e coloca que países como Brasil e Argentina também se beneficiaram da economia de guerra devido ao aumento do volume de exportações de insumos agrícolas. E, com a Europa em crise, países periféricos são favorecidos com o crescimento da indústria. Com isso, Juscelino incentivou os investimentos privados e abriu o parque industrial nacional. Empresas essas que eram voltadas apenas para a montagem de produtos desenvolvidos em suas matrizes no exterior, onde o interesse dessas multinacionais no mercado brasileiro era de consolidação e remessa de lucro. A autora Cara (2008) ainda coloca que:

O desenvolvimentismo promovido pelo governo de Juscelino Kubitschek também apresentava suas mazelas: no final da década de 50, os déficits governamentais aumentavam ano a ano acompanhados do crescimento da inflação. Os gastos com a construção de Brasília, aumentos salariais concedidos ao funcionalismo público, o subsídio à produção cafeeira e o amplo crédito concedido ao setor privado são as principais razões das dificuldades econômicas enfrentadas no período. A política industrial adotada foi fundamental para o início do processo de industrialização brasileira, no entanto seus desdobramentos revelaram a ausência de melhor articulação social; (CARA, 2008, p 80).

3 Juscelino Kubitschek: Médico, Oficial da Força Pública Mineira e político brasileiro. Conhecido como JK, foi prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais, e presidente do Brasil entre 1956 e 1961. Ver: http://www.e-biografias.net/juscelino_kubitschek/

Ou seja, mesmo com o incentivo no consumo e o crescimento econômico gerado com o pós-guerra, o governo de Kubitschek apresentou diversos fatores ruins para o progresso do país, como o aumento da inflação e os diversos gastos na construção da nova capital do país.

Este aumento no consumo se deu por meio de propagandas no rádio, nas revistas e na televisão que incentivaram este novo estilo de vida. Para Miller (2005) a exaustiva propaganda e influência das mídias sócias na venda e consumo de produtos e serviços nos deixa em “condições a quais somos levados a desejar”. (MILLER, 2005). E isto não acontecia somente com pequenos artefatos, a arquitetura da época também estava mudando.

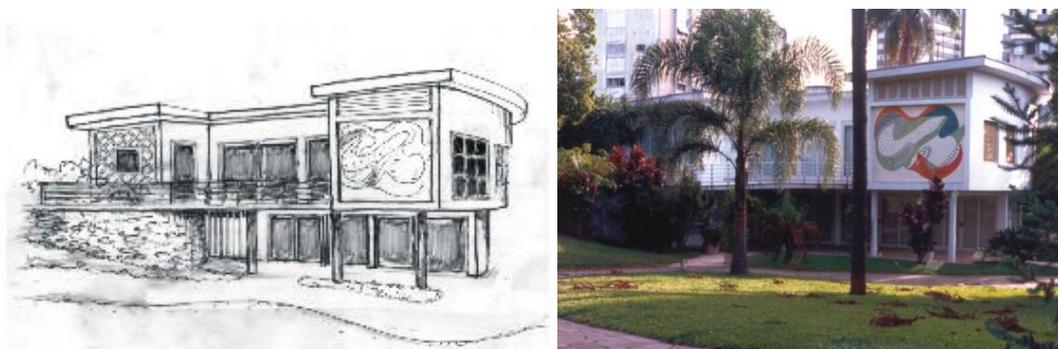


Figura 4: Esboço e foto da casa do arquiteto Lolô Cornelsen (Curitiba, 1956)
Fonte: Fundação Ayrton Lolô Cornelsen (2004)

Observamos na figura 4 a influência do Estilo Internacional dentro da arquitetura nacional. O arquiteto Lolô Cornelsen coloca na sua residência padrões modernistas por meio de linhas retas e livre de ornamentos, destacando assim o quadro de azulejos pintado pelo próprio arquiteto no exterior do edifício.

Segundo Kornis (2002), “a paisagem urbana também se modernizava, com a construção de edifícios e casas de formas mais livres, mais funcionais e menos adornadas, acompanhadas por uma decoração de interiores mais despojada, segundo os princípios da arquitetura e do mobiliário moderno”. Essa estética modernista presente nos artefatos e na arquitetura apresentava influência direta da Bauhaus⁴

⁴ Bauhaus: Criada com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, em 1919, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Ver: <http://migre.me/jkomO>

e da Escola de Ulm⁵. Além de serem símbolos deste movimento, profissionais que trabalhavam nestas escolas influenciaram diretamente o design brasileiro, como por exemplo, o designer gráfico Max Bill.

Foi nas décadas de 1950 e 60, que houve a preferência por móveis e produtos industrializados, além da incorporação de eletrodomésticos para facilitar as tarefas cotidianas. Santos (2010) comenta que “A orientação funcionalista, tributária do Estilo Internacional, firmou-se como uma tendência de vanguarda, passando a ser considerada como sinônimo de “bom design”. (SANTOS, 2010, p 285). E tinha como objetivo a produção de artefatos duráveis, práticos e com preço acessível.

Estes fatores completavam as diversas mudanças que aconteciam no Brasil, como a passagem da capital do país do Rio de Janeiro para a moderna e planejada cidade de Brasília. A mudança acontecia não somente no comportamento das pessoas como também no olhar, que agora se voltava para o centro do país. A construção da nova capital consagrou o governo de Juscelino Kubitschek, que, segundo o autor Dijon de Moraes:

Durante o seu governo, que sucedeu o segundo mandato de Getúlio Vargas, Kubitschek promoveu uma verdadeira modificação no panorama produtivo industrial local, ao convidar e incentivar empresas (principalmente do setor automobilístico) americanas e europeias a se instalarem no país. Assumiu como desafio para os seus anos de governo a promoção de um desenvolvimento sem precedentes na história brasileira, usando um pretensioso slogan: “cinquenta anos em cinco”. (MORAES, 2008, p 52).

Com a mudança da capital do país para Brasília e o aumento do mercado industrial nacional, principalmente pela entrada de diversas empresas internacionais, o governo de Kubitschek pretendia um grande desenvolvimento para o país em apenas um mandato.

Porém o desenvolvimentismo promovido pelo presidente Kubitschek também teve seus problemas. Mesmo promovendo um avanço na indústria nacional, através da abertura de um parque industrial às empresas multinacionais, a administração do governo Kubitschek falhou, como relata Cara (2008). A autora comenta que a alta na inflação, os excessivos gastos com a construção de Brasília e benefícios a empresas privadas e funcionários públicos contribuíram para um déficit econômico.

5 Escola de *Ulm*: Conhecida como Escola Superior da Forma, a Escola de Ulm, na Alemanha, é um centro de ensino e pesquisa de design e criação industrial, concebida em 1947 e fundada em 1952. Ver: <http://migre.me/jkoxV>

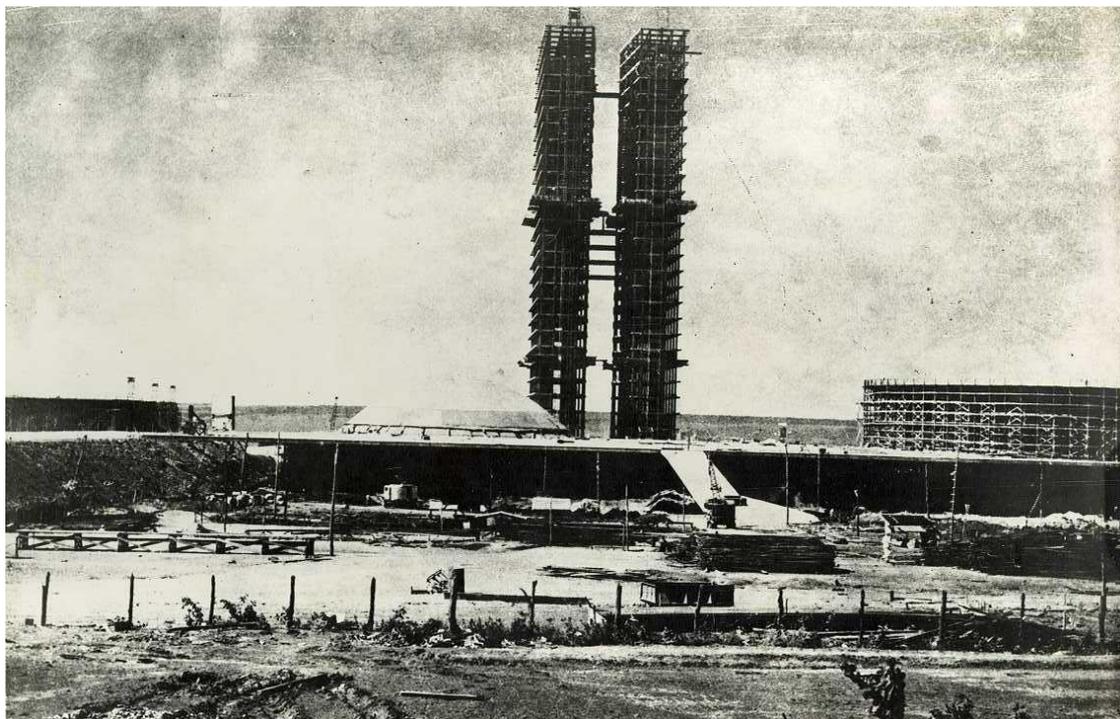


Figura 5: Construção de Brasília
Fonte: Terceiro's History (2013)

Além da concorrência colocada pelas empresas multinacionais a produtores locais, o desenvolvimento tecnológico e criativo nacional nunca foi apresentado como uma forma de solucionar estes problemas. Recorrendo sempre ao protecionismo, com garantia do mercado interno por meio de taxações a produtos similares a fim de garantir os postos de trabalho no país. Como resultado desta situação, não havia oportunidades de inserção de desenhistas industriais nas estruturas produtivas, e com isso, a temática da identidade do produto nacional apresentou-se como um dos assuntos mais constantes no debate cultural da época. E o governo que por um lado coloca-se como moderno e planejado, encerra o mandato com sérios problemas financeiros. (CARA, 2008, p.81).

Sob esse cenário, termina em 1961 o movimentado mandato de Kubitschek e por meio de eleições diretas, é eleito Jânio Quadros⁶ (mandato no ano de 1961). Este presidente, segundo o autor Boris Fausto (PERÍODO... 2010), realizou uma política conservadora, mas necessária para a situação econômica do país na época. Porém, o presidente que foi eleito com uma vasta diferença de votos, acabou perdendo aliados. O que o levou a anunciar uma renúncia ao cargo:

⁶ Jânio Quadros: Advogado. Foi vereador, prefeito e governador do estado de São Paulo. Governou o Brasil em 1961 e renunciou ao cargo após sete meses. Ver: <http://migre.me/jkoJX>

A esquerda não confiava nele, os nacionalistas não confiavam nele, a pesar da política externa independente. Por sua vez as forças que o apoiaram, também deixaram, em grande numero, de apoiá-lo. O que é que Jânio imaginou diante deste quadro? Ele imaginou uma espécie de espetáculo de renúncia, no qual ele voltaria mais fortalecido. [...]. Só que deu inteiramente errado, como ele renunciou, não discutiu praticamente a esta renúncia. E ele veio pra São Paulo, onde praticamente nada aconteceu. O que ocorreu foi o fato que ele abriu, com isso, com esse gesto, profundamente negativo, o vazio, o trauma da vida política brasileira. (PERÍODO... 2010).

E 1961, o vice-presidente João Goulart⁷ (mandato de 1961 a 1964) – conhecido popularmente por Jango – estava em viagem à China, e a constituição da época previa a posse do vice-presidente de imediato. Porém os militares não concordaram com essa posse, pois acham que Goulart pudesse levar o país ao comunismo. Neste conturbado cenário, temeu-se a tomada de poder pelos militares, mas como não havia votos suficientes para a base militar ter a tomada de poder, o Congresso fez uma proposta conciliatória: a adoção do parlamentarismo, deixando João Goulart com poderes limitados.

O presidente tomou posse, preservando a ordem constitucional, mas parte de seu poder foi deslocado para um primeiro-ministro, que chefiaria o governo. Em setembro de 1961, o parlamentarismo foi aprovado pelo Congresso Nacional, e Jango assumiu a presidência deixando Tancredo Neves⁸ como primeiro-ministro. Este governo parlamentarista durou até 1963, onde, por meio de um plebiscito, o povo escolheu a favor da volta ao presidencialismo.

O consumo de cultura nacional da época tinha um grande foco para o novo estilo musical que surgia no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, e era conhecido como “música de apartamento”. Este estilo calmo teve início no final dos anos 1950 e tinha dentre os seus criadores, João Gilberto, Nara Leão e Tom Jobim, acabou conhecido no mundo todo como Bossa Nova. A figura 6 demonstra a leveza deste movimento por meio da capa de disco do músico Tom Jobim, promovido pela série da produtora Elenco, em 1963.

7 João Goulart: Conhecido popularmente como Jango, foi Ministro do Trabalho no governo de Getúlio Vargas e Vice-presidente do governo de Jânio Quadros. Governou o Brasil de 1961 até o golpe militar em 1964. Ver: http://www.suapesquisa.com/biografias/joao_goulart.htm

8 Tancredo Neves: Advogado, foi nomeado primeiro-ministro com a instauração do regime parlamentarista, logo após a renúncia do presidente Jânio Quadros. Ocupou o cargo de 1961 e 1962. No ano seguinte, voltou a ser eleito deputado federal. Ver: <http://migre.me/jkoUb>



Figura 6: Capa do Disco de Tom Jobim (1963)
Fonte: FFW (2009)

Segundo o Acervo do Estadão (2014) este estilo musical teve como influência o samba, a música erudita e o jazz americano, dando a Bossa Nova um caráter intimista em suas interpretações, geralmente com apresentações de somente voz e violão. Este caráter gera maior integração entre ritmo, melodia e harmonia, sendo musicalmente mais modulada, com acordes alterados e a constante dos temas liricamente aproveitados do contexto dia-a-dia. O marco do início deste movimento aconteceu com o lançamento do LP “Canção do Amor Demais” com músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Estas músicas da bossa nova tinham em suas capas de discos uma influência direta do modernismo ainda estava muito presente nas produções gráficas e de produto. A ideia funcionalista da Bauhaus era considerada atual e colocava o Estilo Internacional como uma importante forma estética. Segundo Cardoso (2000), “A ideologia do Estilo Internacional se baseava na ideia de que a criação de formas universais reduziria as desigualdades e promoveria uma sociedade mais justa.” (CARDO-

SO, 2000, p.169). Na figura 7, observamos outro exemplo deste Estilo Internacional produzido pelo designer brasileiro Joaquim Tenreiro.



Figura 7: Poltrona com almofadas soltas por Joaquim Tenreiro (1960)
Fonte: iG (2010)

Esta poltrona de Joaquim Tenreiro, mesmo que com grande influência do Estilo Internacional, ela não foi desenvolvida especificamente para uma classe operária. Mas segundo Cardoso (2000), tanto Tenreiro como outros designers da época, como Aina Boal e Sergio Rodrigues, “buscavam atender a um tipo de consumidor preocupado em acompanhar as grandes tendências estilísticas internacionais”. (CARDOSO, 2000, p.176).

Em 1963 é fundada a ESDI, uma escola desenvolvida exclusivamente para o aprendizado do design e, por meio de seus professores, mantinha influência direta com a Escola de Ulm e da Bauhaus. Carregando em si a ideia moderna e funciona-

lista das duas escolas. Para o autor Dijon de Moraes (2006) de maneira geral, vincular a instituição do design local aos modelos estabelecidos pelos países industrializados – E no Brasil isso se deu por meio da abertura do mercado industrial e pela institucionalização do ensino de design com uma ligação direta a escolas internacionais - vincula a forma como os projetos de design são desenvolvidos e também “uma maior facilidade de aceitação dos artefatos industriais provenientes dos países centrais pela periferia, uma vez que suas referências projetuais são antecipadamente disseminadas no âmbito local, como modelo de excelência a ser seguido”. (MORAES, 2006, p 40).

Já no cenário político e social internacional do período, os acontecimentos deste momento eram entorno do contexto da Guerra Fria e da vitória da Revolução Cubana. Cara (2008) comenta esta situação mundial e os desdobramentos deste contexto para o Brasil:

No cenário internacional, o contexto da Guerra Fria e, sobretudo a vitória da revolução cubana dentro do continente americano significavam para os setores mais conservadores da sociedade e entre eles, os militares, a possibilidade de uma guerra revolucionária – cuja intenção final seria a instauração do comunismo – que corria à margem do confronto entre soviéticos e norte-americanos. Não é preciso dizer que, diante das circunstâncias da época, as iniciativas de João Goulart não conquistavam o apoio de muitos setores da sociedade e diante de um ambiente em crise, marcado por greves e rebeliões, as alas mais conservadoras apoiam o golpe militar em 1964 como a única forma de pôr fim aos conflitos de luta de classes e da possibilidade de implementação do comunismo. (CARA, 2008, p 86-88).

Segundo Fausto (PERÍODO... 2010), o governo de Goulart pode ser definido como um período de populismo radical, “houve um comício em março de 1964, [...] em que Jango anunciou uma série de medidas e reformas perante massa da população . E deu-se a impressão que estava se iniciando as chamadas reformas de base: reforma agrária, reforma urbana, [...] a partir daí houve uma mobilização social anti Jango, feita principalmente, por uma classe media aterrorizada.” (PERÍODO... 2010). O autor ainda comenta que os motivos para o golpe militar de 1964 eram diversos, seja pela inflação que chegou a 100% anuais, ou mesmo um descontrole das contas do governo. Para Oliveira (2014):

De um lado, houve uma mobilização conservadora que culminou na Marcha da Família com Deus e pela Liberdade - evento organizado em São Paulo e que se desdobrou em várias regiões - e reuniu cerca de 500 mil pessoas

protestando por uma intervenção militar contra João Goulart. De outro, havia uma grande força política de apoio ao presidente, como a UNE, que apoiava a reforma estudantil e as Ligas Camponesas. (OLIVEIRA, 2014, p.28).

Do ponto de vista político, existia uma classe de militares, mas também havia setores civis que queriam interromper o governo populista de Goulart com receio de que o país estava caminhando para uma república sindicalista, e assim para o comunismo.

É possível analisar que por meio do regime militar autoritário, foi criada a primeira forma de desenvolvimento econômico no país. Santos (2010) comenta que este desenvolvimento não ocorreu sem resistência, pois após a queda do governo institucional, o país continuou dividido e mesmo com uma parcela comemorando a vitória do setor conservador, outros lastimavam a suspensão do regime democrático construída nos dezoito anos antecedentes.

Com a chegada dos militares ao poder, houve a conclusão, que eles não teriam condições de implementar uma reestruturação no país por meio do congresso. Então, como comenta o autor Boris Fausto (REGIME... 2010), os militares fizeram esta reestruturação por meio do poder executivo, chamado na época de “poder constituinte da revolução”. E isto era feito por meio dos Atos Institucionais (AI) onde estabeleceram varias medidas durante o período ditatorial, como: cassação de pessoas, de mandatos e de deputados, aposentaram funcionários públicos, extinguiram partidos políticos, etc.

Estes atos vinham da autoridade do general Castelo Branco⁹ (mandato de 1964 a 1967). Houve uma pressão muito grande sobre o general, no sentido em que era preciso reformular esse sistema partidário, pois se fosse mantido os partidos existentes os militares iriam perder forças e possivelmente seriam derrotados nas eleições. Então, em outubro de 1965, surgiu o AI-2, com intuito da extinção dos partidos políticos, e também na mesma época, houve uma legislação que dificultou a formação de novos partidos. Isso resultou no chamado bipartidarismo. Ou seja, a existência de dois partidos, sendo eles, a Arena (partido do governo) e o MDB (que era o partido da oposição consentida).

9 General Castelo Branco: político, militar e o primeiro Presidente do Brasil depois do golpe militar de março de 1964. Ver: http://www.e-biografias.net/castelo_branco/

No espírito da nova constituição feita em 1967, estava a “doutrina da segurança nacional”¹⁰. Neste período o governo estava nas mãos do presidente Costa e Silva¹¹ (mandato de 1967 a 1969). A outra coisa que também era nova nesta constituição, foi à consagração, que já vinha dos Atos Institucionais, das eleições indiretas, em todos os níveis. (REGIME... 2010). Mas é em 1968 que o espírito de mudança e liberdade aparece de forma mais intensa com manifestações estudantis e uma efervescência política no Brasil e no resto do mundo:

O ano de 1968 foi um ano muito especial no mundo inteiro. Foi o ano que houve um grande movimento na França, um grande movimento popular na França. Pela mudança, não só das instituições, mas pela mudança dos costumes políticos. [...]. 68 foi o ano que, se não mudou o mundo, pelo menos sacudiu o mundo em todos os planos. No plano da economia, mas principalmente no plano da cultura. Isso se refletiu no Brasil, a gente deve lembrar da explosão do Tropicalismo, uma explosão que pode ser resumida em uma frase do Caetano, uma música do Caetano Veloso: “É proibido, proibir”. (REGIME... 2010).

Para Fausto (REGIME... 2010), 1968 foi um ano em que houve diversas manifestações políticas por todo o mundo, seja no âmbito da política, economia e cultura. Atingindo também ao Brasil que em meio a ditadura desenvolveu diversas passeatas, e o mais conhecido movimento artístico desta década, a Tropicália.

O ano de 1968 também foi um marco na juventude do mundo todo. Os jovens impulsionados pela geração *beat*¹² da década de 1950 no EUA, contestavam seus direitos, eram contra a guerra do Vietnã, e foi nesta época que surgiu diversos movimentos, que influenciariam a cultura, o design, política e a sociedade, como por exemplo, o movimento *Hippie*¹³ e o *Black Power*¹⁴.

10 Doutrina da segurança nacional: Esta foi a doutrina elaborada pelos EUA e que comandou suas ações durante a guerra fria. Seu conteúdo totalitário vem das concepções positivistas, que buscam transferir modelos da biologia para as sociedades contemporâneas. Ver: <http://migre.me/jkprk>.

11 Costa e Silva: político e militar, fez parte do grupo do exército na embaixada do Brasil, na Argentina (1950-1952). Foi promovido a general de divisão em 1961 e liderou o comando do 4º Exército, em Recife (1961-1962). Ao lado de Castello Branco, Costa e Silva foi um dos principais articuladores do golpe de 1964. Ver: <http://educacao.uol.com.br/biografias/arthur-da-costa-e-silva.jhtm>

12 Geração beat: Jovens intelectuais americanos que, em meados dos anos 50, cansados da monotonia da vida ordenada e da idolatria à vida suburbana na América do pós-guerra, resolveram fazer sua própria revolução cultural através da literatura. Ver: <http://migre.me/jkpw7>

13 Movimento Hippie: foi um movimento de jovens da classe média, que contestava os valores que seus pais acreditavam. Contrários aos ideais da sociedade daquela época, os hippies tinham uma filosofia orientada por mestres espirituais, cultuavam a natureza, viviam em comunidade e apreciavam a utilização de drogas como LSD, maconha e mescalina. Eram contra a propriedade privada e pregavam a inexistência de nações ou fronteiras separando os países. Ver: <http://migre.me/jkpAS>

14 Movimento Black Power: No ano de 1968, nos EUA o avanço do movimento negro em todo o país deu a tônica das tensões sociais internas. Os mais moderados defendiam que as escolas e universidades ensinassem a história dos negros americanos, enquanto os mais radicais acreditavam que os



Figura 8: Movimento *Hippie*
Fonte: História do mundo (2014)

O feminismo tomou força com o advento da pílula anticoncepcional. E o sentimento desta época era de apropriação do seu próprio corpo, contestação e liberdade. Chico Homem de Melo (2008), fala desse contexto mundial:

As manifestações estudantis de 1968, retratadas pelos maiores fotógrafos da época, que correram até Paris para registrar as agitações o movimento guerrilheiro na América Latina, que levou Che Guevara à categoria de herói; a Guerra do Vietnã, que gerou uma intensa mobilização da juventude norte-americana pela retirada das tropas do sudeste asiático; a emergência do movimento *black power*, que teve um momento de grande visibilidade no protesto realizado durante a Olimpíada de 1968, no México. Cada uma desses eventos continuaria repercutindo durante as décadas seguintes, e ficaria visualmente gravado na memória da época. (MELO, 2008, p 31).

No mundo todo o consumo efêmero aumentava gradativamente. Com a influência do Pop na sociedade os jovens consumidores utilizavam-se também do consumo como forma de manifestar os seus desejos. Materiais plásticos e descartáveis ganhavam espaço além das cores vibrantes e as novas maneiras de se apropriar dos artefatos colocavam os jovens como o público alvo do momento. Para Daniel Miller (2005) esta apropriação de objetos, que a juventude da época representava, de certa forma, era uma maneira de identificação e contestação, ao preferir os novos produtos com diferentes cores e materiais os jovens queriam mostrar a sociedade

negros deveriam tomar o poder através da força e controlar o Estado, estabelecendo um “poder negro”. Nessa onda de radicalismo, os defensores do *Black Power* procuravam novas formas de manifestação artística e expressão própria na arte, à moda e até nos cortes de cabelo genuinamente africanos. Ver: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=1090>

que estavam presentes, dentro de diferentes ambientes e situações, e contestavam as tradições. A figura 9 mostra a poltrona “Sacco” criada pelos designers italianos Cesare Paoloni e Franco Teodoro em 1968 que é um exemplo deste novo modelo de artefato, onde não somente a cor e os materiais não são tradicionais e conservadores mas também a forma de se apropriar e utilizar o artefato também muda, deixando-o com características mais jovens e descontraídas.



Figura 9: Poltrona Sacco
Fonte: Design Innova (2011)

Na França, as revoluções estudantis lutavam por uma reforma no sistema educacional, e através desta onda de manifestações, influenciaram os trabalhadores que acabaram se unindo aos estudantes e também contestando os seus direitos. O que levou a uma enorme greve e movimentações na rua, onde ficaria conhecido co-

mo “Maio de 68”¹⁵. No design, essa movimentação francesa foi importante devido à produção de cartazes para as manifestações, como mostra a figura 10.



Figura 10: Cartaz Information Libre (França, 1968)
Fonte: Passa palavra (2014).

Os cartazes (como o cartaz da figura 10) se caracterizavam por sua simplicidade e inteligência e prevalecia o ato em conjunto de uma geração, sem assinatura ou autoria identificada.

No Brasil, este clima de contestação também estava presente. As classes trabalhadoras e estudantis lutavam contra a ditadura. E esta revolução ficou evidente na cultura. Através dos festivais e programas de televisão, artistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, contestavam o cenário político nacional por meio de suas músicas.

15 Maio de 68: Foi uma grande onda de protestos que teve início com manifestações estudantis para pedir reformas no setor educacional. O movimento cresceu tanto que evoluiu para uma greve de trabalhadores que balançou o governo do então presidente da França, Charles De Gaulle. Ver: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-foi-o-movimento-de-maio-de-68-na-franca>



Figura 11: Gilberto Gil e Mutantes (Festival da Record, 1967)
Fonte: Patricia Palumbo (2012)

Era por meio da televisão que os grupos musicais, cada um com sua ideologia, se apresentavam. Caetano Veloso comenta sobre os grupos e os festivais da época:

Então naquela altura, com “o fino da bossa”, depois com a subida do programa Jovem Guarda, havia um interesse do público de televisão, por música popular, e um misto de torcida de futebol, com tendências políticas, com partidos políticos. E o dono da televisão manipulando aquilo, combinando com a gente “Então vocês fazem um grupo, todo mundo acreditando que era nacionalista, fazem um grupo contra o iê-iê-iê”. O dono da televisão que tinha o programa do Roberto Carlos, que tinha, o programa da Elis Regina, combinava com todo mundo para fazer um grupo, um contra o outro, pra dar audiência na televisão, [...]. e os festivais surgiram, durante essa época que a música na televisão tinha essa importância tão grande. (TROPICÁLIA, 2012).

Segundo Lia Tomás (2000), os festivais de música tiveram início em 1965, na TV Excelsior, com a música “Arrastão” na voz de Elis Regina como vencedora. A partir de 1966, estes festivais passaram a acontecer pela TV Record, revelando importantes artistas brasileiros como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Na figura 12, é possível compreender a dimensão e a importância dos festivais para a sociedade da época com a imagem do programa de televisão da banda da Jovem Guarda, o programa era apresentado por integrantes de banda com nomes popularmente conhecidos como o Roberto Carlos, a Wanderléia e o Erasmo Carlos.



Figura 12: Jovem Guarda
Fonte: Jovem Guarda - blog (2010)

Pode se dizer que foi nesta época que da mesma forma que o rádio desenvolvia pouco tempo antes, a televisão passou a ter uma ligação com o espectador por meio da emoção, trabalhando assim um laço social entre o público e seus ídolos, como comenta Magalhães (2008). A relação social desenvolvia para a indústria um campo gigantesco, pois, os ídolos dos programas de televisão, como Roberto Carlos, por exemplo, não vendiam em seus programas apenas as suas músicas, mas também um estilo de vida, ou seja, a cortes de cabelo, tipos de roupas. Essas atitudes e ideais dos ídolos da época começavam a serem consumidos pelo público.

E esta movimentação político-cultural no país deu origem à Tropicália, movimento cultural que contestava a sociedade vigente de maneira inteligente, mesmo com um regime ditatorial, onde a censura era extremamente presente. O nome “Tropicália” vem de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica em abril de 1967 (figura 13), onde apresenta uma nova visão artística, com características tropicais tipicamente brasileiras, que ao se apropriar do espaço coloca o espectador dentro da obra.

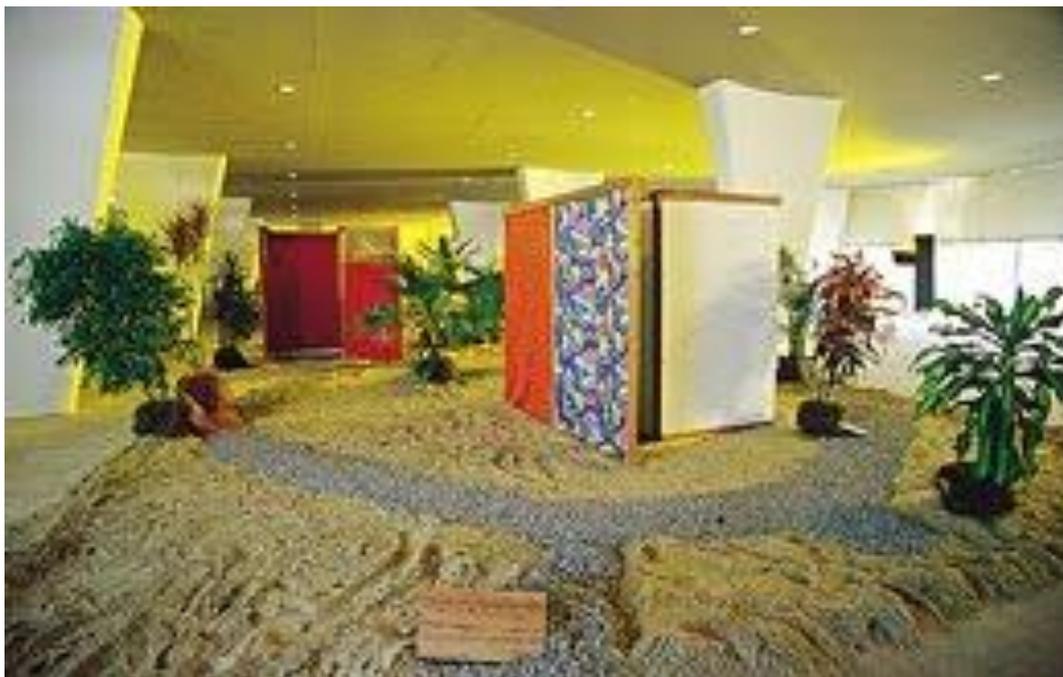


Figura 13: Penetráveis Tropicália (1967)
Fonte: Portal do Professor (2013)

Hélio Oiticica (1937-1980) foi um artista performático, pintor e escultor. Sua produção destaca-se por aprimorar-se de um caráter experimental e inovador. Suas obras pressupõem uma participação ativa do público e na maioria das vezes são acompanhadas de uma elaboração teórica, com a presença de textos, comentários e poesias. Suas obras transitaram entre a arte concreta (até 1963) e a arte sensorial. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2013).

Outro exemplo da tropicália de Hélio Oiticica são os Parangolés¹⁶, onde o corpo/ a pessoa que sustenta a obra não é pensado como uma simples estrutura, mas faz parte desta produção artística (Figura 14).

¹⁶ Parangolés: Trata-se de tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundem elementos como cor, dança, poesia e música e pressupõem uma manifestação cultural coletiva. Posteriormente a noção de Parangolé é ampliada: "Chamarei então Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios formulados aqui [...]. Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim [...]". H.O. Ver: <http://migre.me/jkpEN>



Figura 14: Parangolé por Caetano Veloso
Fonte: Design e Comunicação Multissensorial (2009)

Para Oliveira (2014) o “Tropicalismo pode ser pensado como um movimento cultural de síntese que surgiu em 1967, a partir da realidade histórico-social da época, que reuniu diferentes tendências da considerada cultura popular, alguns aspectos da chamada cultura erudita e incorporou características estrangeiras.” Na Tropicália, o que prevalece é a hegemonia do encontro da diversidade. (OLIVEIRA, 2014, p.15).

Com esta nova visão, a tropicália se estende para outras manifestações artísticas no período, que serão mais discutidas no capítulo 2.1.2, como o cinema novo de Glauber Rocha, o teatro do Grupo Oficina e as artes visuais. Na música, artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Mutantes e Tom Zé fazem uma nova música popular. E em todas as formas de manifestação o movimento compartilhava do experimentalismo, crítica social e tentativas de superar as dicotomias entre arte/vida, arte/antiarte. (TROPICÁLIA, 2010).

Porém, a Tropicália que era um movimento que apoiava a militância estudantil, no seu início, não teve apoio dos estudantes. O cantor Tom Zé fala sobre a primeira reunião na FAU-USP, entre estudantes e integrantes do movimento tropicalis-

ta: “Na hora que o tropicalismo surgiu, a classe universitária foi contra. [...] chamaram aquilo de alienação, de musica americana.” (TROPICÁLIA, 2012).

No design, o movimento tropicalista apareceu de forma intensa. Principalmente pela figura do designer Rogério Duarte, que segundo Melo (2008), “o design tropicalista apropria-se do vernacular, funde com a arte pop e joga por cima o psicodélico, criando um pastiche visual.” Um exemplo do trabalho de Rogério Duarte é a capa do disco “Tropicália - Ou panis et circencis” na figura 15:



Figura 15: Disco Tropicália (1969)
Fonte: Terra Música (2007)

Influenciados pela geração beat e os movimentos de contracultura a tropicália questionou também os valores e as normas sociais presentes na realidade do país. Mesmo com diversas influências estrangeiras “não se deve compreender o Tropicalismo apenas como releitura das ideias estrangeiras. No Brasil, sua arte, questionamentos e atitudes estavam inseridos em outro contexto.” (OLIVEIRA, 2014, p.34).

Se as referências estrangeiras eram vistas no movimento tropicalista, se faziam presentes também diversos aspectos nacionais como influência direta da sema-

na de arte moderna de 1922¹⁷ e a influencia de diversos grupos musicais brasileiros da época também estão presentes nas musicas tropicalistas, como por exemplo, “A Bossa Nova é referenciada em diferentes momentos, sobretudo cantada por Caetano, em faixas como Saudosismo (que fala do músico João Gilberto e de diversas canções da Bossa, como Chega de Saudade e Desafinado).” (OLIVEIRA, 2014). Oliveira (2014) ainda coloca que:

O que o Tropicalismo fez, portanto, foi repensar e atualizar questões estéticas - incorporando novos ritmos e resgatando estilos não utilizados pelos outros grupos musicais do período [...] letras repletas de humor e elementos contrastantes, eram abordados temas diversos, permeando o cotidiano urbano e moderno, mas também a realidade nacional do período, marcada por grandes falhas sociais. (OLIVEIRA, 2014, p.37-38).

Mesmo com esta nova estética contestadora do tropicalismo, dentro do design a vertente modernista ainda se fazia muito presente nas produções brasileiras.

No ano de 1968, acontece no Brasil a primeira Bienal de Design. Intitulada como “Desenho Industrial 68”, com trabalhos representando designers nacionais e internacionais a exposição ainda contava com diversos trabalhos acadêmicos.



Figura 16: Cartaz Bienal de 68
Fonte: Polissigno (2013)

17 Semana de 1922: A Semana de Arte Moderna, também chamada de “Semana de 22”, aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro de 1922. Foi um encontro de novas ideias estéticas, que mudaram a arte e a literatura brasileiras. Ver: <http://migre.me/kmw7p>

A autora Santos (2010) escreve sobre a primeira Bienal de Design no Brasil:

Intitulada Desenho Industrial 68, a primeira bienal teve seu foco voltado para a divulgação de trabalhos profissionais desenvolvidos no Brasil e no exterior. A representação estrangeira ficou por conta dos Estados Unidos, do Canadá e da Grã-Bretanha. A organização também reservou espaço para uma mostra de trabalhos acadêmicos, sob a responsabilidade da ESDI. [...]. Além de funcionarem como espaços de legitimação do design modernista, tais exposições contribuíram, também, para a divulgação da produção nacional e para a atualização das informações sobre as produções estrangeiras (SANTOS, 2010).

Nesta época o design nacional apresentava duas diferentes vertentes, se por um lado o modernismo ainda se mantinha presente, principalmente por meio do ensino de design – por outro lado a influência estrangeira misturada e agregada à cultura nacional reinventava o design brasileiro por meio do movimento tropicalista.

E este clima de contestação que impulsionava o país em 1968 resultou em uma série de movimentos de classe média. A classe universitária, juntamente com a igreja e os trabalhadores tinham essa convicção ideológica de que era preciso a desordem para acabar com a ditadura. Em 1968, houve uma grande repressão no restaurante Calabouço¹⁸, e com isso, a morte do estudante Edson Luiz¹⁹, que acabou se tornando um mártir do movimento estudantil. Após a morte de Edson Luiz houve uma das mais conhecidas manifestações de rua da época: a “passeata dos 100 mil”²⁰, no Rio de Janeiro, organizada pela UNE (União Nacional dos Estudantes), além de estudantes teve a presença de diversos artistas e intelectuais. A revista Realidade do ano de 1968 escreve sobre a UNE:

Êles saem na rua exigindo coisas. Gritam “abaixo a ditadura e abaixo o imperialismo”. Ocupam faculdades. Fazem greves. Aulas, não frequentam. Quase sempre, falam em nome da UNE – União Nacional dos Estudantes -, que por lei não existe. [...] o serviço é clandestino, ilegal, de vez em quando

18 Calabouço: era um restaurante universitário, situado na cidade do Rio de Janeiro, onde, em 1968, abrigou diversas reuniões e encontros de estudantes e militantes contra a ditadura.

19 Edson Luiz: o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, então com 17 anos, foi morto pela Polícia Militar do Rio de Janeiro. Edson era um dos 300 estudantes que jantavam no restaurante estudantil do Calabouço no final da tarde de 28 de março de 1968 quando o local foi invadido por policiais, em meio à tensão do quarto ano da Ditadura Militar no Brasil. Ver: <http://migre.me/jks7t>

20 Passeata dos 100 mil: A mobilização em torno da morte do estudante Edson Luiz, em março de 1968, foi o estopim para a primeira grande manifestação pública daquele ano, que culminaria três meses depois na Marcha dos 100 mil. O evento, ocorrido em 26 de Junho de 1968, foi um dos principais protestos contra a Ditadura Militar. O aumento das manifestações públicas levaram a um endurecimento por parte do governo Costa e Silva naquele ano que culminou com a edição do Ato Institucional 5 (AI-5). Ver: <http://migre.me/jks7t>

subversivo. [...] conseguem estar sempre- com as siglas, as presenças ou até liderando mesmo – em qualquer lugar do País onde haja passeatas, protestos, greves, ocupação de faculdades e coisas do gênero. (REALIDADE, 1968, apud OLIVEIRA, 2014, p. 31).

Mesmo tratada de forma subversiva e estando na ilegalidade a UNE foi uma das mais importantes organizações contra a ditadura no país. Outro fator importante sobre a realidade da época é que com a censura, e conseqüentemente, o corte de diversas publicações a maioria da população não tinha acesso a todos os conhecimentos do período. Assim, uma manifestação que reuniu 100 mil (Figura 16) pessoas teve uma importância gigantesca para a política e a sociedade nacional.



Figura 17: Passeata dos 100 mil (26 de junho de 1968, Rio de Janeiro)
 Fonte: Newslink (2013)

Com essa movimentação em massa, foi estabelecido o Ato Institucional número cinco (AI-5), o último e mais opressor de toda a ditadura:

O AI-5 estabeleceu uma série de medidas excepcionais que a constituição de 67 havia suspenso, então voltaram as cassações, voltou o fechamento político em geral, e o que é importante no AI-5 também, é o fato, de que todo esse fechamento foi feito sem prazo. Quer dizer, o AI-5 veio pra ficar, [...] o AI-5 dura o quanto for necessário. (REGIME... 2010).

Os anos posteriores ao AI-5 (1968-1970) foram caracterizados pelo auge da luta armada no Brasil. Boris Fausto (REGIME...2010) ainda coloca que “Estava por

trás da luta armada a ideia de que, por métodos pacíficos, seria impossível derrotar a ditadura. As organizações da luta armada foram várias, uma delas foi a Aliança Libertadora Nacional²¹. E teve como figura principal o Carlos Marighela²², que acabou sendo morto pela repressão. Essa ideia pela luta armada foi muito influenciada pelo clima existente na época, e pelo êxito da revolução cubana”. (REGIME... 2010).

A figura 17 mostra o cartaz que representava a ALN (Aliança Libertadora Nacional), onde podemos analisar o caráter revolucionário e nacionalista do movimento (por meio da bandeira do Brasil), porém dando ênfase ao armamento e violência fazendo-se desta como única forma de libertação da repressão.



Figura 18: Cartaz ALN (1966)
Fonte: Guerrilha no Brasil (2012)

21 Aliança Libertadora Nacional: grupo revolucionário era guiado por uma ideologia comunista e guerrilheira, denominavam-se como um grupo terrorista revolucionário que não poupava esforços em prol de uma ditadura de esquerda no país. Ver: <http://migre.me/jksgD>

22 Carlos Marighela: Nascido em 1911, na cidade de Salvador, No ano de 1967 resolveu romper com o marasmo dos comunistas para formar com outros companheiros dissidentes a Ação Libertadora Nacional. Essa organização clandestina teria como principal objetivo treinar grupos guerrilheiros com o objetivo de formar um expressivo movimento armado urbano. No dia 4 de novembro de 1969, em uma ação planejada pela Delegacia de Ordem Política e Social, Carlos Marighella foi morto na cidade de São Paulo, aos 57 anos de idade. Sua morte representou um dos mais incisivos golpes contra os setores radicais da esquerda nacional e contribuiu para que a Ditadura Militar alcançasse sua própria estabilidade. Ver: <http://www.brasilecola.com/historia/carlos-marighella.htm>

Com isso, o autor ainda coloca que o regime militar desencadeou uma repressão muito violenta neste período. Onde a tortura não só estava presente como também se tornou sistemática e usada como um instrumento político em todo o país.

Neste período o governo atual era regido por Médici²³ (mandato de 1969 a 1974), que se caracterizou por ser, ao mesmo tempo intransigente por meio da repressão, por outro lado, ocorria em paralelo o chamado “milagre econômico”, que só foi possível, graças ao saneamento financeiro, realizado no governo Castelo Branco. A economia brasileira cresceu a taxas extraordinárias, mas ao mesmo tempo começou acentuar o processo de dependência do financiamento externo. (REGIME... 2010).

Houve uma forte recuperação industrial em 1968, liderada pelas indústrias automobilísticas, de produtos químicos e de material elétrico. A construção civil expandiu-se bastante, graças principalmente aos recursos fornecidos pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). Em 1968 e 1969 o país cresceu em ritmo impressionante, registrando variações, respectivamente, de 11,2% e 10% do PIB, o que corresponde a 8,1% e 6,8% no cálculo per capita. Começava assim o período do chamado “milagre econômico”. (FAUSTO, 2006. p. 266. apud CARA, 2008, p.71).

Neste período o poder de compra do brasileiro aumentou e com a influência dos novos materiais e a valorização do descartável fez com que em busca do moderno e do prático o consumo e o descarte aumentassem significativamente.

No design, a influência estrangeira trazia para o país o conceito, em diversos produtos, do Pop. A autora Santos (2010) fala que inspirado pela arte, o Pop se caracterizava pela desconstrução da forma valorizando o efêmero, buscando novas formas de expressão e a valorização da trivialidade. Seus artefatos tinham influência de revistas em quadrinhos, produtos industrializados, publicidade, como artistas de cinema e ídolos do rock. A paleta de cores do pop se caracterizava por cores puras e chapadas, além de influência do psicodelismo e referência à corrida espacial, onde se renovava a maneira de ser moderno, utilizando de formas futuristas com linhas orgânicas, materiais sintéticos e o uso das cores branca e prateado. Como exemplifica a figura 19.

23 Médici: militar, comandante da Academia Militar das Agulhas Negras, no Rio de Janeiro, e apoiou o golpe de 1964, que depôs o presidente João Goulart. Em 30 de outubro de 1969, passou a exercer o cargo de presidente da República. No seu governo houve o conhecido "milagre brasileiro", que representou uma significativa melhora na economia brasileira, Ver: <http://migre.me/jksok>

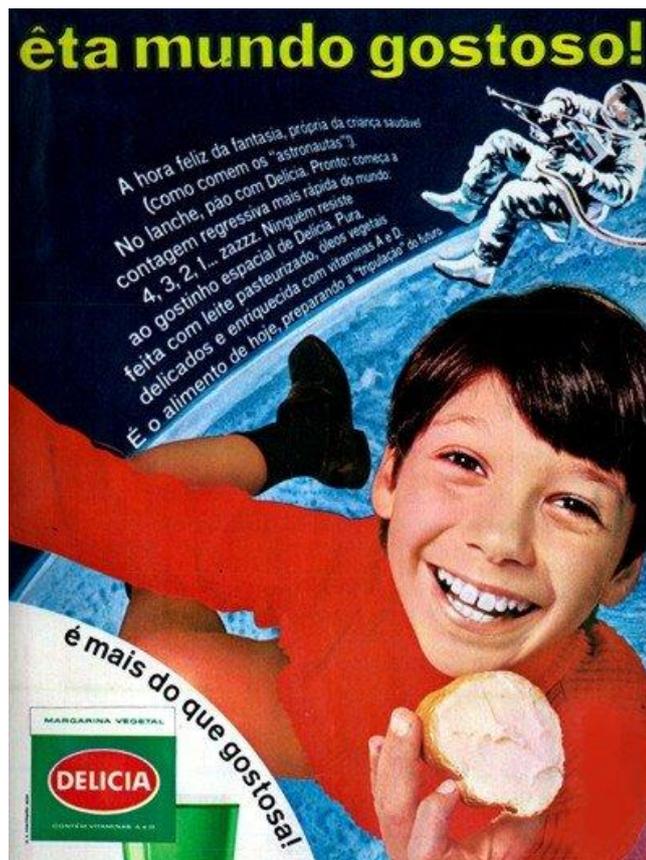


Figura 19: Propaganda Delícia
Fonte: Design Innova (2011)

Por meio desta visão do design brasileiro dentro da década de 1960,

Percebe-se, portanto, que o contexto social, cultural e econômico exerce uma grande influência sobre os valores, pensamentos e ações dos indivíduos, e, extensivamente, sobre o julgamento e o uso dos objetos pelos mesmos, moldando os hábitos de consumo. [...]. Sob este prisma, um simples objeto pode chegar a representar a identidade de um indivíduo, de um grupo, entidade, organização, dentre outros, a partir de sua estética, de uma organização característica e de seu valor de mercado. Assim, torna-se possível tanto um processo diferenciado de legitimação de bens simbólicos, quanto à estratificação hierárquica na distribuição dos mesmos, entre as diferentes classes sociais. (ONO, 2006, p.38).

Com isso, entende-se que a década de 1960 tem uma relevância para a história nacional - política, social e culturalmente. E o estudo de artefatos para compreender essa história representa uma visão, não somente do contexto e do mercado industrial do período, mas também sobre as ideias e características da sociedade da época.

2.1.1 A arte no contexto dos anos 1960

Neste item será desenvolvido um breve contexto sobre a cultura no país da década de 1960, dando ênfase para as artes visuais, cinema e teatro. Como a música já foi abordada no item 2.1, ela não será comentada aqui.

Nesta época o contexto cultural teve muita influência sobre o design e com isso a relevância de estudar este tema dentro do trabalho a fim de contextualizar o leitor para posteriormente desenvolver as análises dos artefatos selecionados.

No final da década de 1950, peças teatrais sobre questões políticas e o contexto nacional geram um grande interesse no público. Com isso, novos dramaturgos trazem peças onde a pobreza do interior e da periferia tornam-se pontos centrais. “Nasce assim uma tendência que seria predominante nos anos seguintes. Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Dias Gomes, Antônio Callado, Augusto Boal, Millôr Fernandes, fazem parte de uma geração que descobre nos problemas sociais a fonte de sua dramaturgia.” (CULTURAL, 2014). Para estes dramaturgos, entende-se como esse povo, alguém que é explorado. Onde os heróis morrem por causas coletivas.

Neste cenário iniciam-se grupos influentes, como o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, ambos em São Paulo, e logo em seguida o Teatro Opinião no Rio de Janeiro. A UNE (União Nacional dos Estudantes) cria nesta época o CPC (Centro Popular de Cultura), com objetivo de popularizar a cultura nacional e retirar das casas de espetáculos o caráter burguês. Com isso, a mistura de política e cultura colocava a arte como um forte instrumento de militância social. A Enciclopédia do Itaú Cultural localiza estes grupos:

Em 1960, a fundação do Centro Popular de Cultura da UNE - CPC marca o início de uma prática teatral voltada para a revolução social. Enquanto a vertente regionalista atribui ao teatro a tarefa de promover sua popularização, no sentido de ir para onde o povo está e falar sua língua, o teatro revolucionário praticado pelo CPC pretende ensinar ao povo um novo vocabulário, dando a ele uma visão política sobre sua vida. Se o teatro regionalista cultiva a religiosidade por fazer parte da cultura popular, o teatro revolucionário a bane por ser instrumento das classes dominantes para promover a resignação. O golpe militar de 1964 interrompe a prática do CPC e seus dramaturgos migram para o Grupo Opinião. No final da década de 1960, o Teatro de Arena e Opinião serão os responsáveis pelas mais importantes peças e encenações na linha de um teatro brasileiro voltado para os problemas sociais. (CULTURAL, 2014).

Uma das montagens de maior destaque do período foi a peça “O rei da Vela”, com texto de Oswald de Andrade, do ano de 1933, como mostra a figura 20:



Figura 20: O rei da Vela
Fonte: R7 Entretenimento (2014)

Esta peça foi um espetáculo-manifesto que se apropriou do caráter antropofágico característico da semana de arte moderna de 1922 e tornou emblema do movimento tropicalista, o espetáculo foi desenvolvido pelo grupo Oficina de Teatro em 1967.

O cinema nacional da época também mantinha essa busca por novas vertentes, que o conduziu para a criação do Cinema Novo²⁴, onde teve Glauber Rocha como um dos principais participantes. (MELO, 2008, p 34). Esta manifestação do cinema nacional ficou conhecida por ter um caráter experimentalista e crítico. Representando diferentes partes do país, o cinema novo apresentava o sertão nordestino com obras como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), com direção de Glauber Rocha (cartaz do filme na figura 21), e contestava a sociedade com filmes como “O

24 Cinema Novo: Nascido em 1952, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, por jovens cineastas que tinham o desejo de ver um cinema realizado com maior realismo, mais substância e mais barato, inspirado pelo Neorrealismo dos cineastas italianos e pela ‘Nouvelle Vague’ francesa, surgiu o movimento brasileiro, intitulado Cinema Novo. Ver: <http://www.infoescola.com/cinema/novo/>

“Bandido da Luz Vermelha” (1968), com direção de Rogério Sganzerla, filme este que conta história baseada em fatos reais de um “bandido bem sucedido”.

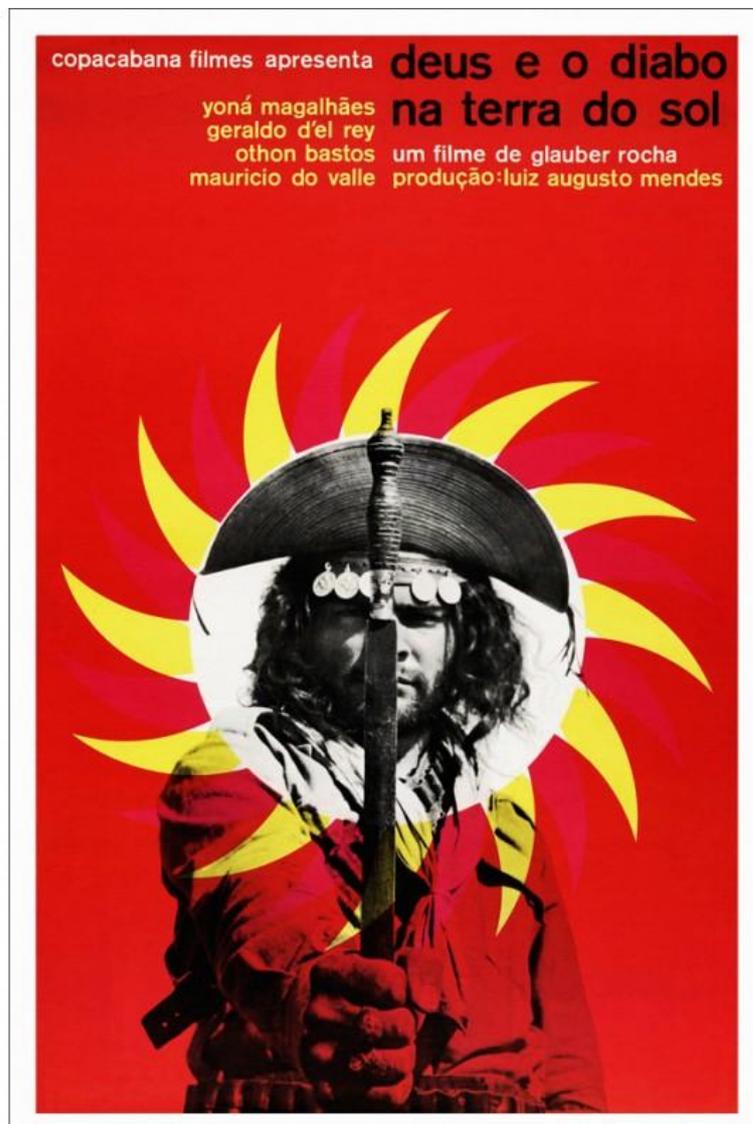


Figura 21: Cartaz do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”
Fonte: Quero Pôsters (2010)

O cartaz do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” foi desenvolvido por Rogério Duarte. O autor Chico Homem de Melo (2008) comenta sobre este cartaz:

Assim como o filme, o cartaz projetado no leva para a aridez e a violência do sertão. Corisco nos encara através de sua espada; o sol do Nordeste refletido no chapéu do cangaceiro nos aquece e desafia. Assim como o texto, todo grafado em letras sem serifa e caixa-baixa, não há diferença entre Deus e o Diabo – eles se equivalem. (MELO, 2008, p. 191).

O autor ainda fala que o designer baiano, Rogério Duarte, foi um dos mais influentes nomes do tropicalismo. Foi ele o responsável pela criação da maioria das capas de discos e cartazes do movimento, traduzindo a mistura sonora e de ideais tropicalistas em linguagem visual. (MELO, 2008).

Nas artes plásticas a autora Furegatti (2005), coloca que:

Em 1963 é aberto o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e seu diretor, Walter Zanini, lança a primeira edição das JACs – Jovem Arte Contemporânea - que se estenderiam pela década de 1970, dando grande contribuição para a atualização das formas do trabalho artístico. Galerias como a Rex (SP), revistas como a GAM, Foma, e projetos de exposição como Opinião 65 (RJ) e Proposta 65 (SP) fomentam o circuito artístico brasileiro, o que passa a alcançar maior representatividade em museus e mostras internacionais. (FUREGATTI, 2005, p 2-3).

Com o aumento das experimentações criativas desenvolvidas no Brasil na década de 1960, a arte passa a realizar uma busca sobre o significado da natureza, da forma e da função, a partir de uma orientação cada vez mais desmaterializada, valorizando o efêmero e a relação entre objeto e espectador. Entretanto as produções artísticas ultrapassam a organização tradicional da produção e da organização museológica gerando novas experiências e significados dentro de suas exposições. Tendo a inclusão do espaço aberto urbano como uma quebra na barreira entre museu e cidade. Estes artistas praticam performances e produzem ambientes, transformando o valor aplicado ao objeto de arte. É possível compreender nesse olhar criativo à provocação e com ela uma quebra nas formalizações que determinam o público, a instituição e o objeto no sistema artístico. (FUREGATTI, 2005, p 4). A autora ainda comenta que:

Estendendo ainda mais o campo de ação e reação do Penetrável, Oiticica volatiliza totalmente qualquer chance de representação dos objetos que constituem essas estruturas dirigindo-se agora para a construção de uma ambientação que chama de suprassensorial, na qual evoca, provocativamente, a construção atualizada do imaginário da cultura nacional. Cria o projeto Tropicália, com o qual integra a mostra Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ em abril de 1967, a partir de dois penetráveis: PN2 (1966) e PN3 (1966-67) estabelecendo-os como uma proposição tropical, primitiva e ambiental a ser conclamada como prática cultural eticamente brasileira. Tropicália resume as experiências de seu autor no formato de um ambiente que é uma mistura de diferentes propostas sensoriais. (FUREGATTI, 2005, p 18-19).

Com influência no projeto de Oiticica, segundo Melo (2011), “o movimento tropicalista foi responsável não apenas por uma ruptura musical e comportamental,

como também por uma ruptura gráfica. Resgatando a antropofagia da Semana de 22, ele se empenhou em conectar a cultura musical brasileira ao cenário internacional, em particular ao pop e ao rock europeus e americanos.” (MELO, 2011, p 341).



Figura 22: Seja marginal seja herói – Hélio Oiticica
Fonte: Jeito Baiano (2011)

Uma vertente do movimento tropicalista ficou conhecida como “marginalia”, onde teve origem nos trabalhos de uma série de artistas. Após a prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, alguns artistas, como Hélio Oiticica, Rogério Duarte entre outros, apostaram em um trabalho mais transgressor, ligados ao tema da cultura marginal.

“Seja marginal, seja herói”. Com essa frase, Hélio Oiticica sintetizou uma série de trabalhos que ficaram conhecidos como marginalia. A marginalia ou cultura marginal passou a fazer parte do debate cultural brasileiro a partir do final de 1968, durando até meados da década de setenta. É nesse período

que surgem o cinema marginal, nos filmes pioneiros de Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias, e a imprensa marginal, em jornais e revistas como O Pasquim, Flor do Mal, Presença ou Bondinho. Na literatura e na poesia, o tema da marginália é associado aos trabalhos de autores como José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim, Gramiro de Matos, Torquato Neto, Charles ou Chacal. No campo musical, a ideia do artista marginal é substituída pelo rótulo do músico maldito, cujos principais nomes desse período são Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Carlos Pinto e Lanny Gordin. (OLIVEIRA, 2007).

A marginália trazia em sua concepção o intuito de propor uma crítica ao conservadorismo da sociedade, através de uma relação entre arte brasileira e o cotidiano social das grandes cidades. “Fruto direto do avanço da contracultura no Brasil, muitas vezes a cultura marginal é associada à ideias do desbunde ou da curtição, termos relacionados a uma parcela da juventude deste período.” (OLIVEIRA, 2007).

Também é pertinente destacar que no Brasil o diálogo com o movimento Pop não foi um fenômeno restrito ao design de produtos ou à decoração de ambientes. No âmbito das artes, a postura crítica desencadeada pelo golpe de 1964 em relação à política cultural de esquerda criou brechas para a manifestação de simpatias e afinidades por influências estrangeiras em diferentes frentes. (SANTOS, 2010 p.184).

2.1.2 O ensino do design no Brasil dos anos 1960

O estudo do ensino formal do design no Brasil foi extremamente importante durante a década de 1960. Para o presente estudo ele se dá como um acontecimento extremamente representativo, pois, foi por meio do intercâmbio de professores que o ensino e a produção modernista do design nacional se consolidaram durante a década de 1960, e diversos dos artefatos produzidos nesta época carregavam os ensinamentos das escolas modernistas de design.

Foi neste período que as influências do exterior se intensificaram e o ensino, que já acontecia no país por meio dos liceus de arte e ofícios, com a institucionalização ganhou maior visibilidade e importância dentro do mercado nacional. Cardoso (2000) coloca que a história do design no Brasil pode ser vista separadamente com a produção do design e o ensino do design, tamanha foi a importância dessas duas áreas no período.

Durante a década de 1950, Fernández (2008) coloca que a arte concreta, foi o caminho para o design de influência suíça/ Escola de Ulm. A arte concreta estava generalizada e extremamente presente na América Latina, tendo com isso, um intercâmbio de artistas e designers locais, alemães e suíços.

É possível colocar que o ensino do design no Brasil ou a tentativa de um aprendizado voltado para a indústria já havia no país muito antes da sua institucionalização com a ESDI em 1963. Melo (2008), fala que o primeiro liceu de arte e ofícios, fundado no Rio de Janeiro, já existia desde 1858. E no ano de 1934, inaugura o curso de arte decorativa junto à Escola Politécnica. Mas foi em 1951 com a fundação IAC (Instituto de Arte Contemporânea), dentro do Museu de Arte de São Paulo, que Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi deram início as atividades como primeira experiência de extração modernista voltada para o ensino das artes no contexto industrial. Com influências do abstracionismo geométrico e na Nova Bauhaus²⁵, criada em Chicago – USA, o IAC durou de 1951 à 1953.

Após o fechamento da Bauhaus, em 1933, diversos professores e profissionais que faziam parte da escola foram exilados por conta do nazismo. E muitos deles se instalaram nos Estados Unidos, como por exemplo Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Bayer, Van der Rohe entre outros. Cardoso (2000) comenta que a Escola de Ulm, também foi influenciada pelo legado da Bauhaus:

Também inspirada no legado da Bauhaus e como parte dos esforços de reconstrução nacional, surgiu uma nova escola de design na cidade alemã de Ulm, na Baviera, a qual se chamou *Hochschule fur Gestaltung*, [...]. Após alguns anos de preparativos, a Escola de Ulm – como ficou conhecida entre nós – entrou em funcionamento em 1953 e permaneceu viva até 1968. (CARDOSO, 2000, p 187).

O auto ainda fala que, os ulminianos persistiam com o compromisso colocado pela Bauhaus onde o design era visto como uma forma reformadora da sociedade, porém, eram desprovidos tanto das fórmulas vanguardistas quanto do conteúdo libertário e ligeiramente anárquico da primeira escola. “Abstração formal, uma ênfase em pesquisa ergonômica, métodos analíticos quantitativos, modelos matemáticos de projeto e uma abertura por principio para o avanço científico e tecnológico marcam o

25 Nova Bauhaus: Com o fechamento da escola alemã, a emigração dos professores é um fator decisivo na difusão das ideias da Bauhaus pelo mundo todo. Nos Estados Unidos, para onde se dirige boa parte deles - Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Bayer, Van der Rohe e outros - surge a Nova Bauhaus, em Chicago, 1937/1938. Ver: <http://migre.me/jksu1>

design ulmiano produzido na década de 1960, o que condizia perfeitamente com o entusiasmo tecnicista que se generalizava na sociedade como um todo durante esses anos de corrida espacial e miniaturização eletrônica.” (CARDOSO, 2000, p 188).

O design funcionalista, que tinha como ideologia a produção de móveis e arquitetura livres de ornamento, tornando-se um estilo de massa ou de contestação do capitalismo, foi extremamente aceito pela cultura corporativa por representar características no seu design como: austeridade, precisão, neutralidade, disciplina, ordem, estabilidade e modernidade. Qualidades essas que a maioria das multinacionais procura transmitir aos seus clientes. (CARDOSO, 2000, p 170).

No Brasil, esse modelo modernista de racionalização ao contexto social de forma mais ampla, foi evidente com a Unilabor²⁶. Que segundo Cardoso (2000), “muito antes de qualquer movimentação explícita em torno da ideia de design social, a Unilabor já colocava em prática a velha ideia de usar a produção para transformar as relações sociais, preconizada por Ruskin e Morris, desde o século XIX”. (CARDOSO, 2000, p 177).



Figura 23: Comunidade Unilabor (1957)
Fonte: Claro (2005)

26 Unilabor: é uma fábrica de móveis modernos que funcionou na cidade de São Paulo, no bairro operário do Ipiranga, entre 1950 e 1967. A empresa integrava - e viabilizava financeiramente - a Comunidade de Trabalho Unilabor, um projeto social-religioso conduzido pelo frei dominicano João Batista Pereira dos Santos com o apoio de empresários, intelectuais e artistas. Além do engajamento de agentes culturais no empreendimento, a principal característica do projeto é a autogestão operária com lucros partilhados entre os funcionários. Ver: <http://migre.me/jkt24>

Outra tentativa de implementação do curso de design no Brasil foi por meio da FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo) onde, no ano de 1962, foi criada uma linha de estudo do desenho industrial dentro do curso de arquitetura.

Em 1963, foi fundada a ESDI como a primeira escola exclusivamente de ensino do design no país. No seu início a escola apresentava-se dividida, de um lado era influenciada pela ideologia da Escola de Ulm e pela abstração internacionalista do concretismo. Já por outro lado, tinha a convivência com artistas que romperam com o concretismo e tinham o neoconcretismo como linha de pesquisa.

Além disso, a escola mantinha como objetivo constituir-se como “escola de desenho moderno”, ou seja, por meio desta escolha as influências da Escola de Ulm se tornaram ainda mais evidentes, e a ESDI, em 1963, acabou valendo-se da proposta educacional desenvolvida em 1955, por Maldonado²⁷ para a Ulm. Consequentemente a tentativa de trazer um design moderno desenvolveu-se sem analisar as necessidades do consumo e da produção do design no país.

²⁷ Maldonado: professor e pintor argentino, designer e teórico. Inciou o ensino em 1955 na escola alemã "Hochschule für Gestaltung Ulm" (HFG) Ver: <http://tipografos.net/design/maldonado.html>

3 DO SÓBRIO AO MULTICOLORIDO

Este capítulo tem como objetivo estudar aspectos da Teoria da Cor como um dos fundamentos para análise e estudos iniciais para um panorama cromático do design brasileiro da década de 1960. Utilizando-se de conceitos de cromofobia e cromofilia como fio condutor entre os artefatos que serão analisados com suas semelhanças e contrastes dentro dos aspectos históricos e cromáticos (capítulo 4).

A Teoria da Cor é uma área interdisciplinar que por si já apresenta diversas abordagens que poderíamos utilizar para o estudo da percepção cromática dos artefatos produzidos dentro do período histórico analisado. A metodologia de análise pela cromofobia e cromofilia se fundamenta em apenas uma pequena parte da Teoria da Cor, e com isso, no capítulo 4, construir uma análise específica dos artefatos de estudo.

Entende-se cromofobia como o medo do uso da cor, seja na arte ou no design. E a cromofilia como o uso indiscriminado uma diversificada paleta cromática. Ao entender e analisar aspectos cromáticos pelo viés da cromofobia e cromofilia é possível desenvolver análises aprofundadas dos objetos, não se prendendo somente a aspectos estéticos, como o porque do uso de determinada cor, mas sim, como e porque a sociedade da época utilizava-se da cor e qual o significado destas cores para o contexto estudado.

O presente capítulo inicia-se com o item 3.1 onde serão apresentados aspectos físicos e fisiológicos da Teoria da Cor, a fim de entender, de maneira básica, como o órgão da visão funciona e quais são os estímulos fisiológicos que estes órgãos recebem diariamente.

Já no item 3.2 apresenta-se como se dá a construção do significado da cor, a importância cultural que estes significados carregam e quais são alguns significados que os dicionários de cores trazem. Com isso, é possível ter uma base teórica para fazer uma ligação entre os artefatos a serem apresentados no capítulo 4 e os estudos da cor. E o capítulo é finalizado no item 3.3 com conceitos mais aprofundados e exemplos sobre cromofobia e cromofilia.

3.1 ASPECTOS FÍSICOS E FISIOLÓGICOS DA COR

A Teoria da Cor é um campo de estudo complexo e interdisciplinar. Conceitos sobre cores, visão e óptica são frequentes dentro da história. Segundo Gage (1995), estes estudos sobre a visão e a fisiologia das cores aparecem desde o mundo antigo. Autores como Demócrito, Empédocles, Platão, Aristóteles, Euclides, Plínio, Pitágoras e Palatino são alguns destes estudiosos. E a partir do século XV, é possível encontrar tratados de cores como: “Da Pintura” de Leon Alberti e “Tratado da pintura e da paisagem – sombra e luz” de Leonardo da Vinci. Além de diversas referências na área por autores como Kepler, Descartes, Boyle, Hocke, Scherffer, Chevreul e Newton.

Segundo Guimarães (2004), a partir do século XIX, aparecem teorias da percepção, de Hermann von Helmholtz e Thomas Young, e diferentes trabalhos do físico Maxwell e do psicólogo Edward Hering. Já no século XX, destacam-se a Gestalt, no estudo da psicologia e da percepção sensorial, o filósofo Ludwig Wittgenstein, na compreensão da linguagem e a Escola Alemã Bauhaus, com estudo de cor e forma. Além de referências para o estudo da cor com artistas como: Paul Klee, Piet Mondrian, Kandinsky e o cineasta Serguei Eisenstein. Silveira (2002) comenta:

Kandinsky [...] acreditava que a pintura tinha dois meios para atingir seus objetivos: a cor e a forma. Assim sendo, para ele existia uma relação inevitável entre a cor e a forma, e esta conclusão o levou a examinar os efeitos que a forma exerce independentemente da cor. (SILVEIRA, 2002).

Neste item serão estudados aspectos físicos e fisiológicos da Teoria da Cor, para com isso, compreender as análises posteriores sobre cromofobia e cromofilia.

Deverão ser estudadas aqui, apenas duas características de cada aspecto apresentado. Dentro das qualidades físicas, serão expostos os conceitos de cores primárias, cor-luz e cor pigmento. Para as qualidades fisiológicas, serão apresentados os conceitos do funcionamento dos órgãos da visão e o contraste simultâneo da cor.

3.1.1 A cor em suas características físicas

Para Aristóteles (384-322 a.C.), a cor teria origem no enfraquecimento da luz branca, ou seja, as cores surgiam da relação da luz branca e a sombra. Sendo sete as cores principais mais o branco e o preto. Já em 1666, Newton colocou o conceito de cor como luz, realizando a decomposição da luz branca, e acrescentando o alaranjado e o violeta confirmou a tese de Aristóteles de sete cores principais, sendo elas: vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, anil e violeta (Figura 24). Cada uma delas com um comprimento de onda ou grau de refração correspondente. (GUILMARÃES, 2004).

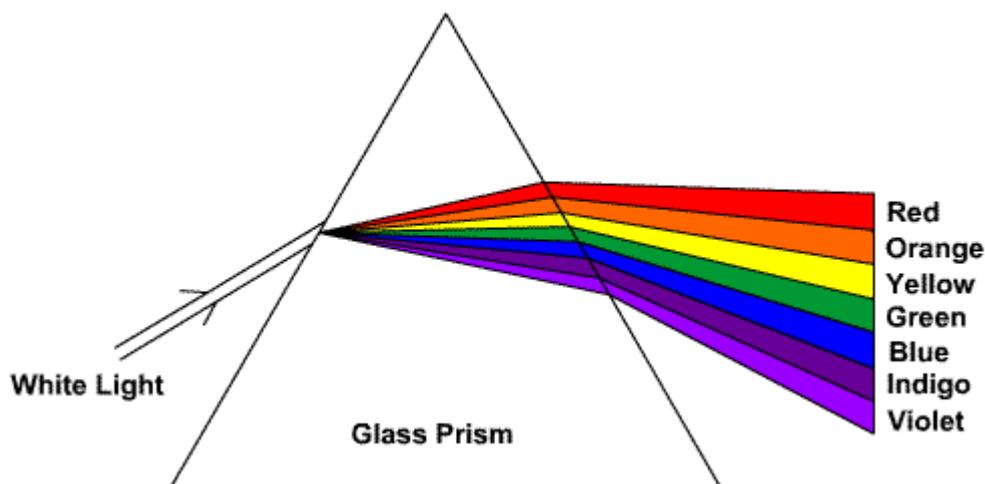


Figura 24: Prisma de Newton
Fonte: Física UFPR (2005)

A experiência do prisma de Newton constituiu-se de decompor a luz branca nas suas componentes monocromáticas devido aos diferentes ângulos de refração. Como a luz violeta é mais refratada, também foi a mais desviada pelo prisma.

Com base nos estudos realizados por Newton, Goethe publicou em 1810 a “Doutrina das Cores”, defendendo a cor como ação da luz sobre a visão. E Leonardo Da Vinci, antes disso, já colocava que a cor não era propriedade dos corpos.

Para Goethe existiam três maneiras de manifestação do fenômeno cromático: a cores fisiológicas, que pertenciam aos olhos e dependiam da sua capacidade de ação e reação; as cores físicas (cor-luz), que refletiam dos objetos coloridos e as cores químicas (cor-pigmento) que eram dependentes de substâncias químicas. (SILVEIRA, 2011).

Para Pedrosa (2009), a cor geratriz, ou cor primária “é cada uma das três cores indecomponíveis que, misturadas em proporções variáveis, produzem todas as cores do espectro”. (PEDROSA, 2009, p.22). Sendo elas: vermelho, amarelo e azul nas cores-pigmento opacas; magenta, amarelo e ciano nas cores-pigmento transparente; e vermelho, verde e azul-violetado nas cores-luz.

Por meio desses conceitos apresentados, podemos compreender que existem diversos estudos e diferentes linhas de pensamento desenvolvidas durante a história a respeito do estudo das cores, da óptica e da visão humana. Guimarães (2004) ainda coloca que:

O estímulo físico, ou meio, carrega consigo a materialidade de uma das fontes, ou causas da cor – a cor-luz ou a cor-pigmento. O cérebro – e o órgão da visão como sua extensão – é o suporte que decodificará o estímulo físico, transformando a informação da causa em sensação, provocando, assim, o efeito da cor. (GUIMARÃES, 2004, p 12).

Para Silveira (2011) na física, a cor é definida como “uma sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz, isto é, ainda sem a interpretação humana”. (SILVEIRA, 2011, p.47). As ondas luminosas chegam aos olhos por meio de uma transmissão (da fonte luminosa para o objeto e deste para o observador) gerando assim uma sensação cromática.

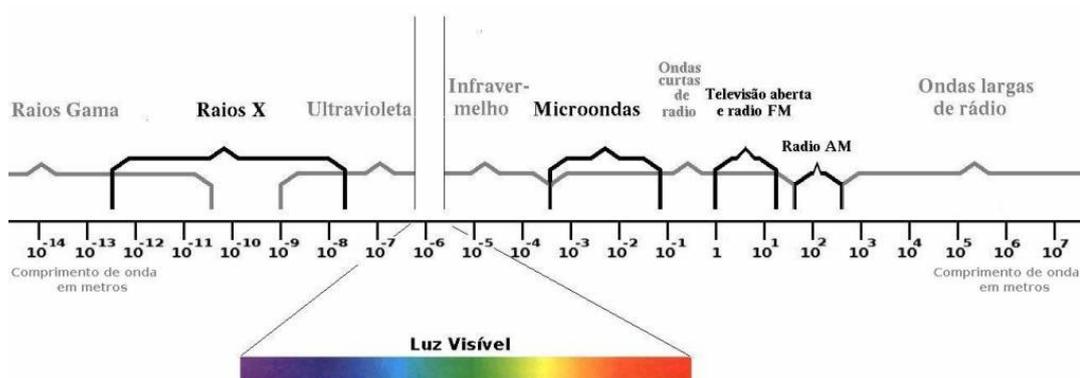


Figura 25: Espectro eletromagnético no qual é possível distinguir as cores
Fonte: Universo Químico (2011)

Na Figura 25, é possível observar que todos os corpos quentes emitem radiação eletromagnética. Porém apenas uma pequena parcela dessa radiação é visível. Os estímulos físicos que recebe quando a luz entra em contato com os órgãos da visão causam a sensação cromática que temos ao observar os objetos.

As cores-pigmento equivalem às substâncias corantes, que fazem parte do grupo de cores química de Goethe. E são descritas como: “a substância material constituinte do objeto e é denominada de acordo com a sua natureza química. Ela pode absorver, refratar ou refletir os raios luminosos componentes da luz incidente”. (SILVEIRA, 2011, p. 52). Os componentes desta luz incidente são feitos por síntese subtrativa (como mostra a figura 26), ou seja, um artefato que apresenta a cor amarela é assim chamado porque tem a capacidade de absorver quase todos os raios luminosos da luz branca incidente, refletindo para os nossos olhos apenas a tonalidade do amarelo.

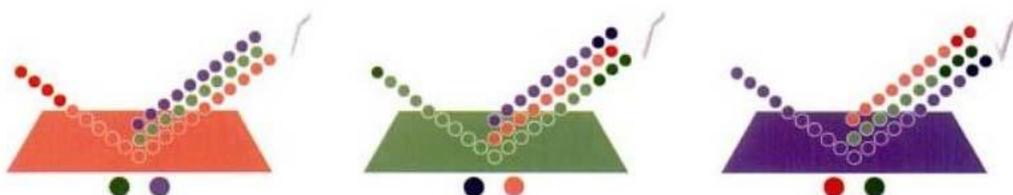


Figura 26: Absorção e reflexão dos raios luminosos pela cor-pigmento
 Fonte: Da cor a cor inexistente (PEDROSA, 2009)

As cores-pigmento ainda podem ser classificadas como transparentes e opacas. As cores opacas consistem em três cores indecomponíveis, por meio da síntese subtrativa, sendo elas: o vermelho, o amarelo e o azul, como mostra a figura 27:



Figura 27: Círculo cromático cor-pigmento opaco
 Fonte: Ribeiro (2006)

Já as cores-pigmento transparente, apresentam-se como indecomponíveis as cores magenta, amarelo e ciano (figura 28).

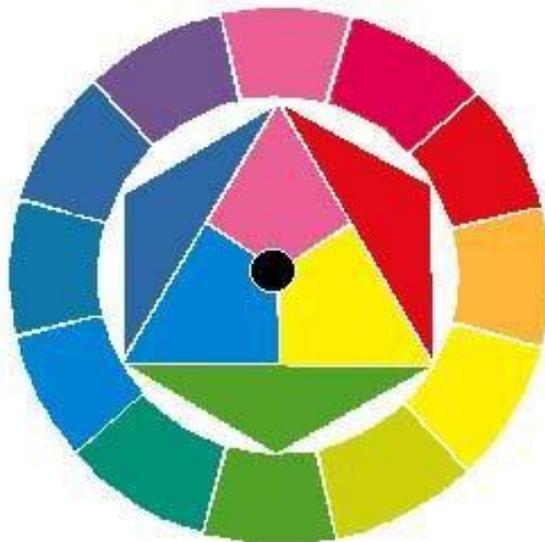


Figura 28: Círculo cromático cor-pigmento transparente
Fonte: Ribeiro (2006)

Teoricamente, a mistura das cores-pigmento opacas deve produzir o preto. Assim como a sobreposição de filtros coloridos da mistura de cores transparentes, também deveria gerar a mesma cor. Porém, na prática, qualquer uma dessas misturas gera um cinza-neutro. Isso ocorre porque não existem tintas “perfeitas”, e o que acontece na soma delas é um cinza neutro equidistante das cores originais. Com isso, o mesmo ocorre com o branco.

Para Silveira (2002), “Não se consegue uma tinta industrializada capaz de refletir absolutamente todos os raios da luz branca incidente, gerando pequenas reflexões coloridas, apesar de parecerem ter a mesma distribuição de energia espectral que a luz emitida diretamente da fonte”.

Considera-se como cor-luz, outro estímulo, “o intervalo visível do espectro eletromagnético e tem como resultado da mistura das três cores primárias a luz branca. O estímulo da cor luz é obtido de duas formas diferentes: pode ser emitido por uma fonte de luz monocromática, ou obtido por dispersão dos raios luminosos de luz não monocromática.” (SILVEIRA, 2011, p. 55). Tendo as cores-luz primárias o vermelho (*Red*), o verde (*Green*) e o azul (*Blue*), como mostra a figura 29.



Figura 29: Circulo cromático cor-luz
Fonte: Ribeiro (2006)

Pode se dizer ainda que os artefatos possuem a capacidade de absorver, refratar ou refletir determinados raios luminosos incidentes nos objetos os faz coloridos. Assim, não podemos dizer que as substâncias possuem cor, mas sim somente esta capacidade. (SILVEIRA, 2002).

3.1.2 A cor em suas características fisiológicas

O órgão responsável pela visão tem a mesma função da maioria das pessoas. Com isso, o que muda é a percepção cromática de cada indivíduo.

Assim, Silveira (2011) coloca que um fator importante para a percepção do mundo colorido é a Lei do Contraste Simultâneo da Cor. Desenvolvida por Chevreul, o evento é registrado ao observarmos artefatos coloridos simultaneamente, sendo que, duas áreas coloridas justapostas sofrem modificações perceptivas em relação a altura de valor e composição das mesmas. Dentro de seu trabalho Chevreul descreve três espécies de contrastes: o contraste simultâneo, o sucessivo e o misto.

O contraste simultâneo aparece ao observarmos objetos coloridos simultaneamente, acontecendo claramente na linha de junção entre as duas cores, onde uma cor influencia a outra. Já no contraste sucessivo, as cores são percebidas por meio da saturação dos olhos pela cor do objeto observado fixamente durante algum tem-

po e em seguida olhando para um anteparo, percebe-se a aparição da imagem com a cor complementar ao objeto observado. A junção destes dois contrastes é o chamado contraste misto, onde se satura a retina com a observação de uma cor e em seguida, muda o olhar para um anteparo que possui cor. Ocorrendo assim uma mistura da cor resultante da saturação com a cor físico-química do anteparo. (SILVEIRA, 2011).

A partir destes diferentes contrastes Chevreul chegou as cores de contraste, concluindo diferentes maneiras de harmonização cromática, como por exemplo o efeito da cor de contraste, exemplificado na figura 30.

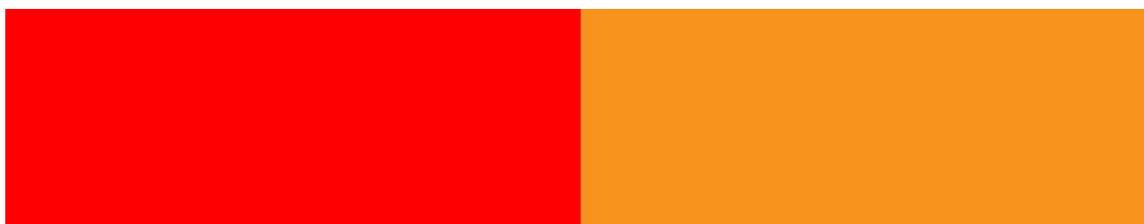


Figura 30: Efeito de cor de contraste
Fonte: Acervo da autora (2014)

É possível observar com o exemplo da figura 30 que duas cores quentes justapostas tendem a esfriar mutuamente, onde o quadrado vermelho “devolve” o azul ciano que contamina o laranja ao lado. E o laranja, por sua vez, “devolve” para os nossos olhos o azul violetado, que influencia e “esfria” o vermelho ao lado. O efeito ainda fica mais claro próximo à linha que une as duas cores - este.

Outro fenômeno da percepção cromática é o chamado de “Cor Inexistente”, é um conceito desenvolvido por Israel Pedrosa (2009). Este aparece de áreas “incolors”, ou seja, áreas em tons de branco, pretos e cinzas, que pode ser captados por qualquer tipo de máquina fotográfica e impressões em preto e branco. Para Pedrosa (2009):

É a cor complementar formada de entrecorques de tonalidades de uma cor levadas ao paroxismo por ação de contrastes. [...]. O domínio do fenômeno da cor inexistente possibilitou a revelação da essência da harmonia cromática, a sistematização dos dados que influem no surgimento das cores induzidas e as relações gerais que determinam as mutações cromáticas. (PEDROSA, 2009).

Com isso, percebe-se que a percepção cromática não é somente fisiológica. Ela é vista de maneira diferente por cada indivíduo por meio de seu repertório pessoal e cultural.

3.2 A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DA COR

A construção do significado de todas as coisas que nos rodeiam se faz por meio do repertório individual de cada pessoa, dependendo diretamente do uso de sua memória. Silveira (2011) coloca que: “Por isso mesmo eles diferem em muito de um indivíduo para outro, ou de uma cultura para outra, mesmo que seus aparelhos fisiológicos sensitivos sejam basicamente os mesmos e seus mundos sejam mundos de espaços e objetos parecidos.” (SILVEIRA, 2011, p. 127-128). Com isso, é possível afirmar que há mudança do significado das cores em diferentes culturas. Para Pastoreau (2003):

Esquecendo-se do caráter estreitamente cultural da percepção e do caráter totalmente convencional do simbolismo da cor, o design tentou muitas vezes construir códigos universais em torno de uma pretensa “verdade ontológica” da cor. Esses códigos – e as explicações que os acompanham – não somente fazem hoje sorrir historiadores e antropólogos, mas sobretudo provocam a rejeição dos consumidores, contrariando a pretensa finalidade de harmonizar satisfação prática e estética. (PASTOUREAU, 2003).

Assim, entende-se a importância do estudo do significado da cor para entender determinada cultura e, dentro desta, determinado consumidor, exemplo disso pode ser visto no uso tradicional dos vestidos brancos para cerimônias de casamento em países do ocidente enquanto em países como o Japão a tradição é associada ao uso do traje vermelho para as noivas.

Para Ono (2006), “funções simbólicas, também chamadas de estima”, são aquelas ligadas a comportamentos e motivações psicológicas individuais ou partilhadas pela coletividade. [...]. Suprem, portanto, necessidades subjetivas, tais como: aparência (forma, cor, textura, etc), status social, dentre outros aspectos, estando diretamente vinculadas ao contexto social e cultural”. (ONO, 2006, p.30).

É importante destacar também que, a construção e atribuição de significados às cores em objetos causam efeitos fisiológicos e psicológicos nas pessoas. Este significado e efeito da cor dependem também de onde ela está aplicada. Sendo o efeito do vermelho em uma almofada totalmente diferente de um vermelho em um semáforo. (SILVEIRA, 2011, p.133). O uso destes significados são atribuídos culturalmente, Pastoreau (1997) coloca o uso da cor branco como uma cor que representa a limpeza e a higiene:

Esta primazia higiênica do branco sobre as outras cores não tem nada de físico ou de químico. E ainda menos de fisiológico. É uma primazia totalmente simbólica, ideológica, arquetípica, que nos reenvia quase a aurora da humanidade e da vida social, quando o homem utilizava a cor com parcimônia: o branco designava então aquilo que era limpo; o preto que era sujo; e o vermelho o que era colorido. (PASTOUREAU, 1997, p.40).

E ao entender que não observamos as cores de forma isolada, e sim, “grudadas” aos objetos. Compreende-se que estes objetos carregam história, tradições e significados, e a cor ajuda a reforçar a percepção e a importância destes significados dentro da sociedade, além de que, por sua vez os significados também ficam atrelados as cores. Entende-se que sensação cromática difere de percepção cromática. Considera-se sensação da cor apenas quando faz parte do processo, ou seja, quando a fonte de luz existente atinge os olhos e esse fluxo luminoso é entendido fisiologicamente. Já a percepção cromática, acontece quando há influência cultural na interpretação deste fluxo luminoso. (SILVEIRA, 2011).

Enquanto indivíduos imersos e influenciados pela cultura, participa-se ativamente da construção de novos significados para a mesma e está-se envolvido na construção simbólica dos objetos, que por sua vez mediam a percepção reafirmando ou construindo novos significados. Para Miller (2005) essa “objetificação” esta intrínseca ao que diz respeito a construção social:

A humanidade e as relações sociais só podem se desenvolver por intermédio da objetificação. Sujeitos são igualmente o produto de objetos e vice-versa (como exemplificado em BOURDIEU, 1977). É possível que estes objetos se tornem opressivos quando são separados de nós, como sugere Marx, sob o capitalismo, ou, como sugere Simmel, quando, com o desenvolvimento do subjetivo, não podemos mais assimilá-los. Como toda cultura, a cultura material é contraditória em suas conseqüências para a humanidade, mas isso não deveria diminuir sua centralidade para a própria possibilidade de nossa humanidade. No entanto, é claro que esse processo é um tanto diferente em uma sociedade com escassez de coisas e em uma sociedade com abundância. (MILLER, 2005).

É possível assim, afirmar que os significados são construídos e reconstruídos até mesmo para artefatos atrelados a nossas tradições, por meio do uso coletivo, ou seja, o que da qualidade e significado aos signos é a sua utilização. A manifestação destes significados se dá na materialização de objetos coloridos, em contos, mitos, lendas, televisão, cinema e também por meio de dicionários de cor. (SILVEIRA, 2011, p.131-132). Já os efeitos gerados pelas cores nem sempre tem o mesmo sen-

tido dos significados apresentado nos dicionários cromáticos. Silveira ainda coloca que:

Baseados no fato de que as cores estão ligadas a significados, existem alguns dicionários dos significados das cores que permitem-nos relacionar cada uma das cores do espectro aos seus simbolismos ocidentais mais gerais. Cada cor tem a sua história, marcada por hábitos e significados, e é isto o que a torna passível de classificação. Pode-se tomar as cores como instrumentos ativos de uma determinada cultura e, no caso da cultura ocidental, tem-se as cores culturalmente atreladas aos significados. Isso nos leva a crer que os objetos que carregam significados trazem consigo sua cor, inclusive na sua ausência, como acontece na fotografia em preto-e-branco, quando a cor é sustentada pela cor de memória (SILVEIRA, 2002).

Ou seja, o vermelho, por exemplo, carrega em seu significado conceitos de ser a cor do sinal, do perigo, da proibição, do amor, do erotismo. Porém ao entrar em uma sala pintada inteiramente da cor vermelha, você não irá se apaixonar (Figura 31).

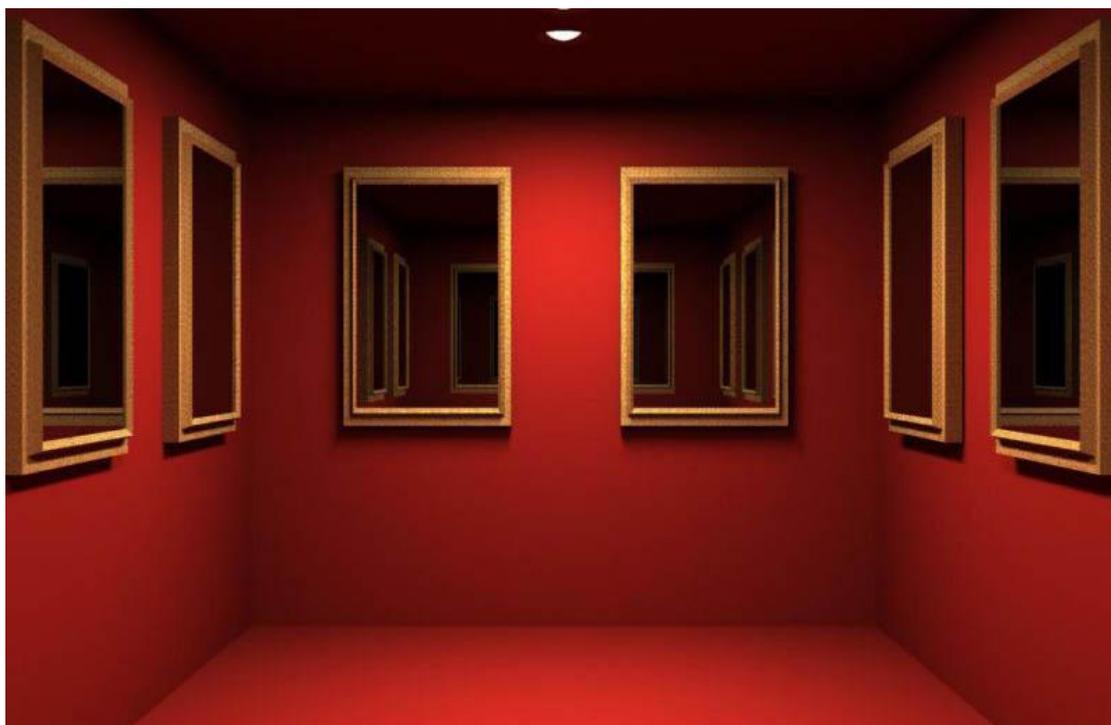


Figura 31: Ambiente vermelho
Fonte: Ultradownloads (2014)

Um ambiente inteiro dessa cor pode, para algumas pessoas, causar sensações distintas como uma grande agitação, calor ou claustrofobia.

Ao vestir uma roupa toda amarela, você não irá enlouquecer ou ficar doente. Mesmo que estes sejam alguns dos significados desta cor (Figura 32).



Figura 32: Roupas amarelas
Fonte: Sibara – blog (2013)

Agora, é possível, que algumas pessoas, ao colocarem uma roupa amarela, tenham a sensação de alegria, e que esta cor às remeta a lembranças de dias ensolarados, por exemplo.

E também, dificilmente, ao olhar para uma tela pintada inteiramente de azul, uma pessoa instantaneamente mate a sua sede, mesmo que o significado dessa cor seja de frescor, de água. Mas um ambiente pintado desta cor pode acalmar e relaxar quem está presente nele. (Figura 33).



Figura 33: Ambiente azul
Fonte: All You (2014)

O significado das cores só existe devido a uma prática social coletiva. A cultura que movimentada os signos e os significados dos objetos fazem com que determinada cor “pertença” a certos artefatos. Pastoureau (2003) ainda coloca que:

No entanto, a meu ver, um dos grandes méritos do design e da criação industrial não é esse, mas saber proclamar a função social primordial da cor: classificar. Quaisquer que tenham sido os usos até agora, quaisquer que tenham sido os códigos utilizados, antes de mais nada, a cor serve para classificar, arrumar, etiquetar, organizar, opor, associar, hierarquizar. Essa função taxinômica da cor concerne tanto os homens quanto as ideias, os lugares assim como os objetos, os textos assim como as imagens. No Ocidente, ela está presente em todos os tempos e culturas. Desse modo revela a vaidade de toda abordagem estreitamente científica ou puramente artística da cor. Esta não pode ser definida, compreendida ou estudada, senão em relação ao que faz dela o homem vivo em sociedade. A história das cores só pode ser uma história social. (PASTOUREAU, 2003).

Ou seja, estudar e entender o significado cromático dentro da cultura é extremamente importante para o designer e a indústria. Ao inserir um novo projeto em escala mundial, por exemplo, é importante observar como a cor do produto é aceita

em determinada cultura, para entender e melhorar a relação do consumidor com o produto, assim, a aceitação no mercado será melhor. Na década de 1960 no Brasil, as empresas multinacionais que começavam a se instalar aqui (ver item 2.1) se atentavam a utilizar da mão de obra nacional apenas para desenvolver projetos de produtos trazidos de sua matriz. Sem desenvolver produtos voltados para o Brasil de forma específica, carregando consigo características voltadas para o público do exterior.

Com isso, é possível entender que os seres humanos aprendem o significado do mundo por meio de sua educação e da sociedade em que vive. Para Silveira (2011), os valores de cada pessoa são formados tanto pela influência de sua cultura, quanto pela experiência exclusiva de repertório que cada indivíduo carrega, mas de qualquer modo, são aprendidos.

3.3 O USO DAS CORES: CROMOFOBIA E CROMOFILIA

Neste item serão apresentados os conceitos de cromofobia e cromofilia, além de suas utilizações e influências dentro da sociedade. Estes conceitos servirão como fio condutor para a análise dos artefatos brasileiros selecionados dentro da década de 1960 no Brasil, e com isso observar e analisar a escolha e uso das cores pela sociedade brasileira da época.

A cromofobia é o medo da utilização da cor, é também uma desvalorização do significado da cor dentro de uma paleta cromática, um receio de como e porque utilizar a cor para mostrar e representar algo. A cromofilia é o uso indiscriminado da cor. Sem medo de errar, misturar ou justapor diversas cores diferentes.

Este uso, ou não uso, da cor é cultural e representativo. Com isso pode-se gerar um paralelo entre o contexto e o uso aplicado da cor. Onde e como esta escolha cromática foi aplicada e qual foi à interação da sociedade com a mesma.

Na sociedade industrial do século XIX e do início do século XX, as cores vivas, cores quentes, que atraem o olhar e prendem a atenção são ditas como cores desonestas. Só utiliza-se destas com parcimônia. Já as cores neutras e sóbrias (entre elas o branco, preto, cinzas e os marrons) são dignas e virtuosas. A moral e a tradição recomenta-se o uso das cores “eficazes” tanto no vestuário quanto nos ob-

jetos e em tudo que se relaciona com a vida cotidiana. (PASTOUREAU, 2003). Esta escolha cultural, da sociedade ocidental, por uma preferência aos tons neutros onde se espera, que, com essa escala sóbria gere uma sensação cromática de segurança, rigidez e confiança se construíram como cores “puras” e é constantemente presente dentro das casas de pessoas com maior poder aquisitivo e em grandes centros comerciais. E com isso, deixou-se um estigma que as cores mais vibrantes e com paletas cromáticas diversificadas seriam para as classes mais baixas, para as mulheres e crianças cores estas tidas como baixas, sujas e femininas.

3.3.1 Cromofobia

Os aspectos de cromofobia são vistos por toda a história da arte e do design. “Na Idade Média tardia do Norte da Europa, muitos retábulos coloridos eram fechados durante a Quaresma para exibir a simplicidade monocromática de seus painéis externos, cuja pintura geralmente imitava os efeitos escultóricos, sem cores, e os altares eram cobertos de pintura em grisalha, como o “*Paramento de Narbonne*”. (GAGE, 2012, p187).

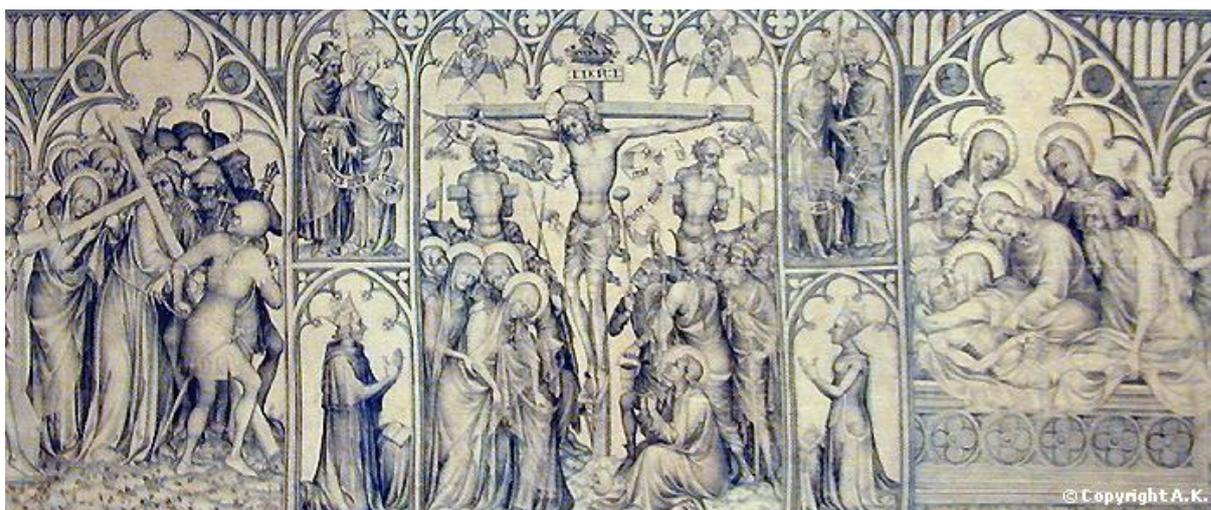


Figura 34: Paramento de Narbonne (1375)
Fonte: Insecula (2014)

E há muito tempo as figuras em preto-e-branco, como por exemplo, gravuras e fotografias, são consideradas representações adequadas do mundo. Pode-se dizer

que isso se dá por causa de como a cognição é muito mais receptiva ao contorno e aos contrastes de valor do que às cores. (GAGE, 2012, p. 186).

Com isso, pode-se entender cromofobia como a desvalorização do significado das cores. O autor Batchelor coloca que:

Mais especificamente: esse expurgo da cor costuma ser alcançado de duas formas. Na primeira, a cor é interpretada como a propriedade de um corpo “estrangeiro” – geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o insólito ou patológico. Na segunda, é relegada ao âmbito do superficial, do suplementar, do supérfluo ou do cosmético. Numa, a cor é vista como alienígena e, portanto, perigosa; na outra, é percebida meramente como uma instância secundária da experiência e, portanto, indigna de consideração mais séria. A cor é perigosa, ou trivial, ou ambas as coisas. (é típico dos preconceituosos aproximar o temível do superficial.) De um jeito ou de outro, a cor é habitualmente excluída das preocupações mais superiores da Mente. É alheada pelos valores mais altos da cultura ocidental. Ou talvez a cultura seja alheada pelos valores mais altos da cor. Ou talvez a cor seja a corrupção da cultura. (BATCHELOR, 2007, p.27).

Como visto anteriormente (item 3.2), não podemos dissociar a cor da cultura e de seus significados, porém, são visíveis dentro da história da arte alguns momentos de inquietação e afastamento da cor, onde se coloca a cor como algo meramente decorativo negando a sua utilização. Como o quadro de Malevich, de 1915, intitulado como “Quadro negro sobre fundo branco” (figura 35).

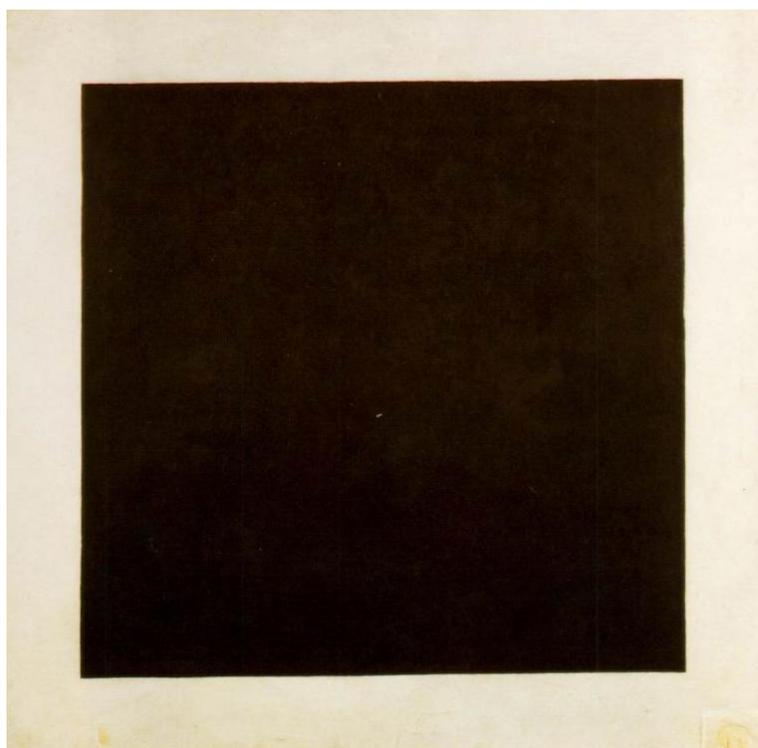


Figura 35: Quadro negro sobre fundo branco
Fonte: TATE (2013)

Esta obra foi a primeira das quatro versões de Malevich para o tema, para Farthing (2010):

A obra revolucionou a arte por levar a abstração à simplificação geométrica extrema provando que uma pintura podia existir desligada de qualquer referência a uma realidade externa específica. A escolha do preto denso dá à tela uma aura quase mística. Quando exibida pela primeira vez, na mostra “0.10: a última exposição futurista”, foi colocada inclinada para baixo, na extremidade oposta à entrada da exposição, exatamente onde um ícone religioso russo estaria em uma casa ou hospedaria. O quadro não foi posto ali por acaso. Malevich disse: “A extremidade simboliza que não há outro caminho para a perfeição além do caminho que leva ao extremo.” (FARTHING, 2010, p.403).

Entende-se essa negação do uso da cor por vê-la como algo estrangeiro e superficial e não necessariamente como somente o uso de cores neutras ou a aplicação de estilo minimalista para exemplificar este fenômeno. Batchelor (2007) diz que essa associação do uso do branco com o minimalismo é errada, pelo menos no que se diz respeito ao conceito empregado ao minimalismo visto na década de 1960, atribuído às obras tridimensionais, sobretudo em Nova York. (BATCHELOR, 2007 p.14). Diversos artistas passaram do uso da cor para o acromatismo acético dentro de seus trabalhos, principalmente durante a década de 1960, como é o caso do pintor Ad Reinhardt (como mostras as figuras 36, 37 e 38).



Figura 36: Ad Reinhardt (1938)
Fonte: MoMA (2014)

Com o passar dos anos o pintor foi passando de uma paleta extremamente vibrante e diversificada para tons mais neutros. (Figura 37).

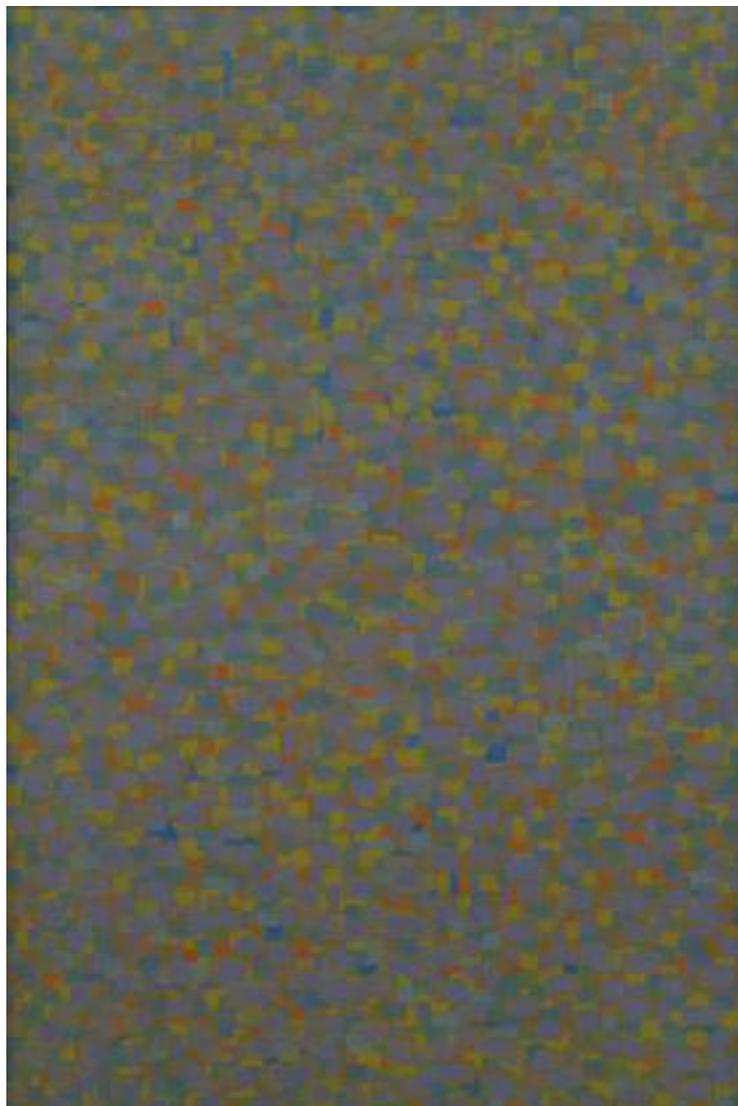


Figura 37: Number 111 - Ad Reinhardt (1949)
Fonte: MoMA (2014)

Até chegar a obras onde não apenas utilizava-se de apenas uma cor, como também escolhia cores neutras, “puras”, como preto, branco e cinza. Como mostra a figura 38, onde o branco puro e os cinzas com uma grande quantidade de branco colocam o desinteresse e a desvalorização do artista pelo uso das cores com o passar dos anos.



Figura 38: Number 107 – Ad Reinhardt (1950)
Fonte: MoMA (2014)

As figuras 36, 37 e 38 mostram um exemplo do minimalismo da década de 1960 por meio da cronologia de algumas obras de Ad Reinhardt. Gage (2012), fala sobre as obras deste artista:

Reinhardt tinha sido um brilhante colorista nas décadas de 1930 e 1940. Também pintara alguma monocromias em branco, mas agora o branco também deveria ser proscrito como “uma cor e todas as cores”, “antisséptico e não artístico, apropriado e agradável para artefatos de cozinha, um veículo praticamente incapaz de expressar verdade e beleza”. Dessa época até o fim de sua vida, Reinhardt só fez pinturas negras. (GAGE, 2012, p.190).

O autor Batchelor (2007), ainda coloca que: “O problema, portanto, não está no branco, nem nos brancos, mas no branco generalizado, pois o branco generalizado – a brancura é abstrata presta-se a contaminação por termos como “puro””. (BATCHELOR, 2007, 16). A cultura ocidental, principalmente, fez do branco algo como puro e inocente, também como cor da aristocracia e da sabedoria (PASTOUREAU, 1997). Dando a quem o utiliza um “status” social. Como algo limpo, longe que qualquer barulho, interferência ou aglomeração.

Se a cor também pode ser vista como algo cosmético, acrescentada à superfície das coisas, como uma maquiagem, compreende-se que pode gerar certa ambiguidade, que algo cosmético vem para mascarar, confundir, não passar a ideia de algo real e sim de algo manipulado. E como o cosmético (assim como a cor) também pode estar ligado ao feminino, entende-se a cor não somente como um suplemento, mas também como uma sedução. Ou seja, algo ser reconhecido como “colorido” é ao mesmo tempo ser enaltecido e insultado. Ser colorido é ser distinto e rejeitado. (BATCHELOR, 2007).

O autor ainda coloca que:

Para Le Corbusier, ornamento, excessivo, brilho e cor não eram exatamente sinais de uma “degeneração” primitiva [...], eram a forma particularmente moderna de degeneração que hoje chamamos de kitsch. A diferença é importante, pois em nenhum momento Le Corbusier critica o que ele via como autêntica “simplicidade” das culturas populares do passado, culturas que, ele admitiu, tinham sua própria brancura [...]. O problema era, em vez disso, a ornamentação industrializada e o uso da cor na modernidade, um problema que, para Le Corbusier, cheirava a confusão, desordem, desonestidade, desequilíbrio, subserviência, narcose e sujeira. (BATCHELOR, 2007, p.55).

Ao colocar a importância dos significados das cores e o uso deles no dia-a-dia, acaba-se tratando da cor, também como uma forma de linguagem. Diversas vezes é possível deparar-se com situações onde não se encontra palavras para se referirmos a determinada cor. Então “lidar com a cor, portanto é, em certa medida, lidar com os limites da linguagem. É tentar imaginar, quase sempre por intermédio da linguagem o que seria o mundo sem a linguagem.” (BATCHELOR, 2007, p.94). Ou seja, a cor comunica, passa uma mensagem, porém, ela não se comunica sozinha, ela depende do repertório do espectador desta mensagem, do contexto em que ela está inserida e de como a construção de seus significados foram geradas culturalmente.

3.3.2 Cromofilia

A cromofilia pode ser entendida pela utilização e valorização da diversidade de matizes nas produções artísticas e a capacidade de efeitos visuais gerados pela utilização de paletas cromáticas. Uma grande influência para os artistas contemporâneos é a forma em que os orientais sempre utilizaram as cores em seus trabalhos, a arte pop se vestiu da cor para mecanizar e “imprimir” as Marlyns de Wharol (Figura 39).



Figura 39: Marilyn Monroe (Andy Warhol – 1967)
Fonte: MoMA (2014)

A diversidade cromática se dá pela variação de matizes, e não pela variação de apenas um tom cromático, como pode ser visto na figura 40, onde é visto apenas a variação de valor de apenas um tom, no caso do vermelho ao branco.

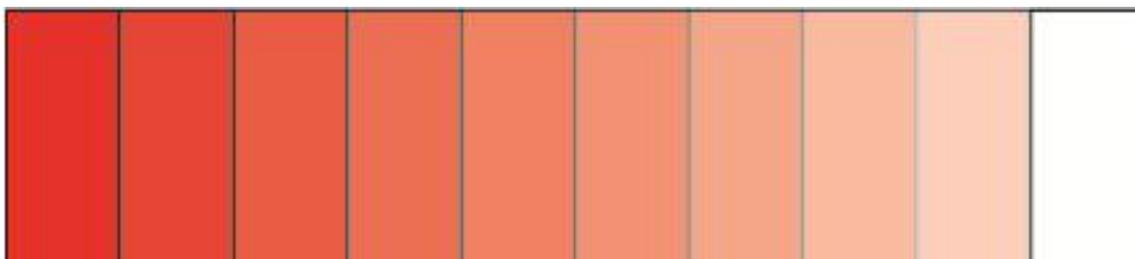


Figura 40: Vermelho
Fonte: Acervo da autora (2014)

Assim, mesmo que muitos artistas mantivessem o interesse por uma paleta cromática diversificada, alguns deles ainda viam como um grande problema a proximidade da variação de matizes com a cultura de massa ou o *kitsch*. Farthing (2010) escreve sobre o artista Roy Lichtenstein e sua obra “Whaam!” de 1963, figura 41, onde Roy baseou a sua pintura no desenho do ilustrador Jerry Grandenetti.



Figura 41: Whaam! (1963)
Fonte: Design Lovrs (2009)

A obra “Whaam!” foi uma irreverente resposta a popularidade do expressionismo abstrato, Lichtenstein procurava ironizar este movimento com obras pictóricas e que representava uma arte puramente comercial, e que ia também mostrar a futilidade da sociedade chamando a atenção para histórias que, muitas vezes, eram voltadas para o público infantil (FARTHING, 2010). Para isso o autor abusava de cores

contrastantes, diversidade de matiz e grandes áreas chapadas, utilizando-se dos significados de uma paleta com variedade cromática para ironizar e demonstrar a futilidade da sociedade em que vivia.

Estes aspectos como o feminino, oriental, infantil e narcótico da cor muitas vezes contribuem para o apelo dela, contudo essa diversidade cromática também é associada com aspectos bem menos atrativos, como o comercial e o vulgar. (BATCHELOR, 2007, p.134). O autor ainda coloca que:

A cor é uma queda na natureza, e essa queda pode representar tanto uma desgraça quanto uma bênção [...]. A cor é um colapso na decadência e um restabelecimento da inocência, um falso acréscimo na superfície e a verdade subjacente a essa superfície. A cor é tudo isso, e mais que isso, mas raramente é apenas neutra. Nesse sentido, cromofobia e cromofilia são ao mesmo tempo muito diferentes e muito parecidas. Em particular, costumam ser muito semelhantes na forma. Nos casos em que se atribui à cor um valor positivo, o que mais estarrece é o fato de que sua imagem cromofóbica – como feminina, oriental, cosmética [...] – não é na maioria das vezes bloqueada, refreada e desviada. Dá-se justamente o contrário: nos relatos cromofílicos, esse processo não só é reproduzido como também acelerado.(BATCHELOR, 2007, p.86).

Com isso, é possível entender que a cromofobia não é o oposto exato da cromofilia e sim, a forma mais intensa dela. Ou seja, como coloca Batchelor (2007), a cromofobia talvez seja apenas uma cromofilia sem cor.

. . .

As razões para evitar ou abusar do uso das cores, têm sido extremamente diversificadas. A cor na arte ou no design é um fenômeno cultural, e a relação das pessoas com os signos e significados cromáticos são diariamente construídos dentro das sociedades, por meio de experiências individuais e fatores coletivos. Utilizando-se de seus repertórios para afirmar os significados já existentes e criar novos conceitos para as mesmas cores, que não param de ser reinventadas.

Até mesmo na física e na química “onde as causas e os materiais da cor sempre tiveram disponíveis, ela tem uma história, pois o que entendemos como “cor” é algo essencialmente psicológico, e a consciência humana é um processo de desenvolvimento histórico”. (GAGE, 2012, p. 201).

Portanto, em um ramo onde todas as práticas relativas à cor se baseiam em contextos específicos e bem delimitados, a cor não deve ser vista simplesmente co-

mo um caminho paralelo, e sim como uma análise essencial da história da arte e do design.

4 ENTRE AS CORES: DA BOSSA AO PARANGOLÉ

Neste capítulo será discutida a relação entre o contexto histórico e a Teoria da Cor, tendo como base os conceitos de cromofobia e cromofilia, para com isso gerar um fio condutor entre a história do *design* e a teoria da cor.

Apresenta-se no subcapítulo 4.1 e 4.2 a importância dos artefatos de estudo (capas de discos, cadeiras e poltronas) e seus principais conceitos. No item 4.3 será apresentada a análise dos artefatos selecionados produzidos no Brasil da década de 1960 com aspectos de cromofobia, subdividido em capas de discos (4.3.1) e poltronas e cadeiras (em 4.3.2). Já no item 4.4 serão relacionados os produtos de estudo com aspectos da cromofilia, onde também estará dividido em capas de discos com características cromofílicas (4.4.1) e poltronas e cadeiras com características cromofílicas (4.4.2). E o capítulo será finalizado com o item 4.5 onde mostra a relação entre a cromofobia e a cromofilia dentro de duas capas de disco do cantor Caetano Veloso nos anos de 1968 e 1969.

É importante ressaltar que os parâmetros de análise sobre cromofobia e cromofilia variam conforme os objetos, ou seja, não é o objetivo deste trabalho desenvolver uma fórmula para identificar cromofilia e cromofobia em artefatos de maneira fixa e igualitária. Mesmo assim, os conceitos apresentados no item 3.3 serão utilizados para gerar uma análise específica para cada produto e, assim, criar um fio condutor entre a história, história do design e teoria da cor.

Para a seleção dos artefatos a serem analisados, foi pesquisado capas de discos, cadeiras e poltronas no período de 1960 à 1970. Esta busca aos exemplares foi realizada por meio de livros sobre o tema, livros sobre a história do design, artigos, teses e acervos da internet²⁸.

19 Locais de pesquisa dos artefatos: Livros: "Uma introdução à história do design" e "O design brasileiro antes do design" (Rafael Cardoso); "O design gráfico brasileiro – Anos 60" e "Linha do tempo do design gráfico no Brasil"(Chico Homem de Melo); "Móvel Moderno no Brasil" (Maria Cecilia Loschiavo dos Santos); "Design brasileiro: quem faz, quem fez" (Ethel Leon); Sites: Portal do Professor (<http://migre.me/jyWEV>); Vynil Maniac (<http://migre.me/jyWNc>); Gal Costa (<http://www.galcosta.com.br>); Nara Leão (<http://www.naraleao.com.br>); O Povo (<http://migre.me/jyWXP>); Tropicália (<http://tropicalia.com.br>); Sérgio Rodrigues (<http://www.sergiorodrigues.com.br>); Joaquim Tenreiro (<http://www.joaquimtenreiro.com>); FFW (<http://migre.me/jyXN3>); Artigos e Teses: "As capas de discos no Brasil: primeiros anos" – Egeu Laus (<http://migre.me/jyXWw>); "O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de discos da década de 1970" – Cauhana Oliveira (<http://migre.me/jyY6X>); "As capas de disco como registros visuais da Bossa Nova" – Camila Cornutti (<http://migre.me/jyYdE>);

Após a coleta do material, dentre as capas de discos, foram divididas em seis categorias, sendo elas: três cromofóbicas (contendo artefatos que apresentassem 2, 3 ou 4 cores) e três cromofílicas (com artefatos contendo 5, 8 ou 9 cores). Após a compilação de imagens foi escolhido 1 artefato para representar cada uma das seis categorias a serem analisadas.

As cadeiras e poltronas foram divididas em três categorias, sendo elas uma cromofóbica (contendo artefato com 1 cor) e duas cromofílicas (com artefatos com 2 e 4 cores). Assim como nas capas de discos, para as cadeiras e poltronas foi escolhido 1 artefato para representar cada uma das três categorias a serem analisadas.

Esta divisão foi realizada a fim de suprir as necessidades do objetivo principal do trabalho, o desenvolvimento de um panorama cromático do design brasileiro dentro da década de 1960. Para isso, a divisão se ateve a poucos elementos, porém que estes representassem a década escolhida e os conceitos cromáticos definidos.

4.1 AS CAPAS DE DISCOS

O mercado fonográfico da segunda metade da década de 1960 deu ao público jovem diversas possibilidades. Para Santos (2010) além das vertentes estrangeiras como, por exemplo, o rock'n roll e do iê-iê-iê, havia canções como da Jovem Guarda e da Tropicália, que mantinham uma postura provocativa e renovadora. A popularização destas músicas e artistas chegava ao público, principalmente, pelos programas musicais e pelos festivais ambos transmitidos pela televisão, figura 42. A autora ainda coloca que “entre os anos 1966 e 1968 os festivais tornaram-se os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, aglutinando a juventude estudantil em acaloradas torcidas.” (SANTOS, 2010).



Figura 42: Chico Buarque e o conjunto MPB4 cantando “Roda Viva” (III Festival da TV Record)
Fonte: R7 Entretenimento (2014)

Com esta exposição quase que diária para o grande público, os artistas apresentavam não somente as suas músicas como também o seu estilo de vida. Impulsionavam o mercado fonográfico, para a venda de seus LP's, como também a indústria têxtil, automotiva e de qualquer artefato que o consumidor pudesse adquirir que pudesse representar o estilo de vida do seu ídolo.

As capas de discos se tornaram de extrema importância para a expressão cultural, segundo Melo (2008) “se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual”. (MELO, 2008 p. 40).

No início do século “Os LPS eram prensados num tipo de plástico aperfeiçoado durante a Segunda Guerra – o PVC (cloreto polivinílico), ou vinil. Conhecido desde o início dos anos 1920, quando foi descoberto acidentalmente por um cientista, o

vinil começou a ser utilizado experimentalmente na década de 1930 em bolas de golfe e em seguida em diversos produtos, como fios isolantes e tubulações.” (CARDOSO, 2011, p. 300).

Os discos chegavam do exterior acondicionados em caixas de papelão com apenas um papel intercalado, sem nenhuma embalagem individual. As embalagens eram produzidas aqui, em um papel pardo, semelhante ao que se conhece hoje como papel kraft. Contendo uma gramatura fina e um formato quadrado, a embalagem possuía um círculo central vazado dos dois lados e uma abertura em um dos lados para a retirada do LP em um dos lados. Houveram tentativas de produzir uma aba para fechar, e com isso, proteger o disco acondicionado, porém o manuseio demonstrou que ela extraviava rapidamente. O círculo vazado, com o mesmo diâmetro dos rótulos, permitia fazer a leitura das informações impressas nestes, que se referiam a cada faixa do disco. “Numa tipografia comum de texto corrido, serifada ou bastão, quase sempre abaixo de corpo 14 – indicava nome do artista, nome das músicas, autores, o estilo musical e alguma informação complementar, além do número de catálogo”. (CARDOSO, 2011, p.305). E ainda continha informações como o logotipo da gravadora, a série dos discos e as companhias fonográficas. (Figura 43).



Figura 43: Encarte pardo do envelope da Odeon
Fonte: Cardoso (2011)

Principalmente durante a década de 1960, as capas de discos tiveram uma grande importância na história nacional. Elas não retratavam somente o artista ou a música que ali continha. Mais que isso, as capas vendiam o estilo de vida do artista, contestações políticas, diferenças estéticas e etc. Rafael Cardoso (2011) comenta sobre essa fase da indústria fonográfica e sobre uma das mais representativas séries de capas de discos no Brasil, a série de LPS de bossa nova para a produtora Elenco:

Na virada da década, entrando nos anos 1960, com o surgimento da bossa nova e dos primeiros cantores daquilo que viria ser chamado de MPB, duas tendências estilísticas de maior qualidade competiam pela primazia das capas de discos. A primeira delas, diretamente influenciada pelos discos de jazz da Blue Note e da Verve, utilizava retângulos contendo fotos coloridas em duotones e grandes *letterings* em tipos sem serifas. A segunda era uma abordagem que revolucionou a capa de disco no Brasil e que ficou marcada como a representação gráfica da bossa nova: as capas em fundo branco com fotos em alto contraste em preto e um toque de vermelho, criadas por Cesar G. Villela com fotografias de Francisco Pereira para o selo Elenco, de propriedade de Aloysio de Oliveira. Villela colocava em prática o que já vinha preconizado e realizado nas capas da Odeon: poucos elementos com grande despojamento gráfico, num estilo em que os anos 1990 vulgarmente chamaria de clean e que ele chamava de “simplificação”. Na capa Villela desenhava a mão o *lettering* ou utilizava as suas “fotoletras”, recortadas de um catálogo norte-americano de agência de publicidade. (CARDOSO, 2011, p. 328).

As capas da produtora Elenco traduziam uma simplificação e eram carregadas com os conceitos modernistas. Como é possível ver na figura 44, com a capa do disco da cantora Maysa.

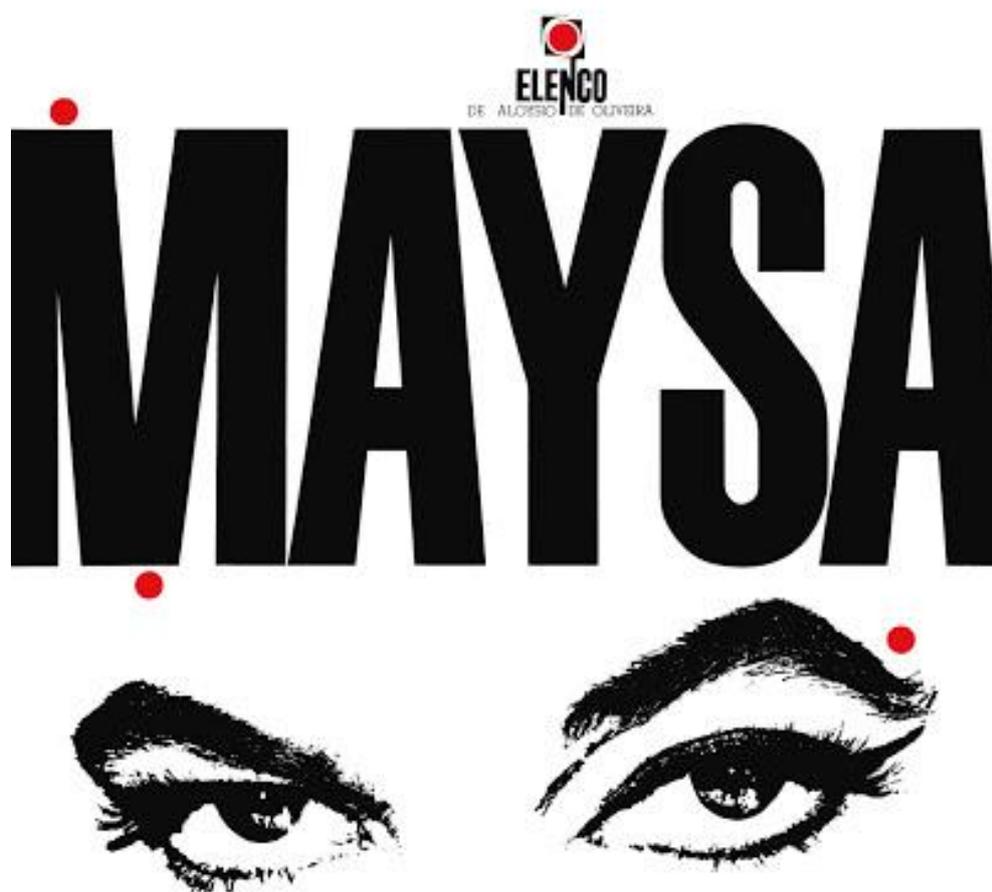


Figura 44: Capa Elenco – Maysa
Fonte: Design Informa (2012)

Assim a importância do design das capas de disco para a indústria fonográfica nacional fica mais evidente. A autora Gava (2009) comenta sobre o uso das cores nestes artefatos e a diferença o uso destas para as capas de discos de diferentes gêneros.

E a cor, bem... Há bem pouco tempo havia conquistado o mercado editorial brasileiro, de modo que quanto mais cores melhor. Era a estética do excesso a que todos se acostumaram. Em contrapartida, a estética da bossa nova era a favor do mínimo. Então, impossível não estranhar. (GAVA, 2009).

Os elementos utilizados no design das capas de disco dos gêneros da Tropicália e da bossa Nova eram os mais distintos e contrastantes da época. O movimento Tropicalista era extremamente criticado pela direita, quanto pela esquerda, já que os tropicalistas não ignoravam a relação entre arte e consumo, assumindo assim uma ambiguidade existente entre a crítica ao consumo e a sociedade da época. Oliveira (2014) escreve sobre:

Para o grupo, não havia como separar as técnicas e recursos, possibilitados pelo envolvimento comercial, do sistema de produção artística que lhes oferecia tais mecanismos. Ao integrar o lucro na atividade artística, desmistificam a ideia de que o consumo da arte pode ser neutro. A estética e a mercadoria estavam no mesmo patamar, de forma a desafiar a tentativa de ignorar o envolvimento comercial. [...]. Ou seja, “ao problematizar o consumo da canção (e a canção como consumo), o Tropicalismo abriu um leque de novas possibilidades de escuta [...]. Apesar das divergências com o nacional-popular de esquerda, os tropicalistas tinham como preocupação a constituição de um povo brasileiro e da criação de “soluções à moda brasileira para os problemas do mundo”, porém essas fazia referência à oposição à cultura vigente do Ocidente, criando um caráter de “cultura marginal, independente”. Pode-se entender como um fenômeno histórico da década ou uma postura crítica, de contestação da “cultura convencional”. Com um espírito “libertário e questionador (OLIVEIRA, 2014, p. 20-21).

Com isso, entende-se que em 1968, as capas de discos brasileiras ganhavam um novo referencial. Por meio do movimento tropicalista e pelo designer Rogério Duarte, esta nova fase do design de capas de discos deixava o modernismo da bossa nova para transcender para a mistura do psicodelismo e do pop do estilo tropicalista. Com uma grande diversidade de elementos, cores e intenções as capas tropicalistas retratavam o movimento artístico e a situação do país.

4.2 MOBILIÁRIO BRASILEIRO – CADEIRAS & POLTRONAS

Peça de mobília, a cadeira é um dos objetos mais comuns. Tendo a sua função, primeiramente, para o uso de sentar, a cadeira já foi considerada como um símbolo aristocrático da realeza.

No século XIX, ela contém formas diferentes quando para o uso em casa quanto para o uso no escritório.

O estabelecimento dos limites da interioridade do homem moderno, em termos de dicotomia, espaço privado interno versus espaço produtivo externo, também é decorrência da divisão sexual do trabalho, que atribuía ao homem funções produtiva externa e à mulher tudo o que diz respeito à programação e à manutenção da interioridade privada. Por isso, cuidados com a decoração, a ornamentação e cm o próprio móvel são considerados *affaire feminino*. Tal multiplicidade de fatores permite situar ainda que de forma muito sucinta, o caráter de marginalidade a que o móvel sempre esteve ligado. E foi a arquitetura moderna que pôs em questão tal caráter. A partir de então, o móvel passa a ser visto como elemento essencial no projeto arquitetônico, tendo a mesma importância deste. (SANTOS, 1995, p.25-26).

A primeira cadeira a ser produzida em larga escala foi a cadeira Thonet, no ano de 1859, na cidade de Viena, na Áustria, por Michael Thonet. Seu design simples, funcional e econômico resistiu ao tempo e é fabricada há 150 anos. (Figura 45).



Figura 45: Cadeira Thonet
Fonte: Casa e Jardim (2011)

De acordo com Santos (1995) o acompanhamento das tendências internacionais no desenvolvimento de produtos industriais foi extremamente representativo durante o processo de modernização do mobiliário no Brasil. (SANTOS, 1995). E o debate em torno do modernismo, assim como sua influência nas artes plásticas foi expressivo desde o início do século XX. “A partir da década de 1930, a estética e a filosofia modernista despontou na arquitetura, trazendo repercussões para o design de mobiliário.” (SANTOS, 2010, p 116).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, além dos avanços tecnológicos e da expansão industrial, “no Brasil, a economia de guerra teve impacto na importação de produtos manufaturados, levando à necessidade de substituição dos artigos que, até então, vinham da Europa e dos Estados Unidos.” (SANTOS, 2010). Com este aumento da produção nacional e a escassez do mercado internacional gerado pela guerra, esta demanda vieram ao encontro da política nacionalista e desenvolvimentista promovida pelo governo Vargas. (SANTOS, 2010).

Antes desta expansão pós Segunda Guerra, os móveis nacionais eram produzidos de forma artesanal. E pode se desenvolver a partir desta época, como coloca Santos (1995):

É importante frisar que, sob esse clima, o mobiliário foi, gradativamente, sendo absorvido pela indústria, surgindo então, no sentido específico da palavra, nossos primeiros designers, embora ainda, em sua grande maioria, profissionais estrangeiros que se radicaram no Brasil logo após a guerra. Este fato, entretanto conferiu uma característica mais internacionalizante aos desenhos, conforme constatou Pietro Maria Bardi: “(..) Eram móveis ainda ligados a esquemas culturais europeus, mas com uma procura acentuada de materiais brasileiros”. (SANTOS, 1995, p. 82).

E ainda “a partir de meados dos anos 50 [...], através de uma produção quase que totalmente artesanal até então desenvolvida, foi iniciada uma série de experiências de desenho e execuções semi-industrial e industrial que trouxe ao móvel moderno brasileiro um nível de maturidade significativa, colocando-o em destaque no panorama internacional”. (SANTOS, 1995, p. 125).

Principalmente na década de 1960, as cadeiras e poltronas produzidas aqui tinham uma grande influência modernista, principalmente da escola alemã – Bauhaus. Para Santos (1995), o rumo tomado pela história do móvel moderno nacional está intrinsecamente ligado a nossa cultura:

Ao abordarmos o processo de modernização do móvel moderno no Brasil, é preciso considerar alguns fatores que contribuíram significativamente para essa direção. É necessário estabelecer certo recuo no tempo e considerar aspectos específicos de nossa cultura que antecederam e impulsionaram a renovação do móvel no país: o patrimônio artesanal da madeira; a interrupção das importações motivada pelas duas guerras; a modernização cultural e econômica, que abriu definitivamente o Brasil para o século XX, particularmente a modernização da arquitetura; e, finalmente, as relações do design brasileiro com o concretismo. (SANTOS, 1995, p. 15).

Com o fim do pós-guerra, a preocupação com a produção de móveis com características brasileiras aumenta. Além da pesquisa para a utilização de matéria-prima nacional – madeira, tecidos, etc. (SANTOS, 1995, p. 17). Como mostra a figura 46, com o “Sofá Reto” de Joaquim Tenreiro, 1958, com madeira maciça de Jacarandá com palhinha.



Figura 46: Sofá Reto (1958)
Fonte: Bolsa de Arte (2009)

Assim, “mesmo contando com a influência do Estilo Internacional, a produção de parte desta geração é marcada pela busca de uma linguagem própria, traduzida no desejo de encontrar características nacionais capazes de singularizar o design dos móveis feitos neste país.” (SANTOS, 2010). Entende-se que essa preocupação vinha de designers e indústrias nacionais. Pois Moraes (2006) coloca que:

Deve-se, portanto, salientar que as empresas multinacionais que operavam no território brasileiro não mantinham um departamento próprio de desenvolvimento de produtos, fazendo, assim, pouco uso dos serviços dos designers locais, não obstante o Brasil já contar, naquela época (década de sessenta), com várias faculdades de design estabelecidas nas principais cidades industriais do país. Existiam, porém, nas empresas multinacionais, os departamentos de projeto e de engenharia, que se ocupavam prioritariamente em adaptar os produtos provenientes do exterior às suas estratégias locais. (MORAES, 2006, p 104).

Em paralelo a industrialização que chegava ao país, peças assinadas por famosos designers estrangeiros passaram a ser fabricados sob licença no Brasil. Após o golpe militar da metade do século, a derrota da esquerda abriu brechas para manifestação de influências estrangeiras de diferentes tipos. (SANTOS, 2010). O pop é um exemplo desta influência estrangeira, onde a valorização do efêmero era visto nos mobiliários colorido e, muito deles, feitos de plástico. A figura 47 mostra a “Panton Chair” desenhada pelo dinamarquês Vermer Panton, em 1960, esta foi a primeira cadeira de plástico injetado da história.



Figura 47: Panton Chair (1960)
Fonte: Design Innova (2011)

Para Santos (2010) A apropriação dos materiais plásticos foi um fator de importância fundamental para a construção do idioma Pop. Resultantes de pesquisas realizadas como parte do esforço de guerra, os novos tipos de plástico agregados ao uso comum nos anos 1960 ampliaram as possibilidades de projeto e fabricação de bens de consumo. Até então considerado como um material inferior devido à associação com produtos ordinários, os avanços tecnológicos na área motivaram esforços em diversos países industrializados no sentido de alterar este significado. (SANTOS, 2010, p 194). Outras características do design pop era a referência direta à era espacial, trazendo consigo o uso de novos materiais, como o plástico, e cores como o prateado.

Porém, os artefatos pop brasileiros são encontrados timidamente dentro da década de 1960, ganhando força na década de 1970 e 1980, tendo, na década de

1960 a matriz modernista como grande produtora do período. Santos (2010) escreve sobre o pop no Brasil:

No segmento dos modulados, muitas vezes isto ocorreu de forma periférica, sem grandes impactos na tipologia formal dos móveis, repercutindo de maneira mais significativa na ambientação dos espaços. Assim móveis de linhas modernistas ganhavam uma roupagem Pop por meio do uso das cores, dos acessórios decorativos escolhidos para complementar os ambientes e pelo recurso da aplicação de estampas ou de pinturas nos pisos e paredes. A apropriação de alguns aspectos do discurso Pop, como as ideias do lúdico, da versatilidade e da participação das pessoas na determinação das composições e dos usos – associadas, principalmente, à mobilidade dos sistemas modulados – também mostrou-se como uma estratégia de aproximação. (SANTOS, 2010, p 234).

Destaca-se também que mesmo com esta mescla entre modernismo e pop, a importância de conceitos do mobiliário modernista como a praticidade e facilidade de manutenção continua prevalecendo na produção do mobiliário, pois a realidade do serviço doméstico ainda se faz presente na rotina das famílias. Contudo, a orientação do pop da suporte há outras situações como a maneira de se utilizar e apropriar deste novos móveis, que muitas vezes são despojados e requer que se deixe de lado a maneira tradicional de se sentar, em uma cadeira, por exemplo.

4.3 A CROMOFOBIA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE

A cromofobia é o receio do uso das cores. Por meio deste conceito, é possível gerar análise dentro das capas de discos, cadeiras e poltronas de forma categórica. As capas de discos a serem aqui analisadas foram divididas em três categorias, sendo elas: imagens com 2 cores, com 3 cores e com 4 cores. Essa divisão se deu com base de semelhança de artefatos com o mesmo número de cores utilizadas nas paletas cromáticas. E assim, escolheu-se uma imagem representante de cada uma das categorias. Nesta seleção, entende-se cromofobia as capas de discos que contém até 4 cores em sua composição, tendo em sua maioria grandes áreas de tons sóbrios. Para seleção de cadeiras e poltronas verificou-se apenas 1 categoria cromofóbica, onde se compõe por uma cor sóbria, sendo esta o tom natural do material, neste caso a madeira.

Entende-se que, para essa divisão de paleta cromática foi utilizado como base o círculo cromático das cores-pigmento opacas com 12 cores (Figura 48) mais as cores neutras (branco, preto, cinzas e castanhos), como parte das paletas apresentadas. Para assim, ter uma referência de análise e critério de seleção dos artefatos a serem estudados.



Figura 48: Círculo cromático cor-pigmento opaco
Fonte: Ribeiro (2006)

Para a metodologia de análise, primeiramente será apresentado o objeto selecionado, em seguida haverá uma identificação das cores da paleta deste objeto – seguida de uma amostra de paleta cromática – e a análise será finalizada com as relações de cromofobia do objeto analisado.

4.3.1 Cromofobia: capas de discos

No ano de 1965, foi lançado o LP intitulado como “Pierre 2+2”, o cantor paulistano de bossa nova representava o seu trabalho com um acromatismo acético (Figura 49).



Figura 49: Pierre 2+2 (Pierre - 1965)
Fonte: Vinyl Maniac (2011)

As linhas simples de composição sem ornamento era uma marco bastante visto nos cantores, como Pierre, do estilo Bossa Nova. Ao recusar o ornamento e as cores o cantor constrói um referencial direto com o modernismo bauhausiano.



Figura 49: Pierre 2+2 (Pierre – 1965)
Fonte: Vinyl Maniac (2011)



Figura 50: Paleta Pierre
Fonte: Acervo da autora (2014)

É possível observar na paleta utilizada para a composição do disco o uso de apenas cores neutras: preto e branco, negando assim a utilização de qualquer cor do círculo cromático. O preto entre alguns dos significados colocados por Pastoure-

au (1997) carrega algumas características que se aplicam a esta capa, como: de uma cor da solidão, da melancolia, da elegância e da modernidade, atributos visíveis na capa e no estilo da Bossa Nova, que mantém em seu estilo musical conceitos como “apenas voz e violão”. A cor branca representa pureza, simplicidade e monarquia, assim, representa os conceitos de simplicidade e algo não ornamentado como os conceitos do movimento modernista.

A aproximação do estilo musical da Bossa Nova com a matriz modernista é vista também nas capas de discos lançadas pela produtora Elenco, como mostra a Figura 51, com a capa da cantora Nara Leão, de 1964, para a produtora. Para Melo (2011) “a Elenco era uma pequena gravadora com um catálogo recheado de Bossa Nova e MPB. Villela formulou um sistema gráfico que avaliava unidade e diversidade: a percepção de que cada capa integra a série é imediata; ao mesmo tempo cada uma se distingue nitidamente das demais, afirmando sua particularidade”. (MELO, 2011, p. 334).



Figura 51: Série Elenco (Nara Leão – 1964)
Fonte: FFW (2009)

O acromatismo é visto por toda a série da produtora, porém, a composição das capas contém três pontos vermelhos criando assim uma identificação para a série, sendo sempre minimalista em sua forma – por não conter muitas cores e manter grandes áreas de respiro dentro do projeto, tendo uma imagem em preto-e-branco e uma “brincadeira” com a tipografia do nome do artista – por meio do uso de setas para dar mais destaque ao nome da cantora.



Figura 51: Série Elenco (Nara Leão – 1964)
Fonte: FFW (2009)



Figura 52: Paleta Nara
Fonte: Acervo da autora (2014)

Para o autor, David Batchelor (2007), o termo “minimalista”, muita vezes empregado para definir a matriz da forma modernista, que foi utilizada para a composição deste trabalho, no que diz respeito a cores, não refere-se ao uso do branco ou das cores neutras. “Tiremos do caminho o termo minimalismo e sua impensada associação com o branco. Na verdade essa associação não era nada frequente, pelo menos no minimalismo atribuído as obras tridimensionais realizadas na década de 1960, sobretudo em Nova York. (BATCHELOR, 2007 p.14). O uso do termo minimalismo para este projeto é de quantidade de cor e não de qualidade da cor envolvida na série de capas da produtora Elenco.

Este disco, também retratou a ascensão pública da jovem cantora Nara Leão, que representava o movimento da Bossa Nova. Movimento este que ficou conhecido com: “música de apartamento” pois diversos dos encontros realizados pelos integrantes deste movimento artístico se dava em apartamentos do Rio de Janeiro. O termo que virou sinônimo do ritmo da bossa nova colocava, assim como em diversos apartamentos, uma fuga das inúmeras cores vistas na rua. Ainda para Batchelor (2007), “o problema, portanto, não está no branco, nem nos brancos, mas no branco

generalizado, pois o branco generalizado – a brancura é abstrato presta-se a contaminação por termos como “puro”. (BATCHELOR, 2007, 16).

Já na capa do disco de Gal Costa (1970), a cromofobia se dá a partir de outras referências. Por ser um disco de uma cantora tropicalista, a “falta” da cor, esta tão presente dentro do movimento, acontece pelo uso de apenas quatro cores em sua paleta. Como mostra a figura 53.

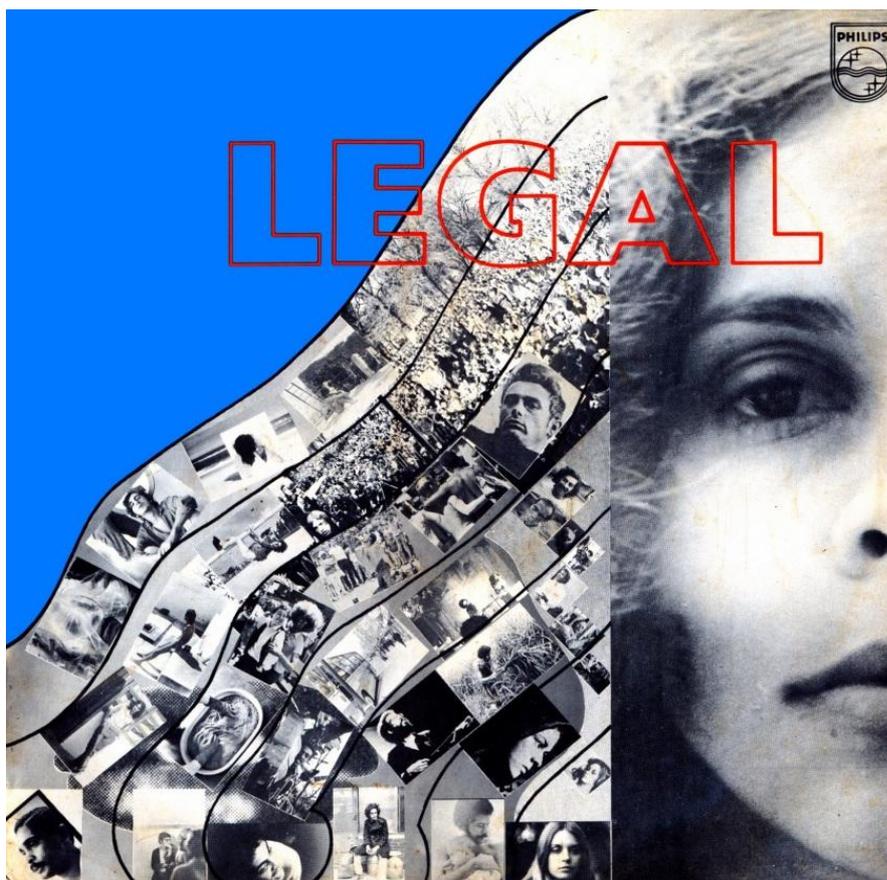


Figura 53: Legal (Gal Costa – 1970)
Fonte: História(s) da(s) Arte(s) (2010)

Neste álbum é possível identificar o uso das possíveis referências artísticas da cantora em preto-e-branco gerando uma espécie de melancolia e saudosismo nas imagens, esta “brincadeira” com as texturas visuais, fazendo com que a cantora carregue consigo suas lembranças e referências, moldam o que viria ser o símbolo da cantora: o formato volumoso de seu cabelo.

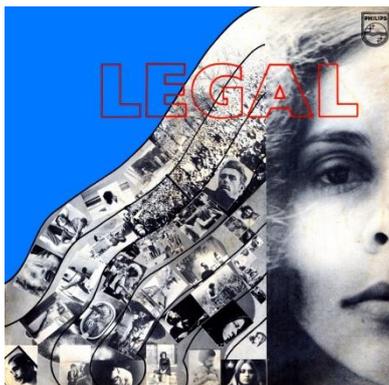


Figura 53: Legal (Gal Costa – 1970)
Fonte: História(s) da(s) Arte(s) (2010)



Figura 54: Paleta Gal Costa
Fonte: Acervo da autora (2014)

O fundo azul, única cor em extensão da capa, traz com ele o sentimento de profundidade, infinito, longínquo e de sonho, estas características do azul, representa, neste álbum, a época em que a cantora acabara de voltar de Londres, onde foi visitar Gilberto Gil, Caetano Veloso e todos os tropicalistas que estavam no exílio. Lá ela também viu referências como Jimi Hendrix e alguns *happenings*, o que a faz repensar a sua carreira, e como estava conduzindo o seu trabalho. Este disco quer deixar de lado o radicalismo e expressões tropicalistas (utilizadas sempre de muita cor – como será mostrado no item 4.4), e pretendia rever possibilidades de sua voz. (COSTA, 2005). A tipografia complementa a arte de forma discreta, mesmo que utilizando de uma cor contrastante ao extenso azul do fundo, o uso do vermelho na tipografia sem serifa, se dá apenas ao contorno, deixando a fonte “vazada” e assim, não competindo com o azul.

Nas capas de discos analisadas, é possível identificar aspectos em comum da cromofobia. O uso das cores e a apropriação que se faz delas nas capas se dá de maneira quantitativa, com grandes áreas de respiro - como por exemplo o azul da capa da cantora Gal Costa – ou com poucas e discretas áreas de contraste, como os pontos vermelhos na capa da produtora Elenco, que além de destacar se tornaram símbolo dessa série de LP's.

4.3.2 Cromofobia: cadeiras & poltronas

Ao colocar a “música de apartamento” como algo cromofóbico, os utensílios também gerados por essa vertente modernista acabam, muitas vezes, carregando essas mesmas características.



**Figura 55: Cadeira Curva com Varetas
(Joaquim Tenreiro – 1960)
Fonte: Uol Casa e Decoração (2012)**

Como é possível observar na Figura 55, a Cadeira Curva com Varetas de Joaquim Tenreiro, do ano de 1960, também influenciada pela vertente. O designer utiliza-se apenas do castanho, cor natural da madeira de jacarandá e da palhinha (no assento) para a produção de seu trabalho.



**Figura 55: Cadeira Curva com Varetas
(Joaquim Tenreiro – 1960)
Fonte: Uol Casa e Decoração (2012)**



**Figura 56: Paleta Joaquim Tenreiro
Fonte: Acervo da autora (2014)**

Ressalta-se também que os designers de produtos da época (como mostra o item 4.2) buscavam produtos tipicamente brasileiros para as seus trabalhos, como é o caso de Tenreiro ao utilizar do Jacarandá e da palhinha para a produção da cadeira. Os tons de castanho – que carrega o significado de humildade em si (PEDROSA, 2009), presente no artefato agregado a formas simples e livre de ornamento confirma a estética modernista do produto, que era muito bem aceita e desejada pela sociedade da época. Porém, mesmo que a vertente modernista tivesse em seus conceitos e objetivos o desenvolvimento de produtos acessíveis a todos, no Brasil, artefatos como a cadeira de Joaquim Tenreiro eram desejados e consumidos por uma pequena parcela da sociedade. Em sua maioria, pessoas com poder aquisitivo e que estavam cientes das produções do design nacional e internacional.

4.4 A CROMOFILIA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE

Considera-se como cromofilia o uso intenso das cores, se qualitativa ou quantitativamente. Por meio deste conceito, é possível gerar análise dentro das capas de discos, cadeiras e poltronas de forma categórica. As capas de discos a serem aqui analisadas foram divididas em três categorias, sendo todas elas com paletas acima de 5 cores, e tendo 3 artefatos representados, com imagens com 5 cores, com 8 cores e com 9 cores. Essa divisão se deu com base de semelhança de artefatos com o mesmo número de cores utilizadas nas paletas cromáticas. E assim, escolheu-se

uma imagem representante de cada uma das categorias. Para a seleção de cadeiras e poltronas verificou-se 2 categorias cromofílicas, onde se compõe por objetos com uso de 2 e 4 cores, tendo nestas categorias também 1 representante de cada.

Entende-se que, para essa divisão de paleta cromática foi utilizado como base o círculo cromático das cores-pigmento opacas com 12 cores (Figura 48) mais as cores neutras (branco, preto, cinzas e castanhos), como parte das paletas apresentadas. Para assim, ter uma referência de análise e critério de seleção dos artefatos a serem estudados.

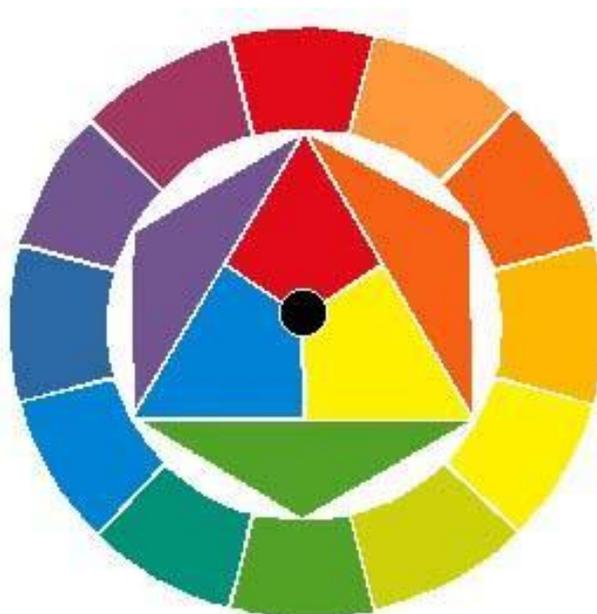


Figura 48: Círculo cromático cor-pigmento opaco
Fonte: Ribeiro (2006)

Para a metodologia de análise, primeiramente será apresentado o objeto selecionado, em seguida haverá uma identificação das cores da paleta deste objeto – seguida de uma amostra de paleta cromática – e a análise será finalizada com as relações de cromofilia do objeto analisado.

4.4.1 Cromofilia: capas de discos

O Sambalanço Trio, foi um grupo de Bossa Nova formado por César Camargo Mariano, Humberto Cláiber e Airto Moreira. Na capa do disco do grupo, podemos identificar uma cromofilia muito mais qualitativa do que quantitativa (Figura 57).



Figura 57: Sambalção Trio II (1965)
Fonte: IF Music (2014)

As características modernistas que estavam sempre presentes nos trabalhos de artistas da Bossa Nova se dão por meio dos poucos elementos de forma e conteúdo e a grande área “vazia” da composição, que nesta é quase que inteira preenchida pela profundidade do azul. Porém a cromofilia se destaca com elementos de contraste, onde apresenta-se com espaços vermelhos vibrantes (cor complementar da extensa área azul) que salta aos olhos e destaca a capa.



Figura 57: Sambalção Trio II (1965)
Fonte: IF Music (2014)



Figura 58: Paleta Sambalção
Fonte: Acervo da autora (2014)

Mesmo com a presença de cinco cores na paleta deste disco, o fato do uso das cores de contraste do vermelho com o azul mesmo que associado a cores neutras, gera um impacto visual muito grande. Mesmo que mantenha características cromofílicas este disco de Bossa Nova trás a sua matriz modernista em forma e quantidade de elementos de composição da capa, além da extensa área de respiro azul.

Para Melo (2008), “em alguns títulos, é curioso notar uma aproximação com a matriz modernista. [...]. Por fim, na antológica capa de Carlos Prósperi para O fino do Fino, a surpresa é ainda maior: uma radical composição bauhausiana embala um produto cujo teor passa pela defesa incondicional das raízes musicais brasileiras”. (MELO, 2008, p.45). Apresentado na Figura 59.



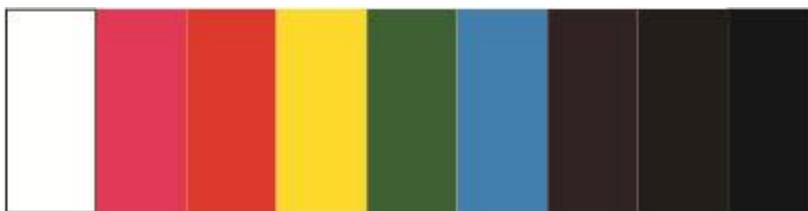
Figura 59: O Fino do Fino (Elis Regina e Zimbo Trio – 1965)
Fonte: Blog da Música Brasileira (2010)

Como retrata Melo (2008), o disco apresenta diversas características da vertente modernista da Bauhaus, como: tipografia sem serifa, o uso dos tipos em letra minúscula, formas geométricas básicas e cores primárias.



**Figura 59: O Fino do Fino
(Elis Regina e
Zimbo Trio – 1965)**

**Fonte: Blog da Música
Brasileira (2010)**



**Figura 60: Paleta O fino do Fino
Fonte: acervo da autora (2014)**

Porém, como pode ser observado na figura 60, é na escolha cromática em que este se destaca da maioria dos discos de Bossa Nova. O uso destas cores, uma contrastando com a outra, além das cores geradas pela sobreposição das mesmas cria uma paleta cromática com nove cores diferentes. Um excesso lúdico e bem empregado, onde ao mesmo tempo em que segue a forma modernista se contrapõem a ela com a quantidade e o uso das cores.

As cores apresentadas são diversificadas em tons e o designer que projetou esta capa utiliza-se de quase todo o círculo cromático, fazendo que carregue nesta única capa, mesmo que subjetivamente, todos os significados do uso de todas estas 9 cores.

O movimento que mais se contradizia com o modernismo bauhausiano no Brasil – na década de 1960, foi a Tropicália. Nas capas de discos não poderia ser diferente. Como mostra Figura 61, com a capa do disco “Gilberto Gil”, de Gilberto Gil (1968).



Figura 61: Gilberto Gil (Gilberto Gil – 1968)
Fonte: Tropicália (2012)

Para Araújo (2013):

Se tratando das capas dos discos tropicalistas, da mesma maneira que a canção realizava uma mistura inusitada, justapondo elementos dos tipos mais desconexos e até mesmo contraditórios, o diálogo e a —devoração antropofágica carecia de outros elementos, e não a vertente —acadêmica —geométrica e harmoniosa modernista. É o que pode ser percebido na capa do disco Gilberto Gil, de 1968, com projeto gráfico de Rogério Duarte (com colaboração de Antônio Dias e David Drew Zingg). (ARAÚJO, 2013)

Todas as referências e misturas que o movimento tropicalista carregava em seu conceito fica evidente na composição de suas capas de disco. Cromofílicos, utilizam da cor e da forma sem parcimônia juntando as mais diversas cores e elementos em um só trabalho.

A mistura sonora e visual da Tropicália também se estendia para a parte gráfica. E ao contrário da Bossa Nova, a Tropicália abusava no uso das cores sem medo

algum. Era comum para o movimento se ver com como algo junto ao povo, revivendo as raízes da cultura brasileira e seu folclore.

A tropicália usa do kitsch e da ornamentação excessiva para contestar o movimento social, político e burguês da época, este que se carregava com o preto-e-branco da vertente modernista e da Bossa. O branco, limpo que a sociedade burguesa queria estava sendo contestado pela explosão de cores tropicalistas.

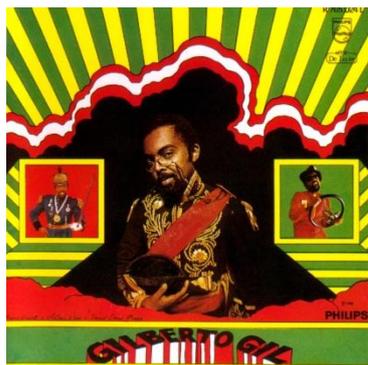


Figura 61: Gilberto Gil
(Gilberto Gil – 1968)
Fonte: Tropicália (2012)



Figura 62: Paleta Gilberto Gil
Fonte: Acervo da autora (2014)

Para Melo (2008), “pode-se dizer, por estes exemplos, que a MPB fez uma opção pela linguagem modernista; já o Tropicalismo apostaria na vertente oposta, abraçando a vanguarda internacional e incorporando o psicodelismo e a arte pop”. (MELO, 2008, p.45).

As capas de discos analisadas aqui apresentam aspectos quantitativos, em uma diversificada paleta cromática, abusam da utilização das cores por toda a área das capas de discos e são muito contrastantes ao representarem diversas cores opostas umas às outras dentro do círculo cromático.

4.4.2 Cromofilia: cadeiras & poltronas

É possível analisar a poltrona Voltaire (1965), do designer Sérgio Rodrigues (Figura 63).



Figura 63: Poltrona Voltaire (Sérgio Rodrigues – 1965)
Fonte: Sérgio Rodrigues (2007)

Esta, que mesmo com a utilização de apenas duas cores (vermelho e castanho) acaba sendo um ponto de destaque dentro de um ambiente, principalmente ao utilizar-se do vermelho em grande extensão. Além da sua forma pouco convencional, ela apresenta-se como uma cadeira, robusta, contrastante e impactante.



Figura 63: Poltrona Voltaire
(Sérgio Rodrigues – 1965)
Fonte: Sérgio Rodrigues (2007)

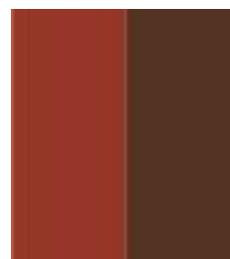


Figura 64: Paleta Voltaire
Fonte: Acervo da autora (2014)

Outra quebra do modernismo é visto na poltrona Tônico, de Sérgio Rodrigues (1963), Figura 65.



Figura 65: Poltrona Tónico (Sérgio Rodrigues – 1963)
Fonte: Sérgio Rodrigues (2007)

Onde o uso da cor e da forma são igualmente abundantes. As poltronas, antes modernistas – sem ornamentos, se depara com esta que segue uma linha de quatro cores distintas, tendo elas o encosto de cabeça na cor preto, a estrutura em castanho (cor natural da madeira), o assento e encosto para as costas formados por duas almofadas brancas e o apoio para os pés coberto por uma almofada vermelha. Além de ornamentos circulares feitos de madeira para o assento e encosto e cintos de couro para prender a almofada superior. A maioria estes elementos eram considerados dispensáveis para o design modernista.



Figura 65: Poltrona Tónico
(Sérgio Rodrigues – 1963)
Fonte: Sérgio Rodrigues (2007)



Figura 66: Paleta Tónico
Fonte: Acervo da autora (2014)

As cadeiras cromofílicas destacam-se não somente pela variedade cromática – que para elementos com raízes modernistas estão fora do padrão simples e sem ornamentação - mas, principalmente por um caráter cromofílico qualitativo onde, ao colocarmos em um ambiente interno, este, em geral com paredes brancas e linhas retas como as construções feitas dentro do período estudado, estes modelos de poltronas e cadeiras se destacam ao apresentarem cores vibrantes, como o vermelho que entre muitos de seus significados carrega o da atenção, do calor e da cor que mais se destaca visualmente distinguida pelos olhos. (PEDROSA, 2009). Assim, cadeiras e poltronas cromofílicas tomam conta de um ambiente chamando sempre a atenção de todos que ali passarem.

4.5 E A CROMOFOBIA E A CROMOFILIA SE ENCONTRAM

As diferenças entre cromofilia e cromofobia são tão presentes dentro da história que é possível fazer um comparativo de análise entre duas capas de disco do músico Caetano Veloso. A primeira é o disco desenvolvido por Rogério Duarte que foi um marco no design tropicalista (Figura 67).



Figura 67: Caetano Veloso (1968)
Fonte: Blog da Música Brasileira (2010)

Muniz (2012) comenta sobre o design da capa:

Difusor da Tropicália (movimento de ruptura que mexeu com a estrutura da música brasileira), o primeiro álbum solo de Caetano Veloso teve a capa confeccionada por Rogério Duarte, o designer “oficial” do tropicalismo. A linguagem gráfica anárquica, até então anticonvencional e psicodélica, deu o tom perfeito para a proposta sonora do disco. Na capa, a foto de Caetano aparece em um porta-retratos segurado por uma mulher com arranjo no cabelo dando a mão a um pequeno dragão. Cacho de bananas e serpente completam a ilustração. A autoria da fotografia é de David Drew Zingg, mesmo que registrou a imagem de Leila Diniz grávida e nua. (MUNIZ, 2012).

A cromofilia característica do tropicalismo é vista de maneira aberta e completa. O uso expressivo de uma paleta cromática diversificada e com poucas áreas de respiro o disco carregava toda a antropofagia de 1922 e as referências nacionais e

internacionais do cantor. Capa totalmente diferente do disco lançado um ano depois, figura 68, o álbum branco de Caetano, inspirado na obra dos Beatles, foi lançado quando o autor mesmo comenta que a tropicália havia acabado. Em um contexto onde ele e diversos outros artistas brasileiros estavam no exílio. Com apenas um ano de diferença mudava tanto o gráfico destes dois discos, como também a intenção para que eles foram feitos.



Caetano Veloso.

Figura 68: Álbum Branco de Caetano Veloso (1969)
Fonte: Blog da Música Brasileira (2010)

Melo comenta que nesta fase, Caetano Veloso conversa com as influências que ele recebe no exterior, e passa da transgressão do tropicalismo para a arte conceitual, para um novo modelo de trabalho. (MELO, 2008).

Com isso, é possível analisar a diferença cromática nos ideais e na história dos artefatos desta época. A relação entre o contexto apresentado, todos as idéias

de mudança de uma sociedade eram visivelmente apresentados em seus artefatos, e estes por sua vez, experimentavam, ou não do uso das cores, formando assim uma identidade cromofóbica, que pode ser visto do modernismo que influenciou o design do início da década, e cromofílica com a passagem do antropofagismo resgatado da semana de 1922 e transformado em contestação social entre 1967 à 1970, e no meio disso a explosão colorida da tropicália.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a sociedade industrial da metade do século XX, o uso das cores quentes, de uma paleta diversificada e intensa pode ser “desonesto” e “sujo” representando barulho e confusão. Já a tradição ocidental nos diz que os tons sóbrios e dignos, devem ser usados sem parcimônia, em qualquer artefato. Se a cor é cosmética, e carrega consigo aspectos marginais à sociedade, o uso dela vem para se impor e provocar em qualquer aspecto, a moral e os bons costumes.

Neste trabalho pôde ser visto, primeiramente, um levantamento de acontecimentos históricos do país na década de 1960. No âmbito da política, pôde ser observada a transição de uma sociedade democrática que entra em um conturbado período ditatorial, este que apresentou diversas repressões e violência.

Economicamente, a década de 1960 teve suas mazelas no início, devido a uma grave inflação, porém, recuperou-se, e no fim da década aconteceu o chamado “milagre econômico” onde, mesmo dentro de uma ditadura, o poder de compra e a inflação assumiram uma recuperação significativa.

O cenário cultural brasileiro dentro do período estudado foi extremamente ativo e participativo. Inicialmente, com a explosão de um novo estilo musical, a Bossa Nova fez com que o Brasil ficasse reconhecido mundialmente. A televisão impulsionou os festivais de música nacionais e houve uma explosão do iê-iê-iê. Vendia-se não somente a música, mas tudo que os ídolos da juventude pudessem representar era consumido: roupas, cortes de cabelo, estilo de vida e porque não, os seus LP's.

Ainda no cenário cultural da época, a partir da metade da década, manifestações com um caráter político-cultural ganhavam força. O Centro Popular de Cultura (CPC) organizado pela UNE dava um caráter político e social para as peças teatrais e diversas outras manifestações culturais realizadas pelo grupo, sempre com intuito de retirar o caráter burguês dos espetáculos e levar essas ideias políticas e culturais para a população de uma maneira geral.

Com o aumento da repressão no ano de 1968, uma vertente cultural intitulada Tropicália apareceu para manifestar contra a situação política e cultural do país. Influenciados pela antropofagia da semana de 1922 e referências estrangeiras, o movimento tropicalista se apropriava da situação política, misturava com o seu vasto repertório para produzir algo inteiramente nacional. Na música este movimento foi

representado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros. No cinema foi inserido por Glauber Rocha e nas artes visuais teve início com o artista plástico Hélio Oiticica.

Com toda esta movimentação no cenário nacional, o design também influenciou e foi influenciado. No ano de 1963, surgiu a primeira escola de ensino formal do design no país, a ESDI. Com influência da Bauhaus e da Escola de Ulm a ESDI carrega aspectos rígidos do modernismo. Paralelamente a isso, a indústria nacional abria as portas para o mercado internacional e diferentes multinacionais se instalavam no país. Mas, mesmo com esta abertura, o artefato produzido e vendido aqui era o mesmo modelo das matrizes no exterior, sem analisar e incorporar referências do design local aos produtos de massa.

No design de capas de disco é possível identificar as mudanças da época. As capas produzidas para a vertente musical da Bossa Nova eram enraizadas na matriz modernista e carregavam o minimalismo e a estética bauhausiana em seus trabalhos. Já para a fim da década, com o advento do movimento tropicalista, as capas de discos, que foram amplamente influenciadas pela pop arte e pelo psicodelismo, buscavam a retomada da antropofagia de 1922 para ir contra a situação política do país, com o abuso no uso das cores, formas e tipografia.

Ao analisar as cadeiras e poltronas da década de 1960, é possível observar que mesmo que a alta produção industrial, principalmente as realizadas por indústrias internacionais, não tenham explorado os aspectos culturais e as reais necessidades da população brasileira, designers brasileiros da época, ainda que tivessem ampla influência da Bauhaus e das características modernistas, buscavam explorar em seus trabalhos o uso de matérias-primas nacionais. Colocando uma brasilidade na produção destes artefatos. Porém, mesmo com características modernistas, as produções realizadas pela maioria dos designers eram voltadas para um público específico e com maior poder aquisitivo. Houve também, principalmente no fim da década, uma grande influência do pop no mobiliário nacional, dando novas opções de matérias-primas como os materiais plásticos, laminados e produtos descartáveis.

Os aspectos da Teoria da Cor para o estudo foram essenciais. Ao estudar os aspectos físicos e fisiológicos é possível entender como recebemos e codificados a percepção cromática. E ao compreender a importância do significado das cores dentro da cultura é possível relacionar a Teoria da Cor com outras vertentes do design e de eventos do dia-a-dia.

As cores e a história, seja ela geral ou do design, se encontram em diversos momentos. Mesmo que este não tenha sido o objetivo dos designers da época, aspectos cromofóbicos e cromofílicos são observados nos artefatos, não somente por um gosto pessoal do designer que os projetou, mas também por características que acabaram desenvolvendo limites sociais e de movimentos artísticos muito distintos por meio desta linguagem cromática.

Dentro deste trabalho, os artefatos que foram estudados (capas de discos, cadeiras e poltronas) apresentam de forma homogênea diversas características cromáticas conforme o decorrer da década. Com isso é possível gerar um panorama cromático extremamente visível e característico da produção nacional, seja ela dentro do design gráfico ou de produto.

Nesse panorama é possível concluir que dentro do design brasileiro da década de 1960 existiram duas vertentes bem distintas dentro da produção da época, a do modernismo e a da tropicália. E a teoria da cor é vista de forma direta e participativa dentro dessas duas vertentes.

A primeira, do modernismo se deu principalmente no início da década e influenciou a produção de artefatos ligados a Bossa Nova e *designers* que fizeram parte de influências diretas da Escola de Ulm e da Bauhaus. Esse modelo de design foi muito bem visto, principalmente, por pessoas com alto poder aquisitivo e que estavam sempre informadas sobre as tendências internacionais. Dentro desta tendência os conceitos de cromofilia são amplamente colocados, onde há uma desvalorização do uso da cor em diversos trabalhos destes designers. O uso de cores que representam segurança, melancolia, elegância e modernidade. Principalmente no uso de tons neutros.

Já após a metade da década a produção modernista ainda exerceu um papel importante para o país, mas principalmente a partir do ano de 1968, a movimento tropicalista, que teve início nas artes plásticas, chegou ao design. Sua produção foi amplamente influenciada por referências da música jovem internacional, manifestações estudantis e trabalhistas nacionais e internacionais da época, além de conceitos construídos na semana de arte moderna de 1922. Ao misturar todo este repertório tropicalista surgiu uma vertente do design que contestava a situação política e social do país com o uma grande mistura de cores e conceitos. Este modelo foi amplamente aceito por artista, pessoas engajadas, estudantes e trabalhadores. E para

contestar o que o modelo internacional colocava, o uso de cores quentes e diversificadas dava aos artefatos um aspecto popular e kitsch.

Ao ascender a vertentes modernistas os artefatos inspirados pela Bossa Nova limitavam o uso de aspectos cromáticos em suas composições (cromofobia). Do mesmo modo em que ao querer fazer um pastiche social e cultural os tropicalistas se apropriavam das mais diversas cores (cromofilia).

Entende-se que as cores não estão grudadas aos artefatos e que os seus signos e significados são frutos de uma construção social, assim como também a relação que se faz entre indivíduo e objeto, é possível observar a importância desta construção simbólica para a cultura. E por meio do uso ou desuso da cor compreender a sociedade em seus mais variados aspectos.

Os estudos iniciais para um panorama cromático dentro do design da década de 1960 apresentam-se de forma bem característica. Dividindo uma sociedade e seus ideais estéticos e políticos. Os artefatos produzidos desenvolvem-se principalmente dentro de uma dessas duas vertentes (modernismo e tropicalismo) e suas características cromáticas enquadram-se para artefatos gráficos e de produto. A construção destes artefatos dentro de um período como a década de 1960 vão além de uma predileção estética e carregam consigo todos os diversos significados construídos ao longo da história pela sociedade e os reconstruídos devido aos movimentos e anseios que a sociedade vivia dentro deste conturbado período. O uso e a escolha das cores em cada artefato se fazem tão importante como o uso da forma ou da tipografia. E retratam a sociedade e o momento vivido pelo país de forma inteligente e representativa, caracterizando um período em cores.

REFERÊNCIAS

ACERVO ESTADÃO (Org.). Bossa Nova. Disponível em: < <http://migre.me/km9XG>>. Acesso em: 19 março 2014.

ALOÍSIO MAGALHÃES.

Disponível em: <<http://migre.me/kmb0o>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

ALL YOU. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/kkP8t>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

ARAÚJO, Luís André Bezerra de. **Sob a Moldura da Tropicália: Canções e Capas de discos em relações intersistêmicas**. 2013. 174 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: < <http://migre.me/klzmU> >. Acesso em: 26 de maio 2014.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo: Senac, 2007. Tradução: Marcelo Mendes.

BLOG DA MÚSICA BRASILEIRA. 2010. Disponível em: <<http://migre.me/klzht>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

BOLSA DE ARTE. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/km9RR>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

CARA, Milene Soraes. **Do desenho industrial ao design no Brasil**. 2008. 182. Dissertação – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2008.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 360 p.

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.

COSTA, Gal. **Gal Costa**: Biografia. 2005. Disponível em: < <http://migre.me/klvUJ>>. Acesso em: 22 de maio 2014.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1960.

DESIGN E COMUNICAÇÃO MULTISSENSORIAL. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/klvYc>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2014.

DESIGN INFORMA. 2012. Disponível em: < <http://migre.me/km9Gs>>. Acesso em 07 de julho de 2014.

DESIGN INNOVA. 2011. Disponível em:< <http://migre.me/kmaml>>. Acesso em: 03 de maio de 2014.

DESIGN LOVRS. 2009. Disponível em: <http://www.designlovrs.com.br/2009/07/a-arte-de-roy-lichtenstein-pop-art-1/>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

DIEGO MUNIZ. **A obra de Caetano Veloso revelada em imagens**. 2012. Elaborada por Saraiva Conteúdo. Disponível em: <<http://migre.me/klw4U>>. Acesso em: 24 de maio 2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (Comp.). **Oiticica, Hélio (1937-1980)**. 2013. Disponível em: <<http://migre.me/klw8r>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

FARTHING, Stephen (Ed.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. Tradução: Paulo Polzonoff Jr.

FERNÁNDEZ, Silvia. O impacto das políticas públicas no design na América Latina (1950-meados 1970). **Agitprop**. São Paulo, Setembro, 2008. Disponível em: <<http://migre.me/klwgU>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

FFW. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/klwiM>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

FÍSICA UFPR. 2005. Disponível em: <<http://migre.me/kkPGi>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. 2004. Disponível em: <<http://migre.me/klwoc>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

FUREGATTI, Sylvia. **Passagens da arte brasileira para o espaço extra-muros: Experimentações ambientais de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Artur Barrio na passagem da modernidade para a contemporaneidade**. In: Encontro Van-

guarda e Mo-derndade nas artes brasileiras, 2005, São Paulo. Disponível em: <<http://migre.me/klwrS>> Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. London: California Universit, 1995.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

HISTÓRIA DO MUNDO. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/klwFz>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

HISTÓRIA(S) DA(S) ARTE(S). 2010. Disponível em: <<http://migre.me/klwJf>> Acesso em: 26 de maio de 2014.

IF MUSIC. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/klwLN>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

IG: LYGIA CLARK E LINA BO BARDI NO MUSEU DA CASA BRASILEIRA. 2010. Disponível em: <<http://migre.me/klwP8>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

INSECULA. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/kkP3U>> Acesso em: 07 de julho de 2014.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em: < <http://migre.me/klwTD>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2014.

JEITO BAIANO. 2011. Disponível em: <<http://jeitobaiano.atarde.uol.com.br/?cat=8>>. Acesso em 03 de maio de 2014.

JOVEM GUARDA - BLOG. 2010. Disponível em: <<http://migre.me/klwUx>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

KORNIS, Mônica A. Sociedade e cultura nos anos 1950. **FGV - CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil)**. São Paulo, 2002. Disponível em:< <http://migre.me/klwWD>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

LES GROTESQUES. Disponível em: <<http://migre.me/klvHx>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2014.

MAGALHÃES, Patricia Rocha. **Os programas de auditório na TV industrial: História e memória.** In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 6., 2008, Niterói. Alcar, 2008. p.1 - 10. Disponível em: <<http://migre.me/klx09>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro – Anos 60.** 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MILLER, Daniel. Pobreza da Moralidade. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, Niterói, v. , n. 1, p.21-43, jun. 2005.

MOMA. Disponível em: <<http://migre.me/klvx7>>. Acesso em: 14 de maio de 2014.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: Entre a mimese e a mestiçagem.** São Paulo: Edgar Blucher, 2006. 304 p.

_____. **Limites do Design.** 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2008. 200 p.

NEWSLINK. 2013. Disponível em: <<http://migre.me/klxez>>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2014.

OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália.** 2007. Realização Iyá Omin Produções. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 31 maio 2014.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. **O DESIGN GRÁFICO TROPICALISTA E SUA REPERCUSSÃO NAS CAPAS DE DISCO DA DÉCADA DE 1970.** 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tecnologia, Departamento de Ppgte, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e Cultura: sintonia essencial.** Curitiba: Ufpr, 2006

PASTOUREAU, Michel. **Dictionnaire des couleurs de notre temps**: symbolique et société. Paris: Christine Bonneton Editeur, 1997. Tradução: Maria José Figueiredo.

_____. Design: A cor no design. In: PASTOUREAU, Michel. **Les couleurs de notre temps**. Paris: Christine Bonneton Editeur, 2003. p. 32-39. Tradução: Gilberto Paim. Disponível em: < <http://migre.me/klxhQ>>. Acesso em: 19 de novembro de 2013.

PABLO PICASSO. 2009. Disponível em:< <http://www.pablocicasso.org/>>. Acesso em: 03 de maio de 2014.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. 10. ed. São Paulo: Senac, 2009.

PERÍODO Democrático. Direção de Mônica Simões. Realização de Ministério da Educação, Tv Escola. Intérpretes: Boris Fausto. [s.i.]: Polo de Imagem, 2010. (28 min.), son., color. Série História do Brasil por Boris Fausto. Disponível em: < <http://migre.me/klxkz>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

POLISSIGNO. 2013. Disponível em: <<http://migre.me/kmaDR>> . Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

PORTAL DO PROFESSOR. 2013. Disponível em: < <http://migre.me/kmax9>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

QUERO POSTERS. Disponível em: <<http://migre.me/kmaHr>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

R7 ENTRETENIMENTO. 2014. Disponível em:< <http://entretenimento.r7.com/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

REGIME Militar. Direção de Mônica Simões. Realização de Ministério da Educação, Tv Escola. Intérpretes: Boris Fausto. [s.i.]: Polo de Imagem, 2010. (30 min.), son., color. Série História do Brasil por Boris Fausto. Disponível em: < <http://migre.me/klyem>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

RIBEIRO. 2006. Disponível em: < <http://migre.me/km9oA>>. Acesso em 07 de julho de 2014.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**. 2010. 312. Tese - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SERGIO RODRIGUES. 2007. Disponível em: <<http://www.sergiorodrigues.com.br/>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

SIBARA. 2013. Disponível em: <<http://migre.me/kkPcY>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

SILVEIRA, Luciana Martha. **A Percepção da Cor na Imagem Fotográfica em Preto-e-Branco**. 2002. 320 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Ufpr, 2011. 193 p.

TATE. 2013. Disponível em:<<http://migre.me/kkOZb>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

TECEIRO'S HISTORY. Disponível em: <<http://migre.me/klyq0>>. Acesso em 18 de março de 2014.

TERRA MÚSICA. 2006. Disponível em: < <http://musica.terra.com.br/>>. Acesso em 18 de março de 2014.

TOMÁS, Lia. **Impasses na música popular brasileira**. Folha de S. Paulo. São Paulo, p. 4-4. 18 set. 2000.

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. Intérpretes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé. [s.i.]: Bossanova Films, 2012. (87 min.), son., color.

TROPICÁLIA. 2010. Itaú Cultural. Disponível em: < <http://migre.me/klyLr>>. Acesso em: 19 de março de 2014.

TROPICÁLIA. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

ULTRADOWNLOADS. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/kkPft>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

UNIVERSO QUÍMICO. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/kkPjl>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

UOL, CASA E DECORAÇÃO. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/klyVN>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

VINYL MANIAC. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/klz1C>>. Acesso em: 25 de maio 2014.