

6 Conclusão

No início desta dissertação foi apresentada a hipótese, lembrada agora, de que a comunicação visual gráfica utilizada para propaganda do Recenseamento Geral de 1940 faria parte do discurso visual do Estado Novo, sendo uma rica amostra de propaganda política do período e importante peça para a história do design gráfico brasileiro. Desde então foram percorridos quatro capítulos, com o objetivo de levantar informações e discussões que pudessem levar a uma conclusão sobre esses pressupostos. E agora seria o momento de confirmá-los ou refutá-los.

Normalmente, este seria o roteiro de uma dissertação de mestrado. No entanto, numa pesquisa histórica, geralmente as suposições são baseadas em uma série de conhecimentos que o pesquisador já possui sobre o tema. Além disso, muitas vezes, há fatos que não podem ser comprovados objetivamente. Na realidade, as informações levantadas e organizadas ao longo do trabalho levaram a um aprofundamento desses conhecimentos e buscaram explicar para o leitor as relações estabelecidas na formulação da hipótese. Baseando-se nessas informações serão feitas, a seguir, algumas considerações, que não têm a pretensão de serem conclusões definitivas sobre essas questões. Como o enunciado da hipótese pode ser dividido em três pressupostos interligados, estes serão analisados separadamente, para permitir uma melhor compreensão.

O primeiro pressuposto é que o material gráfico estudado faria parte do discurso visual do Estado Novo. Ao longo desta dissertação, foram vistos vários exemplos de como as mensagens transmitidas pelas imagens em questão vão ao encontro do que se conhece sobre a doutrina desse regime. Identidade, exatidão científica, patriotismo, militarismo e industrialização são algumas questões surgidas durante a análise gráfica das peças e que também aparecem, freqüentemente, em outros textos (considerando-se, no sentido amplo da palavra, textos verbais e não verbais) componentes do discurso do Estado Novo. Para

reforçar essa idéia, segue um comentário que demonstra a maneira como a propaganda do Recenseamento foi vista na época:

Não tenho a menor dúvida em afirmar que a propaganda do recenseamento está concorrendo para integrar o indivíduo no espírito da Nação. (...) A obra de unidade nacional do regime encontra nesta propaganda do recenseamento um instrumento da mais alta valia.¹

O segundo pressuposto, que as peças do Recenseamento seriam uma amostra da propaganda política do regime, está diretamente relacionado ao primeiro. Foi visto, no capítulo dois, como era forte a atuação do DIP no controle de toda a propaganda estatal. Constatou-se também que a Comissão Censitária Nacional contava com um membro representante deste órgão entre seus componentes. É claro que o objetivo principal desta propaganda era divulgar e obter a participação da população na realização da pesquisa. Pode-se dizer até que sua vocação mais forte seria a informação. No entanto, Malcolm Barnard² explica que, a princípio, a propaganda poderia apresentar dois sentidos distintos: o informativo e o persuasivo. O sentido informativo seria “inocente”, pois não afetaria o desejo de quem recebe a informação, enquanto o sentido persuasivo procuraria influenciar ou modificar comportamentos. No entanto, ele considera que, desde as primeiras propagandas, um sentido nunca existiu separado do outro. Até a propaganda informativa, aparentemente inocente, buscaria influenciar ou modificar comportamentos, pois esta intenção está contida no ato de transmitir informação. Portanto, o sentido informativo sempre conteria ou seria habitado pelo sentido persuasivo. Dessa maneira, mesmo esta não sendo uma propaganda direta do governo ou de seus feitos, não há como negar a presença constante de características persuasivas que atuam na propagação de suas idéias.

Por fim, o terceiro pressuposto levantado foi que estas seriam peças importantes para a história do design gráfico brasileiro. Foi ressaltada na introdução deste trabalho a falta de estudos e de informações sobre a produção gráfica e, principalmente, sobre os cartazes deste período. Essa falta seria consequência da importação do modelo construtivista e ulmiano, ocorrida no Brasil a partir da década de 1950. Apesar das vanguardas européias terem tido bastante influência nas artes plásticas e na literatura, principalmente nos

¹ FILHO, L. apud LIMA, R. “Uma experiência de propaganda oficial”. In: CONSELHO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, *Aspectos da propaganda censitária*, p. 9.

² BARNARD, M., “Advertising, the rhetorical imperative”. In: JENKS, C. (ed.), *Visual culture*, passim.

movimentos ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, o design gráfico manteve-se relativamente distante dos modelos modernistas no primeiro momento. Essas influências só apareceram mais explicitamente no país a partir de 1950, nas obras ligadas ao Concretismo e ao Neoconcretismo.³ Mas quando apareceram, tornaram-se dominantes, relegando ao esquecimento tudo o que fugia às suas regras.

Ary Fagundes é um representante de uma fase de florescimento da produção de cartazes no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940. Este foi o início de sua carreira, que se prolongou por aproximadamente cinquenta anos. Sua produção é enorme e merece ainda muitos estudos. São necessárias também pesquisas para resgate da cultura material que poderá levar a um maior conhecimento sobre a produção de outros cartazistas, entre eles Geraldo Orthof e Henrique Mirgalowski. A falta de estudos sobre os cartazes brasileiros desta época se deve também à dificuldade de se encontrar vestígios materiais desse tipo de impresso, frágil e efêmero, por isso a necessidade de se empreender uma verdadeira pesquisa arqueológica. Diante disso, a divulgação desse material desconhecido, representante de uma produção pouco estudada, é realmente importante para a história do design gráfico brasileiro. É a partir desses achados que ela poderá ser escrita. A existência destas e de outras imagens nos arquivos do IBGE faz pensar sobre o quanto ainda pode ser descoberto em muitas outras instituições do país. Mas, além de serem vestígios de cultura material, essas peças revelaram-se, também, uma rica fonte de informações para a história do Brasil de maneira mais ampla.

Certas características encontradas na análise gráfica de algumas imagens demonstram que estas acompanhavam as tendências do que vinha sendo desenvolvido em outros lugares, estando inseridas no contexto do design gráfico apresentado no capítulo três. Pode-se citar, por exemplo, a tipografia utilizada na grande maioria das imagens analisadas, sem serifa, toda em caixa alta, como defendia Jan Tschichold. Outro exemplo é a possível influência da teoria da Gestalt na imagem do obelisco, conforme ressaltado em sua análise gráfica. O uso de fotografia mesclada à ilustração, observado na análise da imagem 6, também era um recurso frequentemente utilizado no design gráfico, principalmente de

³ CARDOSO, R., Uma introdução à história do design, pp. 116, 128.

tendências modernistas, desenvolvido em outros países. Foi dito também que as três peças de Ary Fagundes apresentavam grande integração entre ilustração e texto, da mesma maneira que seus outros cartazes e daqueles em estilo art déco, mostrados no capítulo três. Outra característica das imagens deste capítulo, que aparece em algumas das peças analisadas, principalmente naquelas criadas por Fagundes, é o uso de ilustrações com formas simples, sem muitos detalhes e com pouca sugestão de profundidade.

Saindo das conclusões acerca da hipótese, gostaria de passar a escrever novamente na primeira pessoa, a fim de emitir minhas opiniões sobre o desenvolvimento desta pesquisa. O fator que primeiro me chamou atenção, no meu objeto de estudo, foi seu caráter ideológico tão evidente. Este reforçou em mim uma antiga preocupação com as mensagens que transmitimos através de nossas criações. Eu concordo com Philip Meggs, quando ele diz que “todo designer é um ideólogo”, mesmo que não se dê conta. Segundo o autor, “a história do design gráfico está repleta de indicações simbólicas sobre as atitudes e crenças do cliente, do designer e da platéia. Este aspecto ideológico se transforma na ligação potente entre a história do design e a história social”⁴. Mais de seis décadas nos separam do período conturbado da política nacional e mundial, no qual aquelas peças foram produzidas. No contexto da época, mesmo com o país vivendo sob uma ditadura, era comum, e aparentemente bem aceito, o envolvimento de artistas, arquitetos, intelectuais e designers com projetos ligados direta ou indiretamente à administração pública. No entanto, como diz Rafael Cardoso, “para o design permanece a lição de como tudo que se projeta também reflete um projeto de sociedade e de como é importante, portanto, manter sempre uma consciência clara do tipo de sociedade que se deseja projetar”⁵.

Estando acostumada a comunicar através de imagens, este foi o meu primeiro exercício de autoria escrita, um grande desafio. Enquanto as imagens são sintéticas — principalmente as imagens gráficas — aqui foi necessário esmiuçar as informações encontradas e as conexões entre elas. Mas há semelhanças entre as duas formas de expressão e a que primeiro me vem à cabeça, vendo o resultado final, é que, em ambas, este é conseqüência das escolhas do autor. Ou seja,

⁴ MEGGS, P. B., “Methods and philosophies in design history research”. In: *Memorias X Reunión de diseño grafico*. (tradução não publicada de Guilherme Cunha Lima).

⁵ CARDOSO, R., *Uma introdução à história do design*, p. 139.

qualquer tema que se pretenda desenvolver, através de imagens ou de texto, possui infinitas soluções. Portanto, este trabalho não teve a pretensão de esgotar o assunto, mas apenas de apresentar uma visão sobre ele.

Uma questão que gostaria de levantar é a da autoria no design. Das onze imagens encontradas, apenas quatro continham assinatura.⁶ Apesar de considerar essencial para a história do design o estudo de cultura material, a biografia dos autores muitas vezes acrescentam informações importantes. Foi o que aconteceu nesta dissertação com a descoberta de novos dados e trabalhos de Ary Fagundes. O conhecimento de sua autoria abriu caminhos para a pesquisa e enriqueceu os resultados. Se mais peças contivessem assinatura, certamente outras possibilidades surgiriam. A maior parte do que é produzido pelo design gráfico é de natureza efêmera, sendo consumido cotidianamente e descartado. Como se este fato já não dificultasse suficientemente o seu uso como objeto de pesquisa, nos casos em que se consegue encontrar um material significativo, muitas vezes não há informações sobre sua produção e nem mesmo o nome de seu autor ou autores. Considero importante levantar essa questão porque devemos pensar naquilo que produzimos hoje. É comum as pessoas acharem que uma assinatura serve apenas de “massagem no ego” do autor. Não cabe aqui discutir se os trabalhos devem ou não ser assinados, se a autoria é individual ou de uma equipe, mas apenas lembrar que os trabalhos de hoje poderão ajudar a escrever a história do design no futuro. Devo esclarecer que minha preocupação concreta se deve ao que ocorre no próprio IBGE e, provavelmente, em muitos outros lugares. Este órgão se interessa pela preservação de sua memória, do passado remoto ao mais recente, e a prova disso é que vem arquivando em meio digital as imagens lá produzidas. No entanto, infelizmente, estas não têm sua autoria identificada.

Certa vez, após uma apresentação em um seminário na Puc-Rio, uma professora comentou que me considerava uma pessoa de sorte. Na ocasião eu relatei a descoberta do objeto da pesquisa no local onde trabalho e o primeiro encontro com meu orientador, Rafael Cardoso. Conteí que perguntei a ele se conhecia Ary Fagundes, pois eu vinha pesquisando sobre a única assinatura identificável nas peças encontradas e não obtivera nenhuma informação. Rafael,

⁶ Duas peças foram assinadas por Ary Fagundes; em dois casos havia assinatura, mas não foi possível identificar o nome e uma tinha ilustrações assinadas por Percy Lau. Outra imagem foi atribuída a Ary Fagundes, mesmo sem conter assinatura, depois de constatar-se que fazia parte do acervo pessoal de seu filho.

então, me disse que em seu livro, *Uma introdução à história do design*, havia alguns trabalhos do autor. Falou também que havia a possibilidade de fazermos contato com a família dele, que teria mais trabalhos seus guardados. Do trecho do livro referente ao cartazista e do material cedido pela família nasceu o capítulo três deste trabalho, apresentado no seminário mencionado. Foi devido a todos esses “encontros”, que a professora me considerou uma pessoa de sorte. Confesso que me senti um pouco injustiçada, pois muito trabalho havia sido dedicado a tornar possíveis os “encontros”, mas não posso negar que boas coincidências também colaboraram. No entanto, não considero a sorte o fator principal e sim o tal “olhar de pesquisadora”, ao qual me referi na introdução desta dissertação. É ele que nos leva a enxergar grandes possibilidades nas pequenas pistas encontradas e, como numa caça ao tesouro, uma pista leva a outra, até que o caminho esteja completo. Finalizado este percurso, resta aguardar quais serão os novos caminhos a serem trilhados.