2 | MANIFESTO RUPTURA (ARTE CONCRETA)

No início da década de 1950 no Brasil, mais precisamente no eixo Rio-São Paulo, artistas, designers e poetas, trabalharam os pressupostos da arte concreta, importando modelos europeus construtivistas e funcionalistas.

O presente capítulo trata desse tema e nele apresentamos as principais correntes estéticas que influenciaram a arte concreta e os designers|artistas concretistas brasileiros. Abordaremos os movimentos vanguardistas de caráter construtivo que surgiram no início do século XX na Europa.

Apesar do termo construtivismo nos remeter diretamente ao Construtivismo Russo, outros movimentos de vanguarda também trabalharam de formas diferentes os conceitos de construção concreta, a partir da geometria, das cores básicas, da precisão da funcionalidade. Dentre estes movimentos podemos destacar: o futurismo, o De Stijl. Dentre as escolas de design, a Bauhaus, na Alemanha.

Após apresentar rapidamente tais movimentos apontamos como esses ideais chegaram na Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, que, através do seu primeiro diretor, o suíço Max Bill, divulgou e trabalhou os postulados da arte concreta.

A segunda parte deste capítulo apresenta a entrada dos ideais concretistas no Brasil e sua repercussão no meio artístico,

com relevância ao impacto da *I Exposição Nacional de Arte Concreta* e da exposição de Max Bill no MASP; a figura de Waldemar Cordeiro como divulgador do abstracionismo, de Kandinsky, de Mondrian e da teoria da Gestalt; e os Grupos RUPTURA e FRENTE, aos quais os designers concretistas estavam ligados.

2.1 | DESIGN, INDÚSTRIA E VANGUARDISMO



Figura 01. linha de montagem, Inglaterra, inicio do século XX

No início do século XX, com a expansão industrial, conceitos de padronização, serialização e racionalização da produção começaram a ser aplicados industrialmente (Heskett, 1998).

Ao mesmo tempo, movimentos de vanguarda europeus, como o cubismo (1907 a 1914), o futurismo (1909-1920), o dadaísmo (1915-), o construtivismo (1917-1930), o De stijl (1917), baseados em valores artísticos, repensaram e discutiram a inserção da máquina na sociedade, com tentativas de unir arte e indústria. Podemos pensar que a visão da realidade passou a ser dualista: humanizar a máquina, ou mecanizar o homem. Com exceção do surrealismo, as vanguardas, possivelmente, ficaram com a segunda opção e incorporaram como valores estéticos

"as máquinas e os objetos industrializados, a abstração formal e a geometria euclidiana, a ordem matemática e a racionalidade, a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na configuração, a otimização e racionalização dos materiais e trabalho" (Denis, 2000:115).

Na Itália, os poetas/designers/artistas futuristas acreditavam no design como parte de um programa de integração das artes com a vida cotidiana. Fascinados pela tecnologia ou, pelo menos, pela imagem de modernidade que ela transmitia, apropriaram-se de elementos da produção industrial. Em 1909, Marinetti, poeta e designer, lança o primeiro manifesto futurista evocando características do mundo moderno como velocidade, automóveis, aviões e guerra (Hollis, 2001).





Figura 2 Manifesto futurista | Marinetti.

Figura 3 cartaz, | Marinetti.

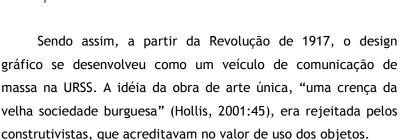
Os manifestos futuristas, que "pregavam o uso da tipografia para intensificar o conteúdo dos textos" (Farias, 1998:15), podem ser considerados como os primeiros manifestos da tipografia moderna. No seu primeiro livro intitulado *Zamg tumb tumb* (1914), Marinetti afirma:

"minha revolução se dirige à assim chamada harmonia tipográfica da página [...] Usaremos três ou quatro cores diferentes de tinta em uma página, e até mesmo 20 tipos diferentes de letras. Por exemplo: o itálico para uma série de sensações similares e velozes, o negrito para as onomatopéias violentas, etc. Com esta revolução tipográfica [...] proponho redobrar a força expressiva das palavras" (Marinetti, 1914 *in* Farias, 1998: 17).

O dadaísmo, movimento anarquista plástico e literário, fundado em Zurique, em 1915, expandiu-se rapidamente para o resto da Europa. Apesar da máquina não ser a questão central discutida pelos dadaístas, é importante destacá-los neste estudo, por suas experiências subversivas no campo da palavra e da

poesia. O movimento surgiu como uma reação à Primeira Guerra Mundial e aos valores sociais da época. Com os trabalhos editados pelo poeta Tristan Tzara, pregou a liberdade tipográfica na página, com letras que se unem e se afastam, frases interrompidas sintaticamente, elementos tipográficos como ilustração, enfim, um grande dinamismo visual, que influenciou, inclusive, os poetas concretos brasileiros, como veremos no *Plano Piloto para a poesia concreta* no capítulo 3.

Podemos pensar que a maioria das vanguardas artísticas deste início de século, maravilhadas com a indústria e com a nova maneira de viver inerente ao processo de desenvolvimento industrial, via na produção em série uma forma de transformar a sociedade, tornando-a mais igualitária. Para atingir este ideal, o caminho possível era o design e a universalização da forma, reduzindo-a a aspectos especificamente funcionais. Em termos ideológicos, senão utópicos, a universalização funcional ia ao encontro do sonho de diminuir as diferenças sociais. Não era de se estranhar que isto ecoasse na União Soviética através do Construtivismo Russo, estando de acordo com a ideologia revolucionária e libertária dos soviéticos dos primeiros anos da Revolução Comunista.



Podemos destacar entre os construtivistas russos, o poeta Maiakóvsky e os artistas|designers El Lissitzky e Rodchenko, cujos trabalhos uniam abstração geométrica e funcionalismo. Para eles, a produção artística tinha que ser funcional, informativa e integrada no dia-a-dia das pessoas - acreditavam no design como agente da revolução.

O De Stijl (1917), na Holanda, com Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), entre outros artistas voltados para a abstração, tinha como característica mais forte a retangularidade e a linearidade, o uso de cores básicas e de traços horizontais e verticais, que podem ser observados nas



Figura 04. cartaz | El Lissitzky, 1929



Figura 05. livros com design de Rodchenko, 1923.



Figura 6. Composition with Blue, Red Yellow and Black, 1922 | Piet Mondrian.

pinturas de Mondrian. Os trabalhos do pintor, arquiteto, poeta e designer van Doesburg também tinham um estilo estritamente geométrico e funcional. Nas suas andanças pela Europa, semeou as idéias do De Stijl, encontrando um solo fértil na Bauhaus, chegando até a ministrar cursos e palestras aos alunos e a colaborar nos livros editados pela escola, onde o impacto de suas idéias foi muito grande (Hollis, 2001). O De Stijl trabalha e formula os primeiros postulados oficiais da arte concreta através de van Doesburg que usa com pioneirismo o termo arte concreta e funda um grupo e uma revista homônimos em 1930, em Paris, para difundir seus ideais. No primeiro número da revista, que pode ser considerada como um manifesto da arte concreta postulou:

"Uma mulher, uma árvore, são concretas em seu estado natural, mas em seu estado de pintura são abstratas, ilusórias, vagas, especulativas, enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha, nada mais nem nada menos" (Doesburg, 1952).

Podemos pensar, a partir dessa citação de Doesburg, que a arte concreta surge na verdade contra a arte figurativista e, mais tarde nega a abstração, apesar de alguns de seus artistas trabalharem nessa linha. Essa diferenciação entre arte abstrata e concreta se estabelece a partir de 1936, quando o artista suíço Max Bill formula a sua idéia de arte projetada e construída objetivamente com elementos materiais. Ela não é abstrata, pois seus elementos significam as suas próprias formas - um quadrado é um quadrado simplesmente e não pretende significar nada além, ou seja, uma outra forma, uma idéia, um sentimento. Podemos pensar que, justamente por isso, é concreta, pois está centrada na materialidade das coisas.

No mesmo exemplar da revista *Arte Concreta*, Doesburg ressalta as caracteríticas fundamentais da arte, que pode ser considerada como a base da pintura concreta:

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

De acordo com suas palavras podemos pensar que, para ele, uma obra deveria ser inteiramente construída com elementos plásticos, isto é, planos e linhas num esforço pela clareza absoluta, objetivando tornar a arte universal. A partir dessas citações de Doesburg, podemos compreender o papel do De Stijl na formulação da arte concreta.

Esse conceito funcionalista de universalização formal, de redução, de economia absoluta de elementos, trabalhado pelo De Stijl, foi amplamente divulgado pelos designers modernos, emergentes dos movimentos vanguardistas do início do século, que influenciaram a Bauhaus e a Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha.

A Bauhaus, fundada em 1919 na cidade de Weimar, Alemanha, teve Walter Gropius como seu primeiro diretor, que convidou vários pintores abstratos e designers vanguardistas para serem professores da escola, entre eles, Kandinsky, Paul Klee, Laszló Moholy-Nagy e Josef Albers. Podemos colocar como objetivos da escola, alcançar uma síntese estética nova com a integração de todos os gêneros de arte e todos os ramos do artesanato; e uma síntese social com a orientação da produção estética às necessidades de um amplo espectro de classes sociais.

Em 1933, a Bauhaus, que tinha sido transferida em 1925 para a cidade de Dessau, foi dissolvida pelo nazismo e muitos de seus professores e alunos se espalharam e divulgaram suas teorias pelo mundo, principalmente a máxima da escola - "a forma segue a função", causando impacto onde quer que fossem. Devemos destacar, principalmente, o significado educacional da Bauhaus, pois foi a base de inúmeras escolas de design modernas, como a New Bauhaus de Chicago, fundada em 1937 por Moholy-Nagy após sua saída da Alemanha, que teve como professores Kandinsky, Paul Klee, Marcel Breuer; em 1933, Josef Albers criou um departamento no Black Mountain College, na Carolina do Norte, nos moldes da Bauhaus e depois na Universidade de Harvard, na qual Walter Gropius também lecionou; Bayer e Mies van der Rohe também foram para os EUA, este último se transformou no arquiteto da remodelação de Chicago. Entre os alunos da Bauhaus podemos destacar Max Bill, que mais tarde, no início da década de 1950, foi o primeiro diretor da Escola de Ulm, principal pólo da arte concreta, que após a Segunda Guerra Mundial, resgatou as experiências das vanguardas do início do século XX e promoveu os princípios da Bauhaus (Meggs, 1998).

Partindo de preocupações semelhantes, outros movimentos de design contemporâneos à consolidação do concretismo no Brasil trabalharam a economia de elementos e o uso racional e ao mesmo tempo expressivo do espaço tipográfico e podem ser vistos como desdobramentos da Bauhaus e do concretismo. Entre eles, o *Estilo Internacional*, que, através da racionalização do método de trabalho, divulgou a sistematização projetual e a divisão do espaço da página em módulos seguidos durante a composição. Este estilo de diagramação foi divulgado através dos trabalhos de Paul Rand e Emil Ruder, entre outros, que elevavam a simplicidade e a simetria por um lado e a assimetria e os fortes contrastes, por outro lado. Isso foi bastante difundido nos anos 1960, inclusive no Brasil, como veremos nos capítulos 4 e 5.

A Escola Superior da Forma de Ulm, segundo Câmara (2000), buscava o caráter específico próprio da linguagem do design, tendo como ponto de partida a racionalização da produção. O autor chama atenção também para a idéia da *gute Form* iniciada na Bauhaus, que Max Bill trouxe como orientação fundamental da escola nos primeiros anos. A partir da *gute Form*, Bill

"delinearia o conceito de design como ponto de convergência ente arte e técnica, do qual seria possível concretizar a construção de uma sociedade igualitária" (Câmara, 2000:20).

Essa linha construtivista/funcionalista que tem seu berço nas vanguardas, passa pela Bauhaus e explode na Escola de Ulm, chega ao Brasil no início da década de 1950, quase contemporânea a fundação de Ulm, por intermédio principalmente de Max Bill:

"A Arte concreta constituíra-se como movimento internacional. Seu principal pólo formador e disseminador havia sido a Escola de Ulm, que retomava as teorias construtivistas/funcionalistas da primeira metade do século XX e buscava na linguagem matemática - lógica e universal - a base para a construção de toda linguagem" (Câmara, 2000:17-18).

Nessa época, como veremos mais adiante, alguns artistas e designers brasileiros se aproximaram dessas teorias durante a *I Bienal do Museu de Arte Moderna* de São Paulo, em 1951, que exibia em sua maioria, obras abstratas e concretas. Nesta *Bienal*, Max Bill (1908-1994) foi premiado com sua escultura *Unidade Tripartida*, instigando ainda mais os artistas brasileiros que se identificavam com a arte concreta.



Figura 7. escultura Unidade Tripartida | Max Bill

Max Bill, na página *Invenção do* jornal *Correio Brasiliense* em 1960, ressalta alguns dos pressupostos da arte concreta:

- "a arte concreta distingui-se por uma característica:
- a estrutura:
- a estrutura da construção na idéia
- a estrutura do visual na realidade
- a realidade como estrutura da idéia
- a idéia como estrutura da realidade.
- e as leis da estrutura são:
- o alinhamento
- o ritmo
- a progressão
- a polaridade
- a regularidade
- a lógica interna de desenvolvimento e construção" (Bill, 1960).

Esta citação, os postulados de Doesburg (1928), o funcionalismo e a economia de elementos, ao lado das outras idéias trazidas por nós nessas breves palavras, juntamente com o que será discutido nas próximas páginas e no capítulo 3, nos guiarão mais adiante, nos capítulos 4 e 5, durante a análise dos elementos concretos utilizados pelo design gráfico das décadas de 1950 e 1960 e sua popularização nas páginas da revista *O Cruzeiro*.

Nas próximas páginas, apresentaremos o momento histórico brasileiro que favoreceu a eclosão da arte concreta e os principais núcleos desse tipo de arte no país.

2.2 | A ATMOSFERA ERA FAVORÁVEL...



Figura 08. anuncio automovel, O Cruzeiro, década de 1960.

À época da I Bienal de São Paulo, nas jovens metrópoles brasileiras, o *american way of life* era o símbolo maior da modernidade. Desde o final da década de 1940, ainda sob o governo de Getúlio Vargas, vivia-se no país um processo de democratização política e desenvolvimento econômico que atingiu seu auge com Juscelino Kubitschek (1955-1960) e seu slogan de um avanço de "50 anos em 5". A crença na modernidade e no progresso se solidificava e os grandes centros urbanos eram a cada dia mais frenéticos. Novos hábitos de consumo e vida chegavam ao país, devido à enxurrada de produtos

industrializados, símbolos da modernidade, importados ou produzidos pelas multinacionais que aqui se instalavam, trazendo um novo modo de viver propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico.





Figura 09. anuncios Walita e Consul, década de 1950.

Novos produtos mudaram o cotidiano das pessoas como o liquidificador, enceradeira, maquina de lavar; fogão, geladeira, ferro de passar elétricos, novos tecidos - sintéticos, novas maneiras de vestir e os automóveis.

Se observarmos os anúncios da página anterior, veremos que a indústria usou a publicidade como aliada na transformação dos hábitos e na inserção de novos valores e padrões culturais.

Além disso, podemos pensar que, na época, todos queriam ser modernos, de vanguarda, pensar o futuro, principalmente a elite cultural consumidora das novas formas de entretenimento como a televisão, que chegou em 1951, com a fundação da Tv Tupi por Assis Chateaubriand. A Televisão só foi popularizada na década de 60, decorrente da baixa no preço dos televisores. Elementos da cultura local passaram a conviver com a mais alta tecnologia. Podemos perceber isso ao observarmos o símbolo da TV Tupi, de 1951 (figura 08).O desenho de Mário Farachi do indiozinho de olhos ocidentalizados e antenas televisivas no lugar das penas do cocar simbolizava a rede e remetia ao nome. As antenas e os olhos ocidentais podem ser considerados como um símbolo de que a nova tecnologia era bem-vinda e da apropriação de uma coisa exógena ao universo local, como também o fizeram os artistas | designers concretistas.

Além disso, segundo Paixão (1998: 45), o desenvolvimentismo de JK impulsionou a atividade editorial no país e uma série de medidas, dentre elas, a isenção de impostos sobre o livro e a criação de subsídios para a indústria de papel nacional, levou a um expressivo crescimento no setor, que em 1962 chegou a produzir 66 milhões de livros. Os principais editores do período, José Olympio e José Barros Martins, continuaram a publicar autores nacionais, como por exemplo, Jorge Amado, que teve suas obras vendidas em larga escala (Hallewell, 1985).



Figura 11. Juscelino Kubitschek., 1956.



Figura 10. logo TV TUPI, 1951

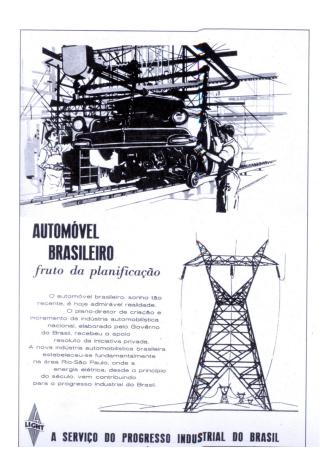


Figura 12. anuncio GM,*O Cruzeiro*, 1957.

O Plano de Metas de Juscelino resultou num impressionante crescimento industrial, que aumentou a oferta de empregos e a renda dos brasileiros.

As grandes realizações, como a construção de Brasília e a estabilidade política contribuíram para criar a atmosfera de otimismo dos chamados "anos dourados".

Podemos pensar que a vida moderna exigiu também uma comunicação rápida e eficiente, além de novas formas de expressão artística. Os concretistas procuraram suprir tais necessidades, captando aspectos dos avanços tecnológicos que transformavam a realidade, da urbanização e da comunicação em massa, que já eram utilizados na Europa pelas vanguardas há pelo menos cinqüenta anos. Como veremos mais à frente, eles adotaram os postulados da arte concreta, seguindo uma tendência mundial e traduzindo-os de acordo com suas necessidades comunicativas.

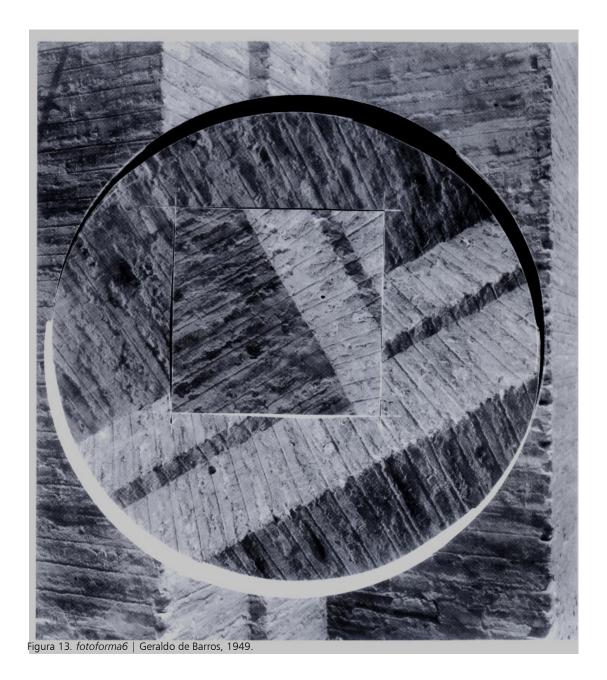
Também surgiam novas formas de pensar e fazer cinema, teatro, música: em São Paulo, Franco Zampari fundou em 1949 a

Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1951, com espetáculos de alta qualidade técnica dirigidos a um público de elite (Niemeyer, 2000); os filmes da Atlântida Cinematográfica, que surgiram no Rio de Janeiro no início dos anos 1940, com as "chanchadas" de Grande Otelo e Oscarito; na música popular, a Bossa Nova, a partir de 1958 no Rio de Janeiro, com Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes, entre outros; o Cinema Novo, iniciado por Nelson Pereira dos Santos e consolidado por Glauber Rocha, com filmes do quilate de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1965).

O vigor do movimento cultural encontrava eco junto a setores das camadas médias urbanas em franca expansão, sobretudo os universitários, sintonizados com o espírito nacionalista da época, e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país. Cresceu também o número de revistas publicadas no período, pois, na década de 1940, surgiram 40 novos títulos, e nos anos 1950, esse número saltou para 67 novas publicações, entre elas, a revista *Manchete*, de Adolph Bloch, que surgiu em 1952 para fazer concorrência com a revista *O Cruzeiro*, além da *Senhor*, *Capricho*, *Visão* e Módulo, entre outras. Na década de 1960, a *Veja* e a *Realidade*, apareceram no vácuo de *O Cruzeiro*, ao lado da *Civilização Brasileira*, *PIf-Paf*, *Tempo Brasileiro* e *Contigo* (*A Revista no Brasil*, 2000)

A identificação dos chamados "anos dourados" com o otimismo que consagrou o governo JK acabou então, por englobar todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte.

O construtivismo brasileiro, sintetizado pelos grupos RUPTURA e FRENTE e seus agregados (Amaral, Aracy, 1977), surgiu neste cenário, apesar de identificarmos suas primeiras manifestações no modernismo da década de 1940, principalmente nas "fotoformas" de Geraldo de Barros, nos trabalhos de Waldemar Cordeiro e nas abstrações de Abraham Palatinik.



Era essa a atmosfera de otimismo que propiciou o desenvolvimento do concretismo no Brasil, pois, da mesma maneira que as pessoas tentavam se adequar à nova vida nos centros urbanos, a arte buscou representar esteticamente os sentimentos do homem moderno, como veremos mais adiante no estudo dos grupos RUPTURA e FRENTE.

2.3 | GRUPO RUPTURA E GRUPO FRENTE - CONCRE-TISMO E NEOCONCRETISMO

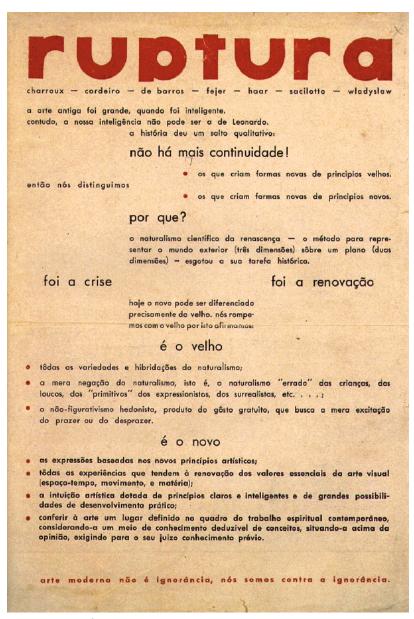


Figura 14. Manifesto ruptura, 1956.

"O trabalho prático, artesanal, era para diversos deles apenas uma conseqüência, uma demonstração, o produto de uma idéia. O importante era ilustrar suas teorias, não vender pinturas. O importante era renovar, abalar as estruturas da política cultural vigente (...)" (Menezes, 1998:10).

Em 1952, formou-se em São Paulo o grupo concretista RUPTURA, liderado pelo artista Waldemar Cordeiro, que promovia reuniões periódicas para o estudo do abstracionismo, baseado em Kandinsky, Mondrian e nas teorias da Gestalt. Criado por Cordeiro, Anatol Wladyslaw (1913), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros, Leopoldo Haar (1910-1954), o RUPTURA lançou seu manifesto contra toda e qualquer forma de pintura naturalista na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no MAM/SP em dezembro de 1956 que reuniu pinturas, desenhos, esculturas e poesias de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo e contou com palestras e conferências. Foi durante a exposição também que foi lançado o *Plano Piloto para a Poesia Concreta*.

No polêmico manifesto, o RUPTURA propõe "a renovação dos valores essenciais da arte visual", por meio da integração do artista na produção industrial. Idealizava também uma sociedade igualitária, socialista, funcional, ligada a problemas matemáticos e sem interferência da subjetividade - em clara sintonia com os princípios construtivos. Segundo Marcus Gonçalves (1996), seria uma "arte quase-design, socializável como produto industrial, que eliminasse a aura religiosa ou aristocrática do objeto único. Esse ficaria reduzido ao projeto-protótipo, matriz da serialização". Tratava-se, portanto, de mudar o próprio modo de produção da arte, refazer seu repertório formal, redefinir as posições do produtor e do consumidor da obra. O artista assim poderia passar a ser considerado um artista-projetista industrial, o que justifica a idéia de Gonçalves de arte "quase-design".

O RUPTURA era diretamente influenciado tanto pelo trabalho como pelas reflexões que Max Bill fazia desde os anos 30, quanto pela Escola de Ulm. Com o lançamento da revista *Noigandres* em São Paulo, em 1952, os irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e Décio Pignatari dão início ao movimento de poesia concreta brasileiro.

Além do NOIGANDRES, entre outros nomes ligados ao RUPTURA, estão os artistas|designers Alexandre Wollner, Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Geraldo de Barros. Outros não tão ligados ao

grupo, mas que seguiram uma linha de construção concreta são Antonio Maluf, Aloísio Magalhães, Antonio Bandeira, Bea Feitler, Danilo Di Prete, Maurício Nogueira Lima, Arnaldo Grostein, Goebel Weyne Rodrigues e Willys de Castro, entre outros, como veremos no panorama do capítulo 4.

No Rio de Janeiro, em 1954, alunos do curso de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna - MAM/RJ, tendo como teóricos os críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930), formaram o grupo FRENTE. Fundado por Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa, João José da Silva Costa (1931), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1929) e Vincent Ibberson. Aderem ao grupo logo em seguida, Hélio Oiticica (1937-1980), Cesar Oiticica (1939), Elisa Martins da Silveira (1912-2001), Emil Baruch, Franz Weissmann (1911), Abraham Palatnik (1928) e Rubem Ludolf (1932).

A partir da exposição do grupo RUPTURA, os artistas do Rio e de São Paulo começaram a interagir e realizaram juntos em 1956/57 a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, nas duas cidades. Nessa ocasião de união, em conseqüência da racionalização do RUPTURA, começaram as divergências entre os grupos, principalmente entre Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar - o que resultou na fundação do grupo neoconcreto no Rio de Janeiro. Os artistas cariocas liderados por Ferreira Gullar rompem com os paulistas e lançam o Manifesto Neoconcreto no Jornal do Brasil em março de 1959. Apesar de antagônicas em algumas questões, essas duas correntes trabalharam com linguagens muito próximas e Aracy Amaral (1998) coloca-as como sintetizadoras do construtivismo no Brasil.

O grupo carioca pregava a experimentação de todas as linguagens, ainda que no âmbito não-figurativo geométrico:

"O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validez das atitudes cientificistas e positivistas em arte, e repõe o problema da expressão incorporando as novas dimensões verbais, criada pela arte não-figurativa construtiva" (Morais, 1995:59).

Ferreira Gullar explica que o grupo neoconcreto estava sempre teoricamente interessado nas "manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças" (Gullar, Ferreira 1985: 229).

Alguns dos artistas ligados aos grupos concreto e neoconcreto trabalharam como designers gráficos e participaram como alunos e professores das tentativas de institucionalização do ensino do design no Brasil.

A primeira tentativa foi o Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC/MASP), criado em 1951 por iniciativa de Pietro Maria Bardi e sob a coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi. O IAC foi a semente do ensino do design de nível superior no Brasil (Niemeyer, 2000) e alguns de seus alunos foram os primeiros designers gráficos treinados por uma escola de design brasileira, entre eles Alexandre Wollner, Antônio Maluf, Emilie Chamie, Ludovico Martino e Maurício Nogueira Lima. Entre os professores, referências nas suas áreas, Roberto Sambonet, Lasar Segall, Roger Bastide e Max Bill. Além dos cursos, havia toda uma movimentação em torno de exposições e palestras organizadas por Pietro e Lina Bo Bardi no MASP, que complementavam a formação dos alunos e ampliavam seus horizontes ainda mais. Segundo Niemeyer (2000), os cursos do IAC e as exposições do MAC estimularam a discussão sobre a relação design, arte, artesanato e indústria.

Em 1953, Bill também passou pelo Rio de Janeiro e contribuiu com o projeto da Escola Técnica do MAM, que seguiria os moldes da que ele implantara na Alemanha, a escola de Ulm. Os membros da diretoria do MAM encomendaram a Tomás Maldonado uma proposta de currículo para a escola. Segundo Niemeyer (2000), Bill encontrou no Brasil um caráter particular, uma simbiose perfeita de ideologias que favoreciam a identificação da escola de Ulm com o Rio de Janeiro: o positivismo (JK, Brasília, ordem e progresso), o místico cultural bem enraizado e a presença da arte concreta questionando valores acadêmicos, em particular da tradicional Escola de Belas Artes. Apesar de bem estruturado, o projeto não saiu do papel.

Sendo assim, o ensino de design no Brasil só se consolidou na década de 1960, com a fundação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) no Rio de Janeiro (Souza, 1996, Niemeyer, 2000). A ESDI também teve uma ligação com a Escola de Ulm, principalmente através do intercâmbio direto com docentes ulminianos e do envolvimento de ex-alunos da Escola de Ulm, como Alexandre Wollner, Edgar Decurtis e Karl Henz Bergmiller, na criação e condução da nova escola.

Souza aponta em seu livro *Esdi: biografia de uma idéia* (1996), que faziam parte do corpo docente da escola, além dos já citados: Aloísio Magalhães, Zuenir Carlos Ventura e Orlando Luiz de Souza Costa, entre outros.

Niemeyer (2000) observa que a orientação da escola era pragmática, voltada para o mercado de trabalho e com habilitações em Comunicação Visual e Projeto de Produto num curso de quatro anos de duração.

Mas, como vimos, antes mesmo da fundação da ESDI, o movimento concreto brasileiro, incluindo o grupo de artistas|designers, já trabalhava os postulados da arte concreta e, por extensão, da Escola de Ulm, desde o início da década de 1950.

Assim, diante do que apresentamos neste capítulo, podemos concluir que o movimento concreto, que teve como berço as vanguardas artísticas européias do início do século XX, tomou força na Escola de Ulm e ecoou no Estilo Internacional e na Escola Suíça. Como aponta Dias Lessa (1995), as vanguardas utilizaram uma linguagem abstrata a partir de figuras geométricas elementares (o ponto, a linha, o plano) para suprir suas aspirações de inserção da arte na produção industrial. A partir desse interesse pela produção e pelo ambiente urbano construído, o artista de vanguarda tornou as fronteiras entre a arte, a literatura e o design muito tênues, seguiu em direção à prática do arquiteto e se assumiu como designer. Esta tendência vem a ser uma das vertentes de constituição do design moderno brasileiro que estudaremos no capítulo 04.

Além disso, alguns teóricos brasileiros, como Mário Pedrosa, já divulgavam o abstracionismo no país desde a década de 1940, quando Geraldo de Barros e Palatinik desenvolveram seus primeiros trabalhos nessa linha. A atmosfera de otimismo dos "anos dourados" contribuiu para o desenvolvimento do concretismo no Brasil e a premiação da escultura de Max Bill na *I Bienal de São Paulo* auxiliou na propagação de suas idéias entre os artistas brasileiros.

No próximo capítulo estudaremos a poesia concreta com seus principais expoentes e características a fim de mapear sua ligação com o design gráfico brasileiro das décadas de 1950 e 1960.

• • •