

2. Neoconcretismo e design

2.1. Neoconcretismo

Os projetos racionalistas modernos surgiram como resposta aos problemas gerados pelo crescimento urbano e a industrialização, mas nem sempre alcançaram os resultados que prometiam. A construção de Brasília, por exemplo, atraiu inicialmente o interesse de professores e alunos de *Ulm* por trazer à tona problemas referentes à arquitetura e à indústria num projeto de grande escala, mas acabou revelando “o irracionalismo do canteiro de obras, onde prevaleciam processos construtivos arcaicos, baseados na mão-de-obra barata e desqualificada e com altos índices de desperdício de material e trabalho” o que não correspondia às preocupações sociais que permeavam o programa ulmiano (Nobre, 2008, p.90).

Certamente, o *neoconcretismo* fez parte das ideologias construtivas no Brasil, mas surgiu no momento da crise do projeto construtivo, quando se percebeu que o sonho reformista era incompatível com o ambiente cultural e a realidade social brasileira (Brito, 1985, p.81).

Não convém restringir a discussão sobre o construtivismo brasileiro à oposição entre *concretismo* e *neoconcretismo*, pois há o risco de suprimir a individualidade de cada artista. No entanto, a tendência atual de analisar esses dois momentos da arte construtiva brasileira como um só parece ainda mais reducionista, por diluir todo o questionamento *neoconcreto*. Se, atualmente, rupturas e manifestos parecem ultrapassados, para os movimentos modernos eles eram comuns, devendo ser levados em consideração na análise do discurso e das obras.

Ao lançar um manifesto de ruptura com o *concretismo*, o *Grupo Neoconcreto* ainda se mostra vinculado a uma concepção de *tempo histórico* característica do modernismo. A partir da era da indústria, a história se torna uma sucessão de movimentos de vanguarda que se posicionam criticamente em relação a seus antecessores e propõem uma mudança de paradigma (Argan, 1992, p.255). É importante lembrar, como ressalta Gumbrecht em *Modernização*

dos Sentidos, que desde o início do século XIX o tempo passa a ser visto como agente absoluto de mudança.

“Doravante, nenhum indivíduo, nenhum grupo, e nenhum momento histórico tem condições de ser visto como uma repetição de seus predecessores. Dizer que algo ou alguém permanecem os mesmos depois de alguns anos torna-se cada vez mais ambíguo” (Gumbrecht, 1998, p.15).

No momento da *Ruptura Neoconcreta* (1959), este grupo de artistas formalizou sua proposta de transformação do pensamento construtivo, colocando em xeque o cientificismo concreto e retomando o humanismo na arte, pois o racionalismo exacerbado ameaçava a autonomia do pensamento artístico (Gullar in Projeto Construtivo Brasileiro, 1977, p.80 e p.82) e mostrava-se uma proposta insuficiente para a superação do subdesenvolvimento brasileiro. É preciso ter em mente, ao analisar os projetos gráficos dos artistas que participaram do *neoconcretismo*, que o resgate do subjetivismo na arte e o questionamento dos pressupostos concretos acabaram refletindo-se na programação visual.

Os artistas *neoconcretos* estavam interessados em transitar por diversos campos, mas eram céticos em relação ao progresso trazido por um desordenado processo de industrialização. Após a ligação com o *Concretismo*, ficou claro para estes artistas que tentar construir uma sociedade industrializada e organizada nos moldes dos países desenvolvidos, com a implantação de um modelo importado (modelo de *Ulm*), era fechar os olhos para a realidade brasileira (Leite in O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60, 2006, p.253).

Na concepção do *Grupo Neoconcreto*, a obra não deveria dissociar-se do processo vital e nem submeter-se às verdades existentes a priori. Recusavam-se a seguir qualquer conteúdo programático, pois acreditavam que a arte moderna não era a excelência do fazer e sim uma poética. É importante ressaltar que as pesquisas de cada artista não se resumiram à afinidade que os uniu ao grupo. Como afirmava Gullar no *Manifesto Neoconcreto*:

“O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um a sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade que os aproximou”. (Gullar in Projeto Construtivo Brasileiro, 1977, p.84).

Para Ronaldo Brito, os artistas neoconcretos atuavam de forma apolítica nos campos da arte e do design (Brito, 1985, p.55), no sentido de não terem nenhuma filiação partidária. Mas, se considerarmos que todo posicionamento crítico é também uma ação política, o estandarte “Seja Marginal, Seja Herói”,

exposto por Hélio Oiticica em 1968, na Praça General Osório (Ipanema- Rio de Janeiro), seria um bom exemplo de obra de arte engajada. Tanto que quando exibido no show de Caetano Veloso, provocou a interdição do espetáculo pela polícia.



Figura 87 - Hélio Oiticica: *Estandarte Seja Marginal, Seja Herói* (1968); impressão sobre tecido

Estes artistas acreditavam que seu posicionamento crítico era uma forma de atuar politicamente, mas ao se depararem com as barreiras culturais, sociais e econômicas existentes no Brasil, a proposta de transformar suas pesquisas formais num plano de ação social mais abrangente encontrou alguns entraves (Cardoso, 2004, p.192). Nos anos seguintes, a desilusão com a tentativa de implantação do projeto universalista de *Ulm* tornou-se cada vez maior e o design gráfico caminhava a passos largos em direção à contracultura. Como escreveu Rafael Cardoso,

“As capas de discos realizadas por Duarte no período da “Tropicália”, são exemplares dessa visão, que representou a versão brasileira da contracultura mundial. (...) Opostos por definição às forças de ordem, os designers ligados às diversas facetas dessa contracultura se viram na posição paradoxal de serem convocados a provocar a desordem e a comunicar a falta de entendimento” (Cardoso in Tudo é Brasil, 2004, p.8).

2.2.

Artistas neoconcretos e produção industrial: Um breve estudo dessa relação

A relação dos artistas que participaram da *Exposição Neoconcreta* com a produção industrial não foi coesa. Não cabe aqui fazer uma análise ampla das especificidades do trabalho de cada artista no campo programação visual, mas apenas levantar questões gerais sobre a atuação de alguns destes artistas na indústria gráfica.

Pelas pesquisas feitas até hoje, fica claro que Willys de Castro, Hércules Barsotti, Amílcar de Castro e Lygia Pape trabalharam ativamente como programadores visuais. Já Hélio Oiticica e Lygia Clark não pretendiam se adaptar ao sistema formal vigente. Poucos projetos gráficos destes dois últimos artistas foram encontrados e, ao que parece, eles tiveram uma produção reduzida no campo do design, dedicando-se apenas a projetos com os quais se identificavam ou, como afirmou Ronaldo Brito, operando na marginalidade (Brito, 1985, p.55). Todos estes esses artistas tinham em comum a crença de que os bens de consumo poderiam carregar em si valores referentes ao âmbito do pensamento que transcendiam sua função imediata.

Ronaldo Brito dividiu os artistas neoconcretos em duas vertentes – Vértice e Ruptura do projeto construtivo - para analisar de que modo a retomada do humanismo na arte se refletiu na produção do grupo:

“(...) na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro) esse humanismo tomava forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua “aura”) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark e Lygia Pape) ocorria, sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto de arte vigente (...)” (Brito, 1985, p.51).

Se no campo da arte as pesquisas de Lygia Pape estão mais próximas da lírica de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, vale questionar se no campo do design gráfico a artista estaria mesmo na vertente *Ruptura*. Sabemos que Lygia Pape trabalhou ativamente como programadora visual, além de ter tido ligação com o meio acadêmico de arte, de arquitetura e de design. Foi professora da *Universidade Santa Úrsula* e da *Escola de Belas Artes da UFRJ* e o vínculo com o ensino mostra seu o engajamento na formação de novos profissionais para estas áreas (Mattar, 2003, p.111). Ao que parece, Lygia Pape estava tão interessada em fornecer uma informação qualitativa à produção industrial quanto Weissman, Willys, Barsotti, Amílcar e Carvão.

As embalagens de Lygia Pape para as *Indústrias Piraquê* são exemplos de projetos gráficos de sucesso. Populares, circulam até hoje e são facilmente encontradas nos armazéns, nas vendas, nos mercados, nas bancas de jornal e nos camelôs. Desde a década de 1950, várias gerações já tiveram em suas mãos essas embalagens, mas, apesar do sucesso e da popularidade dos projetos, sua autoria é reconhecida por poucos. A produção da artista como programadora visual para o *Cinema Novo* é bastante citada, mas ainda assim

pouco conhecida, embora muitos de seus cartazes estejam expostos até hoje nas locadoras de vídeo e nas cinematecas.

Lygia Pape talvez tenha feito pouca publicidade acerca de sua atuação no campo do design e, por isso, permaneceu às margens dos estudos sobre programação visual das décadas de 1950 e 1960. Talvez acreditasse que a produção industrial era por excelência uma atividade anônima, diferenciando-se nesse sentido das obras de arte. Segundo Paulo Sérgio Duarte, Lygia Pape pouco divulgava seus projetos gráficos para que a projeção de sua personalidade e de sua atuação em outras áreas não ofuscasse sua produção artística.

“Esta poderosa artista também não permite que a persona Lygia Pape vá invadir sua obra. Testemunha essa discrição, além de seu comportamento como artista e professora de arte, o caráter sucinto de seu currículo, como o publicado no livro “Gávea de Tocaia”, em que estão omitidas, por exemplo, inúmeras contribuições que deu ao design gráfico no Brasil e as suas colaborações no “Cinema Novo” (Duarte, 2002, p.10).

A artista trabalhou como designer da *Piraquê* da década de 1950 a 1992. Também foi programadora visual de vários filmes do *Cinema Novo* de 1961 a 1967. O vínculo entre Lygia Pape e as *Indústrias Piraquê* se estabeleceu na década de 50 e, ao observar o projeto de suas embalagens, fica claro que a artista estava inteiramente familiarizada com as novas tecnologias. É possível que nessa época Lygia Pape estivesse entusiasmada com a possibilidade de participar da estruturação de mais um campo de atuação do artista: o desenho industrial.

No entanto, na medida em que o ritmo de produção e consumo de massa aumentavam a relação de Lygia Pape com as grandes indústrias tornou-se mais conflituosa. Descontente com o aumento das equipes cinematográficas, Lygia Pape interrompeu seu trabalho como programadora visual de cinema em 1967 e dedicou-se ainda mais à carreira de cineasta, dominando todas as etapas de produção, dos roteiros à finalização. Mostra-se então, um conflito: querer, por um lado, participar do processo industrial e, por outro, recusar a massificação do trabalho artístico. Talvez, já nesta época, estivesse buscando criar um “mercado alternativo”, como diria mais tarde em entrevista à Susana Sereno (Pape in *Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras*, 1986, p.6).

Willys de Castro, por outro lado, parecia não acreditar na possibilidade de criação de um mercado alternativo. Uma vez que o mundo capitalista e industrial estava instituído, era impossível voltar ao tempo em que um só agente dominava o processo de produção. Neste sentido, o trabalho autoral parecia incompatível

com o desenho industrial. Cabia ao artista intervir na indústria através de um método criativo sabendo que essa é sua responsabilidade dentro de um sistema complexo, onde o trabalho em equipe é fundamental.

Cético em relação às intenções revolucionárias do *Grupo Concreto*, ele percebia que transformar o país era um processo lento, no qual o artista contribuía muito mais com suas pesquisas livres do que pela da implantação de um programa. Segundo Roberto Conduru, Willys de Castro era

“Menos um revolucionário que um reformador, no sentido da compreensão da transformação como processo paulatino, ininterrupto e corrigível (...)” (Conduru, 2005, p.33).

Willys de Castro teve uma produção significativa no campo do design. Em 1954, fundou, com Hércules Barsotti, o *Estúdio de Artes Gráficas*, onde desenvolveram marcas, capas de livros e de revistas, cartazes, folhetos e outras peças gráficas. Desenharam, ainda, estampas para a *Rhodia Indústrias Têxteis Ltda.*



Figura 88 - Willys de Castro e Hércules Barsotti: Identidade visual da *Galeria da Arte das Folhas* (1961)

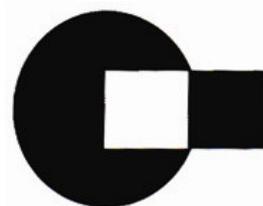


Figura 89 - Willys de Castro e Hércules Barsotti: Identidade visual da *Mobília Contemporânea* (1964)

Ao que tudo indica, o posicionamento de Hércules Barsotti em relação ao desenho industrial era semelhante ao de Willys de Castro e a parceria dos dois rendeu bons trabalhos. Em 1963, Willys de Castro foi um dos fundadores da *Associação Brasileira de Desenho Industrial (ADBI)*, que teve Hércules Barsotti como um de seus integrantes.

Assim como Willys de Castro, Hércules Barsotti e Lygia Pape, Amílcar de Castro também trabalhou ativamente no mercado de design. Atuou por 50 anos como diagramador e ilustrador em vários jornais e revistas no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Belém e Manaus, além de ter desenhado capas de livros, catálogos e folhetos (Alves in *Histórias da Arte e do Espaço*, 2005, p.121).

Acreditando que o pensamento para a diagramação e o desenho era o mesmo, Amílcar de Castro parecia muito mais interessado em dedicar-se ao pensamento formal que a boa diagramação exigia do que preocupado em incorporar-se à lógica industrial,

“Amílcar encara a formalização do produto industrial como possibilidade orgânica em seu horizonte artístico. Isso o coloca inteiramente à vontade para aplicar sua inteligência estética à diagramação de um jornal” (Lessa in Preto no Branco, 2005, p.75).

Suas soluções gráficas nem sempre levavam em consideração os custos de produção. Segundo Ferreira Gullar, as tentativas de aumentar o espaço em branco nas páginas da *Manchete*, onde trabalhou entre 1956 e 1957, criaram uma série de discussões que, somadas a outros problemas internos, resultaram em sua saída da revista (Gullar in Preto no Branco - A Arte Gráfica de Amilcar de Castro, 2005, p.55).

Ainda no ano de 1957, Amílcar de Castro foi contratado pelo *Jornal do Brasil* onde, ao lado de Reynaldo Jardim, reformulou a primeira página do periódico. A exclusão de fios foi, na época, uma solução radical e inovadora. Em princípios de 1958, o artista desligou-se do *JB*, voltando apenas no início de 1959 quando, novamente em parceria com Reynaldo Jardim, desenhou as páginas do *Suplemento Dominical*.

Afirma-se com freqüência que Amílcar de Castro trabalhou como designer para garantir sua subsistência. Mas, tendo em vista a qualidade de sua produção e a perfeita adequação às tecnologias industriais, fica claro o cuidado e a atenção dedicados aos seus projetos gráficos. O *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* tornou-se a principal plataforma das ideias neoconcretas, expressas não só através dos textos e das imagens, mas também pelo próprio projeto gráfico. Segundo Paulo Sérgio Duarte:

“A participação de Amílcar na equipe que realizou a reforma editorial do “Jornal do Brasil” nos anos 50 não pode ser vista como simples recurso para uma digna subsistência. A realização de projetos gráficos por artistas se encontra na melhor tradição da utopia construtiva desde as vanguardas russas do início do século e a “Bauhaus”. Nas condições Brasileiras, realizar esse trabalho num jornal cotidiano que circula numa grande cidade, mais do que se exercitar num laboratório, era tomar posse de um campo de provas para teses que até então permaneciam restritas às mesas de bar, salões e algumas publicações de pequena tiragem”(Duarte, 2004, p.54).

Não há dúvida de que a atuação dos *artistas neoconcretos* na indústria brasileira iniciou-se com suas experiências no *Concretismo*. No entanto, na época em que o *Grupo Neoconcreto* se formou, havia uma desconfiança em

relação à possibilidade de transformar a sociedade pelo puro racionalismo. Ao defender a retomada do subjetivismo na arte, os artistas neoconcretos não buscavam o retorno ao conceito tradicional de expressão, a questão era justamente romper com o dualismo entre lógica e sensibilidade. E é claro que a proposta de conjugar racionalismo e expressão teria grande impacto no campo do design, num momento em que ficava cada vez mais clara a impossibilidade de ordenar uma sociedade que desde sempre havia sido avessa à ordem.

Se naquele momento o discurso humanista neoconcreto parecia estranho ao campo do desenho industrial, hoje sabemos que esse era o prenúncio de uma crise que atingiria a produção e o ensino de design no final da década de 1960. Céticos e conscientes de que o processo de transformação social reivindicava soluções mais adequadas à realidade brasileira, os artistas neoconcretos não se filiaram a nenhum partido político e essa recusa, em alguns casos, tomou a forma de culto à marginalidade, como aconteceu com Lygia Clark e com Hélio Oiticica.

Do *neoconcretismo* não surgiram novos modelos acadêmicos e nem se estruturou uma nova política de mercado. Isso aconteceu porque era da própria natureza do movimento não formular programas. É claro que, para os artistas e designers concretos mais ortodoxos, o discurso humanista neoconcreto parecia avesso ao processo de industrialização. Mas, se um sistema de produção coordenado pelos artistas já não parecia mais possível, de que outro modo os artistas poderiam colaborar com o design senão “pelo domínio de um “método criativo que o capacitasse a intervir?” (Conduru, 2005, p.33). Num mundo em constante transformação, cada problema deveria ser encarado de acordo com suas especificidades. Portanto, o artista estaria contribuindo mais para o aperfeiçoamento da produção na medida em que recusasse as soluções prontas, aliando a pesquisa livre à busca de projetos aplicáveis às novas tecnologias.

Todo o questionamento neoconcreto refletiu-se no campo do design, servindo mais para iniciar uma discussão do que para sugerir teorias. O aumento do consumo e o crescimento desordenado da indústria geravam problemas que a pura objetividade parecia não resolver. Esta se tornaria uma questão de primeira ordem no campo do design, levantando uma poeira que até hoje não baixou.

2.3.A marca dos pressupostos neoconcretos em alguns projetos do grupo

Muitos artistas concretos brasileiros dedicaram-se à pesquisa pura da forma a ser aplicada na indústria, com vistas a ocupar seu lugar na economia industrial multinacional e tornar possível a substituição das importações. Segundo o ideário progressista, a implantação de um sistema de códigos visuais universais era o melhor caminho para o fortalecimento e a internacionalização da produção brasileira.

Ao propor a retomada do humanismo na arte, o *neoconcretismo* posicionou-se criticamente perante o programa desenvolvimentista. A idéia de recuperar o espírito de independência moderno parecia avessa à dureza do mundo industrial, mas era necessário repensar a relação *entre o homem e a indústria* quando já havia ficado claro que a tentativa de transformar o Brasil num país desenvolvido da noite para o dia era uma utopia. Além disso, o projeto universalista ignorava a existência de diferentes públicos, o que numa sociedade com tantas diferenças sociais tornava-se uma questão fundamental do design.

Um pensamento tão independente como este gerou problemas. Os conflitos entre as exigências da indústria capitalista e as idéias do designer, arquiteto, artista ou cineasta ocorrem frequentemente e, por mais talentosos que fossem os artistas neoconcretos não estavam livres destes choques, principalmente porque reivindicavam sua autonomia. Sobre sua relação com o mercado de cinema, onde atuou como programadora visual e cineasta, Lygia Pape afirmou:

“(...) Desconstruir é demolir as coisas para inventar outras. Agora, é claro que isso traz um conflito terrível com o mercado. Claro que isso conflita.” (Pape, 1986, p.6)
“(...) Eu vou tentar transar este mercado de forma que ele interfira o mínimo no meu trabalho” (Pape, 1986, p.10).

Alguns artistas neoconcretos diziam que sua ligação com o design e o cinema aconteceu mais pelas possibilidades de experimentação que estes campos geravam. Nas embalagens dos biscoitos *Salgadinhos das Indústrias Piraquê*, por exemplo, Lygia Pape inovou. Ao dispor na grade concreta a marca rigorosamente desenhada com a família tipográfica *Futura* e as fotos dos biscoitos propriamente ditos, a artista estabeleceu um diálogo entre o *Concretismo* e a *Pop Art*. No design da embalagem do biscoito *Presuntinho*, Lygia Pape foi mais além e incorporou a imagem do presunto na programação visual do pacote. Nesta solução bem humorada, Lygia Pape parece não estar

mais em busca do design ideal, apropria-se da atitude *pop* como maneira de assumir as condições do mundo moderno.

“(...) A partir da *pop*, (...) a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o princípio da realidade impôs à libido das vanguardas. (...)” (Brito, 2005, p.79).

É importante ressaltar que a diagramação da malha dos biscoitos *Piraquê* adequava-se às imperfeições do corte feito à máquina nas décadas de 1950 e 1960. O projeto assemelha-se ao de uma estampa de tecido, onde os elementos gráficos são dispostos dentro de uma malha geométrica garantindo que se distribuam regularmente. Partindo deste raciocínio, as embalagens foram diagramadas prevendo alguma variação na altura da *faca*. Repare na embalagem dos *Salgadinhos* (à direita). A artista projetou o pacote de modo que, mesmo que a altura do corte varie, haverá preservada, em altura legível, pelo menos uma faixa que apresente a marca e nome do biscoito (*Piraquê* e *Salgadinho*) e outra contendo o peso líquido, os ingredientes e as informações adicionais (endereço e dados nutricionais).



Figura 90 - Lygia Pape: Embalagens dos biscoitos Salgadinho e Presuntinho (s.d.); acervo Indústria de Produtos Alimentícios Piraquê S/A

O biscoito *Presuntinho* (à esquerda) apresenta uma solução semelhante, mas ainda mais criativa. A diagramação em diagonal torna quase imperceptível qualquer variação na altura do corte. Se observadas no sentido vertical, as imagens do biscoito *Presuntinho* formam uma coluna e as fotografias do presunto, outra. Essas colunas se intercalam. Mas quando observada em diagonal, percebe-se que há uma grade inclinada subdividida em três partes que são repetidas indefinidamente, formando o padrão impresso nos pacotes. A primeira linha possui a marca da *Piraquê* e o nome do biscoito – *Presuntinho*. A segunda contém, intercaladas, fotografias do biscoito e do presunto. A terceira

apresenta três blocos de texto, um com os ingredientes, outro com o peso líquido e o último com as informações nutricionais. Do mesmo modo que nas embalagens dos biscoitos *Salgadinhos*, há sempre três faixas posicionadas no centro do pacote, garantido a boa leitura e a preservação de todas as informações.

Nas embalagens do biscoito *Presuntinho* e do biscoito *Salgadinho*, a ideia de velocidade de produção e de consumo da sociedade moderna está impressa tanto na repetição dos elementos - nas malhas vertical/horizontal ou diagonal - como no corte, que remete à produção de outras embalagens antes e depois daquela que possuímos em nossas mãos.

Além disso, ao formular um sistema para dispor elementos nos eixos horizontal/vertical ou diagonal, Lygia Pape faz lembrar o que Theo Van Doesbourg já havia antecipado na década de 1910. A justaposição de elementos bidimensionais cria relações recíprocas que servem não apenas para as pinturas e as esculturas abstratas, mas também para a organização do espaço urbano, o que inclui os grandes projetos no campo da arquitetura e a concepção de produtos industriais – no caso, a embalagem (Benevolo, 1998, p.398).

O primeiro cartaz do filme *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, também foi projetado por Lygia Pape é tão original quanto as embalagens da *Piraquê*. Desta vez o diálogo não foi com a *Pop Art* americana. O uso da xilogravura permitiu que a artista fizesse uma referência ao cordel sem deixar de lado a geometria construtiva.

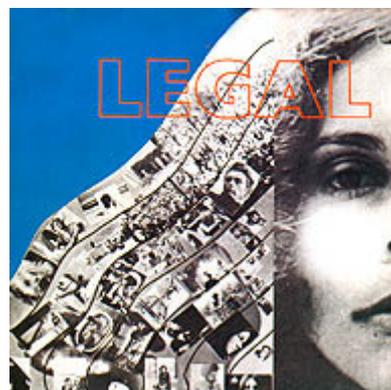
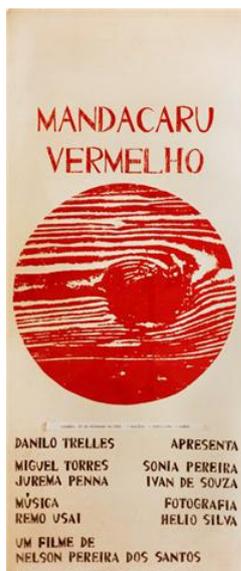


Figura 91 - Lygia Pape: Cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* (1961)

Figura 92 - Hélio Oiticica: Capa do disco *Legal*, de Gal Costa (1970)

Ao utilizar a xilogravura, a artista permitiu que o fundo branco invadisse o círculo vermelho, o que elimina a diferenciação entre figura e fundo. Para os artistas concretos mais radicais, a presença dos veios da madeira na gravura reproduzida no cartaz, poderia ser considerada um arcaísmo, pois a potência da matéria contrariava o pragmatismo concreto. Considerado um resquício do expressionismo, o aspecto corpóreo ou material não poderia estar num programa racionalista da forma.

Hélio Oiticica, assim como Lygia Pape, não negou suas raízes construtivas. No projeto da capa do disco *Legal*, de Gal Costa, os elementos gráficos também estão distribuídos na grade concreta. As pequenas fotos da composição estão dispostas em forma de cascata, formando os cachos da cantora, que ocupam dois terços da capa, no sentido horizontal. Parte do rosto de Gal Costa forma um semicírculo que ocupa o terço restante. No entanto, ao sobrepor o texto em *outline* à composição fotográfica, o artista contraria as rígidas regras de percepção da *gestalt*. Mas a leitura não fica prejudicada. O contraste dos caracteres alaranjados com o fundo azul e a fotocomposição em preto e branco confere o destaque necessário para garantir a boa leitura.

No uso da tipografia, outras liberdades foram tomadas. Guilherme Cunha Lima afirma que os designers concretos preferiam utilizar os tipos sem *serifa*, como *Helvética*, *Futura* e *Univers* (Lima, 1997, p.22). Isso acontecia porque, segundo as leis de percepção da *gestalt*, essas fontes são mais claras e facilitam a leitura. A *serifa* era considerada um “excesso gráfico” que devia ser descartado. Mas estas leis não pareciam tão importantes para os artistas neoconcretos. Se os tipos *serifados* fossem mais adequados ao projeto gráfico, nada impedia seu uso.

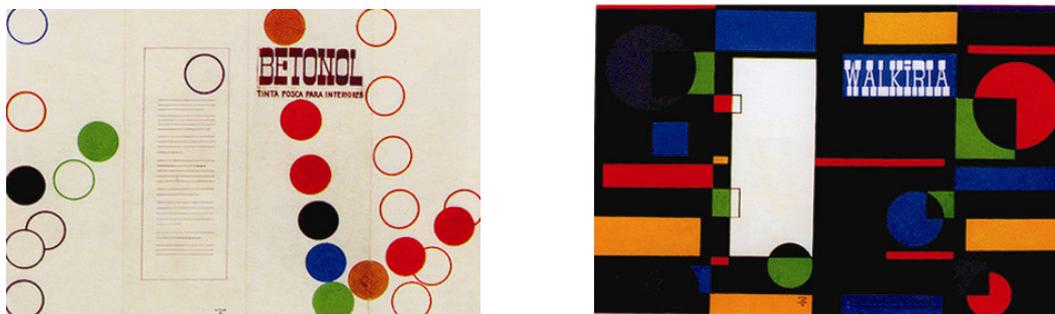


Figura 93 - Willys de Castro: Cartazes para as tintas *Betonol* e *Walkíria* (dec. de 1950)

As fontes escolhidas por Willys da Castro, ainda na década de 1950, para os dois cartazes de tintas industriais possuem *serifas* em forma de retângulos

que, longe de atrapalhar a leitura, colaboram para o equilíbrio do projeto. O mesmo vale para a capa do disco *Poesias*, projetada por Lygia Clark, que além de utilizar tipos com *serifa* parece brincar com o texto de forma a não facilitar propositalmente a leitura. O olhar do observador precisa acompanhar a dinâmica dos elementos para que possa ler não só texto, mas a imagem como um todo.

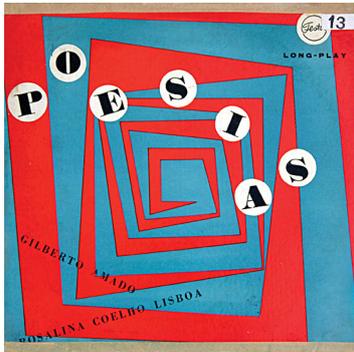


Figura 94 - Lygia Clark: Capa do disco *Poesias* (1963)

Mas o projeto gráfico do período neoconcreto que foi mais discutido até hoje nos meios da arte e do design foi o do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Neste trabalho Amílcar de Castro e Reynaldo Jardim levaram as possibilidades de exploração da geometria ao limite, sem que tenha havido uma adoção programática dos princípios de design como disciplina fechada (Lessa in Preto no Branco, 2005, p.74). A diagramação do principal veículo dos pressupostos neoconcretos esteve à altura das ideias defendidas pelo grupo.

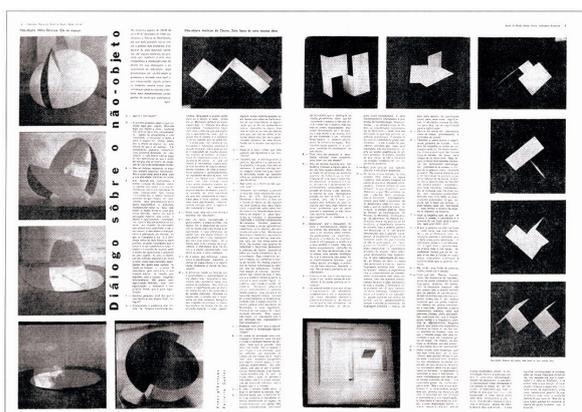


Figura 95 - Amílcar de Castro: Páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1959)

Se os *artistas neoconcretos* acreditavam que não devia haver um modelo de sociedade, muito menos um modelo artístico, a diagramação do *Suplemento*

Dominical do Jornal do Brasil deveria ser resultado da pesquisa livre da forma. Na medida em que cada página apresentava seus próprios problemas, Amílcar e Jardim buscavam reformular as soluções. Para Alexandre Wollner,

“Amílcar de Castro (...), inovou no mercado editorial. Nesta área o seu trabalho mais importante foi a reformulação da produção gráfica do “Jornal do Brasil”, cujo caderno dominical (...) funcionava como laboratório” (Wollner in *Arte Construtiva no Brasil*, 1998, p. 242).

O caráter de laboratório marcou profundamente toda a produção dos integrantes do *Grupo Neoconcreto* nos campos da arte e do design. Avessos que eram a qualquer programa que ameaçasse a autonomia do artista, percebiam-se como parte de um mundo em transformação e buscavam integrar-se a esse processo pela liberdade de pesquisa.