3
Arte moderna e ilustração

Eu digo o que penso — apressou-se Alice a dizer. — Ou pelo menos... pelo menos penso o que digo... é a mesma coisa, não é?[79]

3.1. Imagem funcional e o impacto do japonismo na ilustração

O destaque dado à relação entre arte moderna e ilustração sugere a ligação entre as transformações nas artes visuais e a influência estética que alcançou a imagem funcional. Por mais que a área das artes tente diferenciar-se da ilustração, em busca da legitimação do seu campo de atuação, não pode ser ignorada a proximidade entre elas. A arte moderna e o pensamento modernista marcaram o século XX. Essa influência ocorreu em muitos setores, e a ilustração, em suas diversas modalidades, foi impactada por essas transformações. Novos paradigmas em relação à visualidade realçam os encontros e os desencontros entre arte e arte aplicada.

As questões apresentadas pela arte moderna abriram outros rumos para a ilustração. O desenho fora do ateliê, a liberdade em relação à verossimilhança, a nova concepção de espaço, a influência de outras culturas e a exploração da expressão e da singularidade do artista foram alguns dos pontos que

[79] Entrando na Toca do Coelho, in CARROLL, Lewis, **Aventuras de Alice no Pais das Maravilhas**, op. cit., p. 86.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

se expandiram na representação visual. Como muitos artistas atuaram também como ilustradores, essa aproximação é ainda mais visível.

A observação da natureza e a pintura baseada na percepção *in loco*, fora dos ateliês, possibilitaram uma espécie de revolução. Um processo de ruptura com a tradição pictórica inicia-se com o trabalho de Eduard Manet (1832-1883) e perpetua-se com muitos outros artistas. A intensa reação do público e da crítica gerou uma exposição específica para os trabalhos rejeitados nos salões da época: *O Salão dos Recusados* (1863). Cores captadas ao ar livre e formas em movimento foram os elementos almejados por esses artistas nos seus desenhos e pinturas. Claude Monet (1840-1926) perseguiu tal objetivo ao longo de sua vida. Para Monet, era essencial abandonar o ateliê e ir pintar ao ar livre, na natureza. Uma exposição foi organizada num estúdio de fotografia e teve como um dos quadros expostos o que se denominava *Impressões: nascer do sol*, de Monet. Da ironia dos críticos ao ridicularizar os quadros, revelou-se o nome que caracterizou esse movimento artístico, o impressionismo. Além das técnicas, os motivos escolhidos, as paisagens e as cenas da vida real incitavam a ira dos críticos da época.

A observação da natureza e a atmosfera de transformação estética da época influenciaram o trabalho de muitos ilustradores. Beatrix Potter, por exemplo, realizou uma pesquisa intensa de observação de animais para o desenvolvimento dos personagens criados por ela, como, por exemplo, Peter Habbit (Fig.1). A sua relação com a natureza pautou o

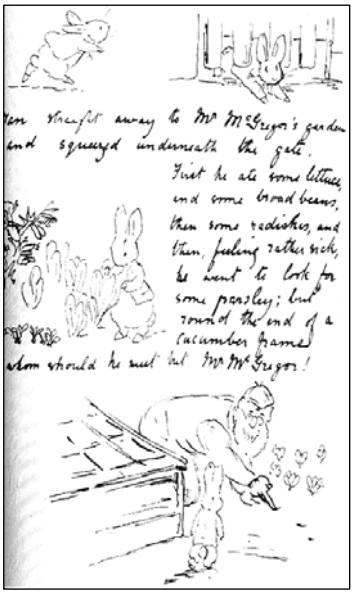

Figura 1: *Esboço primeira versão da "História de Peter Habbit", de Beatrix Potter*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

desenvolvimento de sua obra e o seu mérito profissional e pessoal.

O desenho “correto” foi substituído pelo desenho com a sensibilidade do artista. Gombrich afirma: “... em arte, basta solucionar um problema para que muitos novos problemas surjam no lugar dele”.[80] Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que, pela via do impressionismo, três artistas enfrentaram essa situação e alimentaram o processo de transformação das representações visuais. Paul Cézanne (1839-1906) buscou solucionar problemas ligados à pintura e à arte que ele próprio se havia proposto, apreciando o movimento impressionista, mas com posição independente. Van Gogh (1853-1890) fez da emoção e da expressão os valores norteadores do seu trabalho. Paul Gauguin (1848-1903) realizou obras impactantes pelo uso das cores e pela temática. A arte moderna apresenta um sentimento comum de insatisfação por três caminhos, e as suas consequências são claras. A pintura de Cézanne deságua no cubismo; a força do trabalho de Van Gogh sugere o ponto de partida do expressionismo; e a obra de Gauguin inaugura o primitivismo representado em formas simples e cores inovadoras. Assim, outra ambientação em relação ao cenário artístico começou a configurar-se e a influenciar muitas áreas de conhecimento existentes na virada do século XIX.

O encontro dos artistas ocidentais com a gravura japonesa durante os anos de 1880 deu origem ao que se usou chamar de *japonismo*, ou seja, uma

[80] GOMBRICH, E. H., **História da Arte**, op. cit., p. 428.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

influência do repertório visual japonês que marcou profundamente representações visuais desenvolvidas a partir de então. O uso de cores chapadas, os contornos em preto, os padrões gráficos e os enquadramentos assimétricos foram, por exemplo, alguns elementos apreciados e utilizados pelos impressionistas. As gravuras japonesas atraíram a atenção de artistas encantados com outras possibilidades de representação. A liberdade e a leveza em relação às normas estabelecidas abriram as portas para a quebra de paradigmas formais existentes na cultura ocidental, sobretudo na cultura européia do século XIX. (Fig.2)

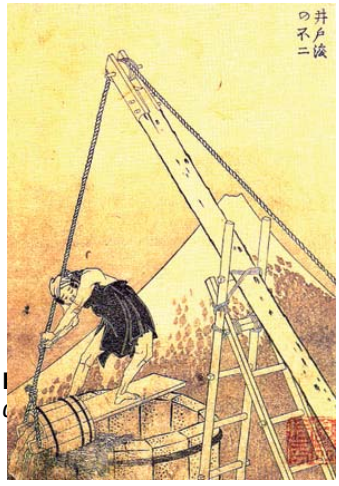

Figura 2: *"A montanha Fuji", de Hokusai, 1834.*

A busca por uma expressão artística de superação apresentou novos desafios ao olhar, além da desconstrução de paradigmas vigentes no campo da visualidade. Os impressionistas exploraram diversos tipos de pinceladas, formando espaços incompletos, processados pelos observadores. Influenciados pelas gravuras japonesas em diferentes aspectos, inauguraram uma maneira de captar o instante da natureza pela via individual da impressão e da expressão. Muitos anos se passaram para que o pensamento de artistas como Rembrandt pudesse emergir ao trazer a defesa da obra terminada segundo a sua finalidade artística, e não para satisfazer o desejo de reprodução técnica de uma realidade idealizada. O debate desencadeado pelo critico inglês John Ruskin e o pintor inglês James McNeill Whistler (1834-1903) — apreciador das gravuras japonesas, influenciado pelas mesmas e pelos pintores impressionistas franceses — evidencia o confronto estético, que avançava pela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

virada do século, entre uma ideia de beleza idealizada e a necessidade de expressão.

Por maior que tenha sido o confronto estabelecido entre Ruskin e Whistler, não foi suficiente para afastá-los de suas significativas atuações no movimento inaugurado na década de 1890, intitulado *Art Nouveau* pelo arquiteto belga Vitor Horta (1861-1947), apresentou ao mundo as suas formas assimétricas e surpreendentes, assumidamente influenciadas pela arte japonesa. John Ruskin criticava o sistema de divisão de tarefas e denunciou o modo de organização do trabalho como o responsável pelas deficiências projetuais e estéticas na arte, na arquitetura e no design. Ressaltava que a importância do design não se encontrava restrita a estilos, mas na sua capacidade de proporcionar o bem-estar do trabalhador. Ruskin e William Morris (1834-1896) começaram a questionar os efeitos da Revolução Industrial e a defender um artesanato significativo e o resgate dos princípios de produção oriundos da Idade Média.

Morris, designer e escritor, foi um socialista utópico que lutou por uma sociedade mais justa e igualitária. Preocupou-se com a qualidade, e não com a quantidade, um novo valor da sociedade industrial que se constituía. Criou o movimento *Artes e Ofícios, Arts and Craft*, que não poderia mudar a realidade das máquinas instaladas em vários ramos da sociedade, mas incentivava as discussões que ampliavam o senso crítico em relação aos impactos gerados pela força e pela rapidez da implantação dos processos industriais(Fig. 3). Buscou a recuperação dos valores

Figura 3: *Padrão "Rosa" para tecido, de William Morris. 1883.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

produtivos tradicionais em que projeto e execução se encontravam de forma integrada. O *Art Nouveau* enaltecia livros bem impressos e ilustrações que considerassem a sua inserção na página aliada ao seu sentido narrativo. Trata-se de um momento solar para a ilustração contaminada pela atmosfera onírica de elementos da natureza.

As ilustrações de Aubrey Beardesly (1872-1998) — influenciadas pelo trabalho de Whistler e pelos artistas japoneses — obtiveram sucesso e reconhecimento amplo e imediato. (Fig.4). Na França, Henri Tolouse-Lautrec (1864-1901) é um exemplo de um grande artista que atua como pintor e ilustrador, demonstrando mais uma vez a qualidade no encontro entre arte, ilustração e design gráfico. O talento de Tolouse-Lautrec ampliou as possibilidades visuais da arte do cartaz. A simplificação de suas formas singulares, inspiradas também nas artes visuais japonesas, marcou a sua obra, envolvida pelo movimento *Art Nouveau.* Observam-se um encontro fundamental com a cultura oriental e, simultaneamente, um sintoma do afastamento parcial das tradições estéticas ocidentais. (Fig.5)

O *Art Nouveau* revelou muitos talentos na área da ilustração. Jules Cheret (Fig.6) foi um artista de destaque na área dos *posters*. Também Théophile Alexandre Steinlen (Fig.7), Alphonse Mucha (Fig.8), Edward Penfield (Fig.9), Henri Van del Velde (Fig.10), Gustave Klimt (Fig.11), Koloman Moser (Fig.12; Fig.13) e Alfred Roller, entre muitos outros.

O aumento da alfabetização produziu mais leitores e refletiu-se na importância dada à

Figura 4: "*The Stomach Dance from Salome", de Aubrey Breadsley, 1907*.

Figura 5: *Desenho de Henri de Toulouse-Lautrec*.

Figura 6: *Cartaz de Jules Cherét, 1896.*

Figura 7: *Cartaz de Théophile Alexandre Steinlen, 1896.*

Figura 8: *Ilustração de Alfons Mucha, 1901.*

Figura 9: *Cartaz de Edward Penfield, 1894.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

comunicação gráfica, que se tornou mais disponível em função da grande demanda da comunicação de massa.

Ao longo do século XIX, a especialização dos meios de produção das fábricas fragmentou a comunicação visual ao separar design e produção. Assim, a natureza da informação visual mudou. A variedade de tipos e tamanhos de letras cresceu, e o uso das cores nas imagens gráficas, impressas pela litografia colorida, passou a ser vista por uma parcela maior da sociedade. O século XIX abriu as portas para novas tecnologias, para formas imaginativas que contribuíram para o fortalecimento do design gráfico.

Uma das tecnologias que apresentou também uma nova forma de ver e representar foi a fotografia, que se transformou em seguida numa linguagem própria. O francês Joseph Niépce (1765-1833) produziu em 1822 a primeira imagem fotográfica, e, segundo Meggs, ele buscava um meio mais ágil e econômico para transferir desenhos para a chapa de impressão. (Fig.14) Assim, tentando rever uma situação de ordem técnica, um novo caminho de expressão abriu-se para o campo da imagem. Posteriormente, Niépce captou a paisagem em frente ao seu estúdio, uma imagem ainda difusa mas reconhecível. Suas descobertas foram compartilhadas com o ator e pintor Louis Jacques Daguerre (1799-1851). Após a morte de Niépce, Daguerre continuou as suas pesquisas e, em 1839, conseguiu uma fotografia mais nítida do que a de seu amigo. (Fig.15) Simultaneamente, na Inglaterra, William Henry Fox Talbot (1800-1877) inaugurava as bases da fotografia e da chapa de reprodução de fotografia. Um dos marcos da história dos livros pode ser visto no seu

Figura 10: *Cartaz de Henri van de Velde. 1899.*

Figura 11: *Cartaz de Gustav Klimt, 1898.*

Figura 12: *Capa "Ver Sacrum", de Koloman Moser, 1899.*

Figura 13: *Ilustração para Poema de Rilke, de Koloman Moser, 1901.*

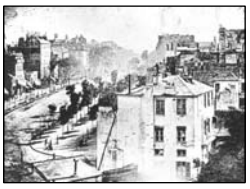

Figura 14: *1ª fotografia natureza, de Joseph Niépce, 1826.*
Figura 15: *Bulevar Paris, por Louis Jacques Daguerre, 1839.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

livro *The Pencil of Nature*, de 1844. Escrito por Talbot, o livro é totalmente ilustrado por fotografias originais coladas nas páginas impressas. A curiosidade de Talbot foi gerada pela sua frustração em relação às suas habilidades para o desenho e pela sua dificuldade em memorizar paisagens. Ele também fotografou sem câmera, o que chamou de “desenhos fotogênicos”, atualmente denominados de “fotogramas”, técnica muito utilizada por designers gráficos ao longo do século XX. (Fig.16) Esse caminho foi desenvolvido por muitos estudiosos, tais como Sir John Herschel (1792-1871), que nomeou a invenção de Talbot de *fotografia*, ou seja, desenho com luz.

Figura 16: *Silhuetas de flores sem câmara, de William Henry Fox Talbot, 1839.*

A invenção da fotografia promoveu grande impacto nas questões artísticas e estéticas, como também no significado da informação visual, pois libertou o artista do compromisso com a representação verossímil da realidade e abriu novas possibilidades para a arte. Na ilustração, mesmo com a função de documentação, aspectos da expressão e da percepção individual começaram a projetar-se nos desenhos e nas colagens. A arte, que no passado estava associada a questões funcionais, não encontrava mais sentido em realizar retratos pintados de personalidades ilustres diante de um meio mecânico mais ágil e econômico de captura de um instante da realidade. Com a fotografia, as artes visuais estavam então livres para buscar as suas próprias questões, para além da *mimesis* e da verossimilhança. Tendo em vista a liberação da funcionalidade representativa, a expressão tornou-se uma querela a ser investigada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

As artes visuais na era vitoriana refletiam, de certa forma, o espírito de um momento marcado pelas crenças religiosas e pela força da moral. A grande exposição do Palácio de Cristal evidenciou as conquistas e descobertas da época em termos de inovações. Uma das grandes descobertas foi a cromolitografia (impressão em pedra), uma nova maneira de impressão em cores mais dinâmica, rápida e elaborada, superando a litografia inventada pelo bavário Aloys Senefelder (1771-1834), em 1796. A litografia teve ao longo do século XIX o seu desenvolvimento em relação ao material gráfico. Muitos cartazes combinavam a impressão tipográfica com ilustrações coloridas em litografia. (Fig.17) Muitas embalagens eram projetadas para serem impressas em litografia colorida, explorando tanto aspectos ilustrativos como tipográficos. (Fig.18) A técnica influencia a forma e a forma solicita transformações técnicas.

Figura 17: *Cartaz de Morris Pére et Fils (impressores litográficos) e Emile Levy (litógrafo), 1871.*

Figura 18: *Embalagens em cromolitografia.*

Até a era vitoriana, havia uma tendência a tratar a criança como um pequeno adulto. No período vitoriano começou, entretanto, a se esboçar uma mudança de atitude em relação à criança. Livros coloridos com imagens e livros-brinquedos foram algumas tentativas de aproximação entre o material gráfico e o universo infantil, o que vem se desenvolvendo até hoje. Um dos primeiros e influentes designers de livros para crianças foi o ilustrador Walter Crane (1845-1915). (Fig.19) Adolescente, ele já era gravador de xilogravura e publicou *Railroad Alphabet* (1865), que quebrou com a tradição visual voltada para o público infantil. Rapidamente, a preocupação com um

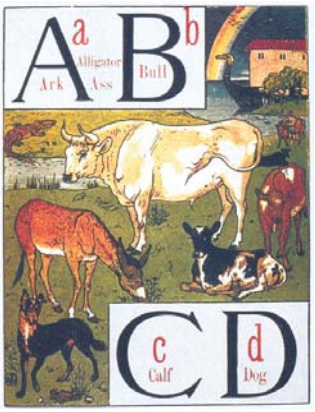

Figura 19: *Ilustrações de Walter Crane para "Livro Absurd A.B.C.", 1874.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

material específico para crianças instalou-se com foco didático e moral. A preocupação de Crane enfatizava o entretenimento. Ele foi um dos primeiros artistas, segundo Meggs, a trazer para o ocidente a influência da xilogravura japonesa, com as suas cores chapadas e os seus contornos leves. Realizou desenhos para papéis de parede, tapeçarias e vitrais. Fez parte do movimento *Artes e Ofícios*, além de ser um designer que contribuiu particularmente para a questão da educação. Outros dois designers de livros para criança de grande influência nesse período foram Randolph Caldecott (1846-1886) e Kate Greenaway's (1846-1901), que expressaram por meio de suas ilustrações a atmosfera imaginativa da era vitoriana.

O final do século XIX também revelou o nascimento do design editorial na América, marcado por muitos trabalhos emblemáticos de ilustração. *Harper's Illuminated and New Pictorial Bible* (1843), de Joseph A. Adams (Fig.20), e a capa do jornal *Harper's Weekly* (1864), por exemplo, apresentaram um *jornalismo visual*. Muitos jornais e revistas começaram a surgir, e com eles destacaram-se muitos ilustradores, como Thomas Nast (1840-1902), Charles Dona Gibson (1867-1944) e Howard Pyle (1853-1911). A ilustração começou a aparecer de forma dominante nas revistas, nos jornais e na propaganda (Fig.21).

Segundo Emanuel Araújo, antes de se chamar *ilustrador*, este profissional era denominado *iconógrafo*. O autor chama a atenção para o fato de que, no sentido grego do século IV a. C., o iconógrafo era o retratista ou pintor de imagens. Ou seja, o equivalente ao ilustrador atual, que analisa o texto e o interpreta em

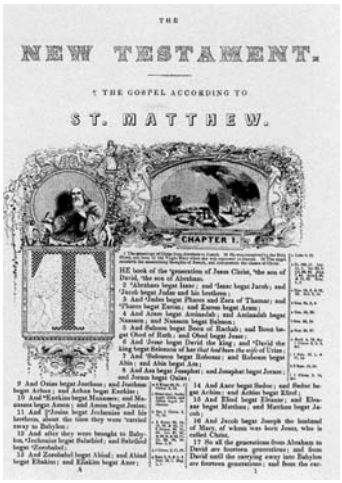

Figura 20: *"Haper's Illuminated and New Pictural Bible", de Joseph A. Adams, 1846.*

Figura 21: *Cartaz para "Haper's Magazine", de Richard G. Tietze, 1883.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

imagens. Segundo o autor, o termo ilustração, conforme é entendido na atualidade, surgiu no terceiro decênio do século XIX. Atualmente, esses dois profissionais atuam de forma bem diferenciada, pois numa editora, por exemplo, o ilustrador cria ilustrações para os textos dos livros editados, enquanto o iconógrafo pesquisa e seleciona fotografias e imagens adequadas ao conteúdo do livro.

Alguns dos terrenos férteis para a ilustração foram as enciclopédias — imagens de conhecimento e imagens de acontecimentos sociais. Outra área significativa de atuação da ilustração foi a dos livros didáticos com uma concepção educativa voltada às instruções programadas, nas quais as imagens, de fato, auxiliam diretamente ou mesmo prevalecem sobre o texto. Outro campo significativo para a ilustração que se ampliava foi o dos livros infantis, campo que propicia ao ilustrador o desenvolvimento de uma expressão autoral, ao lhe conferir maior autonomia nas decisões imagéticas. Também os livros artísticos algumas vezes utilizam a ilustração como recurso gráfico, e ainda os livros de imagem, que na atualidade estão crescendo no mercado editorial voltado, principalmente, para crianças antes da alfabetização.

O impacto da arte moderna no design e também na ilustração foi determinante não apenas no que diz respeito a questões de estilo, mas sobretudo a um novo olhar e a uma nova atitude em relação ao mundo e às suas representações visuais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

3.2. A relação entre artes visuais e ilustração a partir da construção do design gráfico do século XX

A curta duração da Bauhaus reflete ainda hoje facetas relativas ao design, tanto nas suas bases de ensino como nas suas contradições. Fundada em 1919, após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial e a fundação da República de Weimar, a escola funcionou nessa fase inicial sob a direção do arquiteto Walter Gropius (1883-1969). A primeira fase da Bauhaus foi marcada pela valorização do expressionismo revelado no *Curso Básico* com o professor Johannes Itten (1888-1967), que explorou a expressão também na área da tipografia. Em 1923, Itten pediu demissão em função dos novos rumos projetados para a escola. László Moholy-Nagy (1895-1946) entrou com Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Josef Albers (1888-1976) (Fig.22) nesse momento da escola. Os movimentos estéticos De Still e Construtivismo influenciam os projetos elaborados e as bases filosóficas da Bauhaus. Em 1925, a escola mudou-se para Dessau (cidade industrial perto de Berlim). Os ex-alunos Herbert Bayer e Joast Schmidt assumiram o curso *Tipografia e a arte da propaganda*. Em 1928, Walter Gropius deixou a escola, e Hannes Meyer assumiu a direção, passando a adotar um funcionalismo muito mais dogmático. Posteriormente, em 1930, o arquiteto, Mies Van der Rohe tornou-se o diretor da Bauhaus. Dois anos depois a Bauhaus de Dessau foi dissolvida pelo governo alemão. Mudaram-se, então, para Berlim, numa escala

Figura 22: *Auto-retrato de Josef Albers, por volta de 1918.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

muito menor, até 1933, quando a escola foi definitivamente fechada pelo regime nazista. Muitos professores e alunos migraram para os Estados Unidos, e, em 1937, foi inaugurada a Nova Bauhaus, tendo como diretor Moholy-Nagy. Depois mudou de nome, para Escola de Design, e, em seguida, Instituto de Design Gyorgy Kapers, destacando-se pelo ensino da teoria da Gestalt. Com a exposição no MoMa, em 1938, a Bauhaus foi divulgada e amplamente conhecida e influente nos Estados Unidos e, posteriormente, em muitos outros lugares, como no Brasil.

Figura 23: *Estudo de "Composição IV (Batalha)", de Wassily Kandinsky, 1910.*

Figura 24: "*Historieta de um anãozinho", de Paul Klee. 1925.*

Figura 25: "*O cantor de Bach (Helge Lindberg)", de Johannes Itten, 1915.*

> Embora várias estratégias do design modernista continuem sendo motivadoras, acreditamos que elas precisam ser reabertas à discussão para fazer jus à capacidade que a cultura tem de reescrever continuamente o significado da forma visual. A linguagem da visão não é autoevidente nem autocontida. Ela opera em um âmbito maior de valores sociais e linguísticos. Para que os designer possam dominar esse campo mais amplo, é preciso começar a ler e a escrever sobre as relações entre forma visual, linguagem, história e cultura.[81]

A primeira fase da Bauhaus foi marcada pela forte inspiração no expressionismo. Baseada na utopia de criação de uma sociedade espiritual, buscou a união entre artistas e artesãos pela realização de um futuro promissor. Esse ambiente, sob a inspiração de Wassily Kandinsky (Fig.23), Paul Klee (Fig.24), e Johannes Itten (1888-1967) (Fig.25), aproximou a atividade da ilustração à do design gráfico. Ideias de vanguarda

[81] LUPTON, Ellen & MILLER, J. Abbott (Org.), "Dicionário Visual Ellen Lupton", op. cit., p. 7.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

sobre cor, espaço e composição ampliaram o entendimento da forma visual. Desenhos infantis e de culturas não ocidentais foram apresentados pelo olhar de Klee ao repertório da comunicação visual. A espiritualidade das cores e das formas pesquisadas por Kandisnky arejou os conceitos visuais vigentes, abrindo outras possibilidades para a visualidade. Klee e Kandinsky buscavam construir uma linguagem a partir da identificação dos elementos próprios ao aspecto plástico. Eles foram inspiradores do expressionismo na sua vertente poética e lírica, e não buscaram a expressão no que tange às aflições humanas, mas sim uma realidade espiritual pela via da forma e da cor. Os temas, as técnicas e a atitude expressionista influenciaram profundamente a ilustração.

As teorias de Klee e Kandinsky em relação à cor e à forma fazem parte da base do ensino de design gráfico na Bauhaus, conforme mencionado anteriormente. Nesse momento, “na Bauhaus nenhuma distinção era feita entre belas-artes e artes aplicadas”.[82] Os próprios trabalhos de Klee e Kandinsky muitas vezes encontram-se no limite entre o que é arte e o que é ilustração. Ou seja, um ambiente propício para os designers em busca do desenvolvimento de uma expressão pessoal e de artistas ilustradores que almejavam a realização de um trabalho seriado em diálogo com as questões da percepção visual.

No segundo momento da Bauhaus, porém — com a saída de Itten da direção da Escola —, a

[82] MEGGS, Philip B., **A história do Design Gráfico**, São Paulo, Cosac & Naify, 2009, p. 404.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

Buahaus afastou-se do expressionismo, do medievalismo e da atenção para a habilidade manual, e aproximou-se da valorização da máquina e da racionalidade. O contato com os conceitos do movimento De Stijl facilitou a caminhada nessa direção. O De Stijl fundamentava-se essencialmente no abstracionismo geométrico, como, por exemplo, as pinturas que marcaram a obra do pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944). A busca do equilíbrio e da harmonia constituiu os paradigmas do movimento, que se detinha no âmbito da arte, mas que almejava a construção de uma nova ordem social. Integrar valores sociais e tecnológicos com a forma traçou as bases do pensamento sobre design. Esse impacto foi ainda mais evidente no design de móveis e na tipografia. Essas razões podem ter contribuído para a ênfase da tipografia no campo do design gráfico e também para o afastamento da ilustração nos anos posteriores. A arte das atividades manuais deu lugar à arte das atividades tecnológicas. Essa tendência fortaleceu-se com a entrada de László Moholy-Nagy. Seu forte interesse pela fotografia e pela tipografia ampliou a integração entre as duas áreas, com muitas experimentações significativas. Meggs cita o pensamento de Nagy ao escrever que “a apresentação objetiva de fatos pela fotografia poderia libertar o espectador da dependência da interpretação de outra pessoa”.[83] Implicitamente, parece que o artista entendeu a fotografia como uma manifestação desprovida da interpretação. Algo questionável na medida em que a escolha de

[83] Id., p. 406.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

enquadramento, entre outros aspectos da fotografia, determinou várias possibilidades interpretativas por parte de quem a registrou. Embora associada à representação verossímil da realidade pelas suas próprias características mecânicas, a fotografia cada vez se impôs pela sua capacidade expressiva e interpretativa. Outro aspecto nas entrelinhas parece anunciar uma rejeição à ilustração. De fato, a ilustração foi vista pelo pensamento modernista principalmente como um ornamento, ou seja, passível de ser suprimido em função da busca da síntese visual.

Atualmente, a Bauhaus pode ser vista pelo seu aspecto ambivalente, existente no modernismo. Por um lado, os paradigmas criados e ensinados na escola representam a base do ensino do design; por outro lado, tais preceitos são cada vez mais questionados, desconstruídos e reformulados a partir das necessidades apresentadas pela pós-modernidade. Uma das questões presentes no design gráfico contemporâneo é a procura por uma expressão visual além dos dispositivos fisiológicos que possa contribuir para a construção de sentidos a partir da valorização de aspectos culturais, sociais e ambientais. Ainda que a referência da Bauhaus ainda seja significativa, os tempos atuais possibilitam a coexistência de visões e referenciais múltiplos.

A fotografia foi muito utilizada na Bauhaus pela percepção de sua grande potencialidade. A fotografia também foi, muitas vezes, utilizada como uma alternativa à ilustração, e também como uma ilustração. Trata-se de um recurso utilizado nos cartazes europeus, desde a Primeira Guerra Mundial,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

momento em que a fotografia começou a ser vista como “forma objetiva de ilustração e utilizavam imagens justapostas para obter e transmitir novos significados”.[84] Também a fotografia lança mão de uma faceta da ilustração, “por meio de montagem, que viria a se tornar um novo, importante e expressivo recurso de comunicação”.[85] Um dos primeiros artistas a trabalhar com fotomontagem foi El (Lazar Márkovitch) Lissítzki (1890-19410). A fotomontagem vinha ao encontro do pensamento dos artistas construtivistas, contrários à ideia da obra de arte como única, e adeptos da visão da arte associada ao trabalho cotidiano. A valorização das artes aplicadas fundamentou o pensamento socialista, que norteou as mentes de artistas dessa época.

Lissítzki influenciou o curso de design gráfico ao juntar elementos do design suprematista com o objetivo funcional de transmitir uma mensagem de cunho político a partir da sua crença no comunismo como o caminho de transformação e justiça social. Suas ideias e seus trabalhos foram determinantes no cruzamento do pensamento e da experiência russa no Ocidente, por meio de sua estada na Alemanha. Lissítzki utilizou recursos como fotografia, fotomontagem e tipografia, influenciando gerações (Fig.26). Ele também realizou ilustrações com tipografia. O livro infantil *Of Two Squares* (1922), por exemplo, revela dinâmica expressão na interação entre design, ilustração e tipografia. Outro trabalho que seguiu esse caminho foi

Figura 26: *Capa de El Lissiltzki, 1928.*

[84] HOLLIS, Richard, **Design Gráfico: uma história concisa**, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 33

[85] Id., ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

O espantalho (1925), realizado por Kurt Schwitters, Kathe Steinitz e Theo Van Doesburg, no qual as letras utilizadas na composição formavam figuras. Outro grande mestre da fotomontagem foi Gustav Klutsis, que acreditava na arte como meio de construção do socialismo. Moholy-Nagy, ao escrever o *tipofoto*, ampliou a condição da fotografia, principalmente na sua relação com a tipografia. Moholy-Nagy imprimiu à fotografia outras possibilidades, como a de que

> pode aparecer sob a forma de ilustração, ao lado de palavras, ou como 'fototexto', substituindo as palavras, representando as ideias com tal objetividade e precisão que não deixa margem para interpretações subjetivas.[86]

Moholy completa a sua visão sobre ilustração a partir da própria experiência desenvolvida com tipos, afirmando que:

> ... as ilustrações devem acompanhar o texto, e não ser buscadas. […] são colocadas no ponto em que são mencionadas no texto, ou em um tamanho pequeno na margem grande da página, ou em tamanho maior dentro do corpo do texto ou na página oposta. Trata-se da utilização do texto como ilustração verbal.[87]

Lucian Bernhard (1883-1972) foi um designer que realizou um dos grandes marcos na comunicação visual ao reduzir a comunicação de um cartaz a uma palavra e a ilustração de dois palitos de fósforo, fato inédito até então (Fig.27). De certa forma, Bernhard

[86] Id., p. 59.

[87] Id., p. 135.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

estava antecipando o “mantra” moderno do “menos é mais”. Ele atingiu uma linguagem visual baseada na conjugação entre forma e signo. Iniciado por Lautrec e desenvolvido pelos Beggarstaffs, Bernhard aprofundou-se na abordagem do cartaz como síntese visual com fins comunicativos, antecipando os preceitos do movimento construtivista. Pode-se dizer que Bernhard está para o design gráfico como Kasímir Malevich (1878-1935) está para as artes visuais. Trata-se de um design gráfico minimalista, mas baseado nos elementos de simplificação da forma utilizados pela ilustração. Em outra direção, Ludwig Hohlwein (1874-1949) destacou-se na criação de cartazes produzidos durante a Primeira Guerra, onde formas simples e vigorosas eram combinadas com imagens naturalistas e estilizadas.

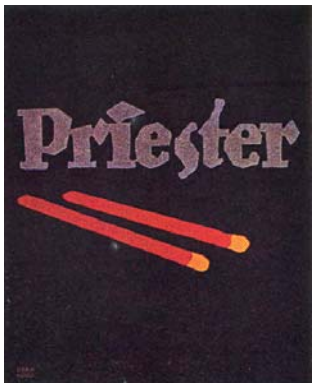

Figura 27: *Cartaz de Lucian Bernhard, 1905.*

A influência de Malevich foi marcante, direta ou indiretamente. Transitando entre o futurismo e o cubismo, inaugurou o movimento suprematista, criando a abstração geométrica em seguida à abstração lírica inaugurada pelo trabalho de Kandinsky. Rejeitou tanto a representação figurativa como a função utilitária. Para ele, “a essência da experiência artística era o efeito perceptivo de cor e forma”.[88] A revolução russa atribuiu à arte um papel social inédito. Ocorreu assim, nos anos posteriores à Revolução de 1917, uma cisão entre os artistas que trabalhavam em função de uma aplicação utilitária (Vladimir Tatlin, 1885-1953, e Aleksandr Rodchenko, 1891-1956) e os defensores de

[88] MEGGS, Philip B., **História do Design Gráfico**, op. cit., p. 374.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

uma arte livre essencialmente perceptiva e espiritual (Malevich, Kandinsky).

O russo Vladimir Vasilyevich Lebedev (1891-1967), por exemplo, tornou-se o precursor do livro ilustrado russo do século XX, com formas sintéticas e com a preocupação de transmitir o ideal soviético. Muitas parábulas foram ilustradas por ele com o objetivo de demonstrar a superioridade do regime comunista em relação ao capitalismo. O construtivismo desenvolveu-se no Ocidente agregando inovações no design gráfico a partir dos anos 20.

O movimento De Stijl foi concebido por Theo Van Doesburg, com o apoio de Piet Mondrian (1872-1944), Bart Anthony van der Leck (1876-1958), Vilmos Huszár (1884-1960) e Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), entre outros. Caracterizou-se por formas abstratas geométricas na busca de equilíbrio e de harmonia, visando a construir uma nova ordem social. O grande exemplo do movimento concentra-se no processo de depuração, simplificação e abstração pura desenvolvido nos quadros de Mondrian. Sua trajetória foi movida por questões filosóficas e espirituais — como a expressão matemática da estrutura do universo e as manifestações de harmonia na natureza. Para isso, Mondrian construiu um repertório visual baseado em formas geométricas e cores primárias para a realização de suas composições. As implicações da obra de Mondrian e do movimento De Stijl foram inquestionáveis, principalmente para o ensino e para as realizações da Bauhaus.

A busca por uma arte composta de elementos sintéticos, iniciada na Rússia e na Holanda, continuou

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

em muitos outros locais ao longo do século XX. O uso da construção geométrica no desenho das páginas impressas foi, dentro do design gráfico, uma das marcas da influência do abstracionismo geométrico. As bases da Bauhaus e da teoria da *Gestalt* encontram eco nas premissas elaboradas segundo as descobertas formais das vanguardas, em busca da "boa" forma na construção de um mundo mais justo e igualitário, marcando, assim, o pensamento moderno.

> A unificação entre valores sociais e humanos, tecnologia e forma visual tornou-se uma meta para aqueles que se empenhavam para uma nova arquitetura e um novo design gráfico.[89]

O abstracionismo geométrico foi essencial para a construção das bases do design gráfico — conhecido como tal no século XX. Em contrapartida, o abstracionismo lírico representou a grande referência para a ilustração moderna. De certa forma, acabou ocorrendo um "flerte" entre as diferentes faces do abstracionismo, na medida em que muitos designers, inquietos com a necessidade de uma expressão mais livre, buscaram nas fontes líricas uma possibilidade de contrariar o paradigma de "síntese" *versus* "ornamento". Assim, também ilustradores influenciados pelas formas e cores primárias e seduzidos pela fotomontagem, desenvolveram repertórios diversificados para exploração de múltiplas linguagens na ilustração.

[89] Id., p. 401.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

Um processo de mitificação da máquina e da tecnologia marcou, em parte, o período pós-Primeira Guerra Mundial. Arte e design foram amplamente contaminados por esse pensamento. A arte de Fernand Léger foi celebrada. A nova concepção espacial apresentada pelo cubismo e as formas sintéticas deram o tom para a representação das imagens figurativas. Dois ilustradores foram atuantes na disseminação dessa nova abordagem: Edward McKnight Kauffer (1890-1954) (Fig.28) e A. M. Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron, 1901-1968) (Fig.29), utilizaram várias influências que vinham desde o *art déco* até o cubismo, De Stijl, suprematismo aos motivos egípcios, astecas e assírios, a aerodinâmica, o geometrismo, as especificidades da era da máquina. Kauffer utilizou a paisagem nos cartazes de forma sintética, e posteriormente o seu trabalho tendeu mais ao *art déco*. Cassandre enfatizou, nos seus cartazes, a bidimensionalidade. Transformando os temas em *símbolos iconográficos*, Cassandre demonstra grande capacidade de relacionar as imagens com as palavras. Cada vez mais o observador era solicitado a participar da complementação do objeto visual e a desvendar as imagens apresentadas como enigmas visuais e conceituais. Como Kauffer e Cassandre, muitos designers e ilustradores incorporaram ao seu trabalho preceitos do cubismo, como, por exemplo, Jean Carlu (1900-1989) (Fig.30). Ele estudou os movimentos da modernidade e aplicou muitos desses ensinamentos no âmbito da comunicação visual. Conciliou a emoção evocada por elementos visuais com a objetividade da aplicação dos mesmos. Inicialmente como pintor, o

Figura 28: *Cartaz Daily Herald, de E. McKnight Kauffer, 1918.*

Figura 29: *Cartaz de jornal de Paris,"L'Intransigeant", de A. M. Cassandre, 1925.*

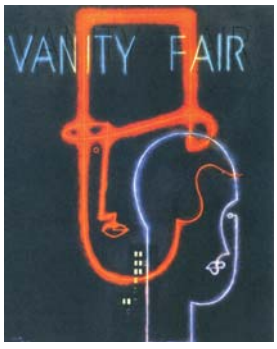

Figura 30: *Capa "Vanity Fair", de Jean Carlu, 1930.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

artista gráfico Paul Colin (1892-1989) utilizava poucas figuras (Fig.31), em geral centralizadas sob fundo colorido por meio de diferentes técnicas de desenho, uso de transparência e sobreposição. Em geral utilizava desenhos lineares que revelavam uma esfera de alegria. O designer Austin Cooper (1890-1964) utilizava elementos básicos e cores chapadas para a realização de suas composições em cartazes (Fig.32).

Figura 31: *Cartaz de Paul Colin, 1935.*

A fotografia, ao longo do século XX, também serviu como uma espécie de contraponto em relação ao desenho e à ilustração. Na atualidade, são dois caminhos que podem unir-se em favor da criação. Nas manifestações contemporâneas, cada vez mais se utiliza fotografia em ilustração ou interferências do desenho em fotografias. Recentemente, o ilustrador espanhol Isidro Ferrer desenvolveu ilustrações para crianças, em *O Livro das Perguntas* (1974), de Pablo Neruda, tendo como base a fotografia em preto e branco. (Fig.33) Mais uma vez fica evidente que o valor da ilustração encontra na essência de sua criação. Dispositivos ou técnicas utilizadas são instrumentos diferentes utilizados para a representação dessa expressão.

Figura 32: *Cartaz de Austin Cooper.*

3.3. Ilustração e design gráfico

Durante muitos anos, particularmente no Brasil, a ilustração foi vista como algo à parte ao design gráfico. A necessidade de se diferenciar de qualquer outra atividade ligada à visualidade, em especial às artes plásticas, direcionou o design gráfico para a potencialização da tipografia, elemento, de fato, próprio

Figura 33: *Ilustração de Isidro Ferrer*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

e específico da área. Entretanto, a ênfase dada a tipografia como elemento singular do design gráfico não impediu, nos tempos atuais, que a ilustração encontrasse um ambiente favorável de integração. Ilustração e tipografia estão próximas em essência, já que a letra é também forma. A necessidade de estabelecer limites entre áreas do design está sendo cada vez mais revista e flexibilizada com a ruptura de paradigmas oriundos do modernismo e também graças a um impulso em direção à expressividade. A necessidade de manifestar a expressão esteve presente, de alguma maneira, ao longo do processo de comunicação da humanidade. Mesmo em momentos em que valores religiosos ou, recentemente, racionais foram apresentados à sociedade como predominantes, as manifestações expressivas, em suas diferentes intensidades, encontraram — ou, pelo menos, tentaram encontrar — o seu lugar. Uma área que possibilitou a manifestação de expressões visuais foi a ilustração, embora muitas vezes essa expressão seja também o reflexo de escolhas estéticas ditadas por modismos.

A arte moderna revelou muitos movimentos artísticos ao longo do século XX, e, em maior ou menor dimensão, eles influenciaram a construção da noção de design gráfico. Mais do que uma influência de causa e efeito, nota-se uma aproximação e uma troca entre o que ao longo da história da arte se separou em arte e design. Para o referente estudo, as questões relativas ao design gráfico são analisadas no sentido de se contextualizarem as especificidades da ilustração e a relação entre as áreas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

O início do século XX foi um momento de transformações e turbulências, que afetou várias instâncias da condição humana. A democracia, o socialismo e o comunismo substituíram a monarquia na Europa. Conquistas científicas e tecnológicas afetaram o comércio e a indústria. Os aviões e os automóveis entraram no cotidiano das grandes cidades. A história da comunicação foi marcada pelo cinema e pelo rádio. Duas grandes guerras mundiais representaram marcos trágicos na história da humanidade. Essa efervescência foi representada nas artes visuais, no design e na ilustração em relação às questões de ordem formal e ao papel social da atividade de criação visual. Assim, a evolução do design gráfico acompanhou esse processo.

O cubismo, com os seus planos geométricos baseados nas artes visuais africanas e sob a influência do trabalho de Cézanne, apresentou uma nova abordagem para o entendimento do espaço. O objeto é representado sob vários pontos de vista simultâneos. A perspectiva já não se colocava como representação hegemônica, e surgiu a revitalização de planos bidimensionais sobrepostos. A colagem de materiais gráficos do cotidiano é apresentada como obra de arte e muito explorada como linguagem. Signos foram criados para revelar a essência do objeto representado. Iniciado por Pablo Picasso (1881-1973) e elaborado por George Braque (1882-1963), o cubismo encontrou em Juan Gris (1887-1927) o seu disseminador, que influenciou profundamente as artes visuais e o design gráfico pelas questões perceptivas e geométricas. Uma das grandes contribuições do cubismo, e também do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

futurismo e do dadaísmo, para a ilustração foram as colagens e as fotomontagens. Kurt Schwitters (1887-1948) foi um dos mestres da colagem. Ele utilizava impressos descartáveis, como bilhetes de metrô e restos de lixo gráfico. (Fig.34)

Figura 34: "*Tinta Invisível", colagem de Kurt Schwitters, 1947.*

O dadaísmo foi um movimento de libertação e ruptura de conceitos tradicionais vigentes. Inspirou a inovação e a rebeldia. Em 1922 o movimento dividiu-se em várias facções. No terreno da tipografia, o dadaísmo intensificou o conceito cubista das letras como formas visuais e não apenas fonogramas. Nas imagens, experimentações e ousadia marcaram a esfera da representação. O dadaísta alemão John Heartfield (1891-1968) explorou fotomontagens, ilustrações políticas e caricaturas na sua produção como designer gráfico. (Fig.35)

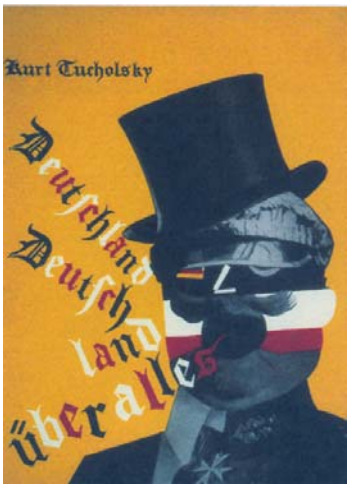

Figura 35: *Cartaz de John Heartfield, 1932.*

À luz das ideias freudianas acerca do inconsciente, o surrealismo foi um movimento de grande impacto na sociedade e na história das artes visuais. Max Ernst (1891-1965), por exemplo, transitou do dadaísmo ao surrealismo. Suas colagens e a utilização da técnica da *frottage*[90] deram origem ao que ele chamou de *decalcomania*. Esta técnica foi incorporada na pintura e na ilustração. O trabalho do artista belga René Magritte (1898-1967) foi inspirador para uma geração de artistas atuantes nas artes visuais. O surrealismo gerou transformações no design gráfico, na inspiração, pela valorização da fantasia, da intuição e da liberdade. Também inaugurou novas técnicas de representação.

[90] Técnica de decalque de uma superfície para um suporte de papel por meio de, por exemplo, grafite ou giz de cera.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

A ilustração foi, então, influenciada pelas manifestações estéticas no início do século XX:

> Os conceitos, as imagens e os métodos de organização visual do cubismo, futurismo, dada, surrealismo e expressionismo propiciaram aos designers gráficos valiosas descobertas e processos. Os artistas desses movimentos, que ousaram adentrar terrenos desconhecidos de possibilidades artísticas inexploradas, continuam a influenciar artistas, designers e ilustradores até hoje.[91]

O design sofreu o impacto do cubismo e do construtivismo, mas manteve o vínculo com a representação figurativa, a fim de estabelecer ligação comunicacional com o público. Entre imagens simbólicas e imagens expressivas, os cartazes — importante veículo de comunicação do século XX — expressavam a construção de uma visualidade particular, fruto das transformações visuais ocorridas desde o início do século. “Esse diálogo entre as imagens comunicativas e a forma do design gera a provocação e a energia das ilustrações influenciadas pela arte moderna.”[92]

Na Europa, após a Primeira Guerra Mundial, o design alemão conquistou excelência em função dos múltiplos talentos, dos avanços tecnológicos e de uma formação artística sólida.

> A gráfica figurativa modernista na Europa se concentrou na integração total de palavra e imagem, que se tornou uma das correntes mais resistentes do design gráfico do século

[91] Id., p. 343.

[92] Id., p. 344.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

> XX. A abordagem surgiu em 1905 com o cartaz de Bernhard para os fósforos Priester, respondeu às necessidades de comunicação da Primeira Guerra Mundial e às inovações formais do cubismo e outros movimentos iniciais de arte moderna, e despontou após a guerra para desempenhar papel importante na definição das sensibilidades visuais dos anos 1920 e 1930. Reteve ainda ímpeto suficiente para fornecer soluções gráficas aos problemas de comunicação durante e depois da Segunda Guerra Mundial.[93]

Depois da Primeira Guerra Mundial, as ilustrações tradicionais não atendiam mais às necessidades apresentadas pelos novos tempos e pelas pesquisas estéticas no campo da arte. A era da máquina desencadeou maior complexidade nas ideias visuais e o observador encontrava-se apto a um diálogo mais profundo com as imagens do cotidiano. A busca por novas formas de expressão repetiu-se nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial. O design encontrou na explosão do consumo e no otimismo crescente, terreno fértil para o seu desenvolvimento. Na mesma esfera, as imagens conceituais no design gráfico tornam-se cada vez mais fortes. Não é mais o momento de transmissão de informação narrativa, mas sim o do despertar de ideias, provocações e conceitos.

> O ilustrador que simplesmente interpretava o texto de um escritor deu lugar a um profissional preocupado com o projeto total do espaço, que trata palavra e imagem de forma integrada e, sobretudo, cria suas próprias afirmações.[94]

---

[93] Id., p. 371.

[94] Id., p. 547.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

A história das artes visuais ficou ainda mais disponível para o artista gráfico. A nova concepção de espaço proposta pelos cubistas, a cor explorada do ponto de vista dos fauvistas e dos expressionistas, as provocações visuais do surrealismo e a explosão do cartaz como suporte de comunicação marcaram um momento de muitas transformações na visualidade.

> Os designers tinham maior oportunidade de autoexpressão, criavam imagens mais pessoais, exploravam novos estilos e técnicas. Não era mais possível identificar as tradicionais fronteiras entre as artes plásticas e a comunicação visual.[95]

Artistas perceberam as consequências do cubismo, ultrapassando os limites da forma figurativa e caminhando em busca da forma pura. As novas concepções de forma e espaço foram aplicadas ao design. De fato, a percepção de um novo caminho para o pensamento estético começava a se configurar. É comum imaginar que o design é fruto das descobertas das artes visuais. Entretanto, vários exemplos citados demonstram trocas de fluxos inovadores em ambas as esferas. A divisão em “gavetas do saber”, cada vez mais presente no final do século XX, vem empobrecendo o entendimento de um período profícuo, de grandes descobertas e transformações no campo das artes visuais — seja em representações visuais em telas de museu, seja em capas de revistas. A qualidade e a força de uma obra artística não se impõem ou não se limitam à sua aplicação. Um grande artista é sempre

[95] Id., ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

um grande artista, e se faz presente em um museu ou entre as páginas de um livro.

Algumas vezes o ilustrador era considerado inferior ao artista, em função dos valores que foram sendo construídos em torno da ideia de arte. Um exemplo foi o dos Beggarstaffs — pseudônimo dos amigos e cunhados, James Pryde (1866-1941) e William Nicholson (1872-1949) —, que resolveram utilizar a proteção de um nome fictício para preservar o status adquirido como pintores acadêmicos de certa reputação. Os Beggarstaffs desenvolveram a técnica da colagem para a realização de trabalhos gráficos. Desenhando com a tesoura, geravam imagens incompletas que solicitavam uma participação efetiva do observador na complementação e na construção de sentidos, com base na silhueta e nas cores coloridas e distantes da estética do *art nouveau*. O equívoco em separar diferentes formas de expressão artística foi desafiado pelos fatos que demonstram que alguns grandes artistas foram grandes ilustradores, e vice-versa.

A ilustração tradicional era a base do design gráfico americano nos anos 20 e 30, em contato direto com a área da ilustração. Quatro imigrantes marcaram as transformações do design gráfico norte-americano nesse período. Erté Romain de Tirtoff (1892-1990) (Fig.36) combinou a tradição do *art déco* com desenho estilizado do cubismo sintético e uma elegância exótica. Há ainda Mehemed Fehmy Agha (1896-1978), Alexey Brodovitch (1898-1971), Alexander Liberman (1912-1999) (Fig.37) e Joseph Blinder (1884-1973), (Fig.38) talentos emblemáticos, que ajudaram a criar

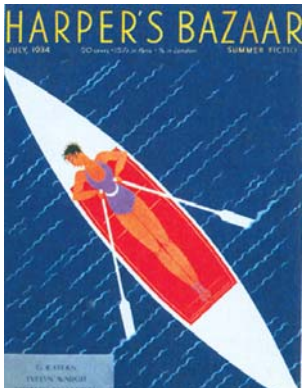

Figura 36: *Capa de Erté, 1934.*

Figura 37: *Capa de Alexander Liberman, 1933.*

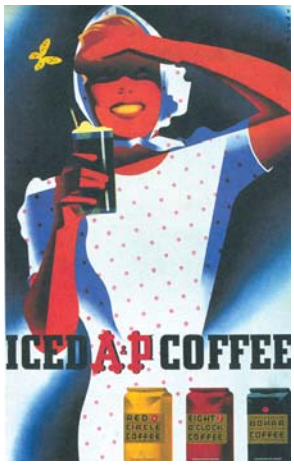

Figura 38: *Cartaz de Joseph Blinder, 1939.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

uma identidade para a visualidade gráfica dos Estados Unidos nessa época.

> A cor chapada característica dessa técnica de impressão, combinada às influências da Bauhaus, da pintura moderna e do construtivismo, produziu um resultado que contrastava com a ilustração tradicional dominante em grande parte dos meios de comunicação de massa norte-americanos da época.[96]

A ilustração nos Estados Unidos foi obrigada a se repensar e a se reinventar em função de inúmeras transformações e inovações no campo visual. A exemplo do trabalho de Herbert Bayer, que — da utilização da fotografia e da tipografia na Bauhaus de Dessau — retoma a ilustração em cartazes com força visual e impacto comunicacional, muitos artistas gráficos apostam nesse caminho: o ilustrador John Atherton (1900-1953) — que fez muitas capas para o *Saturday Evening Post —,* Blinder, Kauffer, Cassandre, entre muitos outros. Embora muitos ilustradores continuassem a sua linguagem tradicional, novos movimentos impactados pelo encontro com as novas manifestações desenvolveram novos caminhos visuais para a construção de uma personalidade da ilustração norte-americana. A primeira leva de artistas que pautou o design gráfico norte-americano foi de imigrantes europeus de grande talento. Em seguida, buscou-se um enfoque de originalidade para o design nos Estados Unidos. Assim, Nova York assumiu o papel de pólo artístico do ocidente, a partir da metade do século XX,

[96] Id., p. 442.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

em função da crise que abalou a Europa após a Segunda Guerra Mundial.

Os Estados Unidos, a partir dos anos 50, inauguraram uma arte própria, livre da tradição — ao contrario da Europa — e representante da identidade cultural da nova potência mundial que surgiu após a Guerra. Nomes como Jackson Pollock (1912-1956), Barnett Newman (1905-1970), Robert Raushemberg (1925-2008), Jaspers Johns (1930), Andy Warhol (1928-1987) (Fig.39), entre outros, apresentaram ao mundo novas potencialidades do universo das artes visuais. Trata-se de um dos grandes momentos das artes visuais no século XX, que, com o expressionismo abstrato e a *pop art*, consolidam os Estados Unidos como pólo cultural e artístico.

Figura 39: "Marilyn Monroe", de Andy Warhol, 1964

Warhol, como muitos artistas *pop*, demonstra grande interesse pelas técnicas gráficas e tipográficas, especialmente a serigrafia. Busca retratar a simbologia da sociedade de consumo norte-americana por meio de imagens repetidas em série. Apresenta a imagem usada nos meios de informação de massa na sua forma desgastada, obsoleta. Em paralelo, Roy Lichtenstein (1923-1997) dedicou-se às narrativas ilustradas das histórias em quadrinhos, levantando questionamentos em relação às imagens produzidas em série, ao inverter o processo da imagem impressa à imagem pintada. A *pop art* aproxima a arte das imagens funcionais e, por uma via crítica, atenua as suas diferenças.

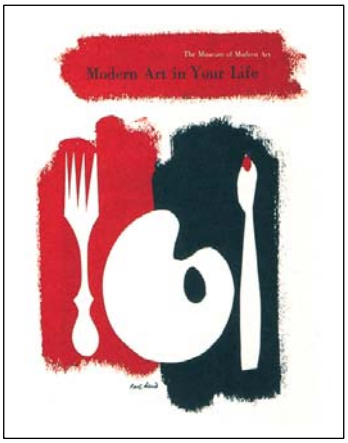

Figura 40: *Capa para "Modern Art in your life", MoMA, de Paul Rand. 1949.*

No campo do design gráfico, grandes nomes também trabalharam para a solidificação de uma identidade cultural norte-americana. Paul Rand (1914-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

1996) (Fig.40) é considerado o grande pioneiro do design gráfico norte-americano. Compreendeu os ensinamentos do cubismo, de Klee e Kandinsky, de que as formas inventadas de maneira livre podem ser utilizadas como ferramentas da comunicação visual, tanto do ponto de vista simbólico como do ponto de vista da expressão. Seu livro *Thoughts on Design* (*Reflexões sobre design*), publicado em 1946, foi a grande referência de uma geração de designers. Rand pautava a sua criação tanto na criatividade como no equilíbrio entre forma e função com fins comunicacionais.

Figura 41: *Cartaz de Herb Lubalin, 1965.*

O expressionismo originário da primeira formação do Bauhaus foi a marca de um designer que, mesmo focado na exploração da tipografia, conseguiu reunir a forma da comunicação das letras com possibilidades formais de grande alcance. Herb Lubalin (1918-1981) criou uma tipografia expressiva (Fig.41). Ele abandonou as leis e regras da aplicação tipográfica e encarou os caracteres como formas visuais eficazes na comunicação. Palavras e letras podiam ser imagens e imagens transformavam-se em letras ou palavras, no que Lubalin chamava de *tipograma*. Ele explorou o potencial do recurso da fotocomposição, meio técnico de produção de textos, existente na época. Lubalin pode ser visto como um designer que tratava os tipos com pensamento de ilustrador.

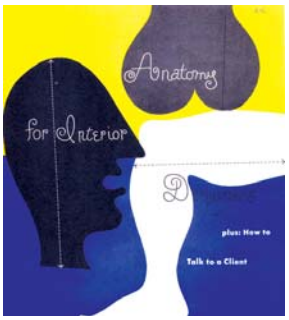

Figura 42: *Capa de Alvin Lustig, 1948.*

Outro artista gráfico de grande sensibilidade foi Alvin Lustig (1915-1955) (Fig.42), que acreditava na importância da pintura para o trabalho e para o ensino do design. Para ele, a pesquisa e o desenvolvimento de uma linguagem individual para a criação de um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

acervo de símbolos pessoais eram importantes como fontes para o trabalho de design. Também designer influente, Bradbury Thompson (1911-1995) (Fig.43) utilizava a caixa de tipos, gravuras do século XVIII, a retícula ampliada e sobreposta e provas de separação de cor, ampliando as possibilidades dos recursos gráficos e aplicando nas suas criações. Realizou uma espécie de "meta-gráfica". Esses recursos são até hoje muito explorados por ilustradores, especialmente na área editorial.

Durante o final dos anos 1960, o design gráfico nos Estados Unidos começou aos poucos a tornar-se uma profissão nacional. e muitos profissionais destacaram-se. Saul Bass (1919-1996) (Fig.44), grande criador de glifos ou sinais figurativos simples e de grande força, realizou muitos cartazes emblemáticos para o cinema, a partir de imagens gráficas. Produziu uma série de imagens pictográficas de impacto e eficácia de comunicação. Gorge Lois (1931-), diretor de arte e redator, adotou a ideia de conceitos visuais e textuais integrados para a transmissão de uma mensagem (Fig.45, Fig.46, Fig.47).

Ele escreveu que as palavras deveriam ser tratadas

> com a mesma reverência que se presta às ilustrações, porque os elementos verbais e visuais da comunicação moderna são tão indivisíveis quanto a letra e a musica de uma canção.[97]

[97] Id., p. 519.

Figura 43: "*Westvaco Inspirations 210", de Bradbury Thompson, 1958.*

Figura 44: *Cartaz para cinema, de Saul Bass, 1955.*

Figura 45: *Cartaz Jimi Hendrix, de Waldemar Swierzy, 1974.*

Figura 46: *Cartaz de cinema, de Jerzy Flisak, 1950.*

Figura 47: *Anúncio de programa para "CBS Radio", de Lou Dofsman (designer) e Andy Warhol (ilustrador), 1951.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

O auge da ilustração tradicional norte-americana, marcada, sobretudo, pela ênfase na narrativa, chegou ao fim por volta dos anos 50. O desenvolvimento tecnológico da fotografia desmontou o trunfo do ilustrador nas publicações marcadas pelas imagens. Por mais que os ilustradores perseguissem o ideal da verossimilhança de objetos e de pessoas da realidade, a fotografia desbancou essa intenção com apenas um *click* e infinitas possibilidades de enquadramentos e composições. Da mesma maneira que a fotografia impactou as artes visuais e abriu caminhos para a configuração do abstracionismo, a ilustração também precisava reinventar-se diante das profundas transformações estéticas. Embora a morte da ilustração se fizesse anunciada, ela ressurgiu apresentando um novo enfoque que incorporava uma abordagem conceitual. Um grupo de jovens artistas gráficos em Nova York apresentou esse renascimento nos seus trabalhos. Estudantes juntaram-se num estúdio comum: Seymour Chwast (1931-) (Fig.48), Milton Glaser (1929-) (Fig.49), Reynolds Ruffins (1930-) (Fig.50) e Edward Sorel (1929-) (Fig.51). Após algum tempo, Chwast e Glaser continuaram trabalhando juntos no *Push Pin Studio*, uma referência internacional no campo do design gráfico contemporâneo.

> O design gráfico vinha sendo em geral fragmentado em tarefas distintas, a produção de imagens e o leiaute ou projeto. Mas assim, como fizeram os designers gráficos Mucha e Bradley na virada do século, Glaser e Chwast uniram esses componentes em um único personagem, que estava simultaneamente envolvido na concepção geral e no

Figura 48: "*War in Madness, Soshin Society", de Seymour Chwast, 1986*.

Figura 49: "*Aretha", de Milton Glaser, Revista Eye, 1968*.

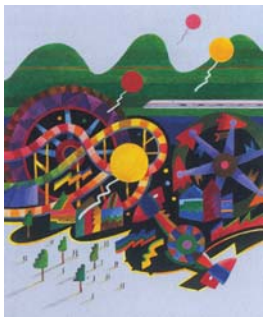

Figura 50: *Ilustração de Reynolds Ruffins para revista "Amtrak Express". 1983.*

Figura 51: *Capa Revista "New Yorker", de Edward Sorel, Crush Hour. ianeiro de 1994.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

> desenho da página impressa. Usando a história da arte e o design gráfico, das pinturas do Renascimento às histórias em quadrinhos, como repertório formal e conceitual, os artistas do *Push Pin* parafraseavam livremente e incorporavam uma multiplicidade de ideias a seu trabalho, muitas vezes transformando essas fontes ecléticas em formas novas e inesperadas.[98]

A primeira fase do trabalho de Glaser foi marcada pela síntese, utilizando formas planas e cores chapadas, sob a referência das histórias em quadrinhos e das gravuras japonesas. O observador era convidado a completar as formas visuais apresentadas ao seu repertório imaginativo. Depois dos anos 80, Glaser se interessou mais pela tridimensionalidade e pelo ilusionismo. Forma e conceito continuam dialogando e gerando uma comunicação forte e estimulante. O trabalho de Glaser representa uma das principais faces do design pictórico.

São muitos os exemplos da ilustração associada ao design ao longo do século XX, sugerindo indícios relevantes para o desenvolvimento da teorização da ilustração. Esses exemplos percorrem o tempo, desde o design feito por Herbert Bayer para o *Atlas Geográfico Mundial* — considerado um marco do design da informação, particularmente pelo trabalho de ilustração —, ao emblemático *Poster Bob Dylan* (Fig.52), feito por Glaser, que se tornou um ícone na década de 60. Segundo Homem de Melo, Glaser foi a estrela mais luminosa de uma nova geração de ilustradores-designers que “reincorpora o ornamento ao

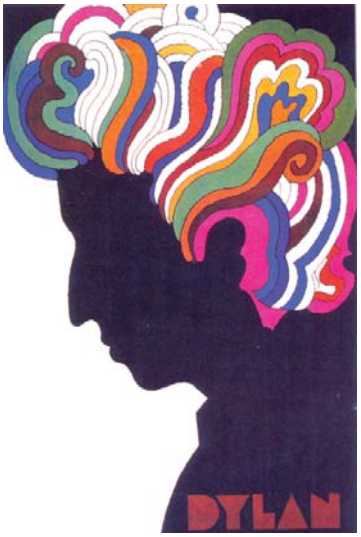

Figura 52: *Cartaz Bob Dylan, de Milton Glaser, 1967.*

[98] Id., p. 556.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

léxico do design e passa a investir mais no impacto visual, na figuração e na semantização do discurso gráfico".[99] O exemplo do cartaz de Glaser revela a fusão entre a imagem pictórica e a imagem gráfica, num encontro confortável entre ilustração e design gráfico, resultando em uma manifestação do design pictórico. As palavras de Milton Glaser contribuem para a quebra de paradigmas modernistas que afastaram, de certa forma, a ilustração e o design gráfico:

> Menos não é necessariamente mais. Como cria do modernismo, ouvi este mantra a minha vida toda. Menos é mais. Um dia, ao acordar, percebi que isso não fazia sentido nenhum, que é uma proposição absurda e também consideravelmente sem importância. Mas soa muito bem porque contém nela um paradoxo que é resistente à compreensão. Mas ela simplesmente não prevalece quando se pensa no visual da história do mundo. Se olhar para um tapete persa, você não pode dizer que menos é mais porque você percebe que cada parte daquele tapete, cada alteração de cor, cada mudança de forma é absolutamente essencial para seu sucesso estético. Você não consegue provar para mim que um tapete liso azul é superior de alguma maneira. Isso também serve para o trabalho de Gaudí, miniaturas persas, *art noveau* e tudo mais. No entanto, tenho uma alternativa para esta proposição que acredito ser mais apropriada: "Apenas o necessário é mais".[100]

Chwast costuma utilizar múltiplas referências como desenhos de crianças, arte "primitiva", arte vernacular e histórias em quadrinhos. Desenhos a

[99] MELLO, Chico Homem de, **O design gráfico brasileiro**, op. cit., p. 32.

[100] Milton Glaser, em <http://www.miltonglaser.com/>, acesso em 15 jul. 2008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

traço misturados com aplicação de cores chapadas também foram muito explorados. Geralmente trabalhava com a pura "planaridade" e demonstrava forte interesse pelas letras vitorianas e figurativas. Chwast realizou projetos com integração entre informações textuais e imagéticas. "Chwast reformulou a arte e a gráfica anteriores para expressar novos conceitos e em novos contextos."[101]

Figura 53: *Capa para Revista "Vogue" australiana, de Barry Zaid, 1971.*

Tanto Chwast como Glaser também criaram tipos de letras impulsionados por esse viés expressionista. O espírito *Push Pin* traçou uma nova atitude em relação à comunicação visual. Uma abertura à experimentação desapegada de regras e paradigmas vigentes na época. Esses designers abriram espaço para a reinterpretação de trabalhos de épocas anteriores e desenvolveram uma capacidade exemplar de integração fabular-icônica. O design gráfico, ou melhor, o *design pictórico,* do *Push Pin* influenciou muitos outros países, como, por exemplo, o Brasil, onde, na década de 60, encontrou terreno fértil para a sua produção.

Figura 54: *Cartaz de James McMullan, 1977.*

Uma geração foi influenciada pelo escritório *Push Pin*. Berry Zaid (1939-) (Fig.53), designer gráfico e ilustrador autodidata, propôs uma releitura do *art deco* à luz da modernidade. James McMullan (1934-) (Fig.54) revitalizou o uso da aquarela como um meio de expressão gráfica. Paul Davis (1938-) desenvolveu trabalhos baseados na arte colonial americana, em figuras primitivas e linguagem da pintura. Richard Hess (1934-1991) inclinou-se para o surrealismo e

[101] MEGGS, Philip B., **A história do Design Gráfico**, op. cit., p. 558.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

interessou-se na arte folclórica norte-americana do século XIX. Arnold Varga (1926-1994) reinventou anúncios para jornal integrados a ilustrações simples, ao valorizar o espaço em branco na composição. A repercussão foi tamanha que os leitores recortavam os anúncios e os penduravam na parede.

A estratégia de criar uma imagem central conjugando poucos símbolos e letras foi utilizada por muitos designers, como Paul Rand, Lou Danzinger, Herpert Leupin, Raymon Savignac, entre outros. Mesmo não sendo especialistas em ilustração, designers foram afetados pelos novos caminhos apresentados por essa atividade. O objetivo de criar uma forma pregnante, uma espécie de metáfora visual, aproxima-se da elaboração de logotipos.

Nesse momento, arte e música compartilham elementos próprios às duas áreas, como ritmo, tom, ressonância — um casamento eficaz na medida em que a atividade musical abre espaço para a subjetividade impressa na visualidade. Trata-se de um instante enriquecedor para a produção de imagens para discos. Assim, a imagem conceitual tornou-se uma tendência no universo musical dos anos 60. Os ares da sensibilidade metafísica transitaram na ilustração e no design gráfico da época. Um dos suportes utilizados para a comunicação foi o cartaz que possuía grande alcance.

O cartaz teve durante a Primeira Guerra Mundial o seu auge em termos de veículo de comunicação. Os governantes recorriam frequentemente aos cartazes a fim de fazer propaganda. Para a visualidade da época, o cartaz dava conta da tradução de informações e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

valores para o público que transitava pelas ruas com tempo e acuidade ao olhar atento em relação a esse suporte. Os Países Aliados utilizavam uma propaganda baseada em ilustrações literais e exploravam pouco o recurso simbólico. Um ilustrador norte-americano popular entre a Primeira Guerra Mundial e os anos 40 foi Joseph C. Leyendecker (1874-1951), que desenvolveu um modelo idealizado de beleza nos meios de comunicação em massa. De fato, os cartazes atingiram a sua máxima a partir dos anos 60 e entrando pelos 70, servindo de espaço de manifestação e protesto em relação a causas políticas, como a guerra do Vietnã, o direito das mulheres e as questões ambientais, entre muitas outras explicitadas depois de 1968. Os cartazes funcionavam tanto no exterior, paredes, murais e muros das ruas e ambientes, como internamente, pendurados nas paredes das casas das pessoas (Fig.55). O movimento *hippie* expressou-se também por cartazes com características do psicodelismo e com influências que transitavam do *art noveau* à *pop art*. Designers como Peter Max (1937-) (Fig.56) e, especialmente, David Lance Goines (1945-) sofreram a influência da arte psicodélica e trabalharam-na a partir de uma leitura pessoal. Dos anos 60 aos 90 alguns trabalhos gráficos apresentaram um tom poético-visual por meio de fotografias, fotomontagens e colagens.

Figura 55: *Cartaz de Reymond Savignac, 1954.*

Figura 56: *Cartaz de Peter Max, 1970.*

A importância de imagens conceituais na segunda metade do século XX desenvolveu-se em resposta a muitos fatores, e as ideias e formas de arte moderna se mesclaram às culturas populares. Ao usurparem das artes gráficas sua função documental, a fotografia e o vídeo reposicionaram a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

> ilustração gráfica rumo a um papel mais expressivo e simbólico. A complexidade das ideias políticas, sociais e culturais e as emoções que os artistas gráficos precisam comunicar podem, muitas vezes, ser apresentadas com mais eficácia por imagens icônicas e simbólicas do que por imagens narrativas.[102]

Nos anos 80, os cartazes transformaram-se em objetos decorativos e foram perdendo a sua capacidade de comunicação. Isso ocorreu devido a vários fatores. As grandes utopias foram desaparecendo, e o mundo tornando-se cada vez mais voltado ao consumo. Em termos de conteúdo, o esvaziamento dos movimentos populares e as reivindicações sociais também foram ofuscados por uma nova ordem pautada na competição e no individualismo. Do ponto de vista tecnológico, o grande impacto da computação começou a aproximar os indivíduos do mundo virtual e das informações digitais, principalmente após a disponibilidade da Internet. O olhar amplo, exterior ao ambiente, que o cartaz proporcionava deu lugar a um olhar focado no interior do ambiente, particularmente nas telas da TV e do computador. O tempo atual solicita informações visuais cada vez mais ágeis e sedutoras, incluindo o movimento e o som. Na atualidade, o cartaz é um meio de experimentação por parte de designers, que visam a realizar trabalhos conceituais. A designer alemã Helmut Brade (1937-), por exemplo, realiza cartazes coloridos com traços de humor e muito ilustrativos. A dinamarquesa Gitte Kath (1948-) realiza cartazes que

[102] Id., p. 576.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

levam muito tempo para serem confeccionados e também despertam a atenção prolongada dos observadores em função da complexidade da linguagem utilizada — muito mais próxima da pintura — e também do conceito elaborado e representado. A designer búlgara Luba Lukova (1960-) (Fig.57) utiliza o recurso do contraste para a composição de seus cartazes ligados a temas sociais, à políticas e ao meio ambiente. Makoto Saito (1952-) (Fig.58), designer japonês, explora conteúdos simbólicos e cria enigmas visuais. O designer austríaco Stefan Sagmeister (1962) cria um universo gráfico de grande franqueza e que incomoda pela sua transgressão, como, por exemplo, ao escrever à mão livre a letra de uma das músicas do disco de Lou Reed no rosto do músico. Nesse espaço dos cartazes conceituais, muitos designers da atualidade atuam gerando uma produção significativa e revendo a condição do cartaz. De veículo de comunicação direta, o cartaz transforma-se em espaço de experimentação e desenvolvimento conceitual, aproximando a representação gráfica da expressão pictórica.

Figura 57: *Cartaz "Peace", de Luba Lukova, 1970.*

Figura 58: *Cartaz de Makoto Saito, "Sunrise Sunset, Yusaku Kamekura", 1999.*

Entre os anos 80 e 90, a tecnologia da informação iniciou um processo de transformação em várias áreas, inclusive no design gráfico, na sua aparência e também nos seus processos de criação e de produção. As várias etapas de criação, planejamento e produção concentraram-se num mesmo profissional e num mesmo dispositivo de realização, o computador e os seus periféricos. A diversidade e a experimentação tomaram fôlego nesse momento singular da história da comunicação visual.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

Trata-se da expansão do processo do design gráfico, e o computador é utilizado como ferramenta de gráfica. Ou seja, um processo de produção separado por profissionais e modos operacionais distintos concentrou muitas etapas num só meio, o computador. Segundo P. Meggs, alguns designers exploram esse novo potencial de possibilidades da nova tecnologia como April Greiman (1948-) (Fig.59), Edward Fella (1938-) Rudy Vanderlans (1955-) e Zuzana Licko (1961-), desenvolvendo texturas, imagens e tipografias apresentadas de forma inédita. Há também um troca de conhecimento entre profissionais do mundo inteiro.

Figura 59: *Imagens gráficas para "Design Quarterly nº 133", de April Greiman, 1987.*

O final do século XX vivenciou a aldeia global de Marshall McLuhan por meio de culturas sincronizadas. A diversidade imagética de grande complexidade resultou na coexistência entre visões universais e visões particulares. Há também o desenvolvimento de representações ligadas a movimentos de décadas passadas, num resgate ao design do início do século XX, e também representações inspiradas em manifestações espontâneas no design vernacular.

> A fotografia perdeu seu status de documento da realidade, já que novos programas possibilitaram a manipulação da imagem. As fronteiras entre fotografia, ilustração e artes plásticas começaram a se desmanchar juntamente com as que separavam designer, ilustrador e fotografo.[103]

Os artistas gráficos com formação artística em pintura e em desenho acrescentam ao design gráfico

[103] Id., p. 643.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

elementos da ilustração, e, com isso, em geral, incrementam e impulsionam a criação gráfica do ponto de vista pictórico. O designer inglês Vince Frost (1964), por exemplo, trabalha com a fusão entre redação, fotografia, ilustração e tipografia e relaciona-se com o design gráfico de forma interdisciplinar, ampliando as suas possibilidades expressivas.

> Designers profissionais agora convivem com pessoas de outras áreas, que fazem design como extensão de seus trabalhos, ou mesmo como passatempo. Enquanto isso, os designers gráficos ampliam seus horizontes com iniciativas pessoais e experimentações, invadindo a fronteira com as artes plásticas. Está em curso um fluxo dinâmico, com potencialidades técnicas e possibilidades criativas em rápida expansão.[104]

Assim, muitos designers gráficos ilustradores vêm contribuindo para uma dinamização de conceitos e realizações no âmbito da comunicação visual. Todas as transformações vivenciadas pela atividade do design gráfico e da ilustração na contemporaneidade impulsionam um processo em curso de revisão da própria natureza do design. Este movimento inclui a relação entre design gráfico e ilustração. Cada vez é mais visível essa “conversa afinada” entre as várias áreas intrínsecas ou próximas ao design.

3.4. O design pictórico no Brasil

A escolha da década de 60 para se investigar a relação entre design e ilustração no Brasil ocorreu

[104] Id., p. 673.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

principalmente por dois motivos: a consolidação do design enquanto profissão autônoma e a revitalização da ilustração como linguagem gráfico-pictórica. Esse processo contextualizou-se num momento particular da história do século XX. A marca da década de 60 foi dada pela palavra *revolução*. Ocorreram rupturas e questionamentos em diversas áreas políticas, sociais, artísticas, científicas, culturais e comportamentais. Os jovens lutaram por um mundo pacífico, igualitário e não autoritário a partir da crença em utopias. Esse era o ambiente das manifestações e das expressões individuais e coletivas. Nada mais propício para a dinamização das artes visuais, inclusive a ilustração, como meio de representação singular.

Outra razão significativa para a escolha dessa década está nas diversas referências, como, por exemplo, o construtivismo e a *pop art*, que marcaram significativamente a relação entre design gráfico e ilustração. A *pop art* revela por imagens do cotidiano urbano o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo. Ao mesmo tempo, a ênfase dada às imagens corriqueiras — narrativas ilustradas das histórias em quadrinhos, embalagens etc. — desperta uma abertura de possibilidades de exploração das mesmas.

O construtivismo desencadeou um movimento artístico singular no Brasil, o *neo-concretismo*. A racionalidade foi o fio condutor das pesquisas construtivas expressas pela via da geometria e da síntese visual. O lema modernista de “menos é mais” foi seguido pelos artistas envolvidos, que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

acrescentaram a isto um pouco de suas interpretações pessoais.

As transformações ocorridas em múltiplos setores da realidade brasileira na década de 60 evidenciaram-se, também, na área das identidades cooperativas do design gráfico, destacando-se Aloísio Magalhães, João Carlos Cauduro, Ludovico Martino, Ruben Martins e Alexandre Wollner. Sob a forte influência da Bauhaus e da Escola de Ulm, a erudição do design brasileiro foi construída. Enquanto a referência a países desenvolvidos influenciou o meio erudito, as indústrias editoriais norte-americanas e européias impactaram o trabalho profissional da área do design gráfico.

> O realismo que havia comandado a ilustração até então perde espaço, dando lugar a uma profusão de recursos gráficos, que vão da geometria precisa ao gesto solto. É possível identificar a influência de fontes tão díspares como o surrealismo, o expressionismo, o construtivismo e a arte pop — as primeiras incursões da fotografia são pelo filtro do alto contraste, exatamente na esteira dessa última. Foi apoiando-se nos múltiplos caminhos da ilustração, pensada não mais como arte visual adaptada, mas como linguagem gráfica autônoma, que se produziu muito do melhor design do período.[105]

Em contrapartida, a ilustração encontrou nas referências mais expressivas — como o psicodelismo, a arte pop, o abstracionismo lírico, o expressionismo — o espaço para a sua manifestação, lado a lado com o design gráfico. Reagindo ao dogma racionalista, a

[105] MELLO, Chico Homem de, **O design gráfico brasileiro**, op. cit., p. 61.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

busca pela expressão revitalizou outras possibilidades de manifestação visual. Essa vertente também buscava incorporar referências tradicionais e revitalizar o *ornamento*. Investir no impacto visual, na figuração e em significados expressos no discurso gráfico representava uma nova *atitude*. Muitos trabalhos eram realizados em grupo, fortalecendo as parcerias. Trata-se, segundo Homem de Mello, da configuração de um "design pictórico", ou o "cruzamento de design com artes plásticas".[106] Um exemplo de um encontro fértil entre artes visuais e design ocorreu na revista *Senhor*, com a participação de Carlos Scliar e Glauco Rodrigues em exemplares emblemáticos da publicação durante parte da década de 60. (Fig. 60)

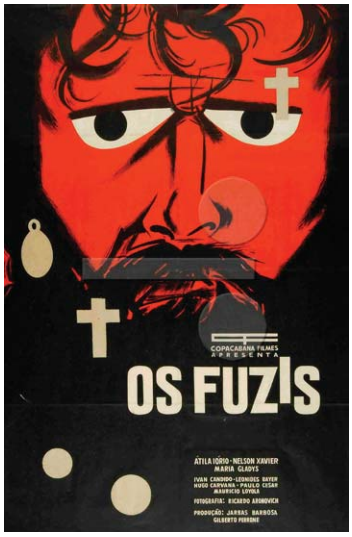

Figura 60: *Cartaz Os Fuzis" de Ziraldo.*

> A ilustração comanda a linguagem gráfica dos cartazes de *Os Fuzis*, *Todas as Mulheres do Mundo* e *O Bandido da Luz Vermelha*. (Na década seguinte, a fotografia já teria definitivamente ocupado o lugar da ilustração.) Em cada um deles, no entanto, ela tem um sentido diferente. Em *Os Fuzis* (1964), Ziraldo mostra o vigor de seu traço. Aqui, ilustração é design gráfico — ela estrutura a peça, cria impacto, estabelece uma relação magnética com o leitor, trabalha a escala do cartaz. Se pensarmos a presença da ilustração no design brasileiro, este cartaz é peça obrigatória.[107]

A dupla Scliar-Rodrigues realizou um dos projetos editoriais de maior destaque na história gráfica do Brasil. A revista *Senhor* representou o auge do design pictórico brasileiro, reunindo artistas

[106] Id., p. 55.

[107] Id., Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

consagrados na pintura, no desenho e na gravura. Segundo Homem de Mello, trata-se de artistas que também são designers. Nesse caso, a fusão é tamanha que as fronteiras entre arte e design ficam invisíveis, ampliando, assim, as suas potencialidades. A ilustração e o design estão juntos em busca de uma comunicação expressiva. (Fig.61) Algumas capas são figurativas, outras seguem o abstracionismo. Em alguns casos, o uso das letras como formas revela a construção de uma identidade livre. Alguns cartunistas desenham para algumas capas, como, por exemplo, Jaguar.

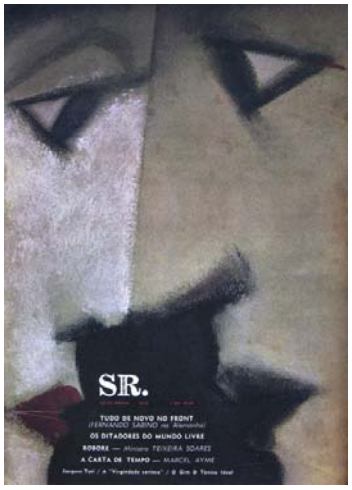

Figura 61: *Capa revista "Senhor", de Carlos Scliar.*

O cartum, a caricatura e a ilustração editorial humorística tiveram na década de 60, no Brasil, um grande impulso. Nomes como Millôr Fernandes, Claudius, Ziraldo, Henfil, Jaguar, Fortuna, entre outros, destacaram-se em publicações como *O Pasquim*, impactando produções visuais futuras. Como ressalta Gombrich: "Essa liberdade de traduzir os conceitos e símbolos abreviados de nosso discurso político para tais situações metafóricas é que constitui a inovação do cartum".[108]

O cartum e a caricatura possuem um *arsenal* para representar com humor e ironia questões que ultrapassam o relato histórico e atingem partes misteriosas da mente.

> Na arte do cartum, como na língua, algumas metáforas são tão difundidas que se pode chamá-las de metáforas universais ou naturais. A primeira que nos vem à mente é

[108] GOMBRICH, E. H., O arsenal do caricaturista, in **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte**, São Paulo, Edusp, 1999, p.130.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

> possivelmente o contraste entre luz e escuridão como um símbolo de conflito existente entre bem e mal. (...) A noção de luz como símbolo visível do bem é importante em filosofia, de Platão ao Iluminismo, como é também dentro da tradição cristã.[109]

A década de 60 no Brasil conheceu artistas-designers e designers-artistas — o que possibilitou a ampliação do entendimento do design. O design pictórico, aqui, brilhou, por meio de profissionais que deixaram essa experiência como referencial para as futuras gerações.

Eugenio Hirsch (1923-2001) (Fig.62) trabalhou na editora Civilização Brasileira e destacou-se pelas suas capas inovadoras e provocativas. Sua formação foi fundamentada na pintura, especialmente no expressionismo abstrato. Utilizou a fotografia com o recurso do alto contraste, realizando trabalhos que se aproximaram da *pop art* e tocaram de leve na expressão surrealista. Também utilizou a tipografia essencialmente como imagem. Essa liberdade de transitar, independentemente das escolas e das convenções, consolidou Hirsch como um dos expoentes do design pictórico. Para Homem de Mello, trata-se do anúncio do design gráfico pós-moderno no Brasil.

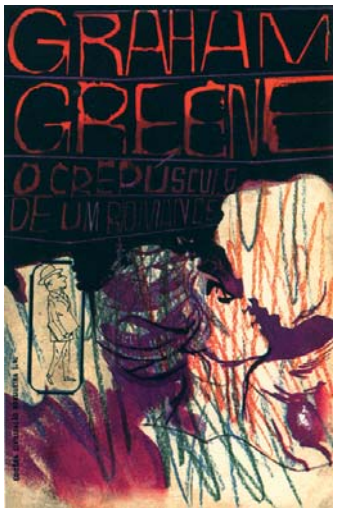

Figura 62: *Capa de Eugenio Hirsch.*

Bea Feitler, carioca, formada pela *Parsons School of Design*, dirigiu um estúdio de breve duração com Jaguar e Glauco, e posteriormente atuou em Nova York. No Brasil, trabalhou na revista *Senhor* entre 1959 e 1960. (Fig.63) Com a sua saída, Michel Burton entrou

Figura 63: *Capa revista "Senhor", de Bea Feitler.*

[109] Id., p. 138.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

na revista e revitalizou a utilização da tipografia, manifestando a sua habilidade na ilustração.

A revista *Senhor* possuía em cada exemplar um logotipo diferente. Na época, isso era um desrespeito à regra básica de construção de uma identidade visual pela repetição e padronização, vigente no pensamento modernista. No entanto, a ousadia da revista Senhor apresentou a possibilidade de construção de uma identidade visual segundo um logotipo diferenciado a cada exemplar. A diagramação da revista dialoga com a ilustração, que acompanha os textos e é influenciada por ela ao *desenhar* com os blocos de textos. Trata-se de atitude ousada diante dos padrões da época — atitude que acompanhava o ritmo revolucionário que marcou a década de 60.

> Essa ausência de uma estrutura diagramática normatizadora é decisiva para a aparência estimulante da revista. No entanto, isso não quer dizer ausência de direção ou de padrões. Padrões existiam e eram respeitados. Em diversas seções; ao mesmo tempo, as peculiaridades de cada matéria eram levadas em conta, dentro da direção global conduzida por Scliar. Uma das características de projetos rígidos é a de serem menos dependentes de quem os faz; projetos flexíveis exigem profissionais mais qualificados. Como em *Senhor* o processo era o envolvimento total dos artistas-designers, as matérias eram projetadas uma a uma. O que seria impensável numa publicação produzida em ritmo industrial, mostrou-se viável numa revista produzida artesanalmente.[110]

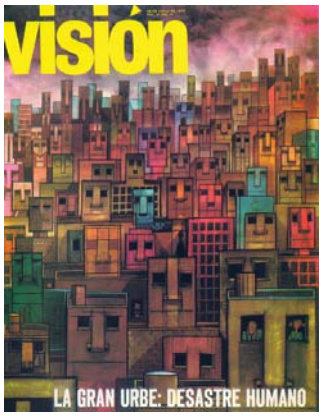

Figura 64: *Capa revista "Vision", de Ziraldo, 1973.*

Figura 65: *Cartaz de cinema,* de *Ziraldo.*

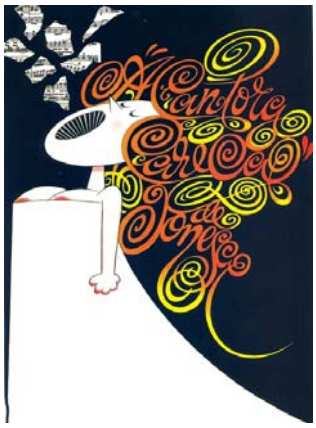

Figura 66: *Cartaz "Cantora Careca", de Ziraldo, para montagem universitária*.

[110] MELLO, Chico Homem de, **O design gráfico brasileiro**, op. cit., p. 121.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

A década de 60 é um dos grandes momentos de Ziraldo (Fig.64 e Fig.65 e Fig. 66), que trabalhou não só como ilustrador, mas como designer. Realizou capas essencialmente tipográficas para editora José Olympio. Gian Calvi também é uma forte referência da época como ilustrador, e ainda atuou como designer na realização de capas emblemáticas, como o *Novo Dicionário Aurélio* e os livros de Carlos Drummond de Andrade para a José Olympio (Fig. 67). Muitos outros profissionais construíram possibilidades gráficas e visuais para o encontro entre design e ilustração — Cyro del Nero, Odilea Toscano (Fig.68), Vicente Di Grado (Fig.69) —, fortalecendo o design pictórico no Brasil e abrindo múltiplas possibilidades para a visualidade funcional a partir de então.

A ilustração possibilita o exercício do desenho como forma especial de cognição. O desenho abre oportunidades de expansão da criatividade e da singularidade na forma de recepção de um conteúdo; é a rotina da ilustração. A década de 60 revela trabalhos marcados pela exploração do desenho como um instrumento dentro do âmbito gráfico. O desenho, entendido de maneira ampla, marcou a história dos registros visuais da humanidade e possui uma grande variedade de aplicações.

A decisão de realizar este voo sobre pontos de encontro entre a história das artes visuais e a da ilustração foi realizada a partir de escolhas pontuais e interpretações, assim como qualquer visão histórica. Não se buscou — o que seria ilusório — apresentar uma breve história da visualidade, mas sim a tentativa de tecer bases para a ambientação de um

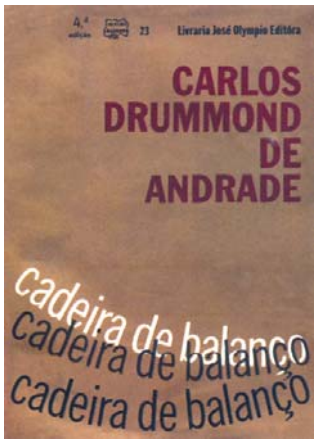

Figura 67: *Capa de Gian Calvi*

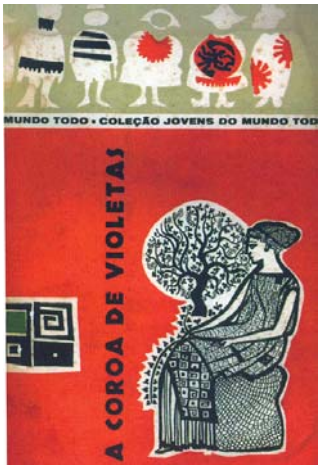

Figura 68: *Capa de Odileia Toscano.*

Figura 69: *Capa de Vicente Di Grado.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA

questionamento teórico sobre o ato de ilustrar e sobre a qualidade das representações visuais. Transitando entre *O Livro dos Mortos*, as iluminuras medievais, as ilustrações de Gustave Doré para a *Divina Comédia*, de Dante, a sopa *Campell*, de Warhol, e a capa do disco de Bob Dylan, de Milton Glaser, foi construído um fio condutor para um olhar das manifestações visuais que construíram ao longo dos tempos uma narrativa de aproximação entre arte e pensamento, forma e função, prática e teoria.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610655/CA