



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Roberta Almeida de Freitas

Klaxon, Base, Noigandres
o design das revistas brasileiras de vanguarda

Rio de Janeiro
2010

Roberta Almeida de Freitas

**Klaxon, Base, Noigandres
o design das revistas brasileiras de vanguarda**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / CTC/G

T266 Freitas, Roberta.
Klaxon, Base e Noigandres
O design das revistas brasileiras de vanguarda./
Roberta Almeida de Freitas. – Rio de Janeiro, 2010.
157 f.

Orientador : Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.
Referências: 153-157.

1. História do Design Gráfico – Teses. 2. Design Gráfico
- Teses. 3. Vanguarda - Teses. Lima, Guilherme Cunha II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de
Desenho Industrial. III. Título.

CDU 684.4

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese / dissertação.

Assinatura

Data

Roberta Almeida de Freitas

**Klaxon, Base, Noigandres
o design das revistas brasileiras de vanguarda**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 09 de Setembro de 2010

Banca examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Silva Cunha Lima (Orientador)
ESDI – UERJ

Prof. Dr. João de Souza Leite
ESDI – UERJ

Profa. Dra. Suzana Valadares
PUC-RJ

Prof. Dra. Edna Lúcia Oliveira da Cunha Lima (suplente)
PUC - RJ

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

Para Walter, Wilma, Juliana e Victor

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Guilherme Cunha Lima, por me ajudar a descobrir os caminhos da história do design gráfico,

Às pesquisadoras Zuleika Schincariol, Leila Reinhert e à professora Lucy Niemeyer, pelas imagens de Noigandres,

Aos funcionários da ESDI, e à Fátima Moreno em particular: seu carinho e zelo foram muito importantes,

Aos professores do PPDESDI, Washington Dias Lessa, André Monat e Jorge Lúcio, por suas aulas e conversas,

Ao professor Lauro Cavalcanti, que além das aulas me permitiu acompanhá-lo em sala, ensinando-me a lida acadêmica,

Ao professor João de Souza Leite e à professora Suzana Valadares, que tiveram a generosidade de ler este trabalho e fazer parte de minha banca,

À professora Edna Cunha Lima, que me permitiu frequentar sua casa e lhe roubar preciosas horas, entre consultas e livros,

Aos meus colegas, Adriano Renzi, Almir Mirabeau, Andréa Dias, Axel Sande, Dimitri Lociks, Gil Haguenuer, Gisela Abad, Paula Carmona, Raquel Ponte, Ricardo Esteves, Stella Hermida e Wagner Bretas, turma inesquecível, amigos diletos desses anos de estudo e de toda a vida,

Ao amigo Ricardo Cunha Lima, que me incentivou a buscar no mestrado o alimento para uma alma inquisidora,

Aos queridos Ana Carolina Braz e Thiago Paiva, por seus conselhos e seu tempo e por me dizer, quantas vezes precisei, que tudo daria certo,

À FAPERJ pela concessão da bolsa de auxílio,

À ESDI/UERJ e ao LHDB pela infra-estrutura para a realização do trabalho.

RESUMO

FREITAS, Roberta. *Klaxon, Base, Noigandres: o design das revistas de vanguarda brasileiras*. 2010. 157f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

As revistas Klaxon, base e Noigandres são exemplos de revistas de vanguarda em que o design gráfico foi usado como instrumento para a expressão de idéias, compartilhadas pelos grupos artísticos envolvidos em sua publicação. São marcos do design moderno, encaixando-se no conceito de produto erudito (Bourdieu), destinado não ao grande público, mas a grupos de pares, que compartilhavam os valores estéticos e as ambições à condição de vanguarda em seus respectivos domínios artísticos.

Estas revistas são expoentes do campo do design gráfico moderno, que só viria a se institucionalizar na década de 60, com a criação da ESDI e o surgimento do movimento concretista nas artes plásticas.

Palavras chave: História do Design Gráfico. Design Gráfico. Vanguarda.

ABSTRACT

FREITAS, Roberta. *Klaxon, Base, Noigandres*: the design of brazilian vanguard magazines. 2010. 157f. Dissertação (Masters Degree in Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Klaxon, Base and Noigandres are three brazilian magazines that serve as examples of avant garde publications in which graphic design was instrumental to display ideas shared among the artistic groups involved on its making. They are landmarks of the modern design, fitting in the concept of erudite product (bourdieu), aimed not at the general public, but to a group of pairs that shared esthetic values and who shared aesthetic values and ambitions to the condition of the vanguard in their respective artistic fields.

These magazines are exponents of the field of modern graphic design, which only became institutionalized as a field of production in the 60s with the creation of ESDI and the beginning of the concrete movement in the arts.

Keywords: History of Graphic Design. Graphic Design. Brazilian Vanguard.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|--|----|
| Figura 1 - | <i>The Gentleman's Magazine</i> , capa da edição de janeiro de 1731..... | 17 |
| Figura 2 - | <i>Le Mercure Galant</i> , capa da edição de 1672 | 17 |
| Figura 3 - | <i>The Illustrated London News</i> , capa da edição de 14 de maio de 1842 | 18 |
| Figura 4 - | Marca de fumo com a figura do índio em pose reminiscente do repertório clássico..... | 24 |
| Figura 5 - | Desenho de 1828 de autoria de Hercules Florence, no cargo de desenhista da Expedição Langsdorf..... | 24 |
| Figura 6 - | Un coup de dés n'abolira jamais de hasard, de Stéphane Mallarmé, 1897..... | 25 |
| Figura 7 - | Caligramas de Guillaume Apollinaire | 26 |
| Figura 8 - | La Fin du monde... texto de Blaise Cendrars, design de Fernand Léger | 27 |
| Figura 9 - | Trecho do jornal Le Figaro com a publicação do Manifesto Futurista | 28 |
| Figura 10 - | Filippo Tommaso Marinetti, Mots en liberté (primeiro registro), 1914. Nanquim sobre papel..... | 28 |
| Figura 11 - | Dada nº 01, julho de 1917 - capa, exemplos de página de ilustração e página de texto..... | 29 |
| Figura 12 - | Merz nº 01, janeiro de 1923 - capa e exemplos de páginas do miolo..... | 30 |
| Figura 13 - | Malevich, capa para folheto do Primeiro Ciclo de Palestras por Nikolai Punin (trabalho direcionado para professores de desenho), 1920. Cromolitografia | 31 |
| Figura 14 - | Alexander Rodchenko, capa dos três primeiros números da revista <i>Lef</i> , 1923..... | 32 |
| Figura 15 - | El Lissitzky, livro <i>Os Ismos na Arte</i> , 1924. - capa e exemplo de página de texto | 32 |
| Figura 16 - | Presente n.2, c. 1896 - um dos instrumentos de ensino do método de Froebel | 34 |
| Figura 17 - | Paul Klee, <i>Playground infantil</i> , 1937, conforme reproduzido no livro <i>The Thinking Eye</i> , de sua autoria | 34 |
| Figura 18 - | Revista <i>De Stijl</i> nº 01, 1917- capa e primeiras páginas da publicação | 35 |
| Figura 19 - | Revista <i>Bauhaus</i> nº 01, 1929 - capa de Joost Schmidt | 36 |
| Figura 20 - | Herbert Bayer, <i>Europäisches Kunstgewerbe 1927</i> (Arts and Crafts Europeu 1927), poster, 1927..... | 36 |
| Figura 21 - | Herbert Bayer, tipo universal, 1925 - estudos e forma final | 36 |
| Figura 22 - | Jan Tschichold, <i>Typographische Mirreilungen</i> , 1925 e <i>Comunicações Tipográfica</i> , uma versão brasileira, publicada em 2007..... | 37 |
| Figura 23 - | Jan Tschichold, <i>Typographische Mirreilungen</i> , 1925 | 38 |
| Figura 24 - | Tipos sem serifa | 39 |
| Figura 25 - | Cartaz de John Heartfield, 1925 e quadro de Hannah Hoch, <i>A bela donzela</i> , 1920..... | 40 |
| Figura 26 - | Max Ernst, fotomontagens do livro <i>La femme 100 têtes</i> (A mulher 100 cabeças), 1929 | 41 |
| Figura 27 - | Valério Vieira <i>Os Trinta Valérios</i> , 1901 e uma coleção de perfis | 43 |
| Figura 28 - | <i>O Malho</i> , página de agosto de 1927..... | 44 |

| | | |
|-------------|--|----|
| Figura 29 - | <i>Revista S. Paulo</i> , 1935. Fotomontagens de Livio Abramo | 45 |
| Figura 30 - | <i>Revista S. Paulo</i> , 1935. Fotomontagens de Livio Abramo | 46 |
| Figura 31 - | Jorge de Lima, <i>A Pintura em Pânico</i> , 1935 | 46 |
| Figura 32 - | Geraldo de Barros, <i>Fotoforma</i> , 1945 | 47 |
| Figura 33 - | Geraldo de Barros, <i>Fotoforma</i> , 1950 | 48 |
| Figura 34 - | <i>O Patriota</i> , 1811-1814 | 49 |
| Figura 35 - | <i>As Variedades</i> , 1812 | 49 |
| Figura 36 - | <i>Le Charivari</i> , 1832-1937 | 52 |
| Figura 37 - | <i>Punch</i> , 1841-1992 | 52 |
| Figura 38 - | <i>O Diabo Coxo</i> , 1864-1865 | 53 |
| Figura 39 - | <i>Cabrião</i> , 1866-1867 | 54 |
| Figura 40 - | <i>Revista Ilustrada</i> , 1867-1868 | 54 |
| Figura 41 - | <i>Revista Ilustrada</i> | 55 |
| Figura 42 - | <i>Ba-Ta-Clan</i> , 1867-1871 - capa e página de miolo com ilustrações | 56 |
| Figura 43 - | <i>Nitheroy</i> , 1836-1836 - capa e página de miolo | 56 |
| Figura 44 - | <i>Revista da Sociedade Filomática</i> , 1833-1833, capa | 58 |
| Figura 45 - | <i>Revista Brasileira</i> , - capas de 1837, 1895 e da Fase IV | 60 |
| Figura 46 - | <i>Revista do Brasil</i> , - capas de 1916, 1926, 1938 e 1944 | 61 |
| Figura 47 - | <i>Revista da Semana</i> - capa de 24 de junho de 1900 | 61 |
| Figura 48 - | <i>O Tico-Tico</i> - capa de 16 de julho de 1924 | 63 |
| Figura 49 - | <i>O Malho</i> - capa, página de anúncios e páginas de miolo da edição de 25 de fevereiro de 1922 | 63 |
| Figura 50 - | <i>O Malho</i> - capa, página de anúncios e páginas de miolo da edição de 25 de fevereiro de 1922 | 63 |
| Figura 51 - | <i>Kósmos</i> , 1904-1909 | 64 |
| Figura 52 - | <i>Para Todos</i> - capa, página de anúncios e páginas de miolo da edição de 18 de fevereiro de 1922 | 66 |
| Figura 53 - | <i>A Maçã</i> - capa de 18 de fevereiro de 1922 | 67 |
| Figura 54 - | Capa do <i>Catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de de 1922</i> | 68 |
| Figura 55 - | Exemplares de <i>Estética, Terra Roxa...e outras Terras, Revista da Antropofagia e Verde</i> | 69 |
| Figura 56 - | <i>Klaxon, Mensário de Arte Moderna</i> , capa de todas as edições | 71 |
| Figura 57 - | <i>Orpheu</i> , 1917 capas e amostra de página de miolo | 72 |
| Figura 58 - | Comparação entre as capas dos livros <i>La Fin du Monde...</i> , por Fernand Léger; <i>Os Ismos da Arte</i> , or El Lissitzky e a primeira capa de <i>Klaxon</i> | 75 |
| Figura 59 - | Comparação entre as páginas internas das revistas <i>Dada</i> (a); <i>De Stijl</i> (b) e <i>Klaxon</i> | 76 |
| Figura 60 - | anúncio para o chocolate Lacta e o Guaraná Espumante, publicado em 1922 | 78 |

| | |
|--|-----|
| Figura 61 - anúncio para o chocolate Lacta e o Guaraná Espumante, provavelmente publicado em 1922 | 78 |
| Figura 61 - anúncio para o Guaraná Espumante, publicado em Klaxon nº1, em maio de 1922..... | 78 |
| Figura 62 - anúncio para o chocolate Lacta, publicado em Klaxon nº1, em maio de 1922 | 79 |
| Figura 63 - anúncio para lâmpadas Wotan, publicado em maio de 1922 nas páginas de <i>O Malho</i> . | 79 |
| Figura 64 - página de <i>Careta</i> de 22 de julho de 1922, (imagem original em microfilme) | 83 |
| Figura 65 - réplica de Mário de Andrade à crítica de Lima Barreto em <i>Klaxon</i> nº4, de 15 de agosto de 1922..... | 83 |
| Figura 66 - capa do primeiro número de <i>La Nouvelle Revue Française</i> , de 1909..... | 84 |
| Figura 67 - convite para o 1º Salão de Arquitetura Tropical, design de Alexandre Altberg..... | 89 |
| Figura 68 - revista <i>base</i> , capa de todas as edições, 1933 | 90 |
| Figura 69 - capa dos livros de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari | 94 |
| Figura 70 - capa de todas as edições da revista <i>noigandres</i> | 95 |
| Figura 71 - cartaz da 1ª Bienal de Arte Moderna, 1951; design de Antônio Maluf | 97 |
| Figura 72 - Plano Piloto de Brasília, 1957, desenho de Lúcio Costa | 98 |
| Figura 73 - capa da revista <i>AD</i> ; design de Hermelindo Fiaminghi | 98 |
| Figura 74 - Alfredo Volpi, 1960 - coleção Décio Pignatari | 141 |

ABREVIATURAS

As revistas e jornais citados no estudo receberam as informações de local de publicação, ano de início e ano de encerramento, organizada da seguinte forma:
Título (SIGLA, 0000-0000)

| | |
|-----|----------------|
| RJ | Rio de Janeiro |
| SP | São Paulo |
| BH | Belo Horizonte |
| CG | Cataguases |
| PO | Porto Alegre |
| SA | Salvador |
| LSB | Lisboa |
| LND | Londres |
| PRS | Paris |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| 1. AS PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS EUROPÉIAS..... | 23 |
| 1.1. Mallarmé, Precursor do Modernismo | 27 |
| 1.2. As Correntes Modernas | 28 |
| 1.3. Suprematismo Russo e o Construtivismo | 33 |
| 1.4. Bauhaus e a Nova Tipografia | 36 |
| 1.5. O Estilo Internacional | 42 |
| 1.6. Fotografia Moderna e Fotomontagem..... | 43 |
| 2. AS REVISTAS NO BRASIL..... | 49 |
| 2.1. As Revistas no Brasil até 1922 | 50 |
| 2.1.1. <u>A Revista Ilustrada e a Imprensa Satírica</u> | 51 |
| 2.1.2. <u>As Revistas Literárias</u> | 59 |
| 2.1.3. <u>As Revistas do Século XX</u> | 64 |
| 2.2. As Revistas Modernistas | 70 |
| 2.3. As Revistas Modernistas e o Design de Vanguarda | 73 |
| 2.3.1. <u>Klaxon</u> | 74 |
| 2.3.2. <u>Base</u> | 87 |
| 2.3.3. <u>Noigandres</u> | 94 |
| 3. DESCRIÇÃO E ANÁLISE GRÁFICA DAS REVISTAS DE VANGUARDA. 100 | |
| 3.1 Klaxon | 103 |
| 3.1.1. <u>Descrição</u> | 103 |
| 3.1.2. <u>Análise Gráfica</u> | 111 |
| 3.1.2.1. Capas | 111 |
| 3.1.2.2. Miolo..... | 114 |
| 3.1.2.3. Tipografia | 116 |
| 3.1.2.4. Ilustrações | 118 |
| 3.1.2.5. Anúncios | 120 |
| 3.1.2.5.1. <i>Anúncios pagos</i> | 120 |
| 3.1.2.5.2. <i>Anúncios fictícios</i> | 121 |
| 3.1.2.5.3. <i>Anúncios de livros</i> | 121 |
| 3.2 Base | 122 |
| 3.2.1. <u>Descrição</u> | 122 |
| 3.2.2. <u>Análise Gráfica</u> | 125 |
| 3.2.2.1. Capas | 125 |
| 3.2.2.2. Miolo | 126 |
| 3.2.2.3. Tipografia | 128 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 3.2.2.4. Ilustrações e Fotos..... | 130 |
| 3.2.2.5. Anúncios..... | 130 |
| 3.3 Noigandres | 133 |
| 3.3.1. <u>Descrição</u> | 133 |
| 3.3.2. <u>Análise Gráfica</u> | 138 |
| 3.2.2.1. Capas | 138 |
| 3.2.2.2. Miolo e Tipografia | 141 |
| 4. CONCLUSÃO | 149 |
| REFERÊNCIAS | 153 |

INTRODUÇÃO

Os movimentos artísticos encontraram nos periódicos o veículo de divulgação de suas ideias e de legitimação enquanto grupo. As vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX foram particularmente profícuas nesse sentido, editando jornais e revistas próprios, publicando manifestos. No Brasil, alguns grupos seguiram este exemplo para, nas palavras de Menotti del Pichia, fazer nascer “uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério.” (apud BOSI, 1994: 338). Nessas publicações, manifestaram-se alguns dos primeiros exemplos do design gráfico moderno brasileiro.

Movimentos são formados em torno de um foco – uma ideia, ideal ou ideologia – e as publicações de vanguarda servem como pontos de reunião que refletem, através da palavra e da imagem, princípios sobre os quais os respectivos movimentos são fundados. As publicações podem ser motores dessas extraordinárias forças – a base ou o incentivo – desses movimentos. (HELLER, 2003: p.7)

Nesse contexto, dentre os periódicos, publicados no Brasil, por movimentos artísticos, interessam particularmente as revistas Klaxon, base e noigandres. Elas merecem destaque por trazerem para a organização de seu conteúdo, e não somente em seus textos, a expressão das ideias que agitavam os grupos que as publicaram. Em outras palavras, nestas revistas o design gráfico serviu de veículo para a expressão dos procedimentos artísticos defendidos por seus integrantes.

A eleição das três revistas determinou o intervalo de tempo desse estudo, começando por Klaxon, publicada em 1923 e terminando na década de 1950, período em que foi publicada a maioria dos números de noigandres. Concentrou-se, portanto, na primeira metade do século XX, período de grandes transformações sociais e políticas e de intensa agitação cultural. Em sua pesquisa sobre história do design brasileiro, o professor Guilherme Cunha Lima nomeou de Pioneiro este período da história do moderno design brasileiro.

Assim chegamos a uma divisão da história do moderno design brasileiro em três períodos distintos e consecutivos: Precursor, Pioneiro e Contemporâneo. O primeiro compreende a Colônia, o Império e o início da República. O segundo inicia-se em 1922 e termina com a formatura da primeira turma da Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI), a primeira escola de design da América do Sul, dando início ao terceiro período, que é o atual. (LIMA, 2003: p.192)

O recorte sugerido pelo período de publicação das três revistas, portanto, coincide com o Pioneiro. Estas publicações nos fornecem três pontos em que apoiar uma análise sobre a evolução do design gráfico moderno brasileiro, desde as manifestações

das vanguardas artísticas de 1922, passando pelo período em que o projeto de arquitetura moderna brasileira começa a tomar corpo, em 1930 (ver CAVALCANTI, 2006), até a década de 1950, em que condições favoráveis permitiram que o design começasse a se consolidar como campo (ver BORDIEU, 1971). Somente na década de 1960, com a influência do movimento concretista e a criação de um curso de graduação voltado para o ensino do design - em 1962, a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro - o design ganharia uma instituição formadora de profissionais em nível universitário.

A primeira preocupação, ao lidar com este assunto sob o ponto de vista da história, foi levantar as informações a respeito daquilo que precedeu a formação dessas revistas. Para o trabalho destes grupos foram determinantes as influências das vanguardas artísticas européias. Em um breve resumo, procurou-se destacar, no panorama das diversas correntes artísticas européias, aquelas que maior influência exerceram sobre o design gráfico brasileiro.

Em seguida, fez-se necessário compreender o meio em que estas revistas foram publicadas, através de um breve histórico, mostramos a história das revistas no Brasil, desde o século XIX até o momento anterior a 1922. A partir daí, destacou-se a história das revistas modernistas, apontando entre elas os três periódicos sobre os quais o trabalho foi desenvolvido.

Concentramo-nos então sobre as três revistas. Através de pesquisa foi possível levantar a série completa de cada um dos títulos estudados. Com este acervo em mãos, partiu-se para a descrição e a análise gráfica das publicações. Para a descrição das publicações utilizou-se o método desenvolvido por Guilherme Cunha Lima para o acervo do Gráfico Amador, com algumas adaptações, s. Na sequência, cada um dos números dessas revistas é descrito e os três conjuntos analisado. São oito números de **Klaxon**, três da **base** e cinco da **noigandres**.

Encerrando esta análise, tecemos alguns comentários, a guisa de conclusão, e apontamos possíveis caminhos para a continuidade desta pesquisa.

No transcorrer do trabalho, sentimos a necessidade de abordar três termos que o perpassam. São eles **revista**, **vanguarda** e **moderno**.

Segundo Ruari McLean, uma **revista** é “usualmente, menos efêmera que um jornal, menos permanente que um livro” (McLean 1969: 1). Desta forma, McLean resume bem a situação da revista, intermediária entre a efemeridade do periodismo diário e a permanência do livro.

Nos principais dicionários brasileiros a palavra revista é definida como uma publicação periódica, destinada ou não a um público específico, que reúne uma variedade de artigos. No Houaiss, a origem da palavra é datada de 1833, sendo uma tradução do termo inglês review. Apesar de manter sentido semelhante, porém, a tradução consagrada para o inglês contemporâneo daquilo que conhecemos por revista é magazine.

Em português, o magazine é definido como uma “publicação periódica, em formato de revista, geralmente ilustrada, que trata de assuntos diversos” (Houaiss). Na origem da palavra magazine está o termo árabe *mahāzin*, plural de *mahzan*, que significa entreposto. Adotado pelos ingleses, magazine ganhou o sentido de loja que vende artigos variados, como ainda se encontra também no português. Essa noção de variedade foi herdada pelo termo ao se usado pela primeira vez para nomear uma publicação – a primeira a levar este nome foi *The Gentleman’s Magazine*, publicada em 1731 em Londres por Edward Cave. Ela é considerada a primeira revista de interesse geral.

Clara Rocha, estudiosa portuguesa da área de literatura, autora do livro *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, assim a define:

(...) uma revista é uma publicação que, como o nome sugere, passa em revista diversos assuntos o que (...) permite um tipo de leitura fragmentada, não contínua, e por vezes seletiva.

(...) é um tipo de publicação que, depois de *re-vista*, se abandona, amarelece esquecida, ou se deita fora. Enquanto objeto material, a revista distingue-se do livro por ser mais efêmera: só os bibliófilos, os estudiosos e certos interessados pelas letras e pelas artes guardam a revista. Essa efemeridade (...) tem a ver com a sua solidez material. Enquanto o livro dura (porque é mais resistente, tem uma capa sólida a protegê-lo), a revista é (pode ser) mais frágil em termos de duração material. (...) é normal que o livro tenha reedições, e já não o é tanto que apareça uma segunda edição dum livro. Ainda outra característica: uma revista é em geral menos volumosa do que um livro. E, *last but not least*, uma revista é quase sempre a manifestação dum grupo: ao contrário do livro que, salvo algumas exceções, costuma ser produzido por só um autor. (ROCHA, 1985: 25)

Por falta de uma definição consagrada que dê conta de todas as possibilidades do objeto é que se faz essa distinção limítrofe. Na comparação com o jornal, os pontos de semelhança tanto no formato – especialmente nas revistas *in folio* – como no conteúdo e na periodicidade – há jornais semanais e mesmo quinzenais – torna a distinção mais sutil. Nas palavras de Ana Luiza Martins – historiadora paulista, autora de *Revista em Revista: Imprensa e Práticas em Tempos de República, Sao Paulo 1890-1922* –, “o que os distingue com freqüência é a existência da capa na revista, acabamento que não ocorre no jornal; mais do que isso, é a formulação de seu programa de revista, divulgado no artigo de fundo, que esclarece o propósito e as características da publicação.” (MARTINS, 2001: 46)

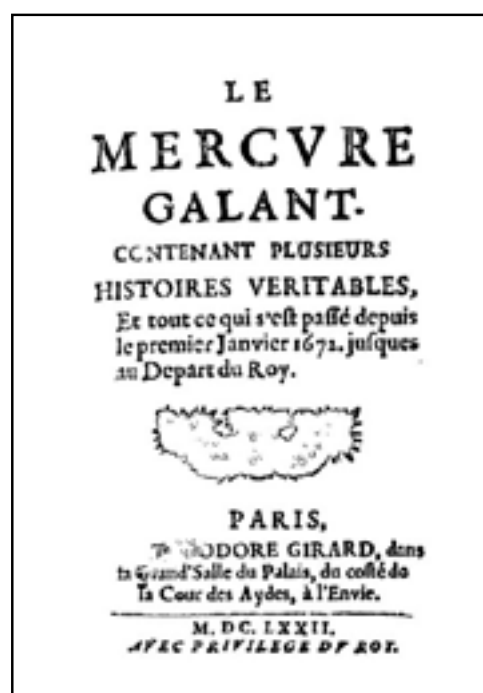
Segundo a Enciclopédia Britânica, uma das primeiras revistas foi a publicação alemã *Erbauliche Monats-Unteredungen* (“Discussões Mensais Edificantes”), editado de 1663 a 1668. Durante o século XVII, outros jornais cultos surgiram na Europa, como o *Le Mercure Galant* (PRS 1672-0000) – depois renomeado *Mercure de France* – na França. O *Mercure* é considerado uma das primeiras publicações voltadas para o entretenimento. Também merece destaque o *Journal des Sçavants*, posteriormente *Journal des Savants* (PRS 1665-1795), considerado o pai da moderna literatura periódica.

Figura 1 - *The Gentleman's Magazine*, capa da edição de janeiro de 1731



Fonte: Internet Library of Early Journals
- <http://www.bodley.ox.ac.uk/ilej/>

Figura 2 - *Le Mercure Galant*, capa da edição de 1672



Fonte: wikipedia

dica. No final do século já se editavam periódicos especializados, devotados a assuntos como arqueologia, botânica ou filosofia.

No século XVIII assistiu-se à expansão do público leitor, e ao consequente aumento nas tiragens e no número de publicações. A *The Review* (LND 1704-1713), publicada pelo escritor Daniel Defoe, estava entre as de maior influência. Também desta época vem a citada *Gentleman's Magazine*. Fora da Inglaterra, as revistas tiveram desenvolvimento semelhante, sofrendo, porém, com a censura. Para citar um exemplo, em Portugal, segundo Nelson Werneck Sodré, a publicação de livros estava sujeita a três censuras: a episcopal, ou do Ordinário, a da Inquisição, e a Régia, que proibia a impressão de qualquer obra “sem ser vista e examinada pelos desembargadores do Paço, depois de vista e aprovada pelos oficiais do Santo Ofício da Inquisição”. Com o governo do Marquês de Pombal, em 1768, se dá fim a esse regime, instituindo a Real Mesa Censória, órgão laico com as mesmas funções e que vigorou até 1787.

A partir de 1830 começaram a surgir revistas mais baratas, direcionadas não mais a uma elite letrada, mas ao público em geral. Até o final do século XIX os avanços tecnológicos e as mudanças no modelo de negócio das revistas, com ênfase na maior entrada dos anúncios como fonte de receita, impulsionou a circulação maciça e transformou-as em um dos meios de comunicação mais poderoso de então.

A imprensa ilustrada teve papel crucial nessa expansão. *The Illustrated London News*

Figura 3 - *The Illustrated London News*, capa da edição de 14 de maio de 1842



Fonte: enciclopédia Britannica online

(LND1842-1971; fig. 003), um jornal de publicação semanal, contendo 16 páginas de texto e 32 xilogravuras, foi o primeiro jornal ilustrado. Seu exemplo logo foi seguido em diversos países, gerando uma série de publicações ilustradas. As técnicas de impressão de imagem disponíveis acompanharam a história dessas publicações: da xilogravura às técnicas em metal, à xilogravura de topo, importantíssima pela riqueza de detalhes que permitia e por sua adaptação à prensa tipográfica, com imagens e textos impressos a partir de uma mesma matriz; à litografia. Em fins do século XIX a invenção da fotografia transformou essa indústria, com os ilustradores sendo aos poucos substituídos pela câmera. Já no início do século seguinte, foi a impressão *Offset* que novamente transformou a indústria gráfica.

Na primeira metade do século XX a revista se firmou como principal meio de comunicação das massas e teve seus dias de glória até que, na década de 1950, a televisão começou a substituí-la. Das revistas e magazines, a televisão herdou os nomes, que passaram nesse meio a designar programas de variedades e entrevistas. Nas últimas décadas foi a internet quem se apropriou desses termos, seja em versões eletrônicas das revistas impressas, seja em publicações nativas da web.

À popularização de cada uma dessas mídias a revista impressa foi condenada à ex-

tição, assim como antes a própria foi vista como a nêmesis do livro. Mas basta passar por uma banca de jornais para perceber que as revistas estão longe de desaparecerem, dado o número de títulos e assuntos encontrados. Se no futuro ela será substituída, em definitivo, por similares eletrônicos, é uma pergunta impossível de se responder, mas é possível dizer que, ao menos pelos próximos anos, elas continuarão nas bancas.

O termo **vanguarda**, do francês *avant-garde*, tem origem militar, designando a frente de batalha, o grupo de dianteira, responsável por abrir campo para o avanço da tropa. Segundo Eduardo Subirats, *vanguardia* designava “de maneira exclusiva, uma determinada tecnologia da destruição, não uma figura da criação literária.” Foi durante o período da Primeira e Segunda Guerras Mundiais que o termo sofreu esta mutação. Ainda segundo o mesmo autor:

A designação militar de vanguardia perdeu sua importância numa época em que todos sabiam do terror de uma destruição sem limites no espaço. Como momento específico da tecnologia bélica, o conceito de vanguardia havia passado a ser vestígio. Os dicionários tratam-no como peça de museu. Em contrapartida, aparece pela primeira vez a designação artística e literária para a palavra vanguardia... (SUBIRATS, 1988: 37)

O período abordado neste estudo, que se estende da década de 1920 à de 1950, coincide justamente com a época em que vanguardia passou a ter seu atual significado. É possível afirmar que as correntes artísticas surgidas nesse intervalo tiveram influência direta sobre a consolidação do termo em seu sentido artístico. Das vanguardas militares, estas correntes herdaram a beligerância e o caráter aguerrido, de “guerra civil da nova arte contra a antiga”, conforme texto de Malevich (ver capítulo I). A mesma tônica encontra-se no primeiro manifesto do movimento De Stijl, publicado em 1918:

“A guerra destrói o velho mundo com seu conteúdo: o predomínio individual em todos os terrenos. (...) os artistas atuais de todo o mundo, impelidos por uma só e mesma consciência, participaram, na esfera espiritual, da guerra mundial contra o predomínio do individualismo.” (*apud* SUBIRATS, 1988: 39)

Essa associação com a imagem da guerra foi adotada com maior ou menor intensidade pelos movimentos artísticos e por seus representantes, tendo em Marinetti e no seu Futurismo o ápice da glorificação da guerra como instrumento de transformação. Em seu livro *Merz to Emigre and beyond*, que traça um panorama sobre as revistas de vanguardia publicadas nos Estados Unidos e na Europa até a década de 1970, Steven Heller argumenta que o termo vanguardia “significa a guarda avançada de idéias não convencionais, especialmente nas artes, mesmo que não divorciadas da política ou da sociedade.”

Os periódicos serviram a duas funções vitais para seus movimentos: para sinalizar uma posição cultural, através de conteúdo e design, e para atrair novas adesões ao grupo. Diferentemente das revistas e jornais voltadas para o mercado de massa, as

publicações de vanguarda fizeram, portanto, mais que simplesmente informar ou entreter: elas influenciaram ações sociais e culturais, usualmente através de provocações. (HELLER, 2003: 9)

A ação propagandística era importante, porém, mais do que um público leitor, interessava a uma revista de vanguarda a realização da revista como manifestação de uma *instância de legitimação*, conforme Bourdieu, a ratificar os valores do grupo que a desenvolveu. Para entender a situação das três revistas estudadas no contexto de publicações coevas, utilizamos os conceitos *produção erudita* e de *indústria cultural* (BOURDIEU: 1992). Neste cenário, estas revistas estão no campo da produção erudita: seu público são os seus pares, seu sucesso está na aceitação deles. As outras revistas, as revistas comerciais, por outro lado, funcionam sob a lógica da indústria cultural, almejando o *grande público*: seu sucesso é medido pela aceitação desse público, traduzida em números de venda.

Dentre as revistas estudadas, nenhuma teve vida longa, nem grandes tiragens. O financiamento de suas edições partiu de investidores particulares, em alguns casos de cotas pagas pelos membros dos grupos artísticos que as geraram. Os anúncios, outra fonte de recursos possível, foram poucos. Os assinantes idem. Sob o ponto de vista estritamente comercial, portanto, estamos falando de três fracassos. Como revistas de vanguarda, porém, a dimensão de seu sucesso pode ser constatada pelo prestígio que trouxeram a seus membros e pela influência que exerceram sobre publicações posteriores.

O termo **moderno** abrange uma série de significados distintos, relacionados a diferentes conceitos e períodos de tempo. Segundo o teórico Hans Ulrich Gumbrecht, isso se dá pela interferência entre conceitos de diferentes períodos que estão acoplados a um mesmo significante. Dentre os quatro tipos de moderno destacados pelo autor, aquele que melhor define o que este estudo trata é o conceito de *Alta Modernidade*. Ela evoca “uma época especificamente produtiva nas histórias ocidentais da literatura e das artes, durante as primeiras décadas do século XX, época marcada, particularmente, por programas radicais e experimentos audaciosos.” (GUMBRECHT, 1998: 10)

Este foi um período sem paralelo na história da cultura ocidental, quando artistas e escritores, em lugar de lidar com os problemas artísticos herdados por gerações anteriores, partiram para a “revolução”, convencidos de estar, assim, desempenhando uma missão histórica. Porém, essa lógica de demolição do passado, autodestruidora de um certo modo por atacar as funções representacionais tradicionais da arte e da literatura, é apenas um lado do período Alto Moderno. Naqueles territórios denominados pelo autor como periferia – Itália, Espanha, as Américas – gerou-se uma versão diferente.

Como exemplo desse Alto Moderno da periferia, Gumbrecht cita a obra de Jorge Luis Borges, que ao invés de negar ou expurgar o passado, acolhe elementos históricos

em sua obra através do artifício narrativo da simultaneidade, em que tempos distintos convivem no mesmo momento. Expandindo a percepção do termo para outras áreas, é possível enxergar também um exemplo na obra do arquiteto e urbanista Lúcio Costa. Segundo Lauro Cavalcanti, ao contrário de seus pares do Hemisfério Norte, Costa vislumbrava no modernismo “a possibilidade de suplantar o peso da cópia reverencial contida no pastiche e passar a estabelecer entre o presente e o passado uma relação estrutural e dialética”.

Ainda no debate sobre o termo moderno, cabe refletir sobre outro termo, o modernismo. A distinção que geralmente se faz entre ambos é a de designar como moderno o tempo histórico, e como modernistas as correntes artísticas associadas, especialmente, ao período Alto Moderno. Segundo Jobling e Crowley

... pelos anos 1920 uma forma mais vigorosa de Modernismo começava a ser debatida. (...) Ao mesmo tempo na Alemanha o termo *Modernismus* tornou-se corrente como uma forma de resumir duas tendências chave na produção artística: de um lado referia-se a formas estéticas de Modernismo, tal como o Expressionismo; de outro, referia-se aos grupos de vanguarda como os dadaístas, que esposavam a cultura industrial, incluindo a mídia de massa, a tecnologia moderna e o urbanismo. (JOBLING & CROWLEY, 1996: 139)

As manifestações do moderno nas nações fora do centro europeu efetivamente tiveram tempos de desenvolvimento diferentes. Importa sublinhar esta questão para que se entenda como se deu a formação do design gráfico brasileiro, a partir de uma absorção descontínua das influências européias. Guilherme Cunha Lima toma emprestado a Darcy Ribeiro dois conceitos que ajudam a compreender esta questão. Segundo Cunha Lima, o nosso desenvolvimento pode ser definido em termos de uma *atualização histórica*, porque “a característica fundamental desse processo está no seu sentido de modernização reflexa com perda de autonomia”, e não de uma *aceleração evolutiva*, que designa “os processos de desenvolvimento de sociedades que renovam autonomamente seu sistema produtivo e reformam suas instituições no sentido da transição de um a outro modelo de formação sociocultural, como povos que existem para si mesmos.” A utilização destes termos como âncoras para uma reflexão sobre a história do design gráfico moderno brasileiro pode colaborar para sua compreensão e o trabalho, sempre que possível, apontará exemplos dessas dinâmicas de evolução histórica.

Junte-se a isso as características regionais brasileiras: um país continental, que se desenvolveu por núcleos metropolitanos desconectados, que se por um lado permitiram uma autonomia cultural que é a base de sua rica diversidade, por outro criou, mesmo no próprio país, tempos diferentes e processos evolutivos desiguais. Os grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, firmaram-se como os maiores pólos de atração e de referência cultural, o Rio até a década de 1950 por sua centralidade política e São

Paulo, a partir do início do século XX, por seu poder econômico. O período estudado aborda justamente este momento em que São Paulo, já apontando a liderança nos negócios, principia uma guinada cultural.

Em seu livro *Querela do Brasil*, Carlos Zílio fala sobre como a posição de São Paulo no momento de eclosão do movimento moderno e o próprio evento da Semana de Arte Moderna foram possíveis em parte devido à distância de São Paulo do centro de poder. No Rio de Janeiro, as instituições exerciam sobre a arte um poder que a engessava, em sua dependência da chancela oficial. Já em São Paulo, afastada das instituições, eram as iniciativas individuais que promoviam a pouca atividade artística que então havia. Essa conjuntura político-social terá influência decisiva na história das revistas que são objeto deste estudo.

Ao apoiar-se sobre a história dessas três publicações, **Klaxon**, **base** e **noigandres**, este estudo pretende traçar um corte no período Pioneiro, promovendo a reflexão sobre as origens do design gráfico moderno brasileiro. Enquanto instância de legitimação dos grupos artístico que as gerou, elas guardam a particularidade de incluir o design como instrumento de manifestação de suas ideias, no que diferem de outras revistas modernistas do mesmo período. Como centros difusores de ideias para um grupo de leitores restrito, formado por outros escritores, artistas plásticos, poetas, arquitetos, estas revistas ganharam o reconhecimento da história, particularmente as da literatura e das artes plásticas, mas ainda carece de maiores estudos no campo do design gráfico, esta área tão rica em histórias ainda por contar.

1. AS PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS EUROPÉIAS

As vanguardas artísticas européias tiveram importância crucial na formação dos grupos artísticos envolvidos na confecção dos três títulos analisados, guiando escolhas estéticas e processos de criação que influenciaram a concepção do design gráfico dessas revistas. Como disse Meggs: “A evolução do design gráfico do século XX está intimamente ligada à pintura, poesia e arquitetura modernas.” (MEGGS, 2009: 315)

A produção historiográfica sobre o assunto no exterior é extensa e bem documentada, mas sobre o braço brasileiro desse momento, encontramos poucos títulos que abordem o assunto de forma mais consistente. Guilherme Cunha Lima em *O Gráfico Amador*, ao analisar o nascimento do grupo envolvido com a *private press* pernambucana, dedica um capítulo ao Movimento Moderno no Brasil, onde destaca a influência da arte concreta sobre o design gráfico nacional. Rafael Cardoso Denis, em *Uma Introdução à História do Design Gráfico* dedica um capítulo ao vanguardismo europeu e à Bauhaus, concentrando sua análise sobre a última. É interessante notar que ambos os autores, ao versar sobre as influências européias, se debruçam também sobre o tema do nacionalismo.

Duas rotas podem ser apontadas para o ingresso das influências européias no Brasil: os brasileiros e estrangeiros que aqui aportavam e o comércio de livros e revistas importados.

Via de regra, eram os abastados filhos da elite que traziam de suas viagens e estudos nos grandes centros os conceitos e as idéias da Europa. Viagens de estudo não são uma prerrogativa das primeiras gerações modernistas – foi graças a uma bolsa subvencionada pelo Imperador, por exemplo, que Eliseu Visconti foi estudar pintura e artes decorativas em Paris (LIMA, 2003 : 196). No campo das artes plásticas, nas primeiras décadas do século XX o diminuto circuito nacional estruturava-se entre as mostras do Salão anual e algumas outras poucas mostras. O prêmio ao escolhido era uma viagem de estudos para a Europa, onde o artista buscava as fontes seguras de ratificação do academicismo, preferencialmente na França, cuja influência cultural preponderava no Brasil. (ver ZILIO, 1997).

A diferença desta geração está naquilo que o pensamento moderno trouxe de novidade e como este grupo de indivíduos o interpretou. A postura anti-tradição, a redescoberta da arte chamada primitiva – no caso europeu, da arte africana – e a exaltação às novas tecnologias que surgiram então foram alguns dos valores, postulados pelos grupos de vanguarda europeus, que inspiraram artistas e intelectuais brasileiros a se arriscarem no audacioso intento de formar uma nova arte genuinamente nacional.

Figura 4 - Marca de fumo com a figura do índio em pose reminiscente do repertório clássico.



Fonte: CARDOSO, 2005

Figura 5 -Desenho de 1828 de autoria de Hercules Florence, no cargo de desenhista da Expedição Langsdorf.



Fonte: catálogo da exposição Expedição Langsdorf ao Brasil

Em um nível cultural bem determinado, o contato que os setores mais inquietos de São Paulo e do Rio mantinham com a Europa dinamizaria as posições tomadas, enriquecendo-as e matizando-as. Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano. (BOSI, 2006: 305)

Na mesma época os Estados Unidos já passavam a ter semelhante papel, seja como destino de viagens e estudos, seja como fonte de novas ideias.

Outro importante vetor de ingresso de informações e conhecimentos eram os estrangeiros que visitavam ou emigravam para o Brasil. Na área do design de publicações e na área da ilustração muitas das figuras proeminentes, como por exemplo, Rafael Bordalo, Angelo Agostini e Henrique Fleuiss, para citar alguns, encaixavam-se no segundo caso. Dentre as revistas analisadas, a *base* foi obra de Alexandre Altberg de origem alemã. O país também recebeu a visita de algumas das figuras ligadas aos movimentos de design e artes europeus e americanos, como Marinetti, Max Bill, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

Existem registros da importação de livros e revistas estrangeiros, e mesmo de contrabando (ver HALLEWELL, 1985) desde o início da colonização brasileira. Entretanto, mesmo no início do século XX este comércio ainda era bastante limitado, concentrando-se nas maiores cidades nacionais e cabendo no bolso de poucos. Em texto escrito para a apresentação da edição fac-similar da revista *Verde* (ver no capítulo II As Revis-

tas Modernistas) Plínio Doyle relata um episódio em que um membro do grupo de modernistas de Cataguases era ansiosamente aguardado por estar vindo do Rio de Janeiro com uma série de livros na bagagem. A circulação dessas idéias era bastante restrita e dependia da iniciativa de indivíduos ou grupos interessados no assunto das vanguardas.

No início do século XX o ideal de civilização e desenvolvimento era a repetição do modelo das metrópoles européias. Um exemplo disso pode ser visto na Reforma Passos, em que o prefeito Pereira Passos, em conjunto com o poder federal, transformou, entre os anos de 1903 e 1906, o centro do Rio de Janeiro, com uma série de obras inspiradas nas reformas Haussmanianas de Paris (ABREU, 1988: 66-67). Segundo Rafael Cardoso Denis

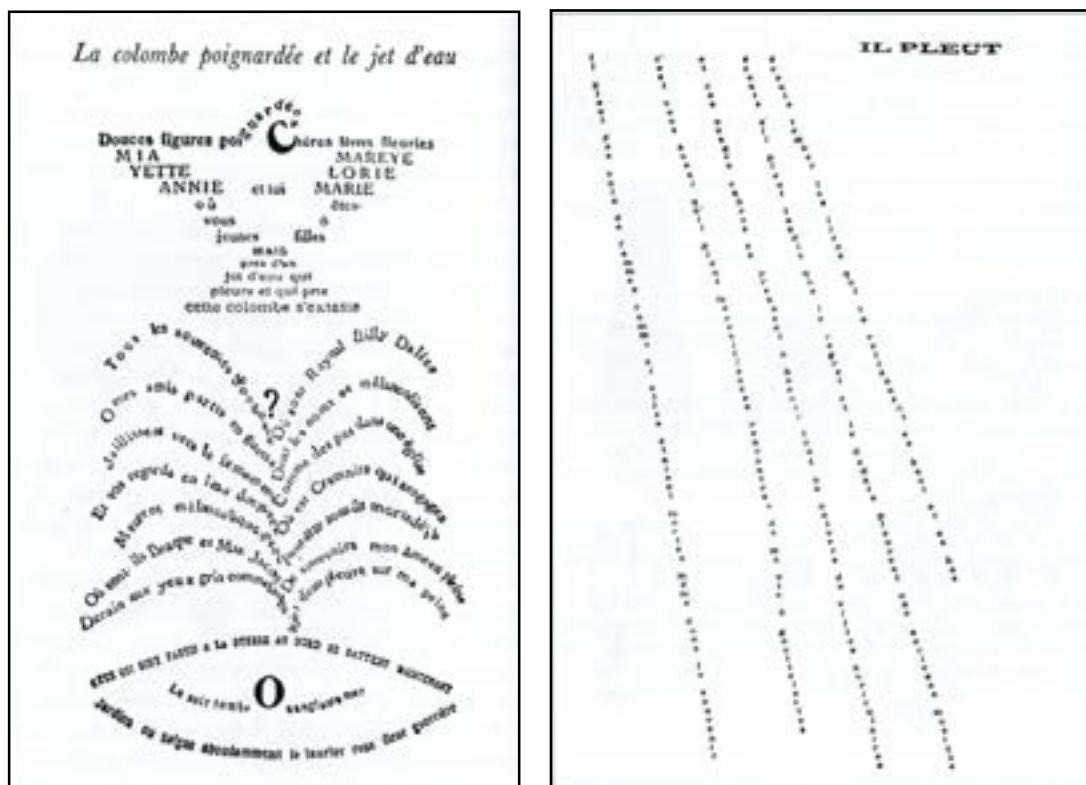
Nas margens da esfera de influência européia – na Rússia, na América Latina, no Japão ou nas colônias da Ásia e da África – era imenso o contraste entre o modelo parisiense ou londrino de modernidade e as estruturas tradicionais de organização social e econômica, muitas vezes quase feudais ou escravistas. (DENIS, 2006: 108)

No campo do design gráfico, podemos perceber essa mesma prevalência de valores europeus, mesmo na representação do índio. Ícone nacional por excelência, a figura do índio retratada, seja na imprensa, seja em embalagens de produtos (fig. 004), ganhou as feições suaves e os gestos galantes do “bom selvagem” rousseauiano. É visível o contraste dessas imagens com, por exemplo, com os desenhos executados pelos membros de expedições científicas, como a Expedição Langsdorf (fig. 005).

Figura 6 - *Un coup de dés n'abolira jamais de hasard*, de Stephánne Mallarmé, 1897



Figura 7 - Caligramas de Guillaume Apollinaire



Fonte: MEGGS, 2006

À primeira geração modernista, a geração da Semana de Arte Moderna de 1922, coube o papel de romper com esse modelo, penetrando mais fundo na realidade brasileira (BOSI, 2006: 332). Inspirados na postura das vanguardas européias, que se contrapunham à academia e à tradição em nome de uma arte refundada – vide os manifestos publicados pelas vanguardas (TELES, 1976) – em terras brasileiras o pequeno grupo de “inquietos” vociferava em jornais e revistas seus ideais revolucionários. Aqui cabe retomar os conceitos já mencionados de atualização histórica e aceleração evolutiva, para tentar uma aproximação analítica ao papel das correntes artísticas européias. Podemos dizer, à luz do que foi estudado, que, grosso modo, a absorção do modelo europeu nas artes nacionais por gerações anteriores a dos modernistas, se deu sob o prisma da atualização histórica. Apesar das concessões ao clima e da adesão a alguns elementos locais, persistia a visão que contrapunha a civilização européia desenvolvida a uma realidade nacional vista como atraso. Os esforços feitos nas artes eram, de um modo geral, esforços de espelhamento, de repetição do modelo querido. Não que os modernistas também não tivessem seus ideais calcados nos modelos europeus, e desejassem o reconhecimento de seus esforços por parte destes – vide as representações estrangeiras de Klaxon (cf. capítulo II). Mas havia um outro elemento, um olhar que buscava o Brasil sem filtros, a realidade de uma nação de grandes contrastes, dividida entre as aspirações metropolitanas e o interior rude,

Figura 8 - *La Fin du monde...* texto de Blaise Cendrars, design de Fernand Léger



fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional da Holanda <http://www.kb.nl/>

entre uma minoria culta e a grande massa de analfabetos, entre os ideais de cultura e civilização importados e a cultura popular pulsante, viva, mas desprezada pela cultura oficial. Neste sentido, enxerga-se aí um viés de atualização histórica, um olhar que deseja reconhecer a cultura brasileira por seus valores profundos.

Essa postura, somada à atitude combativa da primeira geração modernista, provocou fortes reações contrárias. A rejeição, apesar de protestada, não era de todo má para o movimento. Artigos detratórios, críticas, por mais que recebesse réplicas e fossem objeto de reclamação (como as reações à publicação de *Klaxon*, cf. capítulo II), se vistos dentro de uma lógica de produção erudita, podem ser interpretados como sinais de inclusão no seleto grupo das vanguardas. Isso conferia aos grupos nacionais um signo de distinção, que os alinhava aos grupos europeus, também objeto de críticas e contestações. Segundo Carlos Zilio:

Descrito retrospectivamente, pode parecer que o Modernismo foi um programa sistemático de renovação. Na verdade, sofreu inúmeras hesitações e dificuldades diante de um ambiente cultural retrógrado com o qual rompia, mas que dele era também reação, resultado. (ZILIO, 1997: 38)

Isto posto, cabe aqui um ligeiro apanhado das principais correntes artísticas e de design europeias que influenciaram o design gráfico brasileiro.

1.1. Mallarmé, Precursor do Modernismo

Em seu Plano Piloto da Poesia Concreta, o grupo concretista, formado por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, cita nominalmente o poeta Stéphane Mallarmé. Segundo Otto Maria Carpeaux, Mallarmé “é o mestre de uma nova sensibilidade poética, que é a nossa” (CARPEAUX, 1964: 2599). Para além das análises de sua obra poética, importa para a história do design gráfico seu papel precursor do uso expressivo da tipografia na composição de poemas – nominalmente o famoso *Um coup de dés n’abolira jamais l’hasard* (fig.006). Publicado em 1897 na revista “Cosmo-

Figura 9 - Trecho do jornal *Le Figaro* com a publicação do Manifesto Futurista



Fonte: wikipedia

Figura 10 - Filippo Tommaso Marinetti, *Mots en liberté* (primeiro registro), 1914. Nanquim sobre papel.



Fonte: JUBERT, 2006

polis”, o poema influenciou, juntamente com os *Caligramas* de Guillaume Apollinaire (fig. 007), os poetas e o design gráfico futurista, de que tratamos mais adiante. Segundo Phillip Meggs, “Em lugar de cercar um poema com margens brancas, vazias, Mallarmé dispersou esse “silêncio” ao longo do trabalho como parte do seu significado.” (MEGGS, 2009: 322).

A respeito de seus *calligrammes*, palavra inventada por ele com a junção de *calligraphie* e *idéogramme*, Apollinaire comentou

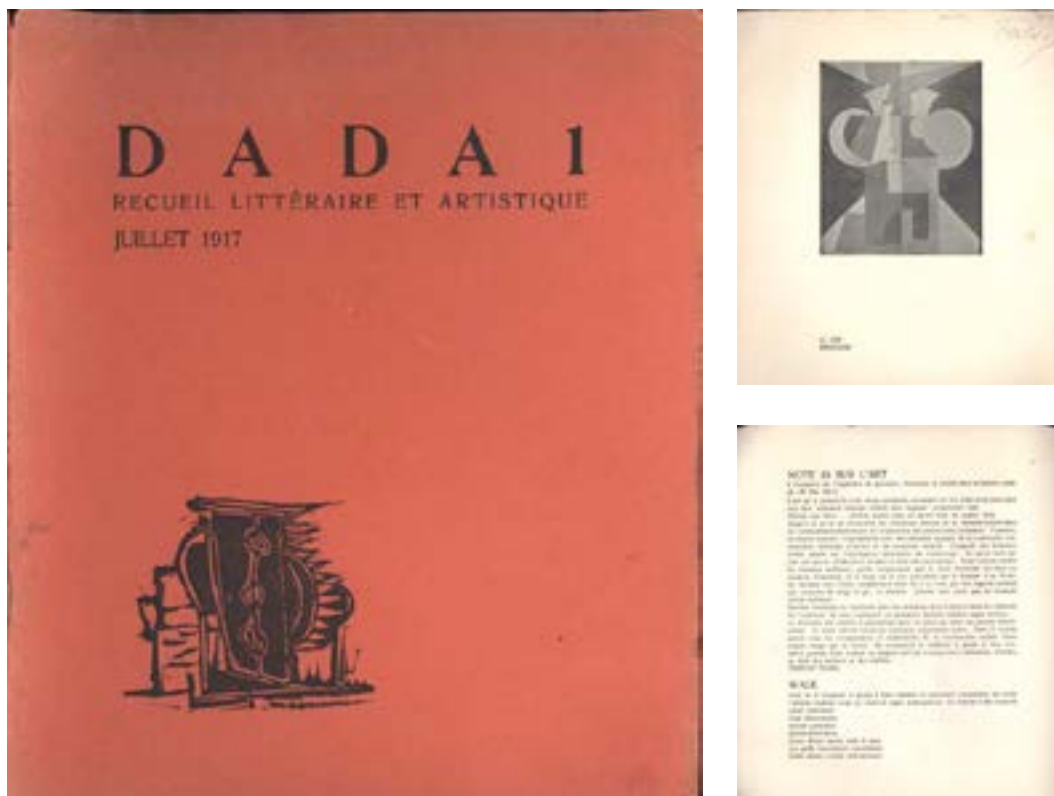
Os *Calligrammes* são uma idealização do verso livre e da precisão tipográfica numa era onde a tipografia atinge o ápice de sua carreira, no amanhecer dos novos meios de reprodução que são o cinema e o fonógrafo.

Os primeiros caligramas foram publicados em seu livro *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. O escritor francês foi citado como referência pelos poetas do grupo Noigrandes e é considerado um precursor da poesia concreta.

1.2. As Correntes Modernas

Dos movimentos artísticos surgidos nas duas primeiras décadas do século XIX na Europa, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo se destacaram como pontos de virada na concepção das artes visuais, estendendo sua influência ao design gráfico desde então. No caso brasileiro, dos citados, o cubismo e o futurismo tiveram especial importância.

Figura 11 - *Dada* nº 01, julho de 1917 - capa, exemplos de página de ilustração e página de texto



Fonte: International Dada Archives - Universidade de Iowa, EUA. <http://www.lib.uiowa.edu/dada/>

O cubismo ganhou forma primeiramente nas obras de Picasso. Influenciado por elementos da arte africana, de natureza geometrizar e bidimensional, o pintor passou a produzir quadros que desafiavam a tradição pictórica renascentista, “introduzindo um conceito de desenho independente da natureza” (MEGGS, 2009: 315). Na obra tardia de Paul Cezanne já haviam elementos do cubismo – o pintor acreditava que a natureza devia ser tratada em termos de cilindros, esferas e cones, numa antecipação das formas básicas preconizadas pela Bauhaus. A simultaneidade de planos, com a representação de múltiplos pontos de vista numa mesma tela, era outro dos procedimentos adotados pelos artistas plásticos pertencentes ao grupo. Além de Picasso, eram cubistas George Braque, Juan Gris e Fernand Léger. Este último guarda especial interesse para o design gráfico brasileiro, visto que a capa e as ilustrações do livro *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D.* (fig. 008), de autoria de Blaise Cendrars, teriam supostamente servido de inspiração para a capa da revista Klaxon, assunto discutido no capítulo II.

Em 20 de dezembro de 1909 o jornal italiano *Le Figaro* publicou o primeiro manifesto futurista (fig. 009). Seu autor, Filippo Tomaso Marinetti, glorificava a guerra, a máquina e a velocidade, elementos da vida moderna, em contraposição à sociedade tradicional italiana. O futurismo publicou ainda alguns outros manifestos, e teve nos jornais e revistas criados por seus membros seu maior instrumento de campanha e de expres-

Figura 12 - Merz nº 01, janeiro de 1923- capa e exemplos de páginas internas



Fonte: International Dada Archives - Universidade de Iowa, EUA <http://www.lib.uiowa.edu/dada/>

são. As *parole in libertá*, com sua tipografia expressiva, livraram os tipos da tradicional ordenação horizontal e vertical que marcava a mancha gráfica desde os tempos de Gutemberg (MEGGS, 2006: 000). Apesar de alguns raros exemplos anteriores, dentre eles os caligramas de Guillaume Apollinaire e o já citado Mallarmé, nada se comparou ao ímpeto desse grupo em passar por sobre as regras, mesmo as da gramática, para atingir o efeito histriônico desejado. Para os futuristas, afinal, o passado devia ver apagado em nome de um novo mundo, onde a ciência e a tecnologia obteriam a vitória sobre o passado.

No Brasil, o futurismo chegou em 1914 (BOSI, 2006: 332), quando o termo começou a circular nos jornais brasileiros como sinônimo de “extravagância”, “desvario” e “barbarismo”, na pena dos críticos aos novos artistas que então começavam a se mobilizar. Ao criticar a exposição de Anita Malfatti de 1917 – marco do ingresso do modernismo nas artes plásticas brasileiras que antecedeu e ajudou a reunir o grupo que mais tarde promoveria a Semana de Arte Moderna de 1922 – em artigo intitulado “Paranóia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti”, publicado em 20 de dezembro de 1917 no *Estado de S. Paulo*, Monteiro Lobato diz

Figura 13 - Malevich, capa para folheto do *Primeiro Ciclo de Palestras por Nikolai Punin* (trabalho direcionado para professores de desenho), 1920. Cromolitografia.



Fonte: International Dada Archives - Universidade de Iowa, EUA <http://www.lib.uiowa.edu/dada/>

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. (...) Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim des-nortear, aparvalhar o espectador. (*apud* BRITO, 1971: 53)

Com esse mesmo sentido detratório, Lima Barreto alcunhou o logotipo de Klaxon de futurista, e teve uma bem humorada, mas ferina, réplica de Mário de Andrade (cf. capítulo II). Ainda cabe citar como exemplo a série de artigos publicados por escritores modernistas no jornal *A Noite* entre dezembro de 1925 e janeiro de 1926. Este conjunto de artigos chamou-se “O Mês Modernista”, mas seu primeiro nome seria “O Mês Futurista”, numa tentativa de provocar sensação com as “extravagâncias” dos novos de então. (SENNA, 1994: 07). O futurismo teve influência particularmente sobre a área da literatura, culminando em 1927 com a visita de Marinetti ao Brasil. As influências das propostas formais desta escola podem ser percebidas de maneira esparsa, dependendo da área de conhecimento estudada. Mais do que influência sobre o design gráfico brasileiro, porém, percebe-se por esta amostra que o termo futurismo tornou-se antes uma alcunha que os opositores do movimento modernista adotaram, com o intuito de desqualificar suas iniciativas.

Sobre o movimento Dada cabe ressaltar as revistas publicadas, especialmente a *Dada* (fig. 011) e a *Merz* (fig. 012), de Kurt Schwitters. Segundo Steven Heller, “im-

Figura 14 - Alexander Rodchenko, capa dos três primeiros números da revista *Lef*, 1923.



Fonte: MEGGS, 2006

pressão era a arma mais letal do dada.” (HELLER, 2003: 50) Formado em torno do Café Voltaire, em Zurique, nos anos entre as duas grandes guerras mundiais, o dadaísmo opunha-se virulentamente à guerra, que via com fruto de uma sociedade burguesa decadente. O acaso, a ironia e o não conformismo eram suas armas contra o *status quo*. Sua maior estrela no campo das artes visuais foi Marcel Duchamp. De Zurique, o movimento se espalhou pelas principais capitais europeias até que, em 1922, devido a desentendimentos internos, desmanchou-se (MEGGS, 2009: 335). Isso não impediu que Schwitters e El Lissitzky, ligado ao movimento concretista russo, continuassem trabalhando sobre o legado visual dada. Dentre os procedimentos artísticos legados pelo dadaísmo ao design gráfico, destaca-se a fotomontagem, que seus membros alegavam ter inventado.

Numa crítica a uma peça teatral em 1917, Guillaume Apollinaire qualificou-a de “drama surreal”, nomeando inadvertidamente o Surrealismo, movimento que eclodiria em

Figura 15 - El Lissitzky, livro *Os Ismos na Arte*, 1924. - capa e exemplo de página de texto.



Fonte: MEGGS, 2006

1924. Este grupo, formado pelos franceses André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard e pelo romeno Tristan Tzara, buscava uma “super-realidade”, baseada na intuição, nos sonhos, no inconsciente como estudado por Freud. Na fronteira visual do movimento destacaram-se Giorgio De Chirico, pintor italiano e surrealista *avant la lettre*, Max Ernst, Magritte, Salvador Dali e Juan Miró. De suas experiências, o design gráfico herdou um rico vocabulário formal e procedimentos artísticos que podem ser vistos até hoje, por exemplo, em anúncios. No Brasil a influência surrealista foi menos sentida. Pode-se dizer que o movimento antropofágico, capitaneado por Oswald de Andrade, repartisse com o surrealismo o gosto pelo inconsciente e a inspiração nos escritos de Freud, e que os surrealistas tenham inspirado a obra gráfica de Jorge de Lima (cf. subtítulo sobre fotografia moderna, neste capítulo), mas não houve, ao menos não com destaque, um movimento surrealista nacional.

Da escola expressionista cabe destacar as figuras de Wassily Kandinsky e Paul Klee. Ambos pintores desenvolveram teorias sobre forma e cor que influenciaram o design, além de terem sido professores da Bauhaus. Nas artes plásticas o expressionismo teve especial importância na gravura brasileira, particularmente para o trabalho de Osvaldo Goeldi e Livio Abramo.

1.3. Suprematismo Russo e Construtivismo

A segunda década do século XX encerrou-se na Rússia em um clima de grande agitação política e cultural. Finda a 1ª Guerra Mundial houve a Revolução Russa, que em 1917 transformou o império czarista numa nação socialista. Nas artes, as influências do cubismo e do futurismo levaram a uma síntese original, o cubofuturismo, que unia princípios de ambas as correntes. O pintor Kasimir Malevitch (fig. 013) foi responsável por alavancar ainda mais o movimento em direção ao abstracionismo, radicalizando as propostas das correntes anteriores. O seu Suprematismo baseava-se em formas básicas e cores puras, usadas de forma não-objetiva. Em nome da suprema expressão de sentimentos, sua arte rejeitava o utilitarismo e a representação pictórica. Esta postura o levaria a se opor aos construtivistas, e mais tarde a ser hostilizado pelo governo da recém formada república socialista russa.

Em oposição à visão espiritual da arte de Malevich, compartilhada por Kandinsky, havia um grupo de artistas que acreditava que os tempos exigiam uma outra postura deles. Para construtivistas como Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko, era dever do artista empregar sua arte em favor do novo estado russo. Eles criticavam os pintores abstratos e sua “arte pela arte”, por entenderem esta postura como uma conexão com a arte tradicional. Muitos, como Rodchenko, trocaram a pintura e a escultura pelo design gráfico e pelo desenho industrial. Colaborando com o poeta Maiakovsky, Rodchenko projetou layouts de forte construção geométrica, utilizando grandes planos de cor, tipografia concisa e legível. Seu trabalho para a revista *Lef* (fig. 014) são um

Figura 16 - Presente n.2, c. 1896 - um dos instrumentos de ensino do método de Froebel.



Fonte: LUPTON E MILLER, 2008

Figura 17 - Paul Klee, *Playgroung infantil*, 1937, conforme reproduzido no livro *The Thinking Eye*, de sua autoria.



Fonte: LUPTON E MILLER, 2008

exemplo disso.

Outra figura primordial para a história do design gráfico foi El Lissitzky. Sua formação em arquitetura na Alemanha pautou o seu trabalho como designer. Outra grande influência foi Malevich, com quem conviveu no período que passou na Escola de Arte de Vitebsk, na Rússia, em 1919. São dessa época seus PROUNS (projeto para afirmação de uma nova arte), que ele definia como “uma estação intermediária entre pintura e arquitetura”. Para Lissitzky, a Revolução Russa representava um recomeço para a humanidade, com o designer (ele se intitulava construtor) como peça central nesse projeto, pois ele “forjaria uma unidade entre arte e tecnologia através da construção de um novo mundo de objetos para prover a humanidade” (MEGGS, 2006: 290)

Em 1921, Lissitzky visitou Berlim e a Holanda, onde fez contato com artistas e designers ligados aos movimentos De Stijl, Bauhaus, Dadaísmo e outros construtivistas. O acesso aos recursos de impressão na Alemanha e a colaboração com outros designers, como Kurt Schwitters, foram importantes para sua carreira e permitiram que seus trabalhos alcançassem um nível de qualidade que o colocou entre os grandes nomes do design. Visionário, em 1925 Lissitzky já previa que os sistemas fotomecânicos substituiriam os tipos móveis.

Um de seus trabalhos de maior interesse foi o livro *Os Ismos da Arte 1914-1924* (fig. 015), publicado em 1924. Seu projeto gráfico, estruturado sobre uma grid de três colunas marcadas por fios grossos que delimitam as áreas do texto nas três línguas em que foi publicado (alemão, francês e inglês) em tipografia sem serifa, é um representante da linguagem gráfica modernista. A capa tipográfica organiza a informação em torno de um grande “K”, o que traz à lembrança a capa da revista brasileira Klaxon. Em verdade, se analisada junto aos exemplos de projetos construtivistas, nota-se

Figura 18 - Revista *De Stijl* nº 01, 1917- capa e primeiras páginas da publicação.



Fonte: International Dada Archives - Universidade de Iowa, EUA, <http://www.lib.uiowa.edu/dada/>

uma maior afinidade visual da Klaxon com estas do que com a capa do livro *La Fin du monde...* (cf. capítulo II).

Lissitsky morreu em 1941, meses antes dos alemães invadirem a Rússia. Sobre sua obra, Jan Tschichold comentou que “uma geração que nunca ouviu falar dele ergue-se sobre os seus ombros.” (apud MEGGS, 2009: 381)

O agitado ambiente político da Rússia na década de 1920 ofereceu aos artistas, intelectuais e designers que viveram este período a oportunidade de desempenhar um papel ativo na construção da nova sociedade. Entretanto, a partir da consolidação do poder do estado socialista, as correntes de vanguarda que não contribuíam para o fortalecimento da máquina estatal passaram a ser rechaçados. Nesse processo de expurgo alguns caíram no ostracismo, como Malevich; outros emigraram para escapar à perseguição; os menos afortunados perderam a vida, foram encarcerados ou abandonaram a estética taxada de burguesa e ocidentalizada em nome da sobrevivência. As explorações visuais produzidas por eles, porém, conseguiram ultrapassar os limites da Rússia e alcançar outras partes da Europa, influenciando e sendo influenciado por outros movimentos como o De Stijl e a Bauhaus. Nesse intercâmbio de influências a figura central era El Lissitzy, que, mesmo identificado com o construtivismo e as correntes mais abstratas, as expurgadas, devido a seu bom trânsito nos meios artísticos e intelectuais da Europa Ocidental, conseguiu manter alguma autonomia e evitar a perseguição do Estado.

Figura 19 - Revista *Bauhaus* nº 01, 1929 - capa de Joost Schmidt.



Fonte: MEGGS, 2006

Figura 20 - Herbert Bayer, *Europäisches Kunstgewerbe 1927* (Arts and Crafts Europeu 1927), poster, 1927.



Fonte: MEGGS, 2006

No Brasil, a influência do construtivismo será muito importante para geração concretista, no período após a Segunda Guerra Mundial. Tanto o grupo concretista quanto o neoconcreto têm nos movimentos artísticos e nas artes gráficas russas uma fonte marcante de inspiração.

1.4. Bauhaus e a Nova Tipografia

Outra grande influência sobre o design gráfico brasileiro da década de 1950 foi a Bauhaus, que surgiu em meio ao caos político instaurado com a renúncia do grão-du-

Figura 21. Herbert Bayer, tipo universal, 1925 - estudos e forma final



fonte: MEGGS, 2006 e JUBERT, 2006

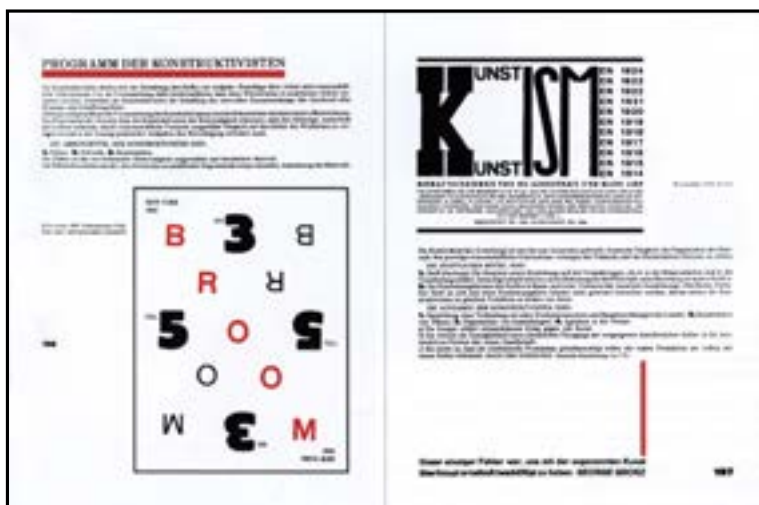
que de Saxe-Weimar e a formação da República de Weimar. Walter Gropius, arquiteto que já havia trabalhado com Peter Behrens e que vinha estabelecendo sua reputação com o projeto de edifícios industriais, assumiu a direção de uma nova escola, formada pela união das escolas de belas artes e a de artes e ofícios. Em seus 15 anos de existência a Bauhaus ajudou a formar a base do ensino de design, com influência sobre escolas de todo o mundo até os dias de hoje. Essa metodologia partia de um curso básico, o Vorkurs, onde os alunos recebiam uma formação que compreendia o estudo de composição, cor, materiais e formas simplificadas, geométricas. Segundo J. Abbot Miller percebe-se aí a influência dos métodos de ensino de Heinrich Pestalozzi e Friedrich Froebel, aplicados ao ensino infantil a partir das últimas décadas do século XIX. (miller e lupton, 2008). Encontram-se no trabalho desses dois educadores alguns conceitos caros ao ensino bauhausiano, como o uso de formas geométricas e do grid. No Jardim de Infância nos moldes de Froebel foram educados alguns dos pilares do modernismo, como Le Coubusier, Frank Lloyd Wright e Kandinsky. No Brasil, os métodos de Pestalozzi e Froebel só vieram a influenciar o sistema de ensino na década de 1950, com Paulo Freire (IEC). Os nossos primeiros modernistas, os da geração de 1920, foram educados pelo método intuitivo ou lição das coisas (SAVARIN). Já a geração de 1950 pode ter passado por uma das duas escolas em voga na década de 1930: a Escola Nova ou Escola Progressista, inspirada nos ensinamentos de John Dewey, de caráter pragmatista, cientificista e laico, ou pela escola de cunho católico, que tinha em Alceu de Amoroso Lima um de seus mais ferrenhos defensores.

Figura 22 - Jan Tschichold, *Typographische Mirreilungen*, 1925. A publicação usa os trabalhos de Kurt Schwitters, Herbert Bayer e outros construtivistas como exemplos da Nova Tipografia. Ao lado, uma versão brasileira, publicada em 2007.



Fonte: MEGGS, 2006 e TSCHICHOLD, 2007

Figura 23 - Jan Tschichold, *Typographische Mirreilungen*, 1925. Página mostrando o trabalho de El Lissizky para um anúncio do livro “Os Ismos da Arte” como exemplo.



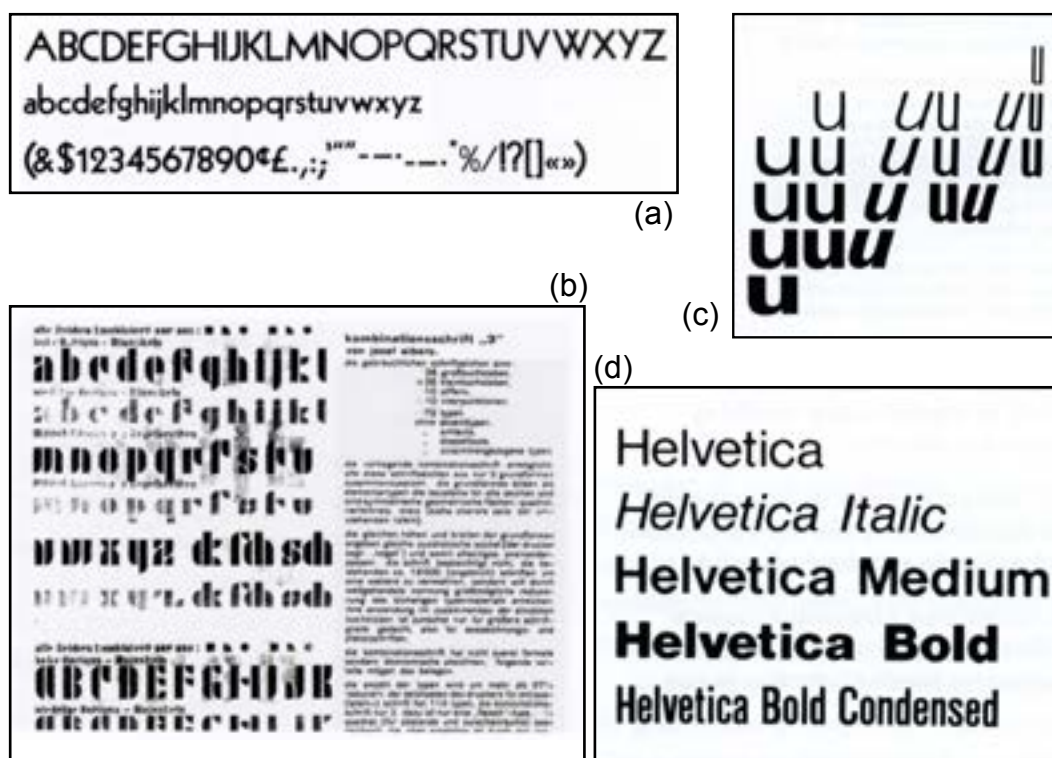
Fonte: MEGGS, 2006

Outro conceito que cabe ressaltar é aquele da criança-artista, e as comparações dos primeiros desenhos infantis com as representações gráficas produzidas por povos ditos primitivos, como egípcios, índios e povos africanos. Enxergou-se em ambos a “infância da arte” e essa visão de uma arte essencial, anterior aquela estabelecida sobre as bases da tradição artística, influenciou nas tentativas de criação de uma linguagem visual universal, baseada em formas geométricas (fig. 016 e 017). As teorias de cor de forma de Paul Klee e a metodologia de ensino aplicada por Johannes Itten na Bauhaus são exemplos disso. Também influenciou a Bauhaus a *Werkbund* (DENIS, 2000), que advogava uma maior integração entre a produção industrial e um estilo nacional.

Instalada sob os auspícios da República de Weimar, *Das Staatliche Bauhaus* abriu suas portas em 12 de abril de 1919. Em manifesto publicado nos principais jornais alemães, de autoria de Walter Gropius, defendia a união entre arquitetura, pintura e escultura. Nessa primeira fase, entre os anos de 1919 e 1924, era forte a influência de pintores expressionistas como Vassily Kandinsky e Paul Klee, que se juntaram ao corpo docente respectivamente em 1921 e 1922. Sua hierarquia se baseava na estrutura mestre / artífice / aprendiz, herdada das guildas medievais. O curso básico estava a cargo de Johannes Itten até 1922, quando saiu da Bauhaus. A saída de Itten, que foi substituído por Lázsló Moholy-Nagy, indica a mudança da Bauhaus de um perfil mais ligado aos movimentos de Arts and Crafts em direção a um perfil mais racionalista, calcada no processo industrial.

Outra influência sobre a Bauhaus foi o De Stijl. A escola holandesa que buscava leis universais de equilíbrio e harmonia para a arte através de uma linguagem gráfica que se pautava pela ortogonalidade e pelo uso de uma restrita paleta de cores compar-

Figura 24 - Tipos sem serifa. (a) Kabel, por Rudolf Koch em 1927, (b) Kombinationsschrift, por Josef Albers, 1928-31, (c) Univers, por Adrian Frutiger, 1954, (d) Helvetica, por Edouard Hoffman e Max Miedinger, 1961.



Fonte: MEGGS, 2006 e JUBERT, 2006

tilhava com a Bauhaus um espírito comum. Suas principais figuras foram Piet Mondrian e Théo van Doesburg, que chegou a pleitear um lugar entre os professores da Bauhaus, mas foi recusado por Gropius, que considerou seus ensinamentos por demais restritivos para a escola. Van Doesburg, porém, instalou-se em Weimar e proferiu cursos livres para os alunos, tornando-se uma forte referência, especialmente no design de móveis e na tipografia.

Com a saída de Itten, László Moholy-Nagy assume o curso básico em 1923, imprimindo um viés mais racionalista. O lema da escola, “uma unidade entre arte e habilidade manual”, é substituído por “arte e tecnologia, uma nova unidade.” No mesmo ano acontece a 1ª exposição da Bauhaus, com grande sucesso de público. O catálogo da exposição foi projetado por Moholy-Nagy, que chamou o então aluno Herbert Bayer para projetar a capa. Outra grande contribuição de Moholy-Nagy foi para o campo da fotografia, que ele usava como instrumento do design.

Em fins de 1924, devido às pressões do novo governo de Weimar, Gropius articulou sua mudança para a cidade de Dessau. Em abril de 1925 parte dos equipamentos e o corpo docente foi transferido para lá, passando a funcionar em um edifício provisório. No ano seguinte o novo prédio foi inaugurado, com a implementação de um novo currículo baseado nos princípios do De Stijl e do Construtivismo russo, transformados

em um conjunto coerente de parâmetros para auxiliar na solução de problemas de design. A escola foi rebatizada *Hochschule für Gestaltung*, (Escola Superior da Forma) e começou a editar a revista *Bauhaus* (fig. 019).

Foi durante o ano de 1925 que Alexandre Altberg frequentou a Bauhaus. O jovem de 17 anos cursou o *Vorkurs*, durante o período de instalação da Bauhaus em Dessau. A instabilidade daquele momento, mais o fato da instituição não fornecer diploma de graduação, (MOREIRA, 2005) contribuíram para que o pai de Altberg o pressionasse a abandonar a escola, trocando-a pelo Escola Politécnica de Oldenburg, onde se formou em arquitetura. Apesar do curto período, a marca deixada por sua passagem pela Bauhaus pode ser observada tanto no trabalho arquitetônico como nos projetos gráficos desenvolvidos por ele, especialmente o da revista *base* (cf. capítulo II).

Foi também em 1925 que o ex-aluno Herbert Bayer assumiu a oficina de tipografia da Bauhaus. Bayer desenvolveu uma tipografia universal, uma fonte sem serifa de formas geométricas, concebida sob a égide da forma que obedece à função. O tipo universal contava somente com a caixa baixa, sem maiúsculas, por questões de economia e clareza. Suas experiências com diagramação de texto incluem a exploração de caixas de texto, alinhadas à esquerda e não justificadas, o uso de diferentes pesos e tamanhos de tipos como recursos hierárquicos do layout, o emprego de fios, barras, pontos e quadrados como elementos enfáticos e estruturadores, e o uso consistente do grid.

Figura 25 - Cartaz de John Heartfield, 1925 e quadro de Hannah Hoch, *A bela donzela*, 1920.



Fonte: MEGGS, 2006 e JUBERT, 2006

Figura 26 - Max Ernst, fotomontagens do livro *La femme 100 têtes* (A mulher 100 cabeças), 1929.



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional da Holanda

Em sua última fase a Bauhaus enfrentou novos conflitos políticos e uma nova mudança de endereço. Em 1928, com a saída de Gropius da direção, assumiu o arquiteto suíço Hannes Meyer, mas seu mandato durou apenas dois anos, por razões, novamente, políticas. Assumiu então Ludwig Mies van der Rohe, arquiteto que pregava o “menos é mais” e cujo trabalho vai ganhar destaque anos mais tarde, em sua carreira nos Estados Unidos construindo as “caixas de vidro” que caracterizariam a face corporativa da arquitetura americana por muitos anos. Com a ascensão do partido nazista em 1931 uma nova carga de pressões volta a perturbar a Bauhaus e seus membros: em 1932 os contratos do corpo docente são cancelados a mando do partido. Tentou-se manter a Bauhaus funcionando a partir de um edifício industrial nos arredores de Berlin, mas em 1933 a escola fechou finalmente suas portas.

Alexandre Altberg chegou ao Brasil em 1931. No ano de 1933 o catálogo do 1º Salão de Arquitetura Tropical, ocorrido no Rio de Janeiro naquele mesmo ano e projetado por ele, mencionou o fechamento da escola, em nota de solidariedade com os colegas alemães. Isso demonstra que, mesmo morando no Brasil, os laços com a Bauhaus, onde estudou, foram mantidos.

Se a Bauhaus estabeleceu uma base para o ensino do design, Jan Tschichold teve o papel de popularizar a visão bauhausiana de design. O jovem Tschichold tomou contato com a Bauhaus ao visitar a exposição de 1923. Profundamente impressionado, ele adotou em seus trabalhos como tipógrafo estes conceitos, no que foi denominado

de Nova Tipografia. A maior virtude do trabalho de Tschichold foi tornar compreensível para o universo dos tipógrafos, impressores e designers que não eram ligados aos movimentos de vanguarda os procedimentos envolvidos na tipografia assimétrica. Suas publicações, especialmente as *Typographische Mitteilungen* (Comunicações Tipográficas) de 1925, tornaram-se guias para a nova linguagem visual. Mais tarde, em seu livro *Die neue Typographie* (A Nova Tipografia), lançado em 1928, Tschichold consolidou seu projeto por uma tipografia mais racional.

Sua influência não se limitou ao vocabulário modernista dos tipos sem serifas, barras e fios ortogonais, cores contrastantes e design racionalista. Anos mais tarde ele voltaria aos tipos tradicionais, serifados. Seu trabalho após a Segunda Guerra, especialmente para a editora Penguin Books, refletiu esse momento.

Após o encerramento das atividades muitos dos professores e ex-alunos da Bauhaus emigraram para as Américas, particularmente para os Estados Unidos, numa leva que incluía além de designers e arquitetos, cineastas, artistas, intelectuais e literatos. A Segunda Guerra, para além das mudanças nos campos político e econômico, alterou profundamente o eixo de produção de conhecimento. Se antes a matriz europeia se impunha como centralidade, os Estados Unidos, que já vinha avançando em sua influência política e cultural, a partir do fim do conflito estabeleceu-se em definitivo como grande potência. Em terras americanas o vocabulário da Bauhaus ganhou características mais pragmáticas, colocando-se a serviço da indústria e do comércio americano. Da fusão dessas ideias com o estilo internacional surgiu, nos anos 1950, a nova face corporativa americana, que serviu de modelo para o resto do mundo.

1.5. O Estilo Internacional

O chamado Estilo Internacional, conhecido também como Estilo Tipográfico Internacional ou Estilo Suíço, desenvolveu-se na Suíça na década de 1950. Com base no Construtivismo russo, na filosofia de design da extinta Bauhaus e nos ensinamentos de Jan Tschichold, caracterizava-se pela unidade visual, obtida através do equilíbrio de formas em composições assimétricas; pelo uso objetivo das imagens, com preferência pela fotografia; e pelo uso da tipografia sem serifa, com alinhamentos à esquerda não justificados. A Suíça gozava de situação privilegiada: em uma Europa arrasada por duas guerras, a neutralidade do país nos conflitos permitiu a confluência de designers e artistas da região para suas principais cidades. A estrutura política interna, com sua divisão em cantões e a adoção de diversas línguas, o alemão inclusive, também serviam de atrativo aos que fugiam da instabilidade e das perseguições políticas em outros países. Juntando-se a isso, havia o caráter nacional suíço: seu apreço por ordem, zelo e confiabilidade, unidos aos ideais herdados dos movimentos que o inspiraram conformaram uma estética que primava por clareza e precisão.

Assim como antes o Dada surgiu dos cafés de Zurique, o Estilo Suíço vicejou nas Esco-

las de Artes e Ofícios das duas principais cidades da Suíça alemã: Basileia e Zurique. Dentre os imigrantes, destacam-se Herbet Bayer, Anton Stankowsky e Jan Tschichold, que deixou a Alemanha para retornar à sua terra natal. Juntamente com nomes locais, como Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Arman Hoffman, Emil Ruder, Karl Gerstner, dentre outros, eles não só criaram um movimento cuja influência nas décadas posteriores atingiu uma escala mundial. Para além do efeito direto na cultura visual, seus pioneiros definiram um etos profissional, definindo o designer “não como artista, mas como acompanhantes objetivos na divulgação de informações importantes entre os diversos membros da sociedade.” (SCHNEIDER,2010: 128)

São fruto desse fértil período uma série de projetos de fontes sem serifa (fig. 024), dentre as quais se destacam a Helvética – criada por Edouard Hoffman e Max Miedinger em 1957 – e a Univers – criada por Adrian Frutiger em 1957. No campo das publicações, as revistas *Neue Grafik* e *Graphis* tornaram-se referências mundiais para o design. A influência do estilo suíço se estendeu até a segunda metade da década de 1960. Muitos dos que forjaram o movimento no período pós-guerra emigraram para outros países, com a Itália, França, Alemanha, Holanda, Grã-Bretanha e Argentina. Na Alemanha a ligação de Max Bill e Joseph Müller-Brockman com a Escola de Ulm foi preponderante na formação dos designers que lá se formaram, inclusive os brasileiros, como Alexandre Wollner. Max Bill teve particular importância para o movimento concretista brasileiro e na história do design nacional. Além de ter conquistado um prêmio na Bienal de Arte de São Paulo, em suas visitas ao país, proferiu palestras e influenciou na formulação da educação em design no país. Igualmente importantes foram Tomás Maldonado, argentino, que foi aluno da Escola de Ulm e mais tarde seu diretor; e Otl Aicher, designer alemão de suma importância no campo profissional e no do ensino do design no mundo.

1.6. Fotografia Moderna e Fotomontagem

Figura 27 - Valério Vieira *Os Trinta Valérios*, 1901 e uma coleção de perfis.



Fonte: livro sobre o acervo da Biblioteca Nacional

A partir de sua invenção no século XIX, a fotografia disseminou-se pelo mundo rapidamente, conquistando espaço em jornais e revistas. Se no século XIX ela ainda buscava uma definição do seu papel, no século XX estas ambigüidades foram superadas.

“Podemos identificar três momentos definidos na história da fotografia: a dualidade da fotografia documental do século XIX, que a um só tempo aposta na modernização e critica os rumos tomados por ela; o fotopictorialismo, que se coloca como um eclipse na história da fotografia, na medida em que tenta adaptar ao meio as concepções clássicas de arte que lhe são totalmente antagônicas; e a experiência moderna que supera as ambigüidades da fotografia oitocentista através de uma linguagem que busca compatibilizar a estrutura narrativa do código perspéctico com as intenções plásticas da modernidade.” (SILVA e COSTA, 2004: 31)

Na Europa, a fotografia foi adotada desde o primeiro momento pelas vanguardas artísticas. Por gerar imagens a partir de uma máquina, o que a distinguia da tradição renascentista do desenho, a imagem fotográfica foi adotada por muitas das correntes citadas anteriormente.

Figura 28 - *O Malho*, página de agosto de 1927.



Fonte: SOBRAL, 2007

A fotomontagem é uma técnica que utiliza recortes e trechos de diferentes imagens para formar uma nova imagem e existe praticamente desde o início da fotografia,. Como procedimento artístico, a sua invenção foi reclamada pelos dadaístas. Segundo Raoul Hausmann, o termo foi forjado por ele em comum acordo com George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader e Hannah Höch (fig. 025). Este termo “traduz nossa aversão a bancar o artista, e, pensando em nós mesmos como engenheiros (daí a nossa preferência pelos aventais de trabalhadores) tencionávamos construir, montar nossos trabalhos” (*apud* AYNLEY, 2001: 75).

Figura 29 - Revista S. Paulo, 1935. Fotomontagens de Livio Abramo.



Fonte: MENDES, 1994

As fotomontagens geradas pelos dadaístas citados não eram sempre uma sobreposição de imagens ao acaso. Os trabalhos de Hannah Höch e particularmente de John Heartfield contém críticas mordazes ao panorama político e social de sua época. O uso político das fotomontagens também foi adotado pelos designers e artistas russos, que as usavam em cartazes de exaltação à nova república socialista. El Lissitzy, Gustav Klutsis e Alexander Rodchenko são alguns dos designers que utilizaram a técnica. Mais tarde, os surrealistas também usariam a fotomontagem como meio de expressão, tendo na obra de Marx Ernst e Salvador Dali seus principais representantes. Para os surrealistas, a sobreposição de imagens permitia o acesso a um mundo onírico, livre das amarras da sociedade tradicional e das barreiras sexuais.

A fotografia chegou ao Brasil logo após sua invenção. Em 17 de janeiro de 1840, o abade francês Louis Compte, capitão de um navio-escola franco-belga, produziu os primeiros daguerrótipos do Rio de Janeiro e apresentou o processo a D. Pedro II, então com 14 anos e próximo da antecipação de sua maioridade. O jovem D. Pedro II logo providenciou a aquisição do aparelho e foi o primeiro cidadão brasileiro a fotografar. Pouco tempo após sua invenção, a fotografia já era usada na impressão de livros e periódicos ilustrados, servindo em princípio como base para ilustrações.

No início da década de 1880 os processos de reprodução fotomecânica a meio-tom ou autotipia foram introduzidos em diversos países europeus e nos Estados Unidos. No Brasil a sua implantação de fato só ocorreu na virada do século XX, juntamente com o boom das revistas ilustradas com fotografias. O processo de reprodução fotomecânica “possibilitavam a impressão, com tinta, de imagens fotográficas, a partir de uma matriz produzida fotograficamente, com o negativo como original” (ANDRADE, 2005: 7). Antes disso, porém, o francês Hercule Florence, radicado em Campinas, desenvolveu, em paralelo às pesquisas feitas em outros países, um método de impressão que denominou “photographia”. Sua intenção era facilitar a impressão de informações que trouxe de sua participação na Expedição Langsdorf (1821-1829), da qual participou como desenhista.

Figura 30 - Revista S. Paulo, 1935. Fotomontagens de Livio Abramo.

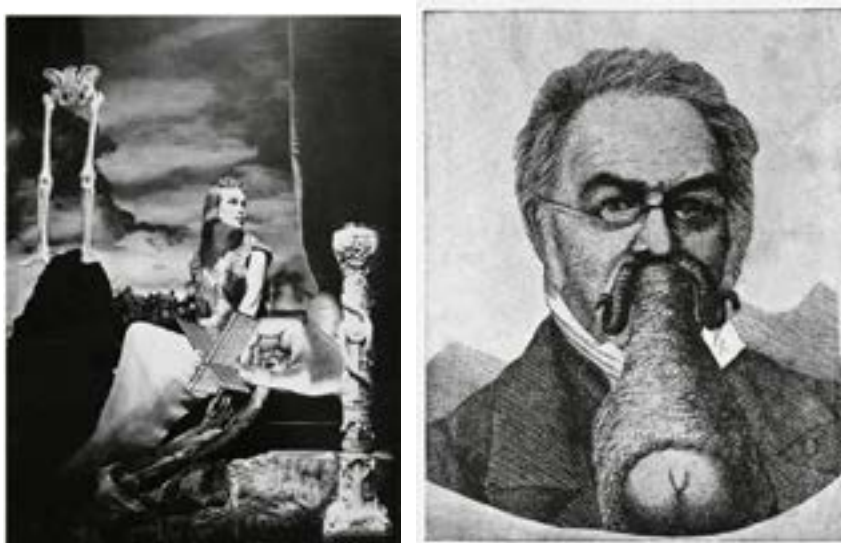


Fonte: MENDES, 1994

No Brasil, curiosamente, a fotografia não foi incluída no rol dos meios de expressão artística dos modernistas. (MENDES, 1996; SCHWARTZ, 2002). Nas primeiras revistas modernistas registra-se o reconhecimento e mesmo o louvor à técnica fotográfica, bem como ao cinema (KLAXON, 0000). Apesar de a fotografia ser utilizada em revistas desde 1884, (ver ANDRADE, 2004), talvez devido ao viés literário de muitos dos títulos modernistas (cf. capítulo seguinte) a letra tenha sido privilegiada em favor da imagem.

A fotomontagem, como técnica, já era utilizada pelo fotógrafo Valério Vieira no final do século XIX. Sua obra *Os Trinta Valérios* (fig. 027), premiada em exposição internacional, mostrava uma cena em que os trinta rostos presentes, incluindo os das estátuas e quadros da sala, eram o mesmo rosto, o do fotógrafo. Seus bouquets de fotos (fig. 027), séries de perfis reproduzindo a mesma pessoa em diversos ângulos, eram muito populares entre a classe alta paulista.

Figura 31 - Jorge de Lima, *A Pintura em Pânico*, 1935.



Fonte: RODRIGUES, 2010.

No início do século a fotografia já era presença constante nas revistas ilustradas (ANDRADE, 2004), em títulos como *O Malho*, *Revista da Semana*, *Kósmos*, *A Vida Moderna*, *Fon-fon*, *Careta* e *Paratodos*. O layout de algumas das páginas de *O Malho*, (SOBRAL, 2007) podem mesmo ser consideradas como fotomontagens, com a disposição das imagens na página transmitindo a dinâmica, por exemplo, de uma partida de futebol (fig. 028).

Na bibliografia consultada sobre a história da fotografia não foram encontradas menções às imagens publicadas na revista *base*. Publicada em 1933, ao que consta a revista antecede os principais marcos da história da fotografia moderna brasileira, como a fundação do Foto Cine Clube Bandeirantes, em 1939 (MENDES, 1996; SILVA e COSTA, 2004). O movimento fotoclubista era um fenômeno mundial. Segundo Rubens Fernandes Junior, “o fotoclubismo surgiu como uma reação à produção massificada da fotografia e, entre os anos 1920 e 1950, teve repercussões em todas as grandes cidades brasileiras” (in SCHWARTZ, 2002: 213). Reuniam-se nestes clubes profissionais liberais e membros da elite local, interessados na fotografia como expressão artística. Outro destaque na história da fotografia moderna brasileira e da fotomontagem é a *Revista S. Paulo* (fig. 029). Editada a partir de dezembro de 1935, a revista mensal teve apenas 10 números.

Figura 32 - Geraldo de Barros, *Fotoforma*, 1945.



fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL

Figura 33 - Geraldo de Barros, *Fotoforma*, 1950



fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL

A revista, de grande formato, 45,5 x 32 cm, impressa em roto-gravura, tinha uma ousada diagramação, de grande expressividade e complexidade, distribuída em páginas duplas ou triplas, com dobras, que valorizava a fotografia, geralmente em close ou em inusitados ângulos. Através do artifício da fotomontagem, fazia explodir os fragmentos do progresso e da agitação das atividades industriais, urbanas ou cívicas. Um projeto gráfico arrojado, que aproximava iconicamente à simultaneidade do cinema e à velocidade da metrópole emergente. (FERNANDES *in* SCHWARTZ, 2002: 213)

Ela foi publicada durante a gestão do governador Armando Salles de Oliveira, e serviu de instrumento de propaganda para seu governo. Dentre os envolvidos em sua elaboração destacavam-se os escritores Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo; os fotógrafos B. J. Duarte e Theodor Preisling e na direção de arte “o então jovem futuro gravador Livio Abramo”, responsável pelas fotomontagens (FERNANDES, 2008). Em depoimento a Vera D’Horta Beccari, Abramo fala de suas influências: as gravuras de Oswaldo Goeldi, e de artistas alemães, que vira em exposição, entre 1926 e 1927, no Escritório Comercial Alemão.

“Num salão enorme vi uma exposição de gravadores alemães fabulosos, e da Bauhaus na primeira fase. Havia uma coleção magnífica de gravuras originais de todos os gravadores alemães expressionistas - Heckel, Schmidt-Rottluff, Barlach, Lyonel Feininger, Käthe Kollwitz -, só da Käthe Kollwitz havia mais de dez gravuras fabulosas. Todos os expressionistas alemães estavam lá, e era uma gravura melhor que a outra. Bem, depois dessa exposição, eu resolvi: ‘É isso que eu quero fazer!’ As gravuras de Goeldi e as alemãs é que despertaram em mim a vontade de fazer gravura. Saindo dessa exposição, fui para casa, peguei uma gilete e um pedaço de madeira e fiz a minha primeira gravura; depois arranjei uma goiva, depois duas, e assim foi que comecei a gravar.” (BECCARI *in* ABRAMO, 1983: 13)

Ainda no campo da fotomontagem, vale destacar o trabalho do poeta Jorge de Lima, que publicou em 1935, em conjunto com o escritor Murilo Mendes, o livro de fotomontagens de inspiração surrealista intitulado *A Pintura em Pânico* (fig. 031). Esta obra foi assunto de recente exposição no Rio de Janeiro, dando origem a um catálogo que reproduz suas imagens.

A fotografia moderna brasileira só vai efetivamente se estabelecer na década de 1950, em conjunto com a arte concreta. Um de seus pioneiros, Geraldo de Barros passou pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, sendo expulso de lá por seu desejo de romper com a tradição realista da fotografia fotoclubística. Em 1949 ele foi convidado, juntamente com Thomas Farkas e Germano Lorca, a montar o laboratório de fotografia do MASP. Anos depois, Geraldo de Barros conheceu Max Bill e Otl Aicher, que influenciaram em sua formação como designer. Além da fotografia (fig. 32 e 33), Barros foi um dos pioneiros do design gráfico e do design de produto brasileiros, fazendo parte da geração que cruzou o limite entre os períodos Pioneiro e Contemporâneo (cf. introdução).

2. AS REVISTAS NO BRASIL

Para compreender o impacto que tiveram as revistas estudadas é preciso considerar o mercado em que elas surgiram, ambientando-as no panorama histórico das revistas brasileiras. Nos últimos anos, os trabalhos científicos dedicados ao tema vem crescendo, especialmente os desenvolvidos na área da história do design gráfico. Apesar disso, até o momento, nenhum foi capaz de mostrar uma visão ampla de sua história. Assim, recorreu-se, sempre que possível, aos estudos acadêmicos existentes sobre revistas desse período, complementando estas informações com textos sobre a história da literatura, das artes plásticas, da imprensa e do livro.

Na impossibilidade de falar detalhadamente sobre todos os títulos, a opção foi destacar aqueles que mais importam para o âmbito das revistas tratadas neste trabalho: as revistas culturais ou literárias, particularmente aquelas que representaram a manifestação de um grupo de artistas ou intelectuais, e as revistas ilustradas, como exemplo do espectro oposto a este universo, representando a indústria cultural. Para fins de comparação, destacamos algumas publicações contemporâneas à Klaxon, encerrando assim este breve apanhado de fatos e comentários sobre a história das revistas.

Figura 34 - *O Patriota*, 1811-1814



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

Figura 35 - *As Variedades*, 1812



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

2.1 As Revistas no Brasil até 1922

No Rio de Janeiro, alçado, em 1808, à condição de Reino Unido e depois de capital provisória do Império Português, as revistas começaram a surgir timidamente, com poucas publicações lançadas durante o primeiro quarto do século XIX. Os títulos dessa época remetiam à causa da independência nacional, como *O Patriota* (RJ, 1811-1814; fig. 034) ou, como em *As Variedades* (SA, 1812-1812; fig. 35), considerada a primeira revista brasileira, visto que foi a primeira impressa em território nacional. Em termos formais estas revistas não diferiam muito do livro ou do jornal, trazendo na capa em composição tipográfica basicamente o título e a edição, a cidade e em alguns casos o local de impressão. Mesmo contando com capa, o que a coloca no rol das revistas, *O Patriota* trazia em seu frontispício o subtítulo *Jornal Litterario, Politico e Mercantil*.

A publicação de *As Variedades ou Ensaios de Literatura*, editada pelo tipógrafo e livreiro português Manoel Antonio da Silva Serva, data de 1812. Tão logo a família real chegou ao Rio, Silva Serva foi à corte pedir permissão para comprar na Inglaterra uma impressora para a Bahia. Concedida em 1809, no ano seguinte Silva Serva voltou ao Rio de Janeiro para pedir a autorização para imprimir. Em 1811, com a publicação da Carta Régia instruindo o conde dos Arcos a aprovar sua petição, Serva retornou a sua cidade e começou a trabalhar. Segundo Hallewell

O número de seus empregados (impressor-chefe Marcelino José, revisor de provas Bento José Gonçalves Serva, seis aprendizes de composição [meninos entre 12 e 15 anos], quatro impressores e um encadernador), indicava que ele tinha duas impressoras. Sua gráfica era maior do que um mercado de tamanho tão limitado poderia justificar: o catálogo que ele publicou em 1812 não exigiu uma tiragem superior a cem exemplares. (HALLEWELL, 1985: 59)

A exiguidade do mercado pode explicar a curta duração de *As Variedades*: lançada em janeiro de 1812, a publicação só teve dois números. Além da revista, Serva publicou um jornal, *Gazeta da Bahia, Idade de Ouro*, de viés pró-governo. Em troca, contou com favorecimentos, até mesmo com o confisco de maquinário de uma concorrente (ver HALLEWELL, 1985). Com isso, conseguiu aos poucos progredir, tornando-se o primeiro concorrente da Imprensa Régia: apesar dos custos da viagem entre Salvador e Rio de Janeiro, dados os preços altos praticados por esta a tipografia de Serva apresentava-se como opção mais barata. A tipografia de Silva Serva produziu aproximadamente 176 títulos, entre folhetos, livros e catálogos. Baseado no estudo de Renato Berbert, Hallewell teceu os seguintes comentários sobre esse acervo:

Os assuntos abordados pelas obras publicadas por Serva são semelhantes aos de outras editoras de língua portuguesa da época: muita religião, uma boa quantidade de direito e medicina (a Bahia foi, no século XIX, a única província brasileira a possuir uma escola de medicina), algo de história e política, e um pouco

de literatura, principalmente traduções. Muitos títulos eram uma repetição de obras já produzidas pela Imprensa Régia, comumente com um ano de intervalo (...). É interessante saber que a procura desses trabalhos no Nordeste era tão superior àquilo que podia ser conseguido no Rio que se justificava o fato de Serva tê-los reimprimido.

Silva Serva morreu em 3 de agosto de 1819, mas a Typographia da Viuva Serva sobreviveu, em mãos de seus descendentes e com nomes distintos, até 1846. Responsável pela impressão de um jornal de cunho nacionalista, em 1822 foi invadida por tropas pró-Portugal. Mais tarde se reestruturou em Cachoeira, onde seus editores se reuniram novamente. Com o triunfo dos nacionalistas, em 1823, a renomeada Typographia Imperial e Constitucional mudou-se de volta para Salvador.

Durante anos, os poucos recursos de impressão e a censura exercida pela igreja e pelo estado eram um impeditivo ao aumento do número de publicações nacionais. Em 1820 a chegada da Missão Artística Francesa, juntamente com a abolição da censura prévia à imprensa, fomentou a criação de um parque gráfico nacional, mesmo que bastante acanhado. Muitas das primeiras revistas eram impressas, bem como os livros, na exterior, principalmente na França e em Portugal.

Segundo Ana Luiza Martins:

A partir do século XIX, a revista tornou-se moda e, sobretudo, ditou moda (...) intermediando o jornal e o livro, as revistas prestaram-se a ampliar o público leitor, aproximando o consumidor do noticiário ligeiro e seriado, diversificando-lhe a informação. (MARTINS, 2001: 40)

Neste cenário, a revista ilustrada desempenhou papel crucial na formação do público leitor.

2.1.1. A Revista Ilustrada e a Imprensa Satírica

Na Europa, os aperfeiçoamentos da litogravura e a adoção desta por pintores, especialmente em Paris, levaram ao surgimento de uma imprensa ilustrada, satírica, cujos primeiros exemplos são as revistas *Caricature* (PRS, 1830-1843), publicada por Philippon, *Le Charivari* (PRS, 1832-1937; fig. 036) e, na Inglaterra, a *Punch* (LND, 1841-1992 | 1996-2002; fig 037). No Brasil essa imprensa começou a se desenvolver, segundo Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, a partir da fundação da primeira oficina litográfica, em 1827, pelo suíço Johann Jacob Steinmann. Nas décadas seguintes surgiram outras oficinas, o que forneceu os meios necessários para o florescimento da imprensa satírica local.

A primeira folha solta com caricaturas foi publicada no Brasil em 14 de dezembro de 1837 no *Jornal do Comércio*, de autoria atribuída a Rafael Mendes de Carvalho, discípulo de Manoel de Araújo Porto Alegre. O mesmo cartunista foi responsável pelas ilustrações da revista *Lanterna Mágica*. Dentre as revistas, porém, o pioneirismo cabe a dois títulos anteriores à *Lanterna: O Martello e Cegarega*, ambos de 1832. Porto

Figura 36 - *Le Charivari*, 1832-1937

Fonte: HELLER, 2003

Figura 37 - *Punch*, 1841-1992

Fonte: HELLER, 2003

Alegre, que foi aluno de Debret e completou seus estudos em Paris, possivelmente foi influenciado pela obra dos caricaturistas Gavarni e Daumier, este último responsável por caricaturas do *Charivari* e da *Caricature*. A *Lanterna* foi publicada de 1844 a 1845, e vicejou no ambiente de liberdade de imprensa que perdurou durante o Segundo Reinado. Dentre os títulos satíricos do período vale ainda destacar *Diabo Coxo* (SP 1864-1865), *Cabrião* (SP 1866-1867), *Arlequim* (RJ 1867-1868), *Vida Fluminense* (RJ 1868-1875) e a *Revista Ilustrada* (RJ 1867-1868). Em comum a estas publicações, o trabalho de Ângelo Agostini.

O *Diabo Coxo* (fig. 038) e o *Cabrião* (fig. 039) foram os primeiros periódicos ilustrados de São Paulo. Segundo Antônio Luiz Cagnin, o *Diabo Coxo* era

(...) um jornal domingueiro, pequeno (18 x 26 cm), com 8 páginas apenas, 4 de ilustrações (caricaturas, retratos, cenas do dia-dia e eventos) e 4 de textos (artigos, poesias, notícias, críticas, anedotas, adivinhas etc.), dos quais se ocupavam Luís Gama (1830-1886), o ardoroso abolicionista, e Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892), irmão de Joaquim Nabuco. Era impresso na Tipografia e Litografia Alemã, de Henrique Schröder. As assinaturas não se faziam por períodos, mas pelos 12 números anuais de cada série, ao preço de 4\$000 réis, na capital, e de 5\$000 réis, fora dela. O número avulso custava \$500 réis, valor três vezes mais alto do que o de um exemplar dos diários de então.

Publicaram-se duas séries de 12 números cada. Os da primeira série não trazem a data de edição, mas a partir de prolongada e

Figura .38 - *O Diabo Coxo*, 1864-1865 - capa, página de texto e página de ilustrações no primeiro número da revista



Fonte: GAMA, 2005

paciente pesquisa comprovamos que o primeiro número foi dado à luz a 2 de outubro de 1864. Encerrou-se em 25 de dezembro do mesmo ano. A segunda série teve início em 23 de julho e foi até 31 de dezembro de 1865. Nela colaborou também Nicolau Huascar de Vergara, pintor que iniciou a carreira de caricaturista em São Paulo e, mais tarde, em 1876, ilustrou o semanário humorístico redigido por Luís Gama, *O Polichinello*. (CAGNI in GAMA, 2005: 15)

A observação da edição fac-similar da revista (GAMA, 2005) permite apontar alguns aspectos de seu design gráfico. O esquema de oito páginas segue o formato *in quarto*, com as ilustrações impressas em litografia no verso, provavelmente seguida de nova impressão tipográfica na mesma face – as imagens têm legendas – e no anverso. As dificuldades de compor imagem e texto utilizando duas impressões sobrepostas pode ser notada pelos erros de alinhamento de algumas das legendas das ilustrações. O cabeçalho dos dois primeiros números, com ilustração de traços mais finos e título desenhado a mão, aparentemente são parte da litografia. Já do terceiro número em diante, pelos traços e tipo de textura parece tratar-se de xilografia, o que permitiria sua impressão na prensa tipográfica junto com os tipos que compõem o layout da capa. No miolo, as páginas de texto são divididas em duas colunas de texto justificado, divididas por um fio, que praticamente encosta em seu limite, formando uma mancha gráfica coesa, quase como uma única coluna. Na parte superior, o cabeçalho é separado por um fio duplo, levando o título ao centro e o número da página na margem externa. Os textos usam fonte serifada, com títulos em caixa alta, aparentemente, com o

Figura 39 - *Cabrião*, 1866-1867

Fonte: A REVISTA NO BRASIL, 2000

Figura 40 - *Revista Ilustrada*, 1867-1868

Fonte: A REVISTA NO BRASIL, 2000

mesmo corpo de letra. Um corpo menor é usado em citações que antecedem alguns textos. Entre o final de um texto e o próximo utiliza-se um par de fios. As ilustrações normalmente são emolduradas por um retângulo, lembrando, em sua sucessão de quadros, a estrutura das modernas histórias em quadrinhos. Não há necessariamente um encadeamento de imagens, salvo em alguns números.

Nascido na Itália e educado na França, Agostini desembarcou em São Paulo aos 17 anos. A mãe, cantora operística, e o padrasto, aqui já o aguardavam. Aos 21 anos lançou o *Diabo Coxo*, em que deu início a sua carreira, marcada pela militância política, na imprensa ilustrada. No ano seguinte ao fim deste, lança-se numa segunda empreitada: o *Cabrião*. O nome remetia a um famoso personagem do livro *Os Mistérios de Paris*, de Eugene Sue, que conta a história de um pintor jovem cuja principal ocupação é trocar de tudo e atormentar as pessoas. O *Cabrião* é descrito ora como revista, ora como jornal em seus próprios textos. No número 50 do *Cabrião*, Agostini denuncia os ataques que teriam vitimado sua redação, destruindo-a – provavelmente por obra de alguma das “vítimas” de suas charges. Ele não chegou a participar da publicação do número 51, seu último.

Em outubro de 1867, um mês depois do encerramento do *Cabrião*, ele voltou à ativa no *Arlequim*, mirando já nos fatos da política, da religião e da sociedade carioca. Com o padrasto Antônio Pedro Marques de Almeida, fundou em janeiro de 1868 a revista *Vida Fluminense*. Nessa publicação ele criou a novela gráfica *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*, precursor das histórias em quadrinhos.

Também contribuiu para *O Mosquito*, publicado por Cândido Aragonez de Faria.

A sua *Revista Illustrada*, o periódico de maior duração, tiragem e importância do Segundo Reinado, é considerado o ápice da sua forma artística, usando o desenho como instrumento de crítica social, influenciando a opinião pública em momentos cruciais da história do país, como na abolição da escravatura e no movimento em prol da república. Sua pena ainda desferiu golpes contra a corrupção política, retratou tipos de diferentes estratos sociais, dentre outras notícias. Em termos gráficos, se compararmos a capa da *Revista Illustrada* com a capa de *O Diabo Coxo* e do *Cabrião* é perceptível o refinamento na composição: mesmo mantendo basicamente os mesmos elementos de sua primeira revista, com o cabeçalho encimando uma ilustração satírica, o tratamento dos títulos e a composição das ilustrações, com cenários e fundos presentes, mostram a evolução de seu trabalho.

Mais tarde, já o Brasil uma república, depois de 6 anos em exílio voluntário em Paris, devido a um escândalo familiar, editou o *Don Quixote* (RJ 1895-1902), que em seu primeiro número, anunciava: “Com o pensamento na sua Dulcinéia, que é esta pátria brasileira, tão bela e tão forte, o *Don Quixote*, que hora se apresenta, está resolvido e pronto a quebrar muitas lanças pelo seu grande ideal, que é: mais civilização, mais progresso, mais humanidade.” Em *Don Quixote* o tratamento da capa chegou ao seu grau maior de elaboração, com o personagem-título e o seu companheiro Sancho Pança a construir uma narrativa em torno do título, como em uma animação (fig. 041). Agostini ainda colaborou com a revista *O Malho* (RJ 1902-1954), e desenhou o

Figura 41 - *Don Quixote* 1895-1902

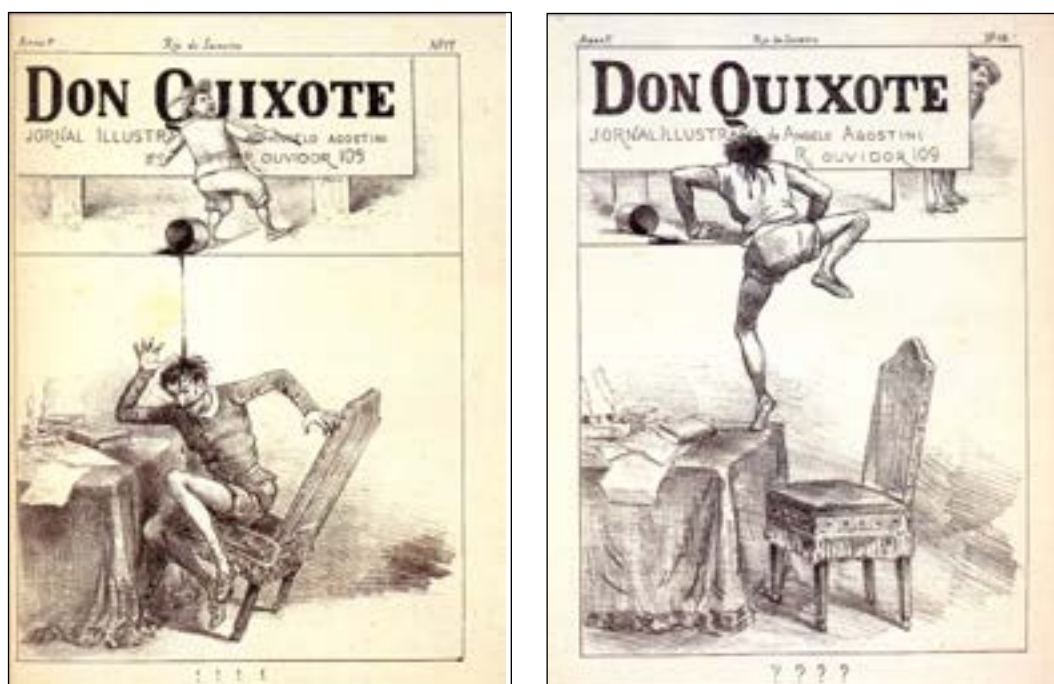


Figura 42 - *Revista Illustrada* trazendo a figura da representação do índio, acuado pela morte, no traço de Agostini



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

cabeçalho de *O Tico-Tico* (RJ 1905-1959), primeira revista em quadrinhos do Brasil. Outras publicações que cabem destacar são a *Semana Illustrada* (RJ 1860-1876) e a *Illustração Brasileira* (RJ 1876-1878), ambas editadas por Henrique Fleuiss. De origem alemã, Fleuiss chegou no Brasil aos 35 anos, em 1858. No ano seguinte, fundou, no Rio de Janeiro, uma oficina tipo-litográfica, em parceria com o irmão Carlos Fleuiss e Carlos Linde. Por decreto de D. Pedro II, essa tipografia se tornou, em 1863, o Instituto Artístico Imperial, importante pelo ensino das técnicas de impressão, inclusive a xilogravura, de pouco uso no Brasil (ANDRADE, 2004). Na *Semana Illustrada*, ganharam notoriedade os personagens do Dr. Semana, um alter-ego, e do Moleque, ambos criações de Fleuiss. Na sua *Revista Illustrada*, Agostini criticava a postura de Fleuiss que, ligado à vida palaciana, poupava o imperador de sua pena satírica. Suas diferenças

Figura 43 - *Ba-Ta-Clan*, 1867-1871 - capa e página de miolo com ilustrações..



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

políticas podiam ser vistas, por exemplo, em sua representação do Brasil. Em Fleuiss a figura da nação era a índia Brasília, que vai ganhando trejeitos de deusa grega com o passar das edições. Já para Agostini, era um índio anônimo, sufocado pelo Império (fig. 042).

Apesar das limitações de integração de imagem e texto que a técnica litográfica proporcionava, em algumas revistas encontram-se exemplos do esforço em suplantá-las, como nas páginas de *L'Iride Italiana* (SP 1854-1856) e do *Ba-Ta-Clan* (RJ 1867-1871). Ambas as publicações eram voltadas para as comunidades italiana e francesa, sendo impressas em seus respectivos idiomas. O *Ba-Ta-Clan* (fig. 043) era uma revista em formato *in quarto*, com oito páginas contando a partir da capa. As ilustrações, a cargo de João Pinheiro Guimarães, entravam na capa, na 4ª capa e em algumas páginas do miolo. Neste elas ocupavam metade superior da página, limitadas acima e abaixo por um fio. Os textos eram distribuídos de forma semelhante aos descritos em *O Diabo Coxo*, com duas colunas de texto justificado em tipografia com serifa sem arejamento intercolunas, que eram divididas com um fio. O cabeçalho do miolo também era semelhante ao do *Diabo*, com título centralizado e número de página no canto superior externo, porém, quando havia ilustrações, esse cabeçalho era suprimido. Seu formato aproximado era de 26 x 18 cm e era impresso em uma cor até a edição de número sete, quando a capa começa a receber tratamento em duas ou três cores. Apesar destas exceções, o mais usual entre as revistas da época era o esquema de páginas ou visuais ou de texto.

No Brasil, os editores da imprensa ilustrada adotaram o hábito de oferecer gravuras em folha solta aos seus assinantes de tempos em tempos. A *Semana Ilustrada* de Fleuiss, por exemplo, logo no primeiro número ofertava os seus assinantes com “uma grande estampa, primorosamente desenhada, representando um assunto nacional.” (apud ANDRADE, 2004: 45). Outras publicações faziam o mesmo, como, por exemplo, *O Mequetrefe* (RJ 1875-1893), *A Semana* (RJ 1885-1895) e o *Don Quixote* de Agostini. A substituição da imagem ilustrada pela imagem fotográfica levou algum tempo, o suficiente para que a reprodução fotomecânica se tornasse viável economicamente para as gráficas nacionais. Em estudo sobre as imprensas ilustradas inglesa e francesa, Paul Jobling e David Crowley demonstram que, apesar da inserção da fotografia, nesses dois mercados a ilustração ainda se manteve como principal recurso na descrição de crimes e tragédias. No âmbito das revistas brasileiras é possível que algo semelhante tenha ocorrido.

Em 1903 com o desenvolvimento, nos Estados Unidos, da impressão offset, essa indústria, que já crescia enormemente, encontra na disseminação dessa tecnologia um novo vetor de expansão. Outras técnicas desenvolvidas a partir do offset e seu aperfeiçoamento dominarão a indústria de impressão até a informatização a partir da década de 1970. A tecnologia do offset só chegou ao Brasil em 1922 (ABIGRAF; Ed. 233:

50) e a primeira revista impressa em offset foi a *Cinearte* (RJ, 1926-1942), publicação sobre cinema, em 1926 (SOBRAL *in* CARDOSO, 2005).

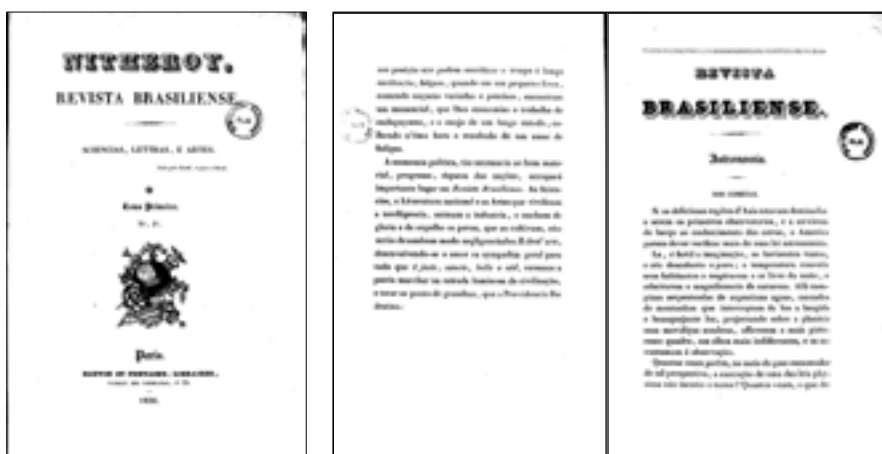
Mas será que a essa corrida tecnológica correspondeu uma evolução social? Versando sobre o período após a Segunda Guerra Mundial, Cunha Lima diz que “com a onda liberalista do pós-guerra era urgente que se atualizasse a velha ordem oligárquica. Tudo precisava ser modernizado. Era imperativo que nos curvássemos perante o progresso. Trocar o velho pelo novo.” (LIMA, 2005: p. 67)

Essa premência pelo novo se traduz num processo de *atualização histórica*, onde a tecnologia é implantada por razão de numa necessidade de modernização exógena, com o objetivo de levar o país ao nível das nações exteriores. Máquinas e equipamentos eram trazidos de fora, operários treinados, mas a relação que se estabelecia a partir de então era de dependência tecnológica. As máquinas precisavam de insumos: tinta, papel, peças de reposição, todos importados.

O oposto disso pode ser exemplificado pelos esforços de Hercule Florence no desenvolvimento de uma tecnologia de captação de imagens própria, num processo de *aceleração evolutiva*. . Em 1830, o francês radicado em Campinas, São Paulo, criou uma forma de gerar e imprimir fotografias de forma autônoma, sem qualquer contato com as técnicas desenvolvidas pelos pioneiros europeus, Niépce e Daguerre. O caso de Florence, mesmo não sendo único na história brasileira, não representa a norma. É no termo *atualização histórica* que se encontra o modelo mais aproximado de nosso desenvolvimento, pois “a característica fundamental desse processo está no seu sentido de modernização reflexa com perda de autonomia” (*apud* LIMA, 2005: 68).

As modernas técnicas empregadas na impressão não se traduziam em forma e conteúdo igualmente modernos. Em sua maioria, as publicações periódicas da época, mesmo naquelas graficamente mais arrojadas, notava-se a manutenção de um conteúdo ainda tradicional. Segundo Ana Luiza Martins , a imprensa “através dos jornais,

Figura 44 - *Nitheroy* , 1836-1836 - capa e página de miolo.



e sobretudo das revistas, exemplificou o delírio e arrebatamento que as Remingtons, Kodaks e Marinonis imprimiram (...) reproduzindo não só o entusiasmo pelo novo, mas igualmente, a investida na tradição.” (MARTINS, 2001: 187)

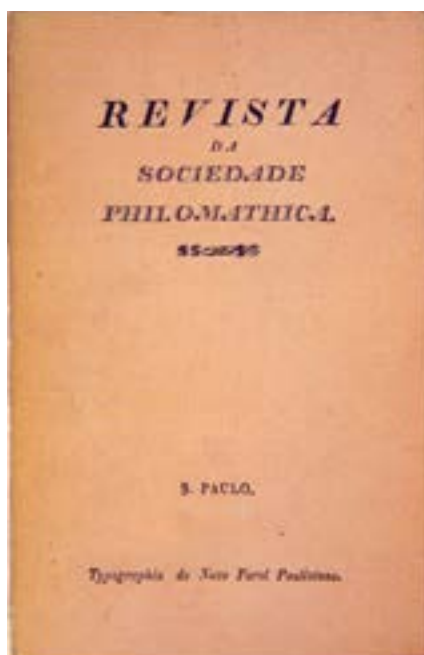
2.1.2 As Revistas Literárias

Desde as primeiras revistas, a literatura encontrou espaço em suas páginas para divulgação e publicação de obras. No Brasil não foi diferente, como comprova o subtítulo de *As Variedades*, mencionada anteriormente. Em meio a imensa gama de assuntos, desde agricultura e comércio à moda, encontravam-se poemas, contos e críticas escritas por literatos e homens de letra que se reuniam em torno daquela revista, servindo de ponto de encontro aos artistas, escritores e intelectuais brasileiros.

Em 1836 foi lançada *Nitheroy, Revista Brasiliense, Ciência, Letras e Artes* (PRS, 1836-1836; fig. 044). Com somente dois números e publicação feita em Paris, a revista reuniu nomes da geração romântica ao seu redor, como o escritor Gonçalves de Magalhães e o pintor Araújo Porto Alegre. Financiada pelo comerciante brasileiro Manuel Moreira Neves, tinha o propósito de *ilustrar* o país, trazendo a epígrafe *Tudo pelo Brasil e para o Brasil*, mas foi como representação do grupo romântico e fomentadora do início desse movimento literário no Brasil que ela se firmou seu nome na história. Quanto ao formato, a revista mais lembrava um livro: sua capa em composição tipográfica trazia o título, com tipografia rebuscada, seguida de seus subtítulos “Revista Brasiliense”, “Sciencia, Letras, e Artes”, e seu lema “Tudo pelo Brasil e Para o Brasil.” Ao centro há uma vinheta, representando o globo terrestre adornado por símbolos das ciências – o caduceu de Mercúrio, símbolo da medicina, a bússola e a luneta dentre eles – com folhas de louro a sua volta. A capa também registra o número da edição, o local de impressão, a firma impressora e o ano. Para estas informações são usados tipos variados, desde o tipo fantasia do título, passando pelo serifado dos subtítulos, até o uso de letras góticas para a palavra Paris. Essa variação de tipos reflete o estilo da época. Seu miolo traz uma mancha gráfica regular, composta de uma coluna única, encimada pelo título da seção e número da página, com a ocorrência de notas de pé de página vez por outra, algumas chegando a tomar toda a metade inferior desta. Os artigos são longos, e versam sobre assuntos que vão da Astronomia à Literatura, de considerações econômicas acerca da escravidão à música. Segundo seu texto de abertura,

As obras volumosas e especiaes só attrahem a attenção de alguns homens exclusivos, que de todo se dedicam ás sciencias, aquelles, porém, que por sua posição não podem sacrificar o tempo á longa meditação, folgam, quando em um pequeno livro, contendo noçoens variadas e precisas, encontram um manancial, que lhes economisa o trabalho de endagaçoens, e o enojo de um longo estudo, colhendo n'uma hora o resultado de um anno de fadigas. (NICTHEROY, 1836: 5-6)

Figura 45 - *Revista da Sociedade Filomática*, 1833-1833, - capa



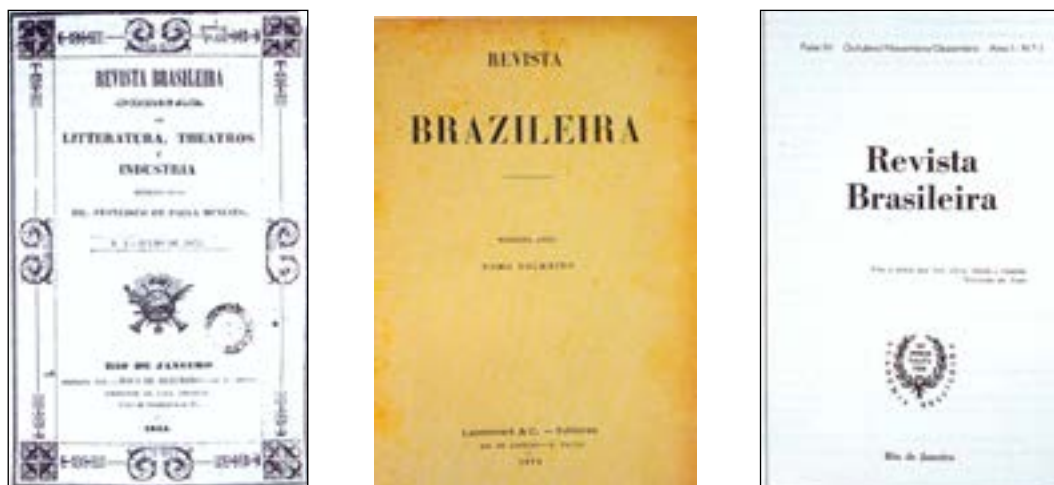
Fonte: A REVISTA NO BRASIL, 2000

São 185 páginas, contendo 5 artigos, além do texto de abertura e de uma bibliografia, na verdade um comentário elogioso sobre a publicação de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement* do pintor francês Jean Baptiste Debret.

Outras revistas de cunho literário foram publicadas no exterior, como *O Novo Mundo*, *Periódico Ilustrado do Progresso da Idade* (NYR, 1870-1875) – publicada em Nova York por José Carlos Rodrigues, líder do consórcio que antes já havia comprado o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro –, e a *Revista Moderna* (PRS, 1897-1898). Publicada em Paris por Martinho Carlos Arruda de Botelho, filho do Conde de Pinhal, teve o mérito de veicular pela primeira vez *A Ilustre Casa de Ramires*, obra de Eça de Queirós. Estas revistas tinham por público a elite abastada do café, em constante trânsito entre Brasil e Europa. A *Revista Moderna* é um exemplo da revista mundana ilustrada da virada do século, utilizando imagens, textos jornalísticos de qualidade e técnicas de publicidade, consolidando o modelo de negócio dessas publicações, cuja renda, ao contrário das primeiras revistas, dependia menos das assinaturas e cada vez mais dos anúncios.

Os Dois Mundos (LSB 1877-1881), revista publicada em Lisboa, trazia, no cabeçalho da edição de agosto de 1877, a inscrição "Ilustração Para Portugal e Brazil", cabendo-lhe a atribuição de dupla nacionalidade. Seu proprietário e diretor, o português Salomão Saragga, segundo a estudiosa portuguesa Maria Filomena Mónica, "oriundo de família judia muito rica, era um excêntrico". Amigo de Eça de Queirós, chamou-o para colaborar em sua revista, bem como a outros escritores portugueses. *Os Dois Mundos* e *A*

Figura 46 - *Revista Brasileira*, - capas de 1837, 1895 e da Fase IV



Fonte: A REVISTA NO BRASIL, 2000

Revista Moderna contavam com representações e escritórios no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, a *Revista da Sociedade Filomática* (SP 1833-1833; fig. 045), considerada a primeira revista do Brasil independente, funcionou de forma distinta. Foi criada e mantida pela *Sociedade Filomática*, formada em 1832 por alunos e ex-alunos da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Na ocasião a Faculdade de Direito, fundada em 1827, contava com alguns poucos alunos e uma dezena formandos. Seus editores, egressos da faculdade, declaravam a intenção de cultivar os valores nacionais, contribuindo assim para o progresso nacional. A cidade de São Paulo de então tinha uma população de 10.000 habitantes, dentre os quais uma fração ínfima era alfabetizada. A motivação do lucro não era seu motor, já que o provável público dessa revista deviam ser os mesmos bacharéis e uma pequena elite letrada: a revista era antes um *lugar de afirmação coletiva* (MARTINS, 2001: 59), uma *instância de legitimação* do grupo. A *Revista da Sociedade Filomática* teve sete edições, com textos entre o

Figura 47 - *Revista do Brasil*, - capas de 1916, 1926, 1938 e 1944



Fonte: ANDRADE, 2004

classicismo e o romantismo literário, expressando um momento de transição entre estes estilos. Seu formato não diferia muito da descrição feita da revista *Nitheroi*: com 198 páginas (COELHO, 1980), formato de 21 x 16 cm, capa em composição tipográfica e sem ilustrações, assemelhava-se a um livro.

Também a *Revista Brasileira, Jornal de Ciência, Letras e Artes* (fig. 046) guardava essa aparência de livro. A publicação manteve, em suas diversas fases, um tratamento gráfico bastante semelhante. Foram sete editores, começando por Francisco de Paula Menezes em 1855, seguido por C. Batista de Oliveira, de 1856 a 1861; Nelo Midosi de 1879 a 1881; José Veríssimo de 1895 a 1899, Baptista Pereira de 1934 a 1935; Levi Carneiro de 1941 a 1966, quando se liga à Academia Brasileira de Letras, e de 1975 a 1980 o acadêmico Josué Montelo. De capa sempre tipográfica, trazendo por vezes bordas, por vezes o sumário ou uma lista de assuntos junto com o título, sua importância se deve pela longevidade e pela alta qualidade literária, com colaboradores como Machado de Assis, Sílvio Romero, entre outros. A cada fase corresponderam diferentes direcionamentos editoriais: se na fase Midosi a revista se propunha a ser um espaço aberto a participação de escritores portugueses, a partir da quarta fase, sob o comando de José Veríssimo, a revista assumiu a proposta de incentivar as letras nacionais (BOSI, 2001). Segundo Ana Luiza Martins, a *Revista Brasileira* se firmou como uma “alternativa para literatos se colocarem em letra impressa”, já que a impressão de livros, na época, era privilégio para poucos e uma improvável fonte de renda.

A *Revista do Brasil* (SP 1916-1925; 1926-1927; 1938-1943; 1944-1944; fig 047) já nasceu com missão semelhante. Por iniciativa de Júlio Mesquita, proprietário do jornal *A Província de São Paulo*, depois renomeado *O Estado de S. Paulo*, a revista tinha por objetivo divulgar as letras e as artes nacionais. Egresso da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, Júlio Mesquita dividia os editores da *Revista da Sociedade Filomática* e com outros futuros empreendedores do ramo editorial sua origem. Bacharel em direito, envolveu-se com política e decidiu montar o jornal. Contrário ao diletantismo das publicações anteriores, em sua maioria feita por iniciativa de grupos ou indivíduos, a *Revista do Brasil* teve “lançamento cuidadosamente planejado, com linha editorial e diretrizes bem pensadas” (MARTINS, 2001: 67). Auxiliares nessa empreitada, Plínio Barreto e Pinheiro Júnior levantaram capital através da venda de ações, num total de 66 cotas vendidas a 300\$000. Em sua maioria esses acionistas eram, eles também, bacharéis. Além da *Revista do Brasil*, o *Estado de S. Paulo* lançou também a *São Paulo Ilustrado*, revista ilustrada de conteúdo ligeiro, mais popular. Sobre a *Revista do Brasil* dizia Lima Barreto ser um revista “verdadeiramente revista”, imbuída de uma proposta de reconstrução nacional.

Dentre os que colaboraram com a *Revista do Brasil*, destacou-se Monteiro Lobato. Amigo do grupo fundador ele teve seu conto “A vingança da peroba” publicado no pri-

meiro número da revista, em março de 1916. Depois de algumas outras contribuições esporádicas, já em dezembro do mesmo ano Lobato se tornou colaborador regular, com contos, críticas e artigos. Foi na gráfica do *Estado de S. Paulo* que, em 1918, financiado do próprio bolso, ele imprimiu seu primeiro livro de contos, intitulado *Saci Pererê: resultado de um inquérito* – o próprio livro teve origem num artigo encomendado por Júlio Mesquita para publicação em seu jornal. O livro obteve grande êxito de vendas, com duas impressões esgotadas num período de 2 meses.

Apesar de todo o planejamento a *Revista do Brasil* não obteve o sucesso esperado. Monteiro Lobato, interessado em ingressar no negócio editorial, conseguiu convencer os sócios a vender a revista para ele e em dezembro de 1918 o escritor adquiriu a *Revista*. Contando com a experiência com o lançamento de seu primeiro livro – sucesso de vendas absoluto – o escritor, interessado em investir no negócio de livros, diagnosticou no problema da escassez de pontos de venda o gargalo dessa indústria no Brasil. Com uma estratégia inteligente, ele amealhou as informações sobre bancas de jornal, papelarias, farmácias ou armazéns que pudessem estar interessados em vender livros, conquistando assim uma rede de quase dois mil distribuidores espalhados pelo Brasil. Os livros que publicou, muitos deles de autores brasileiros inéditos, levavam na contracapa o anúncio de novas publicações e da *Revista do Brasil*. Com essa estratégia a *Revista do Brasil* viu sua base de assinantes aumentar, incrementando sua circulação e a tornando economicamente viável.

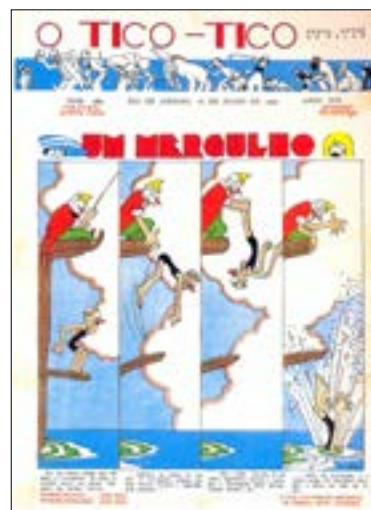
As revistas citadas, inclusive a *Revista Brasileira* e a *Revista do Brasil*, com seu formato próximo ao do livro, lembram o tipo de publicação a que os ingleses chamam de *review*, revista de artigos literários ou científicos, usualmente com poucas ou sem nenhuma ilustração.

Figura 48 - *Revista da Semana* - capa de 24 de junho de 1900



Fonte: A REVISTA NO BRASIL, 2000\

Figura 49 - *O Tico-Tico* - capa de 16 de julho de 1924



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

Figura 50 - *O Malho* - capa, página de anúncios e páginas de miolo da edição de 25 de fevereiro de 1922



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

A história das revistas literárias continuará com a entrada em cena das revistas ligadas às vanguardas modernistas, mas antes de encerrar o assunto cabe uma rápida colocação sobre o papel do homem de letras na imprensa. É Ana Luiza Martins quem aponta a transformação ocorrida no início do século XX: de um *República dos Cafés* passou-se a uma *República dos Jornais*. Isso se deveu à profissionalização das redações, que passaram a pagar pela redação dos artigos. Os escritores encontraram aí uma fonte de renda para mantê-los, já que a publicação de livros era um processo penoso, longo e raríssimas vezes lucrativo. Quando o assunto eram as publicações de obras próprias, as revistas eram preferidas aos jornais, considerados mal escritos e pouco prestigiosos. Assim, o mesmo escritor publicava em diversas revistas e jornais, numa prática que se manteve até a criação da lei que exigia o diploma de jornalista para o exercício da profissão.

2.1.3. As Revistas do Século XX

No início do século XX, o mercado das revistas brasileiras encontrava-se consolidado. A indústria gráfica estabelecida já podia contar com alguma produção nacional de papel. Segundo Rafael Cardoso:

Na verdade, há questões muito mais amplas por trás da transformação da indústria gráfica nacional entre as décadas de 1900 e 1930, que envolvem desde fatores tecnológicos e comerciais como a importação de máquinas e a implantação de novas fábricas de papel (Melhoramentos, Klabin) até fatores socioculturais

Figura 51 - *Para Todos* - capa, página de anúncios e páginas de miolo da edição de 18 de fevereiro de 1922



Fonte: A REVISTA NO BRASIL, 2000

como o crescimento dos centros urbanos e a ampliação de cenário literário profissional, com sensível impacto sobre o público leitor [Camargo, 2003: 39-56; Sússekind, 1987: 17-28, 58-71; Sevcenko, 1998: 513-619]. O alcance dessa transformação fica patente ao se observarem as revistas ilustradas surgidas no período, entre as quais merecem destaque por sua inovação ou longevidade, a *Revista da Semana* [1900], *O Malho* [1902], *Kosmos* [1904], *O Tico Tico* [1905], *Fon-Fon!* [1907], *Careta* [1908], *Ilustração Brasileira* [1909], *Revista do Brasil* [1916], *Para Todos...* [1918], *A Maçã* [1922], *Cinearte* [1926], *O Cruzeiro* [1928] e a *Revista do Globo* [1929] [Abril, 2000; Martins, 2001]. Quem examina tais publicações depara com o senso de modernidade tecnológica e cultural que então se difundia no imaginário social dos brasileiros e atesta como esse ímpeto modernizante encontrou um grande canal de expressão na mídia impressa. (CARDOSO, 2005: 168)

A *Revista da Semana* (RJ 1900-1959; fig. 048) foi publicada pelo Jornal do Brasil até 1915, quando foi comprada pela Companhia Editora Americana. Com edições semanais, era uma publicação noticiosa de caráter ligeiro. Depois que passou às mãos da Companhia Editora Americana ganhou caráter mais elegante e feminino. Foi pioneira na utilização de fotografias pelo processo de reprodução fotomecânica (ANDRADE, 2004: 234-241).

O Malho (RJ 1902-1954; fig. 050) era uma revista de conteúdo humorístico e político, de propriedade de Luís Bartolomeu. Segundo Nelson Werneck Sodré, a revista teve grande relevância na política, motivando, com sua crítica, séria crise na Câmara em 1910, que culminou com a saída de seu presidente. Foi uma das mais prestigiosas revistas de crítica da Velha República. Dentre os seus colaboradores destacamos, dentre outros: Olavo Bilac, Emílio de Menezes e Bastos Tigre nos textos; nas ilustrações e charges Raul Pederneiras, K Lixto, J Carlos, Nássara e Andres Guevara e muitos dos maiores caricaturistas da época.

O Tico Tico (RJ 1905-1959; fig. 049), publicada por Luís Bartholomeu de Sousa e Silva, foi a primeira revista infantil do país. Sua empresa *O Malho S.A.* era responsável também pela publicação dos títulos *O Malho* (RJ 1902-1954), *Para Todos...* (RJ 1918-1932), *Ilustração Brasileira* (RJ 1909-1959), *Leitura Para Todos...* (RJ 1905-1914 e 1919-1930), *Cinearte* (RJ 1926-1942), além de almanaques. Em 1928 Bartholomeu decide vender a empresa a José Pimenta de Mello. Nascido em Coimbra em 1840, o primeiro registro de sua presença no Brasil data de 1890 (FERREIRA, 1996: 414). Já tinha a firma constituída quando da aquisição de *O Malho S.A.*, fazendo crescer essa cadeia de revistas. Segundo Julieta Sobral

Com um maquinário capaz de seduzir qualquer designer, as oficinas da Pimenta de Mello e Cia. imprimiam revistas, livros, mapas, bilhetes para loteria federal, além de terem produzido, em 1926, a primeira revista brasileira em offset, a *Cinearte* (...) No mercado competitivo das revistas, a qualidade do artista gráfico

Figura 52 - *Kósmos*, 1904-1909



Figura 53 - *A Maçã* - capa de 18 de fevereiro de 1922



Fonte: CARDOSO, 2005

era muitas vezes o diferencial necessário para garantir ou aquecer as vendas de determinado semanário. Decidido a ampliar seus negócios e ciente da enorme repercussão obtida pelos desenhos de J. Carlos na *Careta*, Pimenta de Mello convidou-o em 1922 para dirigir, com Álvaro Moreyra, o conjunto de publicações da empresa recém-adquirida. (SOBRAL in CARDOSO, 2005: 129)

José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), ou J. Carlos, estreou em *O Tagarela*, ao lado de Raul e K. Lixto, em 1902. Sua trajetória inclui a colaboração com os seguintes títulos: *O Tagarela*, de 1902 a 1903; *A Avenida*, de 1903 a 1904; *O Malho*, *Século XX*, *Leitura Para Todos*, *O Tico-Tico*, *Almanaque de O Malho*, e *Almanaque do Tico-Tico*, de 1905 a 1907; *Fon-Fon*, de 1907 a 1908; *Careta*, de 1908 a 1921 e de 1935 a 1950; *O Filhote da Careta*, de 1910 a 1911; *O Juquinha*, de 1912 a 1913; *D. Quixote*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Revista Nacional*, *Eu Sei Tudo*, *Revista da Semana*, de 1918 a 1921 (SODRÉ, 1966). Como diretor artístico das publicações *O Malho*, publicou ilustrações em todas as revistas do grupo, além de conceber o design dessas publicações (SOBRAL, 2007 e LOREDANO, 2007). Ainda colaborou com as revistas *O Cruzeiro* e *Fon-Fon*, de 1931 a 1934, além das publicações *A Noite*, *A Lanterna*, *A Nação*, *A Hora* e *Beira-Mar*.

Sobre o papel de J. Carlos como designer da revista *O Malho* e de outras publicações do grupo do mesmo nome, dentre elas a *Ilustração Brasileira* e a *Paratodos* (fig.051),

Figura 54 - Capa do *Catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de de 1922* - ilustração e layout de Di Cavalcanti



Fonte: WIKIPEDIA

cabe apontar os trabalhos de Julieta Sobral (SOBRAL, 2007 e DENIS, 2005) e de Cássio Loredano (LOREDANO, 2007), que o analisam minuciosamente. Sua atuação incansável e sua presença em tantas revistas, com seu traço elegante e sua arguta capacidade de observação fizeram dele o epítome de *flaneur*. Segundo Werneck Sodré, “foi um mestre em seu ofício e sua obra é, como as de Debret e Rugendas, um quadro dos costumes, e, como a de Agostini, uma crítica social e política.” (SODRÉ, 1966: 401). Como breve comentário, cabe aqui ressaltar as qualidades gráficas dessas publicações e a sua modernidade, atrelada não aos preceitos das vanguardas artísticas, mas à estética do *Art Déco*. Como produtos da indústria cultural, estas revistas mantiveram com seu público uma relação íntima, ditando modas e fixando costumes.

A revista *Kósmos* (RJ 1904-1909; fig. 052) foi fundada por Jorge Schimidt. Nascido em 1870, era, segundo Orlando da Costa Ferreira, um excelente fotógrafo e habilíssimo gráfico, dominando inclusive os processos fotomecânicos de reprodução (FERREIRA, 1994: 452). De suas oficinas saiu, além de *Kósmos*, a revista *Careta* (RJ 1908-1960). A *Kósmos* se propunha a tratar de uma gama diversa de assuntos, segundo explica o editorial de seu primeiro número (ALCÂNTARA, 2008). Com colaboradores renomados em todas as áreas – num total de 32, segundo estudo de Antônio Dimas, professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – *Kósmos* primava pelo fino design gráfico e pelo requinte na impressão e no acabamento. Destacamos as contribuições de Arthur Azevedo, Capistrano de Abreu, Coelho Neto, Emílio de Menezes, Euclides

Figura 55 - Exemplares de *Estética*, *Terra Roxa...e outras Terras*, *Revista da Antropofagia* e *Verde*, do acervo de Mario de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, IEB / USP.



Fonte: catálogo eletrônico IEB/USP

da Cunha, João do Rio, José Veríssimo, Luiz Edmundo, Mário Pederneiras, Martins Fontes, Olavo Bilac, Viera Fazenda, dentre outros. Nas ilustrações brilharam Calixto Cordeiro (K. Lixto), Heitor Malaguti, Raul Pederneiras, Rodolfo Amoêdo e outros; na fotografia, Augusto Malta, Guilherme Gaens, Luiz Mussur e Marc Ferrez. A estudiosa Rita Alcântara produziu dissertação sobre esta publicação, com uma análise completa dos elementos gráficos da revista (ALCÂNTARA, 2009).

Outra revista do período que foi objeto de estudo: *A Maçã* (RJ 1922-1929; fig. 053), pela designer, mestre em design pela PUC-RJ, Aline Haluch. Lançada no carnaval de 1922 no Rio de Janeiro, *A Maçã* tornou-se rapidamente um sucesso de vendas, chegando a ser o semanário mais vendido da cidade. Dirigia-se ao público masculino, com uma mistura de sátira e libertinagem, uma publicação “galante”, como se dizia. Seu editor, o escritor e acadêmico Humberto de Campos, assinava os textos sob o pseudônimo Conselheiro XX. Segundo Aline Halluch, o “sucesso d’*A Maçã* causou incômodo por tratar-se de um periódico satírico editado por um membro da Academia Brasileira de Letras, na qual Campos ingressara em 1920, aos 33 anos.” (HALUCH *in* CARDOSO, 2005: 97). Dentre seus colaboradores, encontrava-se Ivan, pseudônimo de

Manius Mello; Calixto Cordeiro, o K. Lixto, que formou com Raul Pederneiras e J. Carlos o chamado “trio de ouro” da caricatura brasileira e Andrés Guevara, desenhista paraguaio, que de passagem pelo Brasil, ficou por insistência de Humberto de Campos. Guevara atuou em quase todos os jornais e revistas da imprensa carioca, ajudando a fundar as publicações *A Manhã*, *O Papagaio* e *Jazz*. Depois do empastelamento da redação de *Crítica*, jornal de Mário Rodrigues para o qual contribuiu com sua verve contundente, deixou o país, só retornando em 1943, quando introduziu uma nova diagramação das páginas de jornal, conhecimento adquirido em curso de artes gráficas que fez nos Estados Unidos. Criou o layout dos jornais *Diário da Noite*, *Folha Carioca* e *Última Hora* (LOREDANO, 1988: 10). N´*A Maçã*, introduziu alterações ao layout original de Ivan a partir de dezembro de 1923, com influências do *art déco*. A revista seguiu sendo publicada até 1929. Em seus últimos anos a revista perdeu muito da sutileza e elegância que a marcaram, em grande parte pelo desligamento gradual de Humberto de Campos, entre os anos 1927 e 1928.

A Maçã, *Careta*, *O Malho*, *Para Todos...* – estas revistas já são contemporâneas de **Klaxon**, algumas de **base** e, no caso de *Careta*, mesmo de **noigandres**. Tratam-se de revistas ligadas ao campo da *indústria cultural*, voltadas para um público geral, não restrito ao núcleo dos produtores culturais, e servem de contraponto às revistas em estudo. Partimos agora para um brevíssimo apanhado sobre seus pares: as revistas que, como **Klaxon**, colocavam-se no outro espectro, no campo da *produção erudita*:, as chamadas revistas modernistas.

2.2. As Revistas Modernistas

Nos dias 13 e 14 de fevereiro de 1922 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo a Semana de Arte Moderna, plataforma de lançamento de idéias que depois tomariam a forma de movimentos de vanguarda, expressos em manifestos e revistas, no mosaico de tendências que moldou o modernismo brasileiro. Mostrou-se a arte de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, a música de Vila Lobos e Guiomar Novaes; nas letras, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Menotti Del Picchia e Sérgio Milliet.

A Semana foi, ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas, manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (...) Paralelamente às obras e nascendo com o desejo de explicá-las e justificá-las, os modernistas fundavam revistas e lançavam manifestos que iam delimitando os subgrupos, de início apenas estéticos, mas logo portadores de matizes ideológicos mais ou menos precisos. (BOSI, 1994: 340)

À publicação de **Klaxon** seguiu-se a edição de uma série de outras revistas, criadas por grupos imbuídos de diversos matizes ideológicos, todos sob a denominação mo-

Figura 56 - *Klaxon*, *Mensário de Arte Moderna*, capa de todas as edições; a revista foi publicada mensalmente de maio de 1922 a janeiro de 1923.



Fonte: KLAXON, 1976

dernista. Assim, em 1923 é publicada *Novíssima* (SP 1923-1926), que contou com a colaboração de Blaise Cendrars, escritor francês que influenciou as obras de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, autor do livro *La Fin du Monde Filmé par L'Ange ND*, projetado e ilustrado por Fernand Léger. Em *Novíssima* apareceram as primeiras manifestações do grupo Verde-Amarelo, de Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, que mais tarde se reuniria em torno da revista *Anta*. O escritor Cassiano Ricardo era um de seus diretores. Segundo Maria Cristina J. Barbosa, “apesar de se pretender renovadora era na verdade bastante tradicional” (BARBOSA, 1997: 75).

Estética (RJ 1924-1925) teve apenas três números. Fundada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, guardava semelhanças com a revista inglesa *The Criterium* (LND 1922-1939), publicada pelo poeta T. S. Elliot – ambos os editores eram admiradores de sua obra. Em carta a Joaquim Inojosa, Prudente revela a precariedade de meios com que sofria a revista: “A redação é uma livraria; isto é não temos redação.”. Colaboraram com *Estética* A. C. Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Renato de Almeida e Ronald de Carvalho. Seu formato se aproximava de uma brochura, mais do que de uma revista, numa manutenção do conceito de review, com o predomínio da palavra e a ausência de ilustrações, semelhante, nesse sentido, às primeiras revistas brasileiras publicadas. Seus textos não faziam par com a ousadia no design.

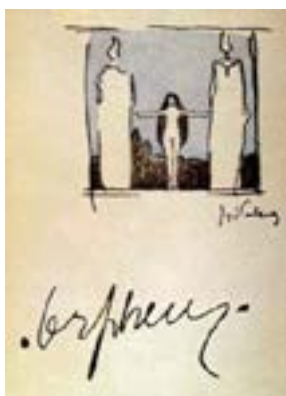
Outras publicações modernistas eram igualmente vanguardistas em conteúdo, porém conservadoras em seu aspecto gráfico: *A Revista* (BH, jul/1925 a jan/1926), *Terra Roxa... e outras terras* (SP, jan/1926 a set/1926), *Revista do Brasil* (2a fase, RJ, set/1926 a jan/1927), *Verde* (CG, set/1927 a jan/1928), *Revista de Antropofagia* (SP, 1a dentição, maio/1928 a fev/1929 e 2a dentição mar/1929 a ago/1929) e a *Revista Nova* (SP, mar/1931 a dez/1932), editada por Paulo Prado, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Contemporâneas, ainda que vinculadas a outros grupos modernos, foram *Novíssima* (SP, dez/1923 a jul/1926), *Festa* (1a fase, RJ, out/1927 a set/1929) e *Movimento Brasileiro* (RJ, out/1929 a jan/1930). Vistas em conjunto, estas revistas traziam o conservadorismo no tratamento gráfico, algumas com elementos do art déco, como se pode perceber nas capas da revista *Verde* (fig. 055).

A inclusão da *Revista do Brasil* no rol das revistas modernistas deveu-se ao período, entre janeiro de 1923 e maio de 1925, em que foi dirigida por Paulo Prado. Segundo Tânia Regina de Luca, doutora em história pela USP,

A presença de um nome ligado à Semana de Arte Moderna à testa do mensário trouxe mudanças significativas e implicou na abertura de suas páginas aos principais nomes do movimento, sem que tenham desaparecido das mesmas os colaboradores que se ligavam a posturas estéticas anteriores, fato que instaurou significativa tensão no seio da revista. (LUCA, 1996: 00)

As mudanças, porém, não passaram do conteúdo para o layout da revista, que manteve em suas capas um aspecto uniforme. Da mesma forma, os outros títulos citados, apesar da renovação em textos e editoriais, não trouxeram para o design a expressão de suas ideias. Havia um cuidado com o produto gráfico, como se pode apreender pela correspondência entre Mário de Andrade e os membros do grupo de Cataguases que editou *Verde* (VERDE, 1978). O escritor teceu comentários acerca da capa, opinando sobre o excesso de ornamentos.

Figura 57 - *Orpheu*, capa das duas únicas edições da revista portuguesa, de 1917; amostra de página de miolo da 1ª edição



Segundo depoimento de Carlos Drummond de Andrade para um documentário, a diagramação mais ousada distrairia a atenção do texto, que seria a matéria principal das publicações. Esta visão do texto como um elemento visualmente “neutro” perdura no imaginário popular até os dias de hoje. Nesse contexto a imagem, em contraposição, seria o elemento gráfico por excelência e uma revista dedicada a literatura poderia prescindir destas. Se considerarmos os custos envolvidos na reprodução de imagens versus os apertados orçamentos destas pequenas revistas, que eram financiadas muitas das vezes por membros do grupo que a editava e amigos destes, encontramos mais uma possível razão para sua ausência. Concorre neste ponto a questão levantada anteriormente dos diferentes tempos de evolução de região para região brasileira, com o contexto da indústria gráfica local influenciando diretamente a produção desse material. Entretanto, apesar de todas as dificuldades, houve uma antes destas revistas que ousou tentar uma união de textos modernistas e design gráfico de vanguarda: **Klaxon**.

2.3. As Revistas Modernistas e o Design de Vanguarda

2.3.1. Klaxon

Klaxon foi a primeira revista modernista lançada, apenas três meses após a Semana de Arte Moderna de 1922. Todos os números tiveram capa semelhante, com o emblemático A ao redor do qual todas as palavras se organizam. Foram 8 edições, a primeira de 15 de maio de 1922, sendo publicada até dezembro de 1923, no formato 26 x 18,5 cm, com 16 páginas. A última edição, dupla, de número 8/9, dedicada a Graça Aranha, contavam com 32 páginas. A revista foi reeditada, em versão fac-similar, em 1972, pela editora Livraria Martins Fontes, com introdução escrita por Mário da Silva Brito. Tal edição serviu de fonte para as observações pertinentes ao aspecto gráfico da revista.-

O expediente da revista nunca trouxe a distribuição de funções entre seus membros. Nesta atitude de fato havia uma intenção, a de retratá-la como uma manifestação de grupo, não distinguindo os componentes e suas atribuições. Segundo Mário da Silva Brito a revista

é órgão de uma coletividade intelectual, de um grupo empenhado no exercício de uma linha de arte e pensamento destoante da que se praticava no país. De um grupo que se nomeia a redação no artigo de fundo inaugural. Compõem-no Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luís Aranha. Órgão coletivo, em que todos são iguais, não tem hierarquia. (BRITO, 1972)

É natural, porém, que alguns tratassem mais dos assuntos que lhes eram afins. Em *História dos Jornais Literários*, Plínio Doyle relatou que, de acordo com “informação pessoal de Joaquim Inojosa, era Rubens Borba de Moraes o homem-chave da revista, pois tudo fazia, tudo providenciava, tudo articulava” (DOYLE, 1976: 59). Doyle citava as

cartas reunidas no livro de Inojosa *O Movimento Modernista em Pernambuco*, onde Rubens Borba conta as providências que tomava (assinaturas, anúncios, colaborações, etc). O próprio Inojosa foi representante da revista em Recife, conforme anunciado no sumário da edição 8/9. Além desta, Klaxon contou com representações no Rio de Janeiro (com Sérgio Buarque de Holanda como encarregado), França, Suíça e Bélgica.

Estas profusões de entrepostos espalhados ao redor do país e no exterior indicavam as ambições do grupo de, por um lado, firmar no país sua posição de centralidade no movimento moderno e, por outro, na Europa, buscar a confirmação de sua posição de vanguarda. Em verdade, o modernismo brasileiro, ao menos nas artes plásticas, obteve antes um reconhecimento europeu que brasileiro (ver ZÍLIO, 1996). É o caso do primitivismo na obra de Tarsila do Amaral, cujo aspecto primitivista recebeu elogios na Europa, mas que no Brasil foi atacado.

Como manifestação do grupo que a editava, **Klaxon** refletia esse primeiro momento de união de diversas correntes em torno da causa modernista. A revista era instrumento de propaganda do grupo, semelhante ao que os dadaístas e futuristas já haviam experimentado na Europa. Por outro lado, no vazio após a Semana de Arte Moderna, havia a necessidade de manter os vínculos desse grupo, e a revista era um instrumento que se prestava muito bem ao papel. Conforme carta de Guilherme de Almeida, publicada no Estado de S. Paulo em 10 de fevereiro de 1968, **Klaxon**

(...) foi uma consequência da Semana, indispensável, para que não se dispersasse o espírito. Formo-se no 'meu' escritório da rua 15 de novembro (que era do meu pai), fronteiro à Casa Alemã, e chamado por nós de 'escritorinho'. Aí nos encontrávamos, imaginávamos, escrevíamos, desenhávamos, resolvíamos tudo, amistosa e alegrissimamente sempre. (*apud* DOYLE, 1976 : 59)

Mais adiante a redação foi instalada à Rua Uruguaiana 14, mudando-se em seguida para a Rua Direita 33, sala 5 (BRITO, 1976). Nas colaborações em texto, a figura de mais destaque foi Mário de Andrade. Doyle relatou que para redigir seu livro utilizou a coleção de **Klaxon** de propriedade de Carlos Drummond de Andrade, presenteada a ele pelo próprio Mário de Andrade, que rubricou todos os textos de sua autoria. Também para o texto contribuíram Antonio Carlos Couto de Barros, Carlos Alberto Araújo, Durval Marcondes, Graça Aranha, Guilherme de Almeida,, Luis Aranha, Luiz Annibal Falcão, Manoel Bandeira, Motta Filho, Oswald de Andrade, Pedro R. de Almeida, Plínio Salgado, Renato Almeida, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Rubens de Moraes, Sérgio Buarque de Hollanda e Sergio Milliet.

Sobre Ronald de Carvalho, vale notar que antes da Semana de Arte Moderna o escritor tomou parte da revista *Orpheu* (LSB, 1915-1915; fig. 056), precursora da vanguarda portuguesa, junto com Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Esta publicação teve apenas dois números publicados. A capa da primeira edição apresentava um de-

Figura 58 - Comparação entre as capas dos livros *La Fin du Monde...*, por Fernand Léger; *Os Ismos da Arte*, or El Lissitzky e a primeira capa de *Klaxon*..



Fonte: KLAXON, 1976

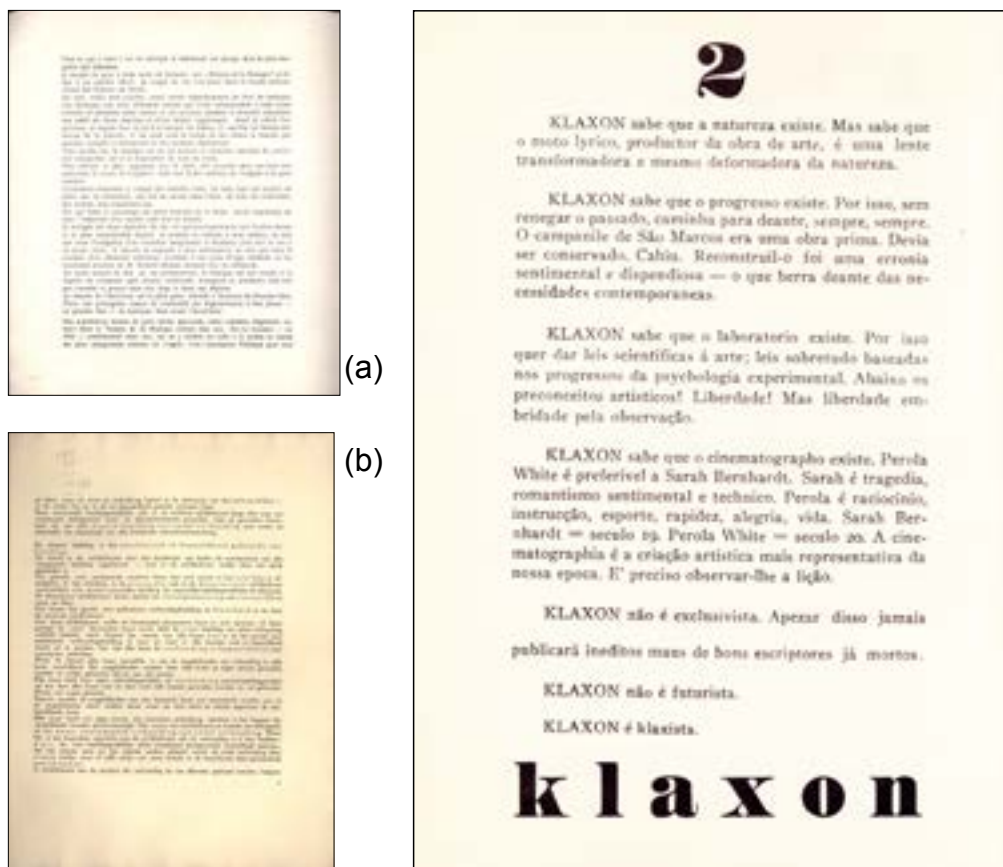
senho colorido, de inspiração simbolista e traços modernos, feito por José Pacheco, responsável também pelo design gráfico da revista. O segundo número trazia apenas um imenso número 2. O número três dessa publicação trimestral chegou a ser anunciado nas páginas da nº 2, mas não houve nova edição.

Alguns autores estrangeiros também contribuíram para a **Klaxon**: Charles Baudoin (psicanalista francês, discípulo de Jung) e Henri Mugnier (poeta franco-suíço), ambos da revista francesa *Le Carmel* da qual Sergio Milliet participou entre 1916 e 1918; Nicolas Bauduin, Guillermo de Torre, Antonio Ferro (outro participante da *Orpheu*) e outros. Segundo artigo de Augusto de Campos, em artigo introdutório à edição fac-similar da *Revista de Antropofagia*, foi uma “colaboração internacional do 2.º ou 3.º time europeu (...) Escassez de matéria-prima num terreno movediço onde, entre outras ervas, até poema de Plínio Salgado dava. Ruim, é claro. “ O poeta destacou como virtude da revista seu aspecto gráfico, considerando-a a “a mais bela das revistas do Modernismo”, mas tecendo duras críticas à falta de coesão de seu conteúdo. Continua a carta de Guilherme de Almeida:

Couto, Tácito, Aranha, Rubens e eu fomos à Tipografia Paulista, de José Napoli (Rua da Assembléia), onde eu haveria de imprimir, nas cores preto e vermelho, e sem maiúscula, os meus livros *Meu* e *Raça*. E aí foi que compus tipograficamente (sempre adorei arte gráfica) o ‘enigma pitoresco’. Retirei eu mesmo do caixotim das maiúsculas de madeira o que me pareceu melhor: um ‘A’ imenso, igual àquele que estava ali num cartaz, na parede: o ‘A’ da ópera *Aída*, que ia ser cantada no Municipal. E no componedor, sobre esse ‘azão’ apliquei todos os dizeres da capa, até mesmo o til de São Paulo. (*apud* DOYLE, 1976: 59)

Guilherme de Almeida redigiu esta carta como resposta ao artigo de Aracy Amaral, publicado no Suplemento Literário do mesmo *Estado de S. Paulo*, em 03 de fevereiro

Figura 59 - Comparação entre as páginas internas das revistas *Dada* (a); *De Stijl* (b) e *Klaxon*.



Fonte: KLAXON, 1976

de 1968. Nele a autora, baseada em depoimento de Sérgio Buarque de Holanda, revelou que o futuro ensaísta de Raízes do Brasil comprara “no Rio de Janeiro, na Livraria Leite Ribeiro, hoje Freitas Bastos, o último livro de Cendrars chegado ao nosso país”. Tratava-se de *La Fin du Monde Filmé par l'Ange Notre Dame*, romance daquele escritor francês “belíssimamente ilustrado a cores por Léger”. Levado o livro ao “escritório”, Guilherme de Almeida havia se entusiasmado com a capa.

Imediatamente sentou-se e esboçou, ele mesmo, uma adaptação da idéia de Léger. Esta utilizada a letra ‘N’ em caixa alta, com grande destaque visual; toda a composição construída à base de letras, sempre dispostas em ortogonal, porém em corpos diversos de um mesmo tipo gráfico. Um pequeno anjo estilizado, em desenho linear, completava a ilustração, à direita, ao alto. Guilherme de Almeida partiu da letra “A” que, em vermelho, agigantada, ocupa o centro da capa. Os dizeres restantes, em preto, são em tipos diversos, sobre fundo branco. Sem o rigor cubista, porém uma adaptação brasileira, “futurista”, para uma revista de vanguarda. (BRITO, 1972)

Guilherme de Almeida refutou tal influência, dizendo que a capa “não foi ‘esboçada’ por mim ante um livro de Léger” (*apud* DOYLE, 1976: 59). Efetivamente, se observarmos a capa de **Klaxon** e a do livro do cubista Fernand Léger não se encontra ali algo tão pró-

ximo como faz crer o texto de Aracy Amaral. Se em **Klaxon** a composição se baseia sobre uma única letra centralizada, na do livro de Léger há a distribuição do peso entre as letras “N-D” na parte superior da página e do “E” na parte inferior. A composição sugere um eixo diagonal, enquanto o “A” de Klaxon, ao dominar o centro da página, sugere uma linha vertical, o que lhe empresta um caráter mais ortogonal que à outra composição. A presença de ilustração também pesa consideravelmente no desacordo entre as duas peças, já que **Klaxon** é uma composição puramente tipográfica.

Ao cotejar a capa de **Klaxon** com os exemplos estudados no capítulo anterior (fig. 057), que versa sobre as vanguardas artísticas europeias, nota-se uma maior afinidade desta com o universo formal do construtivismo russo. Dentre os trabalhos dessa corrente, destacamos a capa do livro “Os Ismos da Arte”, de 1924, trabalho de El Lissitzky. Não há, até por uma questão de temporalidade, como afirmar uma influência direta do construtivismo russo sobre o grupo modernista e particularmente sobre o design elaborado por Guilherme de Almeida, já que a revista antecede a publicação do livro. Mas há alguns possíveis fatores que podem explicar essa comunhão entre o produto de duas culturas tão distantes.

Assim como o Brasil, a Rússia era um país isolado da Europa: se para o Brasil contava a distância, para a Rússia era a sua organização política e social. Como o Brasil, a Rússia tinha na França sua principal referência de cultura e civilização. As revistas brasileiras, para citar um exemplo, tiravam das francesas o seu modelo (MARTINS, 2006). Foi através da França que vieram as influências cubistas e futuristas, que aqui chegaram pelo caminho das artes plásticas e da literatura. Na Rússia essas correntes se uniriam para dar origem ao cubofuturismo (cf. capítulo I). Como na Rússia, o Brasil vivia “surtos de modernidade” (ZILIO, 1996), ou em outros termos, vivia entre ciclos de *atualização histórica*, com todos os avanços técnicos e todo um conjunto de ideias que levaram décadas a amadurecer na Europa ocidental chegando de uma só vez no país, no afã de elevar a nação ao nível do “teatro das grandes nações”. Os traços em comum, porém, acabam aí: enquanto na Rússia o processo de revolução levou ao poder um regime socialista, no Brasil a República tentava consolidar sua imagem, enquanto lutava por apagar aquela de uma monarquia recém desfeita.

O que se propõem como hipótese para explicar essa proximidade formal da capa da revista **Klaxon** com o universo construtivista russo é a de que, expostos ao mesmo caldo de influências cubistas e futuristas e dispendo de técnicas de impressão semelhantes, ambos tenham chegado a um resultado similar. Esse fenômeno da simultaneidade de propostas não é incomum, podendo constantemente ser encontrado entre grupos de pesquisa científica, por exemplo.

Em seu miolo, cujo aspecto gráfico será abordado com mais detalhes no capítulo seguinte, **Klaxon** não aparentava trazer grandes inovações. A revista era predominantemente tipográfica, com a inserção de poucas vinhetas e inclusão dos chamados

Figura 60 - anúncio para o chocolate Lacta e o Guaraná Espumante - provavelmente publicado em 1922.



Fonte: MARTINS, 2001

Figura 61 - anúncio para o Guaraná Espumante, publicado em Klaxon nº2, em junho de 1922.



Fonte: KLAXON, 1976

entretectos: uma imagem impressa a cada edição, com desenhos, gravuras ou mesmo partituras, que vinham em folha solta dentro da revista. Este hábito da imagem encartada, como podemos constatar pelo apanhado sobre a história das revistas, era prática comum na imprensa nacional. A publicação de partituras igualmente não era novidade: a revista *Paratodos*, por exemplo, trazia a cada edição uma página dupla contendo partitura de músicas populares. O que diferencia os entretectos de **Klaxon** daqueles das publicações contemporâneas são os seus atores: desenhos de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Anita Malfatti, entre outros.

É fato que a revista inovou mais em sua capa e anúncios do que na diagramação de seu miolo, mas mesmo nisso ela demonstra semelhanças com as publicações da vanguarda européia (fig. 058). Neste sentido, podemos citar a revista *Dada*. Em seus primeiros dois números, a revista trazia páginas de texto intercaladas com páginas de ilustração, com obras de seus membros. As páginas de texto são diagramadas em uma única coluna, com textos em prosa justificados e poemas com alinhamento à esquerda, entremeados de títulos, todos em tipografia serifada. Da mesma forma, a revista *De Stijl* trazia páginas de texto diagramadas em tipos serifados em coluna única, justificada. Descrição semelhante caberia às páginas de **Klaxon**, onde a estes elementos acrescenta-se a inserção do título da revista no rodapé e da numeração de página no cabeçalho, em tipo de corpo grande (cf. capítulo III). Colocando-as lado a

lado, percebe-se que o peso desses elementos extras da **Klaxon** concedem a ela um aspecto mais moderno que as duas revistas citadas.

A revista contou, em toda a sua existência, com apenas dois anúncios pagos, veiculados no verso dos números 1 e 2, dos chocolates Lacta (fig. 060) e da bebida Guaraná Espumante. Citando o artigo de Aracy Amaral:

Do ponto de vista gráfico visual, a grande novidade desse primeiro número de Klaxon está em sua quarta capa: foi a precursora de Mad no Brasil: um anúncio (no tempo dos reclames) de Lacta, de duas únicas palavras (“coma lacta”), concebido especialmente de acordo com o espírito da revista. Em tipos gráficos diferentes, dispostos com rara habilidade no espaço retangular da capa: “coma” à toda volta, repetida ao máximo para a objetivada fixação, e, no centro, a palavra Lacta, em corpos e tipos diversos, sugerindo uma movimentação dinâmica, que se relaciona quem sabe com letreiros luminosos que apagam e acendem, pela dificuldade do olho em fixar-se numa só das palavras. (apud BRITO, 1972)

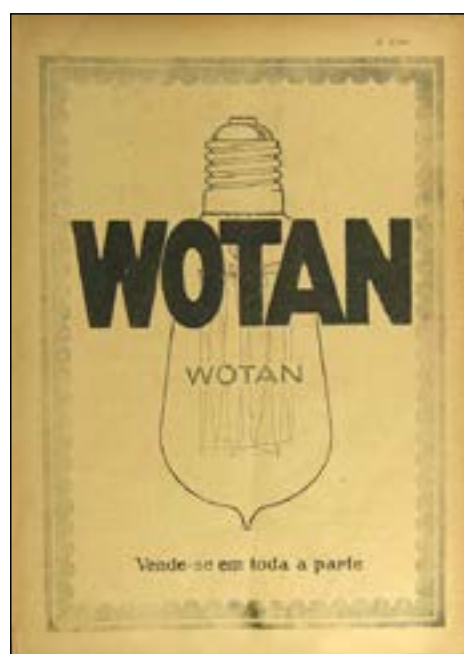
Mário da Silva Brito aponta este anúncio como um possível “poema pré-concreto, ou como um poema-carimbo, semelhante ao composto por Oswald de Andrade no seu diário da *garçonnière* intitulado *O Pequeno Cozinheiro das Almas deste Mundo*”. (BRITO, 1972). É interessante notar, mais uma vez comparando com os exemplos estudados no capítulo anterior, a proximidade da composição, tanto do anúncio de **Klaxon** quanto de *O Pequeno Cozinheiro* dos procedimentos da vanguarda europeia, neste caso das *parole in libertá* futuristas. O próprio Marinetti viria a visitar o Brasil, mas

Figura 62 - anúncio para o chocolate Lacta, publicado em Klaxon nº1, em maio de 1922.



Fonte: KLAXON, 1976

Figura 63 - anúncio para lâmpadas Wotan, publicado em maio de 1922 nas páginas de *O Malho*.



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

apenas em 1927. Outra possível fonte de inspiração para as ideias formais do anúncio são as obras de Mallarmé e de Apollinaire.

Sobre os anúncios, “os melhores poemas de KLAXON”, Campos cita os “anúncios espaciais Coma Lacta, Guaraná Espumante e os criativos pseudo-anúncios de Pantosopho, Panteromnium & Cia, proprietários da Grande Fábrica Internacional de Sonetos, Madrigais, Baladas e Quadrinhas.”

No segundo número publicou-se o anúncio do Guaraná Espumante: sob a legenda “a obsessão do sábio” o desenho de um homem barbado, de chapéu, com faixas preenchidas por palavras interrompendo a continuidade da figura. Nas faixas, outras qualidades de bebidas (vinho, água mineral, licor, cerveja...), todas riscadas por um traço, restando apenas o guaraná espumante ileso. Aracy Amaral comenta

O balão ainda não existia, provavelmente, com as bolinhas que caracterizam, no código dos comics, o pensamento. Então, os diversos nomes de bebidas são sobrepostos, em faixas, sobre o rosto do personagem, riscados. Só uma aparece intocada: “A” ideal, a do guaraná espumante.

(...)Anônimos, esses dois anúncios constituem, ao que sabemos, dois exemplares raros dos começos da arte publicitária no Brasil, a tentativa de elaboração de uma publicidade autenticamente nossa, no caso coerente com a linha nervosa de exaltação modernista da revista.

A afirmação sobre os balões, *speech balloons*, carece de verificação, posto que se tem notícia que os primeiros exemplos contemporâneos datam de 1896, no *comic* americano *Yellow Kid*, de 1895.

A autoria dos anúncios é de Guilherme de Almeida. Segundo o próprio

Mário de Andrade foi, sem dúvida, o nosso anjo da anunciação. Mas não dos anúncios. Estes, do chocolate e do refrigerante, fui eu mesmo quem os compôs a tesoura e goma arábica, e quem depois redigiu a nota, que Aracy gentilmente transcreve, em resposta à anunciante que nos retirara o anúncio... (apud DOYLE, 1976: 59)

Amélia Paes Vieira Reis da PUC-RJ, em sua dissertação intitulada *Design concretista: Um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretistas no Brasil, de 1950 a 1964*, comenta sobre o anúncio “coma lacta”

Esse anúncio da Lacta pode ser considerado como um design com tipos, termo utilizado por Priscila Farias (1998), que o diferencia do design de tipos. Ela classifica essas duas práticas como sinônimo de tipografia para diferenciar, dentro do campo mais amplo do design gráfico, trabalhos onde a tipografia é o elemento mais importante. (REIS, 2005: 64)

Anúncios tão ousados para sua época desagradaram seus contratantes, que não ficaram satisfeitos em ver seus produtos veiculados desta forma e retiraram a subvenção à revista. Em resposta, publicou-se no nº 4, na seção Luzes e Refrações, um “Aviso

aos Assinante”, alertando que os produtos anteriormente louvados pela revista “tornaram-se detestáveis”. A nota aconselhava o leitor de Klaxon a não usar tais produtos, “enquanto essas marcas não nos derem anúncios.”

Observando os anúncios das revistas de grande circulação da época, como *O Malho* e *Paratodos*, vemos o que seria um anúncio tradicional: o uso de tipos e imagens, com longos textos publicitários apresentando o produto ao consumidor e exaltando suas qualidades. Dentre os anúncios publicados nas edições dessas revistas que circularam no mesmo mês de maio de 1922 em que a primeira Klaxon circulou, destacamos o anúncio das lâmpadas Wotan (fig. 062). Nele, o desenho do produto ocupa o centro da página, com o nome do produto em tipo *grotesco* em bold sobreposto à imagem. Dentro da lâmpada, em lugar do filamento, o nome do produto é repetido num tipo *grotesco* mais leve. Na parte inferior, centralizado, em tipo serifado, vem a frase “Vende-se em toda parte”. Não fosse a moldura de aspecto rendilhado a cercar toda a composição estaríamos diante de um anúncio que poderia ter se inspirado nos preceitos modernista de clareza e concisão. São poucos os exemplos como este, mas eles existem.

Nos números 7 e 8/9 aparecem os “pseudo-anúncios” mencionados por Augusto de Campos

da firma” Panuosopho, Pateromnium & Cia ou Pantosopho, Pateromnium & Cia, “grande fábrica internacional de sonetos, madrigais, baladas e quadrinhas”, com tabelas de preços, e que, para atender a inúmeros pedidos de fregueses, na cidade de S. Paulo, montou um “laboratório de análises químico-gramaticais, além de um moderno gabinete de investigações e capturas literárias”. (DOYLE, 1976: 59)

Para estes anúncios não houve autoria assinalada. Além destes, os outros anúncios das revistas falavam do lançamento de livros, de membros da revista ou de escritores ligados a eles: *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade, *Os Condenados* de Oswald de Andrade, *Messidor* de Guilherme de Almeida, e outros. Alguns destes livros são anunciados como obras da editora Klaxon. Nos textos pesquisados não foi encontrada nenhuma referência às atividades do grupo na edição de livros.

Klaxon não foi um sucesso de vendas, nem pretendeu ser. A revista era sustentada por seus membros, que se cotizavam para pagar as edições. “Klaxon – magrinho de papel – custa uma fortuna” exclama Menotti Del Picchia, que ainda anota: “É claro que ninguém a compra.” para depois observar: “Mas Klaxon é orgulhoso: vende-se caro. Se ninguém o ler, paciência.” (BRITO, 1972)

No sumário encontramos a informação do preço da revista, mantido em todas as edições: 1\$000 a edição avulsa e 12\$000 a assinatura anual. Comparando com outras revistas contemporâneas confirma-se a observação de Del Picchia: a edição de maio de 1922 de *O Malho* trazia impresso na capa o preço de “\$100 no Rio” e “\$500 nos

Estados”; *Paratodos* custava \$500 e *Careta* custavam \$500 na capital e \$600 nos Estado.

As anunciadas assinaturas nunca chegaram a funcionar efetivamente como fonte de recursos, conforme o relato de Guilherme de Almeida, sobre o único assinante que a revista chegou a ter:

Um detalhe sobre Klaxon, que não chegou ao conhecimento geral, é a questão das assinaturas. Teve assinantes o Klaxon? – sim: um único, arranjado por um dos nossos. Na rua o nosso primeiro número, foi logo pelo correio remetido ao assinante. Dias depois, dele recebíamos o exemplar em devolução, acompanhado de uma respeitosa carta que alegava o equívoco seu e pedia-nos que não mais lhe enviássemos a revista, que escapava à sua compreensão, e generosamente abria mão do quantum de sua assinatura paga adiantadamente. O caso se nos apresentou como matéria grave, a exigir ponderada solução. Reunimo-nos: discutimos e chegamos à única conclusão possível. Esta: já gastamos a importância da assinatura; somos honestos; não sabemos aceitar esmolas; de sorte que a solução única é condenar o nosso assinante único a receber, queira ou não queira, todos os números de Klaxon. E se bem o resolvemos, melhor o fizemos. Dentro de envelopes comerciais variegados, de consignações diferentes (para evitar novas devoluções), ele recebeu, tim-tim por tim-tim, um por um, todos os poucos regougos roucos loucos ocos do nosso Klaxon (nosso mesmo e de mais ninguém).

A respeito desse primeiro momento do movimento modernista em São Paulo, Nelson Werneck Sodré comentou:

Por paradoxal que pareça – e só na aparência foi isso paradoxal – um dos jornais mais ativos e mais acolhedores às manifestações modernistas foi o *Correio Paulistano*, órgão tradicionalíssimo do tradicional Partido Republicano Paulista, organização que comandava a política dominante no Estado e, na verdade, em todo o país. (SODRÉ, 1966: 416)

Segundo Carlos Zílio, em oposição aos métodos da vanguarda francesa, que adotava uma posição de enfrentamento com as instituições, no Brasil essa cumplicidade com o poder era traço comum aos modernistas (ver ZÍLIO, 1996). Sua própria origem, do seio das tradicionais famílias abastadas, permitindo-lhes o acesso a uma educação que se completava na Europa, já os colocava muito próximos dos que exerciam o poder. Afinal, eram seus colegas de geração, parentes e amigos das famílias de boa estirpe, quem comandava a máquina do governo.

“Sem assinaturas, sem anúncio, sem venda avulsa, sem subvenção” (ALMEIDA, 1969), a revista teve uma repercussão considerável, cujo estudo infelizmente não pode ser aprofundado devido a falta de informações sobre os números de tiragem e de vendas da revista. Mário da Silva Brito cita uma carta da Biblioteca de Chicago, com pedido de envio das revistas para seu registro, prontamente atendida pelo grupo. Sem outros dados a corroborar o poder de sua influência, a permanência dessas revistas nas bibliotecas em forma de coleção e o reconhecimento posterior pela história das artes,

Figura 64 - página de *Careta* de 22 de julho de 1922, com a crítica de Lima Barreto à *Klaxon* (imagem original em microfilme)



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional.

Figura 65 - réplica de Mário de Andrade à crítica de Lima Barreto em *Klaxon* nº4, de 15 de agosto de 1922.



Fonte: KLAXON, 1976.

da literatura e do design gráfico atestam o valor atribuído à publicação.

Já no primeiro número, em seu texto de abertura, **Klaxon** se lançou como fruto da Semana de Arte Moderna, como instrumento de reflexão desta

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do Jornal do Comércio e do Correio Paulistano. Primeiro Resultado: “Semana da Arte Moderna” – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí KLAXON. (KLAXON, 1972: 01)

O manifesto do editorial funcionou como uma carta de intenções do grupo, mas sua heterogeneidade fez com que a revista, apesar do viés modernistas, trouxesse um conteúdo ainda pontuado de expressões dos movimentos literários e artísticos que a precederam. Essa diversidade pode ser percebida nas críticas dirigidas à publicação pelas gerações seguintes. Enquanto Oswald de Andrade foi abraçado pelos concretistas, citado em seu plano-piloto como precursor brasileiro do movimento, Klaxon teve outro juízo. Em artigo introdutório à edição fac-similar da *Revista da Antropofagia*, Augusto de Campos critica mordazmente a revista, caracterizando-a como

Espantosamente frágil, ingênua, amadorística. Um primeiro toque-de-reunir modernista, no ambiente hostil da época, após a bravura da Semana. Mas também um salve-se-quem-puder moderno, onde a maior parte naufraga em ondas subfuturistas

ou pós-impressionistas - ressaca internacional de arte moderna.
(CAMPOS, 1975)

Mais adiante no mesmo artigo, Campos pondera e considera que esses primeiros modernistas podem ser olhados “com maior brandura”, esclarecendo que a crueza com que expõe os aspectos negativos de sua produção “é exatamente para que se possa entender a posição crítica que, em relação aos seus próprios companheiros, assumirão, mais adiante, Oswald e os ‘antropófagos’ mais radicais.”

Ainda a respeito do editorial, cabe ressaltar seu pioneirismo na crítica de cinema. Citando outro trecho

KLAXON sabe que o cinematógrapho existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocínio, instucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.

Era de Mário de Andrade a autoria das críticas de cinema publicadas nas páginas de Klaxon. Dentre os filmes comentados, obras de Charles Chaplin, Eric von Stroheim e o filme brasileiro *Do Rio a São Paulo para Casar*, produção da Rossi Film, com direção de José Medina. No número 5 o filme comentado foi *O Garoto* de Chaplin. Cabe lembrar que nas primeiras décadas do século XX o cinema era recente e ainda visto com desconfiança por círculos intelectuais, reconhecido antes como um entretenimento popular do que como arte.

Figura 66 - capa do primeiro número de *La Nouvelle Revue Française*, de 1909.



Fonte: WIKIPEDIA.

Alfredo Bosi afirma que **Klaxon** foi “o primeiro esforço concreto do grupo para sistematizar os novos ideais estéticos ainda confusamente misturados nas noites bulhentas do Teatro Municipal.”

permaneciam baralhadas duas linhas igualmente vanguardistas: a futurista, ou, lato sensu, a linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a primitivista, centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que surrealismo e expressionismo são neo-romantismos radicais do século XX. (BOSI, 1994: 000)

Apesar desses traços de permanência, a publicação de **Klaxon** suscitou reações variadas e passionais. A mais conhecida é o artigo de Lima Barreto, publicado na *Careta* de 22 de julho de 1922. O texto é curto, ocupando apenas a metade superior da página 8 desta publicação. Em tom jocoso, Barreto comentou sobre a tentativa de “nos impingir como descoberta dele, S. Paulo, o tal de ‘futurismo’.

Ora, nós já sabíamos perfeitamente da existência de semelhante maluquice, inventada por um Senhor Marinetti, que fez representar em Paris, num teatro de arrabalde, uma peça – “Le Roi Bombace” – cuja única virtude era mostrar que ‘il Marinetti’ tinha lido demais Rabelais. (apud DOYLE, 1976)

Mais adiante, Barreto fala de suas impressões sobre a forma da revista:

Em começo, pensei que se tratasse de uma revista de propaganda de alguma marca de automóveis americanos. Não havia para tal motivos de dúvidas, porque um nome tão estrambólico não podia ser senão inventado por mercadores americanos, para vender seu produto. Quem tem o hábito de ler anúncios e catálogos que os Estados Unidos nos expedem num português misturado com o espanhol, sabe perfeitamente que os negociantes americanos possuem um talento especial para criar nomes grotescos para batizar as suas mercancias. Estava nesse ‘engano ledo e cego’, quando me dispus a ler a tal **Klaxon** ou ‘Clark’. Foi, então, que descobri que se tratava de uma revista de Arte, de Arte transcendente, destinada a revolucionar a literatura nacional e de outros países, inclusive a Judéia e a Bessarábia. (apud DOYLE, 1976)

De fato, a palavra klaxon tem por significado um tipo de buzina utilizada em carros, o que fundamenta a afirmação de Barreto ao confundi-la com uma revista de automóveis, mas e o tom zombeteiro da crítica que sobressai. É interessante notar a associação que Lima Barreto faz entre o design da revista e a propaganda. Se tomarmos **Klaxon**, como sugerido pelo crítico de literatura Mário da Silva Brito, como exemplo de um proto-concretismo também no aspecto do design, e considerarmos a conexão entre os participantes do movimento concretista da década de 1950 e a publicidade, a troça perde o sentido gozador e pode ser encarada como uma antevisão.

A resposta de Mário de Andrade veio nas páginas de **Klaxon**:

Na *Careta* (22 de julho) confunde ainda o espírito de atualidade

de Klaxon com o futurismo italiano um Sr. Lima Barreto. Desbarretemo-nos, imensamente gratos, ao ataque do clarividente. Mas não é por causa da estocada que estamos gratos. Esta apenas nos permitiu sorrisos de ironia. (KLAXON, 1976)

Devolvendo na mesma moeda da troça, Mário de Andrade caracteriza o antagonista como “escritor de bairro” que “desembocou duma das velas da Saúde, gentilmente confiando nas suas rasteiras. E foi uma rasteira que imaginou nos passar. Mas com franqueza, Sr. Lima, uma rasteira a 20 metros!”. À acusação de seguidores de Marinetti, responde que

o herbolário carioca sabe que certos arbustos naturais de Itália e da mesma família de apenas ‘alguns’ registrados em Klaxon, são comuns à Rússia, à Áustria e à Alemanha saqueada... Em todo caso simpático, nenhuma hostilidade aos moços que fundaram Klaxon... Amigavelmente tomamos a liberdade de lhe dar um conselho: não deixe mais que os rapazes paulistas vão buscar ao Rio edições da *Nouvelle Revue*, que apesar de numeradas e valiosíssimas pelo conteúdo, são jogadas como inúteis embaixo das bem providas mesas das livrarias cariocas. Não deixe também que as obras de Apollinaire, Cendrars, Epstein, que a Livraria Leite Ribeiro de há uns tempos para cá (dezembro não é?) começou a receber, sejam adquiridas por dinheiro paulista. Compre esses livros, Sr. Lima, compre esses livros! (KLAXON, 1976)

A *Nouvelle Revue Française* foi uma importante revista francesa de literatura e artes, fundada em 1909 pelo escritor francês André Gide. A editora francesa Editions Gallimard se estabeleceu em 1911 como um ramo da NRF. Mário de Andrade indica algumas das influências em **Klaxon**, listando além da obra dos escritores Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire e do teórico e futuro cineasta Jean Epstein. Também é importante a citação à Rússia, Áustria e Alemanha como lugares de produção moderna que influenciaram o grupo. A respeito dessa influência cabe ressaltar a figura de Anita Malfatti, que teve parte de sua educação artística na Alemanha e pode ser uma das fontes dessa influência.

O último número, duplo, em homenagem a Graça Aranha, trouxe desenho de Tarsila do Amaral e partitura de Vila Lobos, um sexteto dedicado ao homenageado. Para entender o motivo da homenagem é necessário entender sua posição: membro da Academia Brasileira de Letras, Graça Aranha se colocou a favor dos modernistas, assinando artigos e proferindo palestras em que urgia a instituição a acolher a renovação apresentada pelos modernistas. Graça Aranha participou da Semana de Arte Moderna com seu discurso “A Emoção Estética na Arte Moderna”. Dois anos depois, no discurso “O Espírito Moderno”, que levaria a sua saída da Academia, disse “se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia” (TELLES, 1983)

Dentre as publicações modernistas, Klaxon se destacou não só por seu pioneirismo: sob o aspecto do design é caso único em sua época, ao tentar traduzir suas intenções vanguardistas para o projeto gráfico da publicação. Ela não era a única revista onde o

moderno se mostrava. Contemporâneos a ela são os projetos gráficos de J Carlos para as revistas do grupo O Malho SA, por exemplo, em sintonia com o art déco que, segundo Julieta Sobral, seria um outro aspecto do moderno (SOBRAL, 2007). Mesmo o anúncio de lâmpadas Wotan comentado aqui mostra que, pesquisando mais a fundo as outras publicações da época, é possível encontrar nelas índices de modernidade. Da mesma forma, como propagador das ideias modernistas, **Klaxon** não era o único veículo. Havia as páginas dos jornais, onde, em artigos publicados (BOSI, 2006), membros do grupo modernista defendiam suas posições. A diferença de Klaxon residia em sua reunião do espírito vanguardista com o design gráfico, a exemplo do que ocorria paralelamente na Europa com os grupos de vanguarda e suas publicações.

Houve quem, como o assinante solitário, não alcançasse suas idéias. Mas **Klaxon** já trazia a resposta em seu primeiro editorial: “E Klaxon não se queixará jamais de ser incompreendida pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender Klaxon.” A revista inovou, mas não deu frutos – não naquele momento, não em termos de design gráfico. Guilherme de Almeida, responsável pelo design gráfico de sua capa e anúncios, mais tarde viria a desenhar o brasão de armas da cidade de São Paulo. Suas atividades como designer parecem ter se resumido a um *intermezzo* modernista, e mesmo em sua obra poética ele retornaria ao lirismo que o havia consagrado inicialmente (BOSI, 2006). Falando a respeito da influência modernista sob o ponto de vista da tipografia Guilherme Cunha Lima comentou:

Alguns exemplos esparsos e episódicos como o da revista Klaxon (São Paulo, 1922), não obstante ser o periódico mais importante do movimento, não foram suficientes para impor uma mudança formal do design tipográfico na imprensa brasileira. A revolução tipográfica só irá eclodir bem depois da Segunda Guerra Mundial, nos anos 1970. (LIMA, 1997: 18)

Efetivamente, a contribuição de Klaxon para as artes e para a literatura só receberá a devida atenção na década de 1950, quando o movimento concretista resgatar a parte de seu legado que lhes interessava. Do ponto de vista do design gráfico, apesar de alguns trabalhos acadêmicos escritos a este respeito, o reconhecimento de Klaxon como iniciativa pioneira no campo do design gráfico moderna ainda é um trabalho em processo.

2.3.2. Base

Se os anos 1920 marcaram a introdução das idéias das vanguardas modernas nas artes e no design brasileiro, a década de 1930 foi um período de entrada de novas correntes modernistas e de início de consolidação no campo da arquitetura moderna brasileira (CAVALCANTI, 2006: 9).

Na Europa do período entre guerras, o ambiente de hostilidades e mágoas misturava-se com a euforia do fim da I Guerra Mundial. Na Alemanha, o nazismo ganhava espaço na arena política, e as ideias anti-semitas ganhavam expressões cada vez

mais violentas nas ruas. Muitas famílias judias, percebendo o ambiente hostil que se formava então, começaram a emigrar para outros países.

No Brasil a Revolução de 1930 depôs o presidente Washington Luiz. Líder do movimento, Getúlio Vargas foi empossado, encerrando o período da República Velha e inaugurando o Estado Novo. Assim que as novas forças assumiram o poder e começaram a controlar a administração, o poeta Manuel Bandeira, ligado ao grupo modernista que se reunia em torno do recém criado Ministério da Educação e Saúde, indicou Lúcio Costa ao chefe de gabinete do ministro Francisco Campos, Rodrigo M. Franco de Andrade, para que assumisse a interventoria da Escola Nacional de Belas Artes. A ENBA era o centro de formação dos arquitetos brasileiros. Politicamente dominado por arquitetos filiados às correntes neocolonial e acadêmica, em princípio aceitaram o nome de Costa por julgá-lo um dos seus. Este, porém, ao assumir a direção da escola, implantou uma série de modificações, alinhadas com o grupo modernista.

Em 11 de dezembro de 1933, a profissão de arquiteto é regulamentada através do Decreto-lei n. 23.569. A década de 1930 assinala, portanto, a expansão das atividades e a oficialização da profissão de arquiteto; é nesse momento que se travam os embates, dentro de um campo recém-formado, envolvendo, em uma primeira instância, ecléticos versus neocoloniais e, logo em seguida, os últimos contra os modernos. (CAVALCANTI, 2006: 21-30)

Costa assumiu a direção da ENBA em janeiro de 1931 e convidou arquitetos e artistas plásticos modernistas para ensinar na escola. Dentre eles estava Gregori Warchavchik, arquiteto de origem russa que havia, em 1928, construído a primeira casa modernista do Brasil, na cidade de São Paulo. Mais tarde Warchavchik e Costa formariam sociedade em escritório de arquitetura.

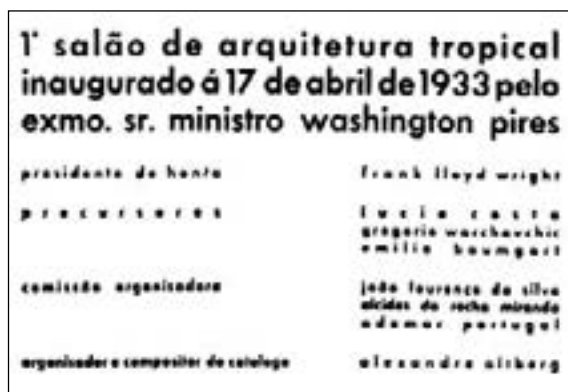
A intervenção moderna não durou muito e em dezembro do mesmo ano Costa perdeu o posto, com a entrada em vigência de um novo regimento universitário que exigia que todo diretor de faculdade fosse escolhido entre professores titulares (DURAND, 1991). A esta altura os estudantes, entusiasmados com a injeção de novas idéias, ao ver a retomada do poder dos opositores dos modernistas, deflagraram uma greve.

No mesmo ano, em seu primeiro projeto no Rio de Janeiro, Gregori Warchavchik, construiu uma residência da Rua Toneleiros. Foi nesta casa que Frank Lloyd Wright proferiu uma série de palestras a arquitetos, estudantes e interessados.

A vinda de Wright ao Brasil se deu na ocasião por sua participação no júri do concurso internacional de arquitetura para a construção do Monumento ao Descobrimento da América em Santo Domingo, República Dominicana (MOREIRA e NEDELYKOV, 2001). Em sua chegada ao porto do Rio de Janeiro, Wright foi recepcionado por uma entusiasmada turma de estudantes da ENBA, que vinham em busca de seu apoio à causa grevista. Ele os apoiou publicamente.

Na edição revisada de *An Autobiography*, de 1943, Wright des-

Figura 67 - convite para o 1º Salão de Arquitetura Tropical, design de Alexandre Altberg



Fonte: MOREIRA, 2005.

creve, de forma certamente folclórica, a recepção que teve, dando grande ênfase a certos fatos periféricos de sua estadia, como a vida social carioca. Sobre os colegas brasileiros, limita-se a comentar: "I met the modern professors the boys wanted. They were good architects and excellent men". (MOREIRA e NEDELYKOV, 2001)

A casa da Rua Toneleros foi encomendada a Warchavchik por William Nordschild imigrante alemão ligado ao comércio de importações no Rio de Janeiro. Seguindo o que já fizera na inauguração de sua residência em São Paulo, Warchavchik promoveu uma exposição para celebrar a abertura da casa, convidando membros da comunidade artística e de arquitetura de São Paulo, do Rio de Janeiro, os estudantes da ENBA e o ilustre convidado, Frank Lloyd Wright. Na ocasião ele proferiu diversas palestras, ou nas palavras de Alberto Xavier "proporcionou verdadeiros happenings a favor do modernismo" (*apud* COUTINHO, 2002). O evento foi amplamente coberto pela imprensa, que publicou declarações de Warchavchik, Costa e Wright.

O ano de 1931 também marcou a chegada ao Brasil de Alexandre Altberg. A família Altberg, de comerciantes judeus alemães, emigrou para o Brasil para escapar da tensão que se estabelecia então na Alemanha com a escalada do nazismo. No período que viveu na Alemanha, Altberg frequentou, durante o ano de 1925, a Bauhaus, mudando depois, por pressões do pai, para a Escola Politécnica de Oldenburg. Nesta escola ele obteve o grau de *Dipl. Ingenieur* (arquiteto) em fins de 1929 (MOREIRA, 2005). Ainda estudante, estagiou no conceituado escritório berlinense de Korn & Weitzman. Arthur Korn foi colaborador de Erich Mendelsohn; os projetos de seu escritório abraçavam os preceitos da *Neues Bauen*, a Arquitetura Nova alemã.

Em 1931, o grupo apresenta num edifício fabril na Friedrichstrasse em Berlim a "Exposição de Arquitetura Proletária" (*Ausstellung für Proletarisches Bauen*), que se entendia como mostra alternativa à *Berliner Bauausstellung* do mesmo ano. O design e realização ficaram aos cuidados de Korn e Altberg. Esta experiência é fundamental para a realização do 1º Salão de Arquitetura Tropical no Rio de Janeiro dois anos mais tarde. (MOREIRA, 2005)

Figura 68 - revista *base*, capa de todas as edições, publicadas mensalmente de setembro a novembro de 1933.



Fonte: IEB/USP

Os primeiros contatos de Alexandre Altberg no Brasil se deram através da comunidade alemã e da comunidade judaica no Rio de Janeiro, com os membros da Associação de Artistas e Amigos da Arte de Língua Alemã (*Vereinigung Deutschsprachiger Künstler und Kunstfreunde*), que daria origem à Pro-Arte – Sociedade de Artistas e Amigos das Belas Artes. Foi através da Pro-Arte que Altberg estabeleceu contato com Gregori Warchavchik (MOREIRA, 2005), que o convidou para cuidar da “Exposição de um Apartamento Moderno” – a inauguração do apartamento de cobertura de propriedade do Dr. Manoel Dias, irmão do pintor Cícero Dias, em Copacabana. Com essa inauguração, em 5 de janeiro de 1932, Warchavchik expunha a concepção de um apartamento modernista, com móveis e objetos compondo um todo coerente. Assim como havia feito em 1930 em São Paulo, e como fez, depois, na ocasião da abertura da casa da Rua Toneleiros, no evento “Exposição de uma Casa Modernista” ele abriu a casa na Rua Itápolis para visita pública. Nesta primeira exposição, que serviria de modelo para as outras, foram mostrados móveis, objetos de arte e decorativos e mesmo o paisagismo, assinado por Mina Klabin Warchavchik, que pela primeira vez

usava plantas tropicais brasileiras. Estiveram presentes nessa primeira inauguração muitos dos modernistas envolvidos com a *Klaxon*, como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Guilherme de Almeida. Na decoração da casa havia pinturas de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Lasar Segall, esculturas de Victor Brecheret, além dos móveis e luminárias desenhados pelo arquiteto.

Segundo o artigo de Pedro Moreira, que teve a oportunidade de entrevistar Alexandre Altberg

(...) ao deixar Berlim, Altberg trouxera na bagagem uma recomendação do marido de sua ex-professora a um certo Dr. Lorch em São Paulo. Lorch era casado com Luísa Klabin (Lorch), irmã de Mina Klabin Warchavchik e Jenny Klabin Segall. É também por esta via que Altberg é apresentado a Lasar Segall, que acabava de retornar uma longa estadia em Paris. (MOREIRA, 2005)

A partir de sua participação nesse evento, Altberg, já atuando em projetos de residências – sua primeira obra foi a residência de sua família, localizada na Rua Paul Redfern, numa então pouco povoada Ipanema – passou a freqüentar informalmente o recém fundado escritório de Lúcio Costa e Gregori Warchavchik. Após seus contatos nos encontros da casa da Rua Toleneros os dois arquitetos decidiram fundar sociedade, que duraria de 1931 a 1933. Foi nesse escritório, sediado no edifício “A Noite”, que surgiu a idéia de se realizar o 1º Salão de Arquitetura Tropical, inaugurado em 17 de abril de 1933 no Palace Hotel. Seus organizadores foram João Lourenço da Silva e Adhemar Portugal, que então estagiavam no escritório, mais Alcides da Rocha Miranda, colaborador de Emílio Baumgart. (MOREIRA, 2005)

O Palace Hotel já servira de lugar de reuniões para a Associação de Artistas Brasileiros, fundada em 1929 como uma alternativa ao Salão Nacional de Belas Artes. A AAB foi apontada como uma das organizadoras do evento.

Altberg foi co-organizador e designer do catálogo e convite do Salão (...) que contém uma colagem fotográfica sua, mostrando em destaque a Casa Nordschild de Warchavchik, a Casa Altberg e alguns outros pequenos edifícios modernistas, em parte ainda não-identificados. (MOREIRA, 2005)

O convite da exposição (fig. 066) é uma composição com tipos sem serifa em caixa baixa, conforme os preceitos da Bauhaus. Na parte superior, em corpo de texto maior, três linhas de texto justificado dão conta do título da exposição e da presença do ministro Washington Pires a inaugurá-la. A seguir o conteúdo se divide em duas colunas justificadas, a da esquerda com as atribuições e a da direita com os nomes daquele que contribuíram ou foram homenageados pelo evento, figurando como presidente de honra o arquiteto americano Frank Lloyd Wright. Na última linha, quebrando a justificação das colunas anteriores e fechando o quadro compositivo, lê-se “organizador e compositor do catálogo alexandre altberg”.

O layout deste convite expressa a profunda influência da Bauhaus no design gráfico desenvolvido por Alexandre Altberg. Estão ali alguns dos princípios compositivos ad-

vogados por Herbert Bayer (cf. capítulo anterior), que assumiu o setor de tipografia na Bauhaus em Dessau no ano em que o jovem Altberg lá estudou. O uso da tipografia sem serifa e da caixa baixa para toda a composição coadunam-se com os princípios de Bayer, mas o uso de colunas justificadas, com entreletras bastante expandidos, parece ser uma característica do trabalho de Altberg. Ao menos nos exemplos e na literatura encontrados, esse uso da coluna justificada não surgiu como partido de forma tão marcante quanto no trabalho de Altberg, que usará o mesmo recurso no design da revista **base**.

Sobre o catálogo da exposição, infelizmente não foi possível encontrar imagens para uma análise mais aprofundada de seu aspecto gráfico. Em seu artigo, Pedro Moreira comenta aspectos do catálogo, com texto de Walter Gropius e uma foto do edifício da Bauhaus, sob a legenda “fechada pela situação política”, numa demonstração da ligação ainda existente entre Altberg e o diretor de sua antiga escola. Também há a menção a fotomontagens feitas por Altberg, mas no mais não há outros comentários sobre o design gráfico desta publicação.

Antes do Salão de Arquitetura Tropical houve o Salão Revolucionário, ou Salão de 31. Inaugurado no mês de setembro de 1931, foi o ápice da tentativa de implantação do projeto moderno pela administração de Lúcio Costa na ENBA. Tido como a primeira manifestação coletiva dos Arquitetos representantes da “Arquitetura Nova” no Brasil, o Salão de 31 conseguiu trazer para as paredes da academia as obras de arquitetos e artistas plásticos envolvidos com as idéias modernas. Participaram do Salão, além dos citados Costa, Warchavchik e Altberg, Affonso Eduardo Reidy, Gerson Pinheiro, Emílio Baumgart, Marcelo Roberto, Luís Nunes, Vicente Batista, Alexandre Buddeus (que foi professor da ENBA durante a gestão Costa) e Anton Floderer.

No mesmo ano do 1º Salão de Arquitetura Tropical, Alexandre Altberg criou **base - revista de arte, técnica e pensamento**. A publicação foi lançada em setembro de 1933, seguida de mais duas edições, em outubro e novembro do mesmo ano. Apesar de sua curta trajetória, a revista é reputada como renovadora das artes gráficas brasileiras. Na revista, Altberg atuava como designer gráfico, editor, ilustrador, autor, financiador e até como tipógrafo.

A respeito do design gráfico da revista, que será analisado com mais vagar no próximo capítulo, cabem aqui alguns comentários. Com formato quase quadrado, com 20,80 centímetros de altura por 23,70 centímetros de largura, a revista se destaca pelo uso exclusivo de tipografia em caixa baixa e por sua estrutura em grid. Assim como no convite para o Salão de Arquitetura Tropical, em Base Altberg usa tipos em caixa baixa e o espaçamento entre letras expandido para compor as páginas. A fotografia e a ilustração estão presentes em todas as edições, desde os anúncios até em matérias predominantemente fotográficas. A capa e seu verso eram sempre impressas em duas cores, com a segunda, terceira e quarta capa ocupadas por anúncios. A cada

edição utilizava-se uma nova segunda cor: azul para o primeiro número, vermelho no segundo e verde no terceiro. Estas cores também eram usadas nos anúncios, em que figuravam empresas e instituições ligadas às relações de Altberg e dos outros envolvidos na publicação de *Base*. O uso inteligente de tipos com e sem serifa para diferenciar matérias e textos editoriais e de aspas como solução para os nomes próprios em um texto em caixa baixa demonstram o apuro do projeto gráfico dessa publicação.

O endereço da redação da revista era na mesma Rua Paul Redfern 36, residência da família Altberg. O texto de apresentação do primeiro número da revista foi escrito por Mário de Andrade. A revista foi publicada graças ao apoio de Lasar Segall, Gregori Warchavchik, da Família Klabin, e de Flavio de Carvalho (MOREIRA, 2005), como se pode apreender através dos anúncios e dos boletins das associações artísticas (Pro-Arte, AAB, SPAM e CAM) publicados em suas páginas.

Outro artífice de *base* foi Alcides da Rocha Miranda. Formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes em 1932, Rocha Miranda foi ator e testemunha de um período de grande agitação, quando se realizaram as conferências de Le Corbusier em 1929, a reforma de ensino de arquitetura por Lucio Costa, o Salão Revolucionário de Artes em 1931, e a exposição da Casa Modernista no Rio de Janeiro, a casa da Rua Toneleiros, com as palestras de Frank Lloyd Wright. Desde o início seguiu a linha modernista. Nos primeiros anos perseguiu carreira nas artes plásticas, tendo sido aluno de Candido Portinari e de Guignard. Somente no final da década de 1940 sua arquitetura começou a despontar. Como estudante, foi estagiário na firma Costa e Warchavchik, seguindo depois para o escritório de Emílio Baumgart. Atuou no Serviço de Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN) junto com Lúcio Costa.

A partir do contato estabelecido em 1933 na organização do 1º Salão de Arquitetura Tropical, Rocha Miranda uniu-se a Altberg na empreitada da revista. Em seu livro sobre Rocha Miranda, a historiadora Lélia Coelho Frota menciona apenas duas edições da revista. Da mesma forma, a pesquisadora Maria Cristina Jardim Barbosa fala de dois números, depois dos quais a revista teria se encerrado. Isso provavelmente se deve ao fato do acervo da Casa de Ruy Barbosa, provável fonte para a pesquisa de ambas, só contar com os números 1 e 2 da revista. Alcides da Rocha Miranda efetivamente participou da revista até o seu último número: na terceira edição encontram-se pelo menos dois artigos assinados com as iniciais “a. r. m.” - esta era a forma como sempre se assinavam os artigos, o que dificulta em alguns casos o reconhecimento de sua autoria. A respeito de seu papel na revista, Lélia Coelho Frota menciona Alexandre Altberg como redator, “com a colaboração próxima de Alcides.” (FROTA, 1993: 25) Em seu artigo, Pedro Moreira, menciona que “em 1934, por falta de patrocínio e por calotes dos principais assinantes, os Clubes de Artistas do Rio (Pró-Arte) e de São Paulo (SPAM e CAM).” Em verdade, as associações paulistas não duraram muito mais que a revista, ambas existindo apenas entre os anos de 1933 e 1934.

A SPAM, Sociedade Pró-Arte Moderna, foi inaugurada em São Paulo com um baile de carnaval para arrecadar fundos e promoveu outro ao final, para saldar suas dívidas. Suas atividades incluíram palestras, seminários e duas exposições de arte moderna. Mais politizado, o CAM, Clube dos Artistas Modernos, tinha entre os seus o artista plástico, arquiteto e designer Flávio de Carvalho. Dentre os eventos que promoveu, destaca-se a palestra proferida por Tarsila do Amaral sobre cartazes russos. Em 1931 a artista estivera em visita à União Soviética, motivo pelo qual, em seu retorno à São Paulo, foi presa pela polícia local. A SPAM encerrou suas atividades por denúncias de atitudes licenciosas em seus bailes, enquanto que o CAM foi fechado pela polícia. (ZILIO, 1997).

Os anos 1930 e 1940 não foram muito favoráveis a Alexandre Altberg. Sendo alemão, judeu e de inclinações socialistas, diante da política de estado do governo Vargas ele estava em franca desvantagem. Apesar da pujança da arquitetura moderna nos anos que se seguiram, a obra de Altberg restringiu-se aos edifícios e residências que projetou na década de 1930. Efetivamente, fora do círculo ligado ao ministério de Gustavo Capanema, era bastante rarefeita a oferta de projetos àqueles que defendiam os princípios modernistas. Altberg dedicou-se por alguns anos ao design de interiores e em 2001 mudou-se para Marília, interior de São Paulo, onde viveu até 2009. Em 15 de agosto de 2009, com 101 anos, o arquiteto e designer Alexandre Altberg faleceu na mesma cidade.

2.3.3. Noigandres

Em 1948 os participantes do I Congresso Brasileiro de Poesia, ocorrido em São Paulo, membros da Geração de 45, advogavam a superação do modernismo na literatura e na poesia brasileira. Uma nova geração, porém, os chamados *Novíssimos*, se oporiam a eles, ratificando a herança da Semana de Arte Moderna de 1922. Dentre os

Figura 69 - Capas dos livros de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.



Fonte: BANDEIRA e BARROS, 2002.

Figura 70 - capa de todas as edições da revista *noigandres*, respeitando a proporção entre seus diferentes tamanhos.; edições n° 1 (novembro de 1952); n° 2 (fevereiro de 1955); n° 3 (dezembro de 1956); n° 4 (março de 1958) e n° 5 (1962)



Fonte: fotos cedidas pelas pesquisadoras Zuleika Schincariol e Leila Reinhert, da Universidade Presbiteriana Mackenzie

Novíssimos – poetas iniciantes sem definição precisa de escola estética (BANDEIRA e BARROS, 2002) – estavam Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Os três poetas se conheceram nos corredores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no mesmo ano de 1948. Os irmãos Campos, Augusto com 17 e Haroldo com 19 anos, tomaram conhecimento da poesia de Décio, então com 21 anos, graças a uma crítica de Sérgio Milliet (REIS, 2005). Nos anos seguintes eles publicaram seus primeiros livros de poesia: *Auto do possesso* (1950) de Haroldo de Campos, *O carrossel* (1950) de Décio Pignatari e *O rei menos o reino* (1951) de

Augusto de Campos. Em 1952 fundaram a revista (fig. 069) e o grupo Noigandres.

O nome do grupo veio do *Canto XX*, do poeta americano Ezra Pound. Segundo Jorge Schwartz “Noigandres (*d’ enoi ganres*), palavra introduzida na poesia provençal de Arnaut Daniel e recuperada no Canto XX de Ezra Pound, conota algo que protege contra o tédio.” (SCHWARTZ, 2002: 157)

Ainda em 1952 o grupo Noigandres juntou-se ao grupo Ruptura. Liderado pelo artista plástico Waldemar Cordeiro, o Ruptura promovia reuniões para o estudo do abstracionismo, tomando por base os ensinamentos de Kandinsky, Mondrian e as teorias da Gestalt. Faziam parte os designers Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopoldo Harr, Alexandre Wollner, Alfredo Volpi e Amílcar de Castro.

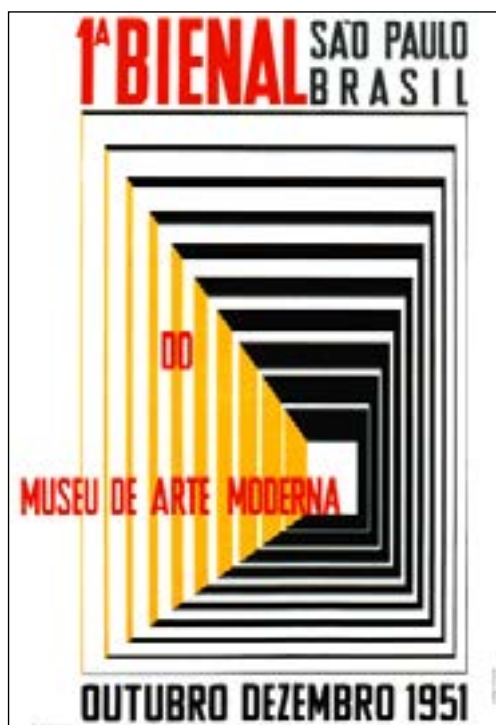
Principal teórico do movimento concretista em São Paulo, Waldemar Cordeiro defendia uma arte baseada na construção espacial bidimensional, no atonismo (uso exclusivo de cores primárias e suas complementares) e no movimento linear (fatores de proximidade e semelhança), em oposição aos preceitos da arte de raiz iluminista (COCHIARALLE, 2010). Sua posição racionalista levaria ao confronto com o grupo concretista do Rio de Janeiro, levando à dissidência e a criação do movimento Neoconcreto. Em palavras de Augusto de Campos, o que os levou a se unir ao grupo Ruptura foi uma “necessidade histórica”.

O que nos levou a isso foram razões éticas e estéticas, a urgência de rever e reformular a linguagem poética e retomar as propostas das vanguardas históricas interrompidas por duas guerras e pela perseguição nazista e comunista. (CAMPOS, 1996)

Além do resgate das vanguardas européias, o grupo Noigandres foi responsável por tirar do ostracismo a obra de Oswald de Andrade, especialmente em sua poesia minimalista. Dos poetas da geração de 45, eles elegeram João Cabral de Melo Neto e “um certo Drummond, um certo Manuel Bandeira, um certo Murilo Mendes.” (SCHWARTZ, 2002: 156). Eles recuperaram o legado da Semana de Arte Moderna de 1922 – não toda ela, mas a parte considerada afim a seus ideais, como o radicalismo inventivo dos anúncios dos chocolates Lacta, que Augusto de Campos julgou serem “os melhores poemas de Klaxon” (CAMPOS, 1996).

O período em que surgiu a revista Noigandres foi marcado por intensa agitação cultural, com exposições de arte, a recente criação de museus de arte moderna em São Paulo (MASP, 1947 e MAM, 1948) e no Rio de Janeiro (MAM, 1948), e a visita de artistas e escritores estrangeiros ao país. A Bienal de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, premiou a escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill. Artista plástico, arquiteto, escultor, tipógrafo e designer, o suíço Max Bill foi aluno da Bauhaus e seria mais tarde, em 1953, junto com Inge Aicher-Scholl e Otl Aicher, membro fundador da *Hochschule für Gestaltung* – HfG Ulm – ou Escola de Ulm. Sua influência sobre todos os envolvidos com a arte concreta no país – aí incluído o Ruptura e o grupo Noigandres – foi marcante. Após a premiação na Bienal, Max Bill veio ao Brasil em 1953, visitando o

Figura 71 - cartaz da 1ª Bienal de Arte Moderna, 1951; design de Antônio Maluf



Fonte: BANDEIRA e BARROS, 2002

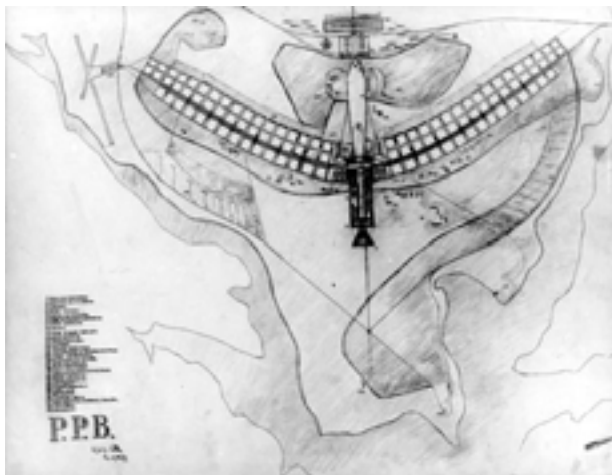
Rio de Janeiro e São Paulo. Em sua passagem por aqui, além de proferir palestras e trabalhar na montagem de uma exposição de suas obras, veio também com o intento de selecionar alguns brasileiros para o corpo discente da Escola de Ulm.

No mesmo ano da Bienal de São Paulo (fig. 070), nas instalações do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por iniciativa de Pietro Maria Bardi, foi criado o primeiro curso técnico de desenho industrial do país. O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) reuniu alguns dos principais designers a atuarem nas décadas seguintes: Alexandre Wollner, Antônio Maluf, Emilie Chamie, Ludovico Martino e Maurício Nogueira Lima. Foram professores do curso Robert Sambonet, Lasar Segall, Roger Bastide e Max Bill. Livio Abramo ensinou xilogravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP entre 1953 e 1959. Em paralelo aos cursos eram promovidas palestras e exposições. O IAC fechou suas portas em 1953.

Outra iniciativa no sentido da formalização do ensino em design foi a Escola Técnica do MAM, no Rio de Janeiro. Em 1953 Tomás Maldonado, recebeu a encomenda de formular uma proposta de currículo, com a contribuição de Max Bill. Esse primeiro projeto de ensino superior de design infelizmente não chegou a sair do papel e a Escola Técnica do MAM seguiu funcionando em um regime de cursos livres. Somente em 1962, com a instituição da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI – o ensino superior de design efetivamente se instalou no país.

A primeira edição de **Noigandres**, de 1952, marcou também a formação do grupo. Ao

Figura 72 - Plano Piloto de Brasília, 1957, desenho de Lúcio Costa,.



Fonte: WIKIPEDIA

Figura 73 - capa da revista AD; design de Hermelindo Fiaminghi



Fonte: BANDEIRA e BARROS, 2002

contrário da Klaxon, em que a revista sucedeu o evento, em **Noigandres** a revista foi o foco aglutinador inicial. A capa em princípio foi encomendada a Geraldo de Barros, que declinou o convite em favor de Gustavo Goebel Weyne. O resultado, porém, não agradou ao grupo e Décio Pignatari assumiu então a tarefa e produziu a capa.

Usariam uma ideia caligráfica de Décio: o nome do grupo, seus integrantes e a numeração vazados contra o fundo em que se repete a palavra noigandres, ainda mais estilizada, em vermelho sobre azul-escuro, definidos depois de algumas provas de cor.”
(BANDEIRA e BARROS, 2002: 14)

Noigandres 2 foi editado em fevereiro de 1955. Com tiragem de 100 exemplares, ainda menor que a do primeiro número, trazia pela primeira vez o termo “poesia concreta”. A capa desta edição foi concebida por Maurício Nogueira Lima, egresso do IAC. A terceira edição da revista foi lançada durante a I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, fundando-se, na ocasião, o movimento de poesia concreta. Em **Noigandres 3** encontra-se a abolição do verso tradicional e da estrutura-conteúdo e uso da cor, com experiências com carbono colorido na máquina de escrever, por conselho de Geraldo de Barros. A capa foi projetada por Décio Pignatari e Hermelindo Fiaminghi, designer ligado ao grupo Ruptura., num jogo tipográfico muito semelhante ao anúncio de Fiaminghi para a IV Bienal de Arte de São Paulo (STOLARSKI, 2006).

Em 1958 a **Noigandres 4** trouxe publicado o Plano Piloto da Poesia Concreta, manifesto onde o grupo declarou suas influências e seus preceitos artísticos. O nome Plano Piloto se deveu à influência do “Concurso para o plano piloto da nova capital

do Brasil”, lançado pelo governo em 1957 e que elegeu como vencedora a proposta de Lucio Costa. A capa novamente foi feita por Hermelindo Fiaminghi, seguindo um processo semelhante ao que usou na capa da edição da revista *AD* dedicada à exposição nacional de arte concreta (STOLARSKI, 2006; fig. 071)). De todas as edições da revista, esta foi a única que não seguiu um formato de brochura, aproximando-se mais de um portfólio, com as páginas soltas dentro de uma capa com abas, em formato de pasta. Além do trio formador do grupo, a *Noigandres 4* trouxe também três poemas de Ronaldo Azeredo.

O último número da revista, **Noigandres 5**, só foi lançada em 1962. Esta edição, intitulada “Do verso à poesia concreta 1949-1962” fez um retrospecto do movimento, editando novos poemas de Pignatari e dos Campos e contando também com os poetas Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. A capa foi desenhada pelos membros do grupo.

O movimento de poesia concreta foi o único movimento de vanguarda nacional com repercussão internacional (REIS, 2005). Segundo Augusto de Campos “a poesia concreta está na paginação e na titulação do jornal, no slogan de televisão, na letra de bossa nova” (CAMPOS, A., 1975: 7).

O caminho trilhado por estes designers pioneiros, muitos deles vindos de uma formação em artes plásticas e literatura, e mesmo exercendo ambas as funções em paralelo, permitiu que, na década seguinte, o design concretista assumisse lugar proeminente na cultura de massa. A partir dos anos 1960, as experiências visuais que antes ficavam restritas ao âmbito do campo de produção erudita, limitadas a um público seletivo, ganharam popularidade através da publicidade por exemplo, como demonstra o estudo de Amélia Reis sobre os anúncios da revista *O Cruzeiro* (REIS, 2005).

Nesse processo, iniciado na década de 1920 com a geração heróica dos modernistas, o design absorveu as influências estrangeiras e transformou-as, forjando uma expressão brasileira. Semelhante ao processo de formação de campo pelo qual passou a arquitetura nas décadas de 30 e 40 (CAVALCANTI, 2005), ao final uma escola triunfou – no caso da arquitetura, a modernista; no design, a de origem concretista – e trouxe a reboque um maior reconhecimento à profissão. Para o design, as conquistas foram imensas, pois foi a geração de 1960 a responsável por fundar a formação profissional para a área. Segundo André Stolarski “pode-se dizer que as tendências construtivas foram, ainda que tardiamente, responsáveis pela própria fundação da consciência do design no Brasil.” (STOLARSKI, 2006)

Desde então, o design vem se firmando como área de conhecimento, ratificada pela multiplicação de cursos universitários e pela criação, nas últimas décadas, dos cursos de pós-graduação, que podem agora voltar seus olhos ao passado e recuperar a memória desses e de outros pioneiros do design brasileiro.

3. DESCRIÇÃO E ANÁLISE GRÁFICA DAS REVISTAS DE VANGUARDA

Para a descrição das revistas estudadas, utilizou-se como base o modelo elaborado por Guilherme Cunha Lima. Este modelo, desenvolvido no âmbito de sua pesquisa sobre a produção de *O Gráfico Amador* (LIMA, 1996), baseou-se nas necessidades específicas dos pesquisadores do campo do design gráfico, em contraste com os modelos mais comuns de ficha catalográfica, advindos das áreas de biblioteconomia e arquivística. O modelo desenvolvido para a coleção de *O Gráfico Amador* consiste dos seguintes itens:

Autor. Ano. **Título.** *Design.* Ilustração: quantidade e técnica; comentários técnicos. Cidade e editor. Número de páginas. Formato. Série. Gênero literário. Exemplar. Composição, impressão e local. Data (dia e mês). Fonte do tipo. Encadernação e acabamento.

A coleção de *O Gráfico Amador* é composta de livros, folhetos e programas de peça de teatro, e para este fim a ficha se mostra plenamente eficiente. Ao tratar de revistas, porém, o modelo pede alguma revisão. Buscaram-se então alguns modelos de classificação de periódicos para nortear essas alterações. Dentre os acervos visitados, o que mostrou uma ficha catalográfica mais interessante foi o das bibliotecas da Academia Brasileira de Letras:

| | |
|--------------------------|--|
| Inf. Publicação | Periódico - Português |
| Número de Chamada | |
| Classificação | ABL per. |
| Notação | K88 |
| Título | kósmos : revista artistica, scientifica e litteraria |
| Especial | Kosmos |
| Imprenta | Rio de Janeiro : Jorge Schmidt, 1904 |
| Desc. Física | Ilustrado ; 30 cm |
| Periodicidade | Mensal |
| Notas | |
| Gerais | Saiu a seguinte nota, no número 3, p. 4, março de 1907: "No dia 13 de abril, impresso nas oficinas de Kosmos, surgira à luz FON-FON! SEMANARIO ALEGRE, POLITICO E ESFUZIANTE. Destinado a causar a o mais legitimo, ruidoso e huilariante successo..." |
| Resp. Intelectual | I. Behring, Mario (Dir) II. Schmidt, Jorge Ent. de Assuntos |
| | 1. Literatura brasileira |

Neste modelo percebe-se o cuidado em tratar de todos os possíveis aspectos da publicação, mas não o do design. Existe um cuidado em inserir uma descrição física: mesmo esta só fornece uma das dimensões, prática bastante encontrada nas fichas catalográficas.

Um terceiro modelo consultado foi o do livro *São Paulo em Revista – Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedades Paulistas, 1870-1930*, organizado pela Professora Doutora Heloísa de Faria Cruz, da USP/SP:

KLAXON (265)

Mensário de Arte Modernamente familiar

1922-1923

Características Técnicas Mensal

Formato:

Produção e Distribuição

Não há uma direção e gerência nomeada e definida. Há colaboradores “fixos” como Mário de Andrade, Sergio Milliet, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, A.C. Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes e colaboradores estrangeiros e nacionais.

Tiragem: não atinge 1.000 exemplares

Circulação: Região Sudeste

Preço: 1\$000 (avulso) e 12\$000 (assinatura anual)

Redação: Rua Uruguai, 14

Conteúdo

Elaborado pelos modernistas para divulgar livremente suas posições, produções e tendências como resultado da Semana de Arte Moderna. Seu posicionamento é de irreverência aos comportamentos conservadores estabelecidos, pretendendo construir uma revista literária inteligente, ativa e interessante, diferente das demais. A tônica principal é a inovação, independente do campo cultural, pois, para o grupo, todos são importantes. Apresenta algumas seções visíveis, entre elas: “Summário”, “Crônicas” e as “Fixas” (Músicas, Livros & Revistas, Cinema, Luzes e Refrações).

Apresenta publicidade, utilizando do aspecto visual para realçar o produto. No entanto, após o segundo número os anunciantes retiram sua propaganda da revista por ser considerada demasiadamente irreverente.

Acervo

AESP – nº 1 (15/05/1922) ao 8/9 (12/1922 – 01/1923), ano 1

IEB – nº 1 (15/05/1922) ao 8/9 (12/1922 – 01/1923)

Mesmo sob o aspecto catalográfico podemos tecer algumas críticas a este modelo: ele não esclarece, por exemplo, se os exemplares existentes nos acervos indicados são originais ou se são da edição fac-similar de 1972, patrocinada pelo governo do Estado de São Paulo. O livro conta com poucas imagens – coincidentemente uma delas é justamente da capa do primeiro número de Klaxon, (CRUZ, 1997: 159), mas com as margens exteriores à moldura que cerca sua composição tipográfica cortadas. Não há qualquer descrição física da revista, nem mesmo as dimensões. Quanto aos pequenos textos descritivos, acreditamos que as informações apresentadas de forma mais objetiva, para efeitos de uma ficha, sejam mais eficientes e de visualização mais dinâmica.

Navegando entre os modelos apresentados chegamos à seguinte síntese, proposta como modelo para as revistas em estudo:

Título número, data (dia, mês e ano). Resp. Intelectual. *Design*. Ilustração: quantidade e técnica; comentários técnicos. Cidade e editor. Número de páginas. Formato. Capa: papel e cor. Miolo: papel e cor. Periodicidade. Tiragem. Composição, impressão e local. Data (dia e mês). Fonte dos tipos. Encadernação e acabamento.

ACERVO

A seguir, utilizando o modelo proposto, será feita a apresentação da coleção das revistas, introduzindo uma a uma suas edições. Após esta apresentação preliminar serão destacados os aspectos gráficos das publicações, em comentários estruturados nos seguintes tópicos: CAPA, MIOLO, TIPOGRAFIA, ILUSTRAÇÕES E FOTOS

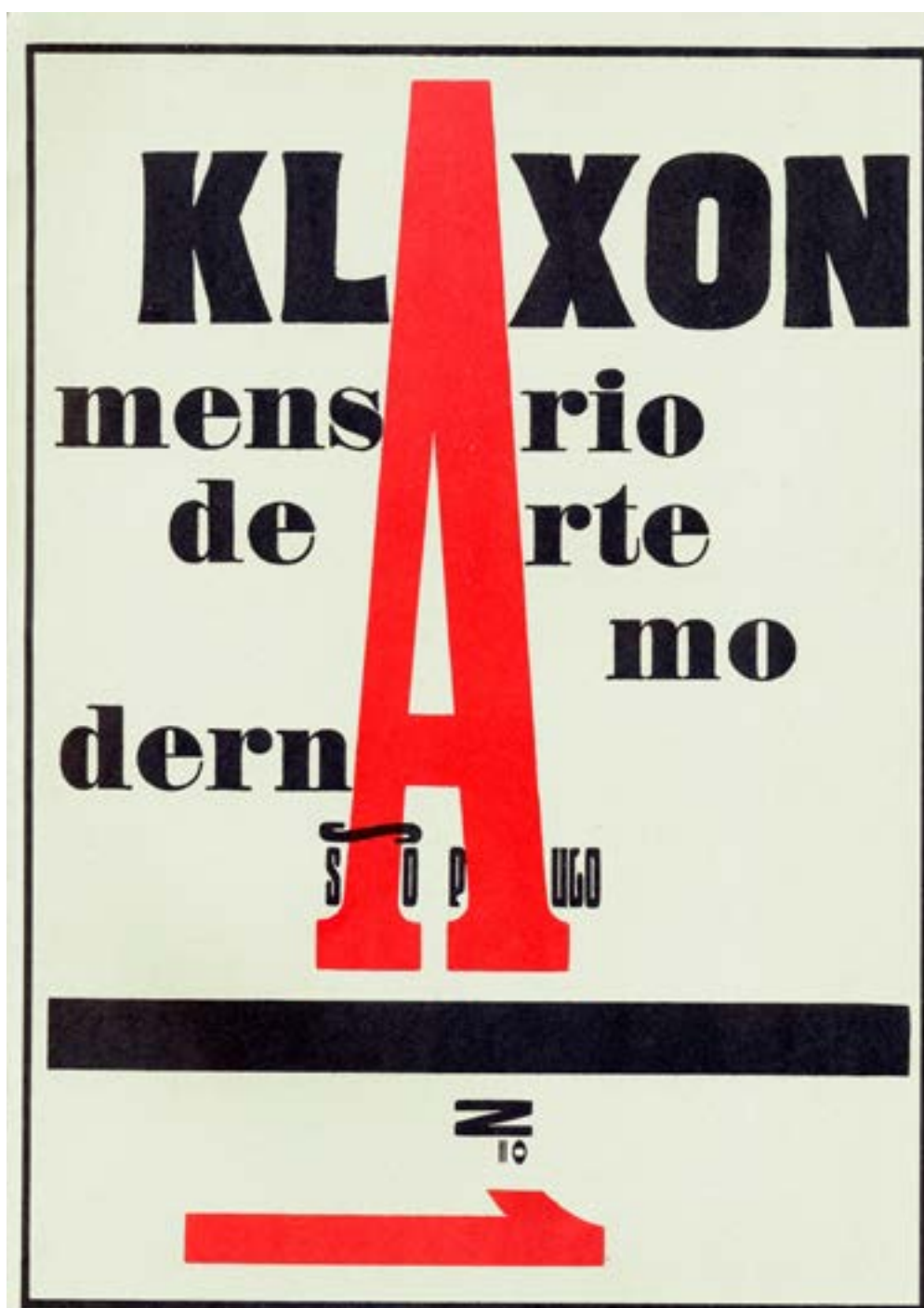
Estes comentários se basearam na observação das imagens das revistas, utilizando para isso os ensinamentos de Timothy Samara (SAMARA, 2008) e Kimberly Elam (ELAM, 2001, 2004 e 2007) Sempre que necessário serão citadas outras publicações, para fins de comparação, com a inserção de imagens destas quando necessário. Um dossier mais completo, com todas as páginas das três revistas estudadas, fica disponível em mídia eletrônica, anexada a esta dissertação.

A respeito dos créditos das imagens e autorizações para reprodução, peço por favor que seja consultada a seção de créditos de imagem, onde constam as fontes originais e as restrições determinadas por estas à produção de cópias.

3.1. Klaxon

3.1.1. Descrição

Klaxon nº01, 15 de maio de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 encartada, desenho de Victor Brecheret. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina verde claro; 2 cores (preto e vermelho). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados. Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



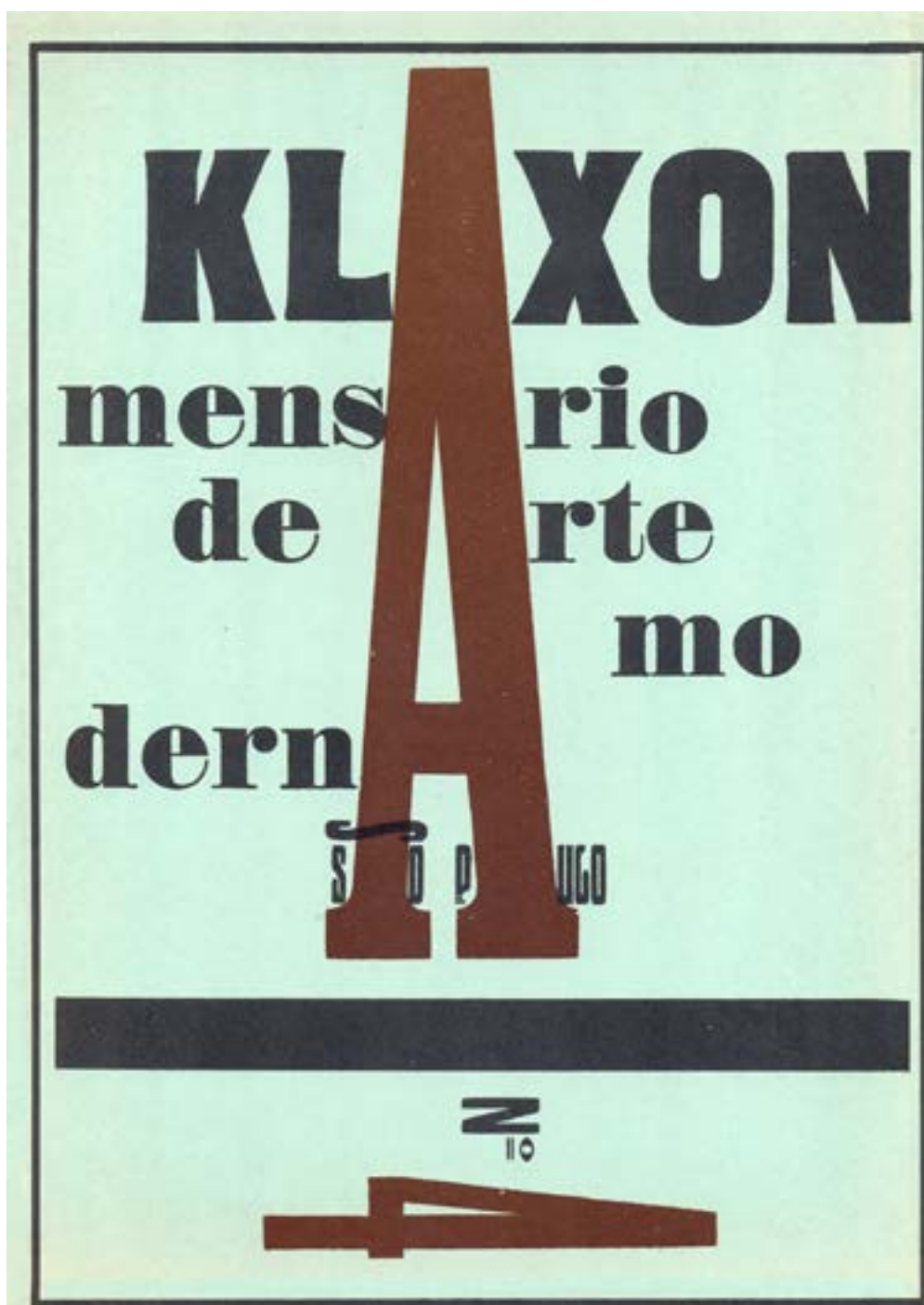
Klaxon nº02, 15 de junho de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 encartada, gravura de Di Cavalcanti; 01 na 3ª capa, desenho de Yan; 01 na 4ª capa, desenho de autor desconhecido. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina rosa; 2 cores (preto e verde escuro). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo.. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa em títulos . Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



Klaxon nº03, 15 de junho de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 encartada, gravura de Alberto Cavalcanti. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina azul claro; 2 cores (preto e amarelo). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa em títulos. Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



Klaxon nº04, 15 de agosto de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 encartada, desenho de Zina Aita. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina verde claro; 2 cores (preto e marrom). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo.. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa e tipos fantasia em títulos. Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



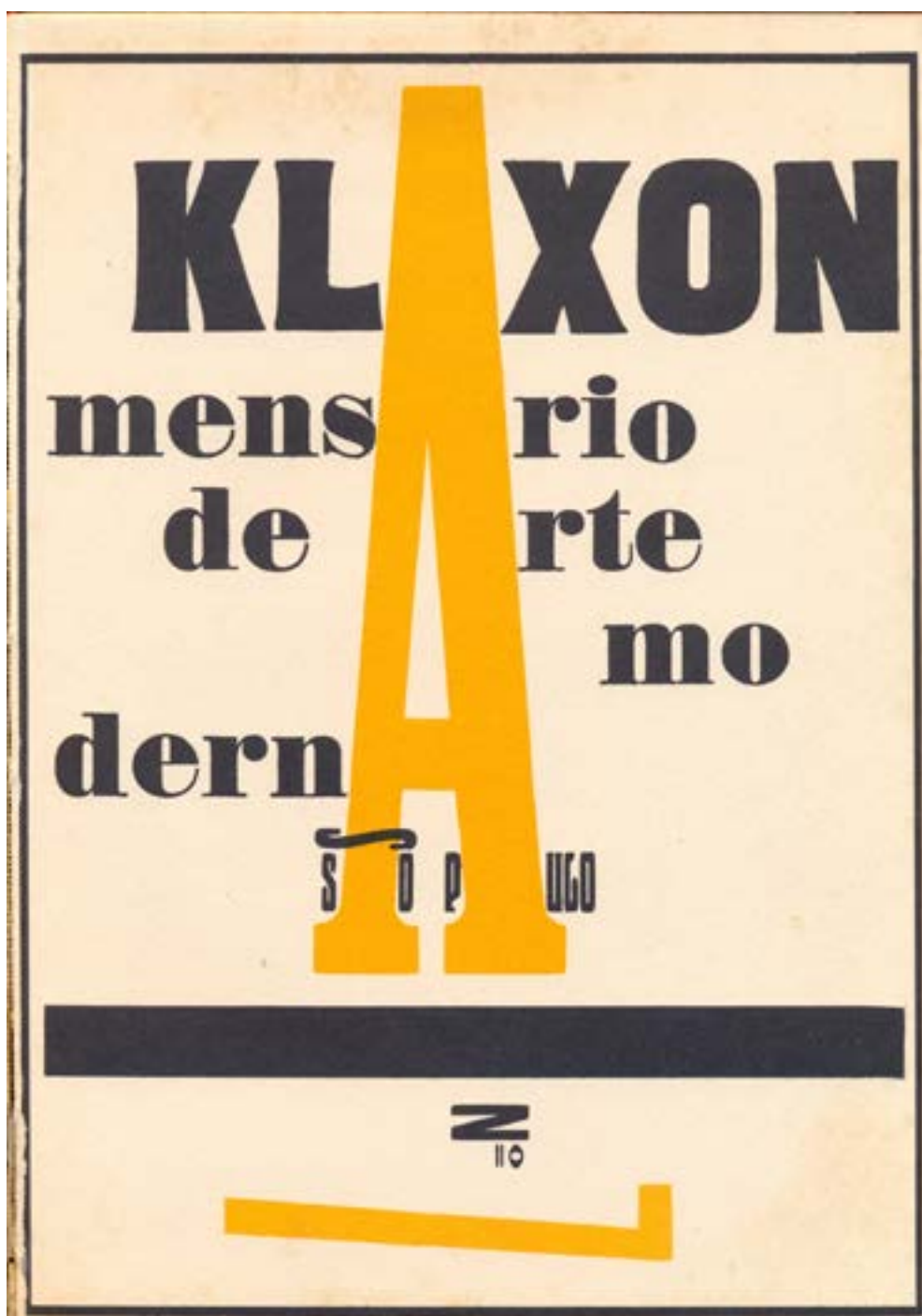
Klaxon nº 05, 15 de setembro de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 logotipo na página 01 e na 4ª capa; 01 encartada, desenho de Anita Malfatti; 01 desenho de Yan (idem nº 04) na página 16. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina rosa claro; 2 cores (preto e azul marinho). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa e tipos fantasia em títulos. Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



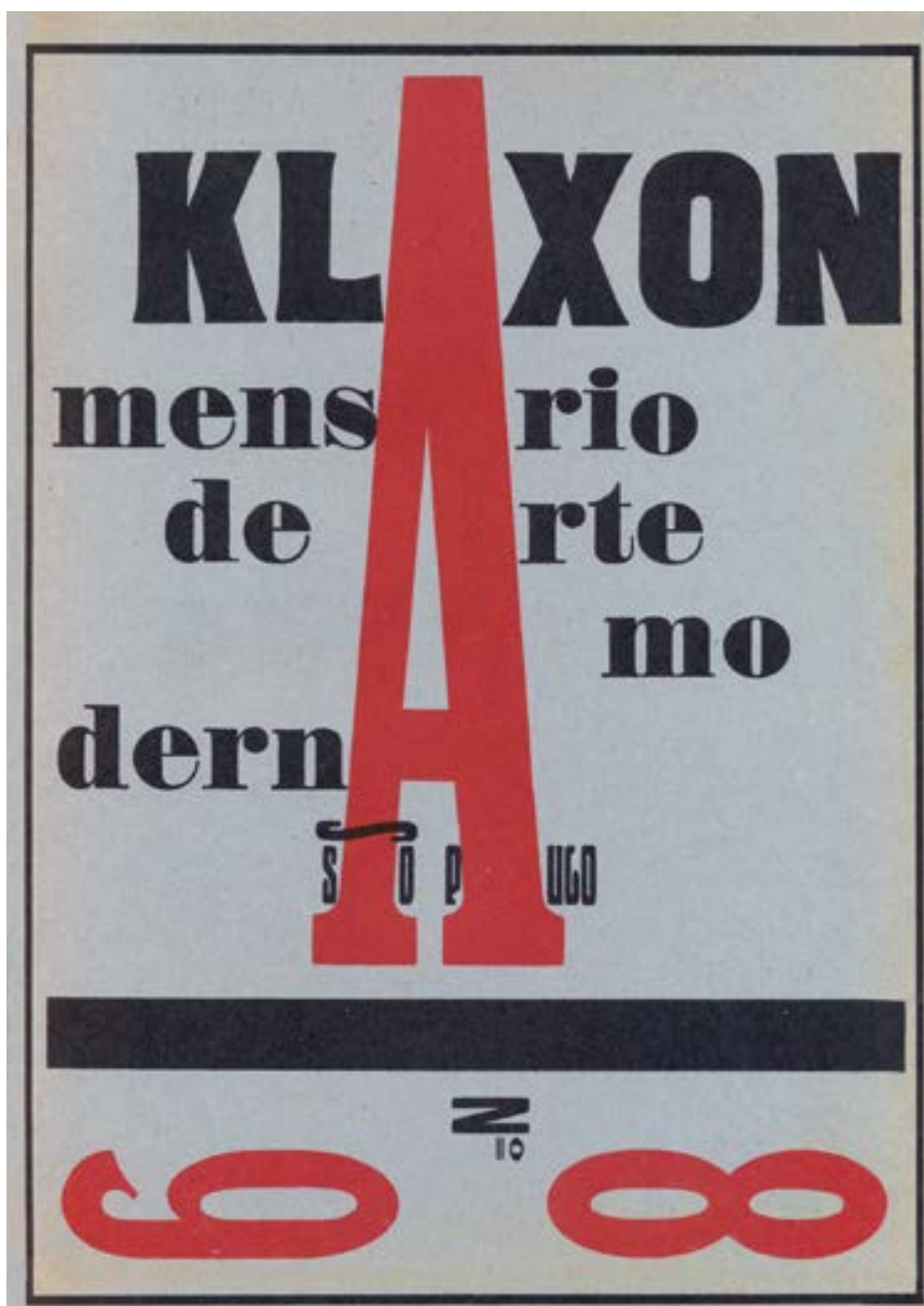
Klaxon nº6, 15 de outubro de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 logotipo na página 01 e na 4ª capa; 01 encartada, desenho de Yan. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina cinza; 2 cores (preto e roxo). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa e tipos fantasia em títulos. Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



Klaxon nº7, 15 de novembro de 1922. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 logotipo na página 01; 01 encartada, desenho de Yan. São Paulo, edição dos autores. 16 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina bege; 2 cores (preto e amarelo ouro). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa e tipos fantasia em títulos. Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



Klaxon nº 08/09, dezembro de 1922 / janeiro de 1923. Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. *Guilherme de Almeida*. Ilustração: 01 logotipo na página 01; 01 encartada, retrato por Tarsila do Amaral. 01 partitura, Vila Lobos. São Paulo, edição dos autores. 32 páginas. 18,5 x 26 cm. Capa: cartolina cinza azulado; 2 cores (preto e vermelho). Miolo: papel não encapado; 1 cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Tipografia Paulista, São Paulo.. Tipografia variada, com predominância de tipos serifados; uso de tipos sem serifa e tipos fantasia em títulos . Grampo, vinco e corte reto. ACERVO PARTICULAR DE GUILHERME E EDNA CUNHA LIMA. IMAGENS: ROBERTA DE FREITAS.



3.1.2.. Análise Gráfica

3.1.2.1. Capas

A partir de sua cercadura, a capa de Klaxon se inscreve em um retângulo raiz de 2. O “A” em segunda cor fica ligeiramente à esquerda do eixo central da capa: em verdade quem ocupa este centro é a sua trave mais grossa, o que empresta equilíbrio à composição. O título é principal fica na área mais alta, correspondente a 1/4 da altura. O subtítulo é distribuído pelos dois quartos centrais e o número mais a barra que delimita o espaço entre este e o restante do título fica no último quarto. Se sobrepusermos à capa a construção do retângulo raiz de 2 a partir do círculo percebemos que toda a informação se concentra em seu interior. As capas de todas as edições repetem o mesmo layout, variando apenas o número da edição, a segunda cor de impressão, que marcam este e o “A”, e a cor do papel.



Ao dividir a largura da página em terços, nota-se o alinhamento do “A” com o eixo da esquerda e do topo do número com o da direita, o que não se repete nas outras capas, onde o número é simplesmente centralizado.

A segunda capa é ocupada, em todos os números, pelo sumário e pelos expediente da revista, com endereços de representações e informes sobre o envio de artigos. A mancha gráfica centralizada é encimada pelo título, sobre o qual um fio duplo, espesso, sublinha a data e o ano daquela edição. Nos números posteriores ao primeiro o numeral da data entrou centralizada no friso.



A terceira capa foi usada hora como continuação da mancha de texto da página 16, hora como área para anúncios e, somente na primeira edição, não trouxe informação alguma, como pode ser visto na amostra das capas na imagens abaixo:



3.1.2.2. Miolo

As páginas de Klaxon apresentam um layout razoavelmente simples. A primeira página apresenta, apenas no primeiro número, o título da revista no cabeçalho. A partir do número 2, o título passa para o rodapé e é mantido nessa mesma posição em todas as outras edições, cabendo ao título do primeiro artigo não mais o cabeçalho, mas o topo da mancha gráfica. A proporção da mancha gráfica dessa primeira página é a mesma do índice, com “klaxon” em lugar do cabeçalho com a data. Esta proporção também muda a partir do segundo número, com o texto repartido em duas colunas. A partir da 5ª edição, a primeira página ganha a marca de Klaxon.



Portanto, para as páginas de texto há dois tipos: as de coluna única e a de dupla coluna. Para esta última, a mancha gráfica é um pouco mais larga. A partir da primeira página todas as seguintes ganham numeração do cabeçalho e o título da revista, justificado conforme a mancha gráfica, no rodapé. Há alguma variação de altura, como demonstra o exemplo abaixo, o que pode ser atribuído aos ajustes necessários para a composição dos tipos em cada página.

2

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o mundo físico, produtor da obra de arte, é uma linha transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, tem renegar o passado, cansado para diante, sempre, sempre. O campeão de São Marcos era uma obra prima. Deve ser conservado. Cuidado. Reconstruí-lo foi uma errada sentimental e dispendiosa — o que terra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar liberdade científica à arte; faz sobretudo baseados no progresso da psicologia experimental. Abaixo os promotores artísticos: Liberdade! Mas liberdade em liberdade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, sentimental e teatral. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt — serial 19. Perola White — serial 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a vida.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos mais de boas escripturas já mortas.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxon.

klaxon

3

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer apresentar a época de agora em diáspora. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, comico, irritante, contrastivo, irrealizado, insólito.

KLAXON procura achar. Baix: a porta se abriu, Klaxon não derruba campania alguma. Mas não reconhecerá o que raiz. Antes apostolara a terra para solido, hygienico, átilos edificios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma colectiva que se exercita pela impeto constructivo. Mas cada esphera se utilizará dos materiais que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas obras que assignarem.

Problema

Serial 19 — Esmatismo, Torre de Marfil, Symbolismo. Em seguida o lago de artifício internacional da arte. Ha porta de 130 annos que a humanidade está fazendo macha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farsa, o barbaço não nos regrega, como não regrega a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Malhada, resfriado, rheumatisado por uma tradição de lagrimas artisticas, desfilimo-nos. Operação cirurgica: extirpação das glandulas larmimares. Era do S Barbaço de Jean-Bard, de Chichardo, de Carlo, de Mott & Jiff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON.

A REDACÇÃO

klaxon

10

o escriptores obtida das obras de arte. Mas sabe que o mundo físico, produtor da obra de arte, é uma linha transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, tem renegar o passado, cansado para diante, sempre, sempre. O campeão de São Marcos era uma obra prima. Deve ser conservado. Cuidado. Reconstruí-lo foi uma errada sentimental e dispendiosa — o que terra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar liberdade científica à arte; faz sobretudo baseados no progresso da psicologia experimental. Abaixo os promotores artísticos: Liberdade! Mas liberdade em liberdade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, sentimental e teatral. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt — serial 19. Perola White — serial 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a vida.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos mais de boas escripturas já mortas.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxon.

o trabalho de KLAXON é a natureza existe. Mas sabe que o mundo físico, produtor da obra de arte, é uma linha transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, tem renegar o passado, cansado para diante, sempre, sempre. O campeão de São Marcos era uma obra prima. Deve ser conservado. Cuidado. Reconstruí-lo foi uma errada sentimental e dispendiosa — o que terra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar liberdade científica à arte; faz sobretudo baseados no progresso da psicologia experimental. Abaixo os promotores artísticos: Liberdade! Mas liberdade em liberdade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, sentimental e teatral. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt — serial 19. Perola White — serial 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a vida.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos mais de boas escripturas já mortas.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxon.

klaxon

11

o trabalho de KLAXON é a natureza existe. Mas sabe que o mundo físico, produtor da obra de arte, é uma linha transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, tem renegar o passado, cansado para diante, sempre, sempre. O campeão de São Marcos era uma obra prima. Deve ser conservado. Cuidado. Reconstruí-lo foi uma errada sentimental e dispendiosa — o que terra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar liberdade científica à arte; faz sobretudo baseados no progresso da psicologia experimental. Abaixo os promotores artísticos: Liberdade! Mas liberdade em liberdade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, sentimental e teatral. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt — serial 19. Perola White — serial 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a vida.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos mais de boas escripturas já mortas.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxon.

o trabalho de KLAXON é a natureza existe. Mas sabe que o mundo físico, produtor da obra de arte, é uma linha transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, tem renegar o passado, cansado para diante, sempre, sempre. O campeão de São Marcos era uma obra prima. Deve ser conservado. Cuidado. Reconstruí-lo foi uma errada sentimental e dispendiosa — o que terra diante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar liberdade científica à arte; faz sobretudo baseados no progresso da psicologia experimental. Abaixo os promotores artísticos: Liberdade! Mas liberdade em liberdade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, sentimental e teatral. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt — serial 19. Perola White — serial 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a vida.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos mais de boas escripturas já mortas.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxon.

klaxon

Quanto ao alinhamento, este era sempre justificado, salvo nos poemas, quando ganhava alinhamento à esquerda.

3.1.2.3. Tipografia

A seguir apontamos um mapeamento dos tipos usados, classificando-os simplesmente como serifados e sem serifa e mostrando seu uso nas diferentes funções da revista: marcações de página (cabecçalhos e rodapés); corpo de texto (texto); títulos e legendas. Os anúncios são um caso a parte, tratados em separado.

Há que se levar em consideração que a composição dessa revista era feita ainda pelo método tipográfico, conforme declaração de Guilherme de Almeida (capítulo II). Além das ligeiras variações de alinhamento das páginas, o método tipográfico limitava o layout aos tipos encontrados na gráfica. Neste caso, o emblemático “A” teria vindo de um tipo usado em um cartaz de ópera (cf. capítulo II) e não soa tão estranho o uso de tipos de inspiração art déco, em voga na época. O uso desses tipos também pode ser interpretado como um indicativo da mistura de tendências artísticas entre os membros do grupo que editava a revista.

A capa já apresenta alguns dos tipos usados em toda a composição, com tipos sem serifa, serifados, um tipo fantasia de inspiração art déco e comprimidos. Uma barra fornece a base para o título e a moldura encerra a composição.



O cabeçalho e o rodapé utilizam o mesmo tipo sem serifa do subtítulo da capa.

2 **klaxon**

No corpo do texto são encontrados tipos diversos. Segue abaixo uma amostragem da variedade de tipos encontrados na revista.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

texto de coluna simples: tipo serifado, corpo menor

Je nomme peinture d'agrement toute peinture réaliste. C'est la différence essentielle entre le réalisme et le classicisme. Elle n'est faite ni, elle est superficielle. Ses recherches se tendent que vers la recherche d'ambiances vivantes. On s'efforce de rendre l'atmosphère d'un pays, suggérer toute une gamme d'émotions. Celles-ci ne sont pas provoquées par un aspect de l'objet, mais par tous les aspects de l'objet. Or, le peintre, du point de vue réaliste n'a qu'un aspect de l'objet à traduire. Sa substance cependant lui rappelle les autres. Il sait comment

texto de coluna dupla: tipo serifado, corpo menor

ICI J'AI REVU
L'ESCALIER QUI MONTAIT
TUNNEL

uso de tipo sem serifa comprimido (trecho de poema)

*O fêriques Babilônicas
Empires décadentes
Estases et opiums
Et quelle richesse en philosophies audacieuses,
explications inédites de l'univers, poèmes absolus dans la relativité
du temps... Et quelle tristesse insupportable de douleurs toute aiguës
rouges
bleues
Mouches
Vive la France!
Maraciliarsa enivrantes,
e simonaises, symphonies diaphanes, opéras, deducistes dans des décors*

tipo itálico alinhamento diferenciado, expressivo (trecho de um poema)

i o so di un treno,
corre su rotaie infinite in mezzo ad
un buio infinito.
Dietro ha una lampada grande che
illumina il mondo.

tipo bold e uso de capitulares elevadas (trecho de um poema)

Omnibus
FARAUTO NÓS

mesmo tipo serifado do cabeçalho e rodapé

Paulicèa Antinous Sarah

tipos fantasia, art déco

TEMPESTADE Voyages Bonheur

tipos sem serifa bold

**La danza delle giornate
Grigie cariocas**

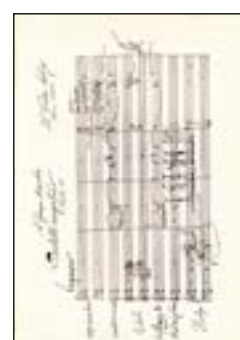
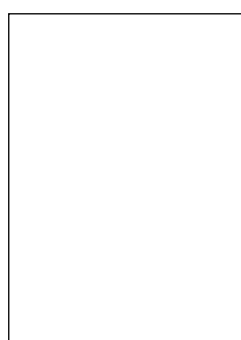
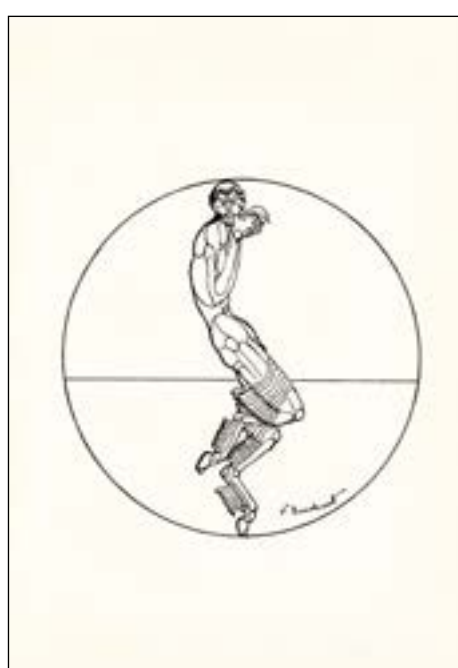
tipos sem serifa comprimido e tipo sem serifa

3.1.2.4. Ilustrações

Em Klaxon as imagens se resumem a poucas incidências, apontadas na descrição da revista. Apesar dos comentários sobre as qualidades do cinema e da disponibilidade da técnica, não foram usadas fotografias em suas edições, apenas reproduções de desenhos, gravuras e ilustrações nos entretextos, que em sua versão original vinham em folhas soltas. Em apenas dois números uma mesma ilustração, de autoria de Yan, entra em uma página de texto.

Há também o logotipo de klaxon, que a partir do número 4 da revista aparece em todas as primeiras páginas, conforme visto anteriormente. A seguir, alguns exemplos da inserção dessas imagens.

Os entretextos apresentaram obras de diversos nomes das artes plásticas ligados ao movimento modernista, como Di Cavalcanti, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral. No último número, a edição dupla em homenagem a Graça Aranha, encontra-se também uma partitura de Villa Lobos, representante do modernismo na área musical. Quanto à técnica de impressão empregada, não é possível tecer maiores comentários, visto que as observações se baseiam na edição fac-similar, e não em originais.

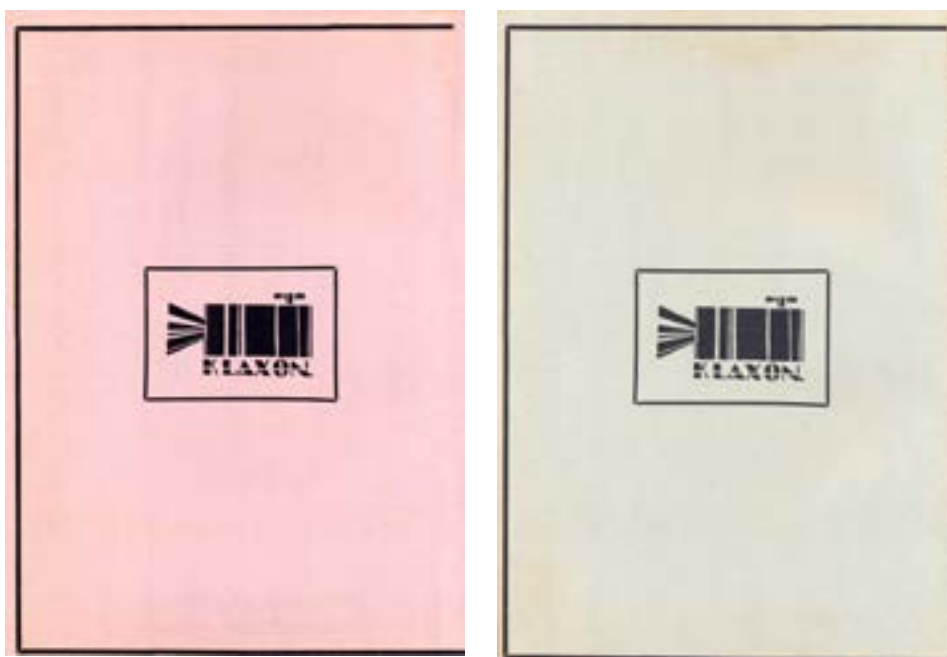


No caso de ilustrações em página de texto, há apenas dois casos da inserção de ilustrações: um desenho de Yan, que aparece na 3ª capa do número 2 e na página 16 do número 5; e o logotipo.

Em ambos os casos em que aparece, o desenho de Yan entra completando a mancha gráfica da página, como um ornamento, visto que a imagem não estabelece qualquer conexão com o texto.



Já o logotipo aparece pela primeira vez no número 5 da revista, encimando a primeira página. A partir dessa edição o logotipo se repetiu em todas as primeiras páginas, conforme visto anteriormente, e ainda na 4ª capa das edições de número 5 e 6. Dado o abandono dos anunciantes, compreende-se a razão.



3.1.2.5. Anúncios

As maiores ousadias gráficas de Klaxon estão justamente em seus anúncios, como já foi dito no capítulo anterior. Os anúncios pagos, para a Lacta e para o Guaraná Espumante tiveram especial destaque, mas não podemos nos esquecer que houveram outros anúncios, como os da firma fictícia Panuosofo, Pateromnium & Cia. e os anúncios de livros. Apresentamo-os abaixo, divididos entre estes três grupos: anúncios pagos, anúncios fictícios e anúncios de livros.



3.1.2.5.1. Anúncios Pagos - Lacta e Guaraná Espumante

Estes que foram, segundo Augusto de Campos, “os melhores poemas de Klaxon” apresentam um sistema tipográfico randômico, conforme a classificação de Kimberly Elam (ELAM, 2007). Este sistema consiste em “elementos que são arranjados sem um alvo, padrão, direção, regra, método ou propósito definido, mas é enganosamente simples porque o observador impõe uma organização à composição mesmo de maneira não intencional.” (ELAM, 2007: 72)

Em “coma Lacta” a palavra “coma” forma uma moldura simétrica para a variação tipográfica apresentada nas 4 conformações diferentes de Lacta. Sabiamente o autor do

anúncio deixou próximo ao centro da composição o “lacta” que mais se aproxima da ortogonalidade, facilitando sua legibilidade. A variação tipográfica pode ser identificada como uma influência dos impressos futuristas e suas *parole in libertà*.

O anúncio do Guaraná Espumante apresenta a ilustração de um senhor, chapéu côco e monóculo, tradicional, entrecortado por faixas que trazem escritos à mão os nomes de diversas bebidas, todas rabiscadas, salvo o nome do produto em questão. Novamente, sobrepondo um grid de proporções descobre-se que o nome do produto foi inscrito sobre a diagonal correspondente aos dois terços inferiores do anúncio. Isso demonstra que, mesmo em um layout aparentemente sem ordem houve, intencionalmente ou não, o uso de proporções com a finalidade de enfatizar a mensagem.

3.1.2.5.2. Anúncios Fictícios

Estes apresentam grande semelhança aos anúncios tradicionais das revistas de grande circulação, com a variação de tipos, o uso de frisos e o texto explicativo. Dado o tom satírico do conteúdo, este pode ter sido um artifício proposital. Os tipos usados na composição destes anúncios são diversos, predominando o uso de tipos serifados no primeiro e um tipo sem serifa comprimido no segundo. Como estrutura, não apresentam grandes inovações.



3.1.2.5.3. Anúncios De Livros

Como os anúncios fictícios, em termos de estrutura não apresentam maiores inovações, configurados nos moldes dos anúncios tradicionais: muitos tipos diferentes, usados para dar ênfase ao título dos livros anunciados. Uma dessas páginas, a única de toda a revista dividida em quatro anúncios, repetiu-se nas edições 5 e 6.

Seria interessante observar as edições dos livros assinalados como “edição Klaxon” para saber se alguma parte do aspecto gráfico da revista resvalou para seu layout. No momento, porém, atenho-me às revistas.

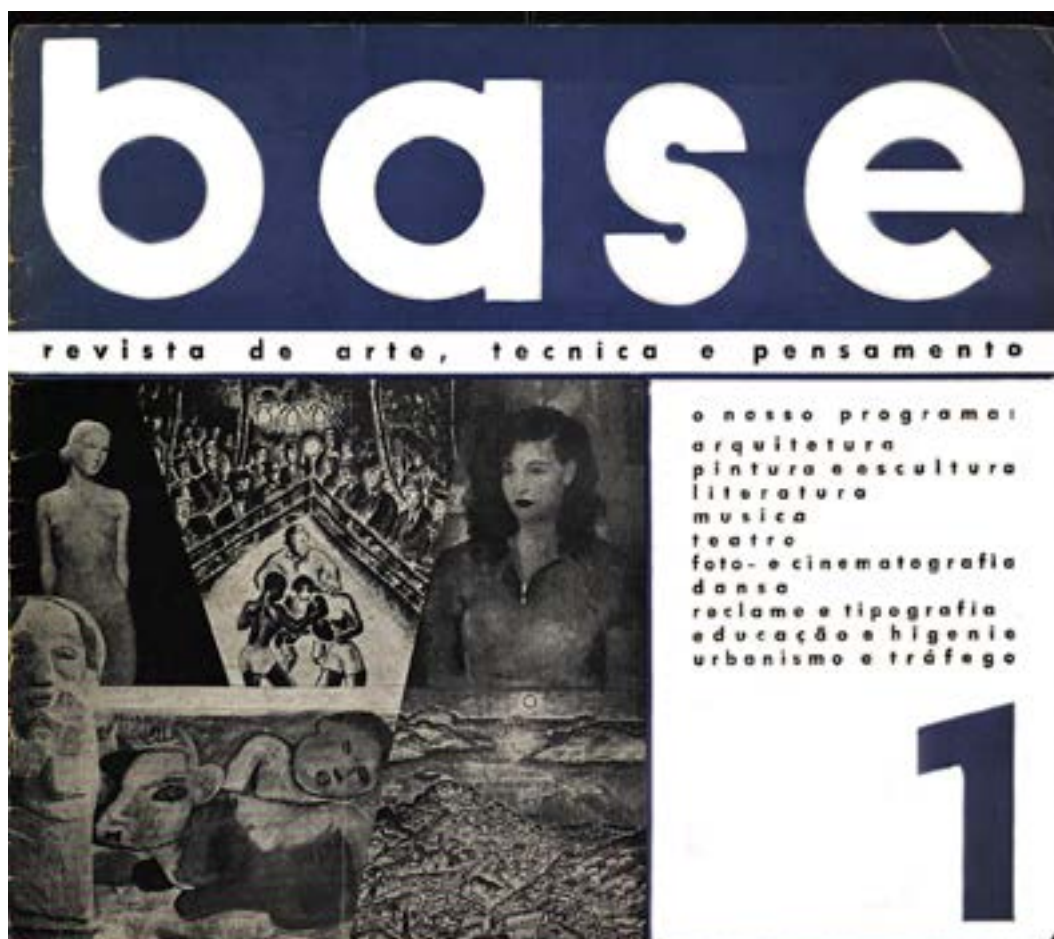


3.2. Base

Uma observação preliminar: como a numeração das edições de *base* era contínua, com as edições seguintes começando com o número consecutivo ao da última página da edição anterior, mantivemos estes na hora de listar imagens e fotos, afim de facilitar a identificação das páginas.

3.2.1. Descrição

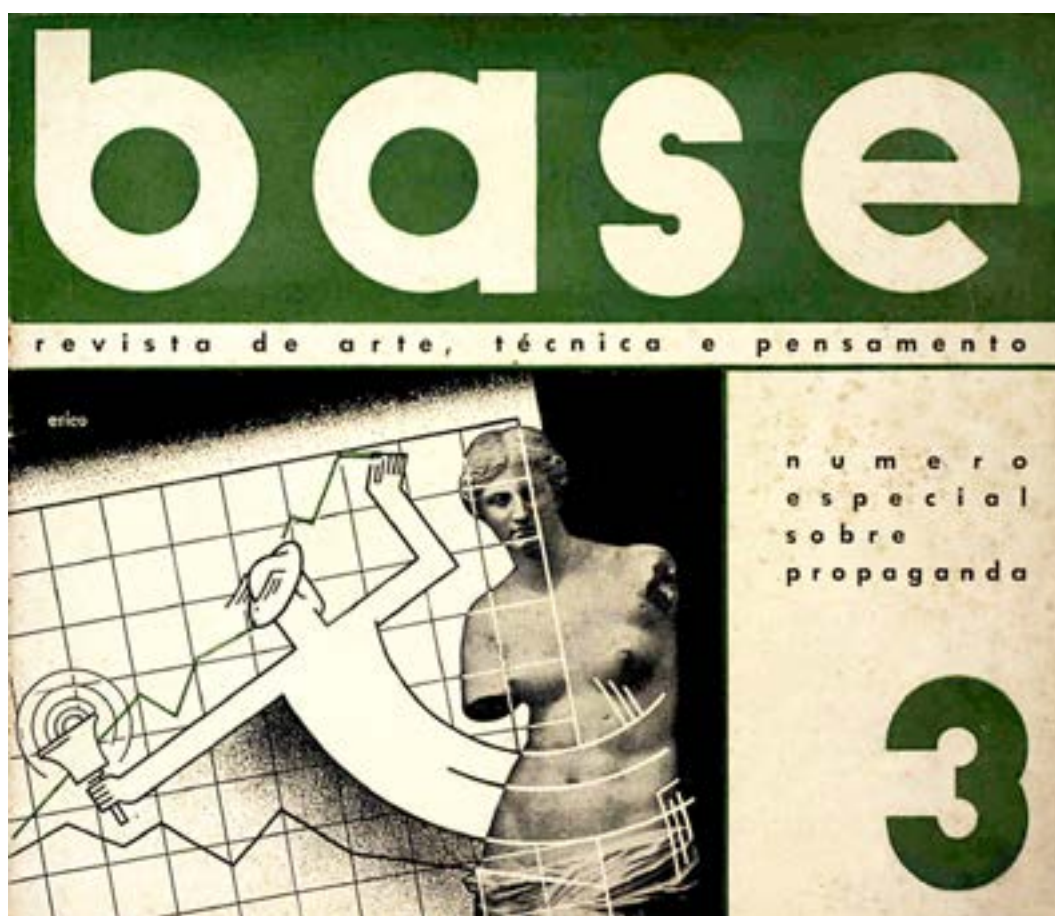
Base nº1, agosto de 1933. Alexandre Altberg e Alcides da Rocha Miranda. *Alexandre Altberg*. Fotomontagem: capa. Fotos: 2ª e 3ª capa (anúncios), pág. 04, 05, 06, 07, 12, 13, 15, 16, 17, 18 e 20. Ilustrações, desenhos, gravuras e pinturas: 2ª capa (anúncios), pág. 07, 08, 09, 10, 11, 13. 4ª capa sem imagem (em branco). Rio de Janeiro, Alexandre Altberg. 24 páginas. 20,80 x 23,7 cm (A x L). Capa: papel couché, maior gramatura, 1ª, 2ª e 3ª capa em duas cores (azul e preto). Miolo: papel couché, menor gramatura, uma cor (preto) . Mensal. Tiragem desconhecida. Composição pelo autor, local de impressão desconhecido. Tipos sem serifa em caixa baixa para títulos e legendas; tipos com e sem serifa, usados predominantemente em caixa baixa para textos. Grampo, vinco, corte reto, . ACERVO DE MARIO DE ANDRADE, INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS – IEB/USP. IMAGENS: IEB/USP.



base nº 02, setembro de 1933.. Alexandre Altberg e Alcides da Rocha Miranda. *Alexandre Altberg*. Fotomontagem: capa, pág 31. Fotos: 2ª e 4ª capas (anúncios), pág. 25, 31, 32, 33, 35, 41, 45. Ilustrações, desenhos, gravuras e pinturas: 3ª e 4ª capas (anúncios), pág. 26, 29, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 41. Rio de Janeiro, Alexandre Altberg. 24 páginas. 20,80 x 23,7 cm (A x L). Capa: papel couché, maior gramatura, 1ª, 2ª, 3ª e 4ª capa em duas cores (vermelho e preto). Miolo: papel couché, menor gramatura, uma cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Composição pelo autor, local de impressão desconhecido, Rio de Janeiro. Tipos sem serifa em caixa baixa para títulos e legendas; tipos com e sem serifa, usados predominantemente em caixa baixa para textos. Grampo, vinco, corte reto. ACERVO DE MARIO DE ANDRADE, INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS – IEB/USP; CASA DE RUY BARBOSA. IMAGENS: IEB/USP.



base nº 03, outubro de 1933. Alexandre Altberg e Alcides da Rocha Miranda. *Alexandre Altberg*. Fotomontagem: capa (assinado por erico). Fotos: 2ª capa (anúncio), pág. 52, 62, 63, 65, 67, 68. Ilustrações, desenhos, gravuras e pinturas: 3ª e 4ª capas (anúncios), pág. 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66. Rio de Janeiro, Alexandre Altberg. 24 páginas. 20,80 x 23,7 cm (A x L). Capa: papel couché, maior gramatura, 1ª, 2ª, 3ª e 4ª capa em duas cores (verde e preto). Miolo: papel couché, menor gramatura, uma cor (preto). Mensal. Tiragem desconhecida. Composição pelo autor, local de impressão desconhecido, Rio de Janeiro.. Tipos sem serifa em caixa baixa para títulos e legendas; tipos com e sem serifa, usados predominantemente em caixa baixa para textos. Grampo, vinco, corte reto. ACERVO DE MARIO DE ANDRADE, INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS – IEB/USP. IMAGENS: IEB/USP.

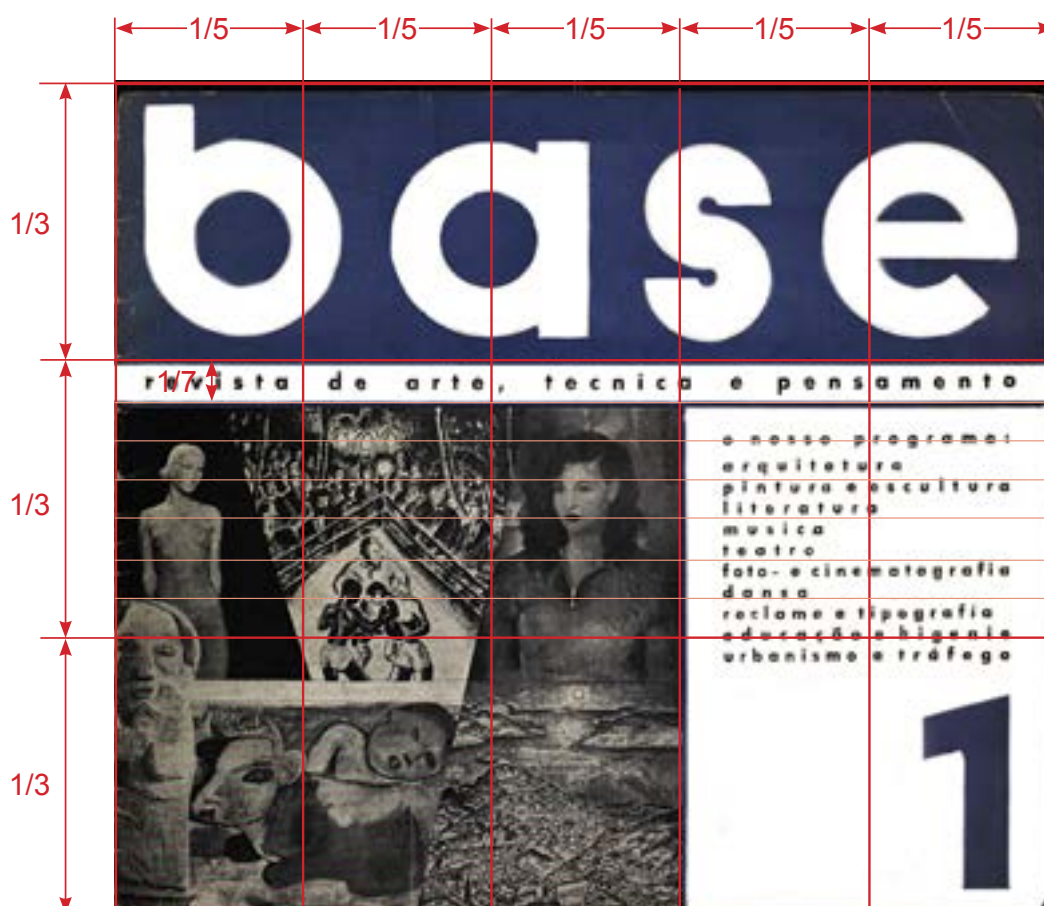


3.2.2. Análise Gráfica

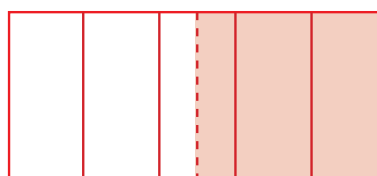
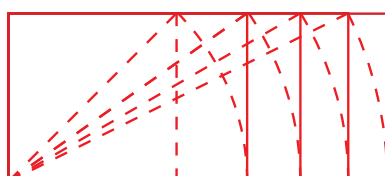
As observações a seguir baseiam-se no exame do segundo número de *base*, exemplar encontrado no acervo da Casa de Ruy Barbosa. No mesmo acervo há o registro do primeiro número, mas na época da pesquisa o exemplar não foi encontrado. As imagens de base foram gentilmente cedidas pelo Instituto de Estudos Brasileiros, ligado à USP.

3.2.2.1. Capa

A proporção do tamanho da revista corresponde a metade de um retângulo de raiz 5, o que sugere um grid com base neste número. Efetivamente, se sobreposto à capa um grid de 5 colunas este se encaixa perfeitamente. Na altura, a proporção usada foi a de terços, cabendo ao título o terço superior. Abaixo deste fica o subtítulo, cuja área é delimitada acima pela cor de fundo da área do título e abaixo por um fio que corre de lado a lado da revista.



RETÂNGULO $\sqrt{5}$



À direita, ocupando dois módulos, fica a área para a chamada daquela edição, com um resumo dos assuntos tratados. Os três módulos à esquerda destinam-se a imagem e nas três edições é ocupado por fotomontagens. Nos dois primeiros números essas fotomontagens repetem imagens usadas no interior da revista, numa espécie de resumo visual do que vem a seguir. Se na primeira capa predominam as imagens das matérias de artes plásticas, na segunda o designer se permitiu brincar mais com as imagens, misturando às fotos de arquitetura uma planta baixa e uma ilustração. Esta, que estampa o editorial daquela edição, traz uma figura que, diante de mãos em sinal de pare, deixa cair as edições de base que carrega sob o braço. Ao ler o editorial deste número as palavras que lá encontram são de ânimo a respeito da recepção ao primeiro número da revista, o que contradiz o desenho. Este pode ser encarado como um sinal da oposição encontrada por Alexandre Altberg e por seus colaboradores. Somente na capa do terceiro número as imagens ganham independência: nesta, uma estátua de vênus foi sobreposta a um gráfico de produtividade, com uma figura portando um capacete de engenheiro. A fotomontagem representa a união da técnica com a arte, preceito caro à Bauhaus. Este foi um “número especial sobre propaganda” e trouxe impressos cartazes, anúncios e logotipos produzidos por designers brasileiros. A fotomontagem da capa tem a assinatura “erico”, de Americo Rosenberg, cujos trabalhos aparecem também no miolo desta edição, na área dedicada aos trabalhos em publicidade. As segundas, terceiras e quarta capas foram usadas para a veiculação de anúncios, de que trataremos mais adiante.

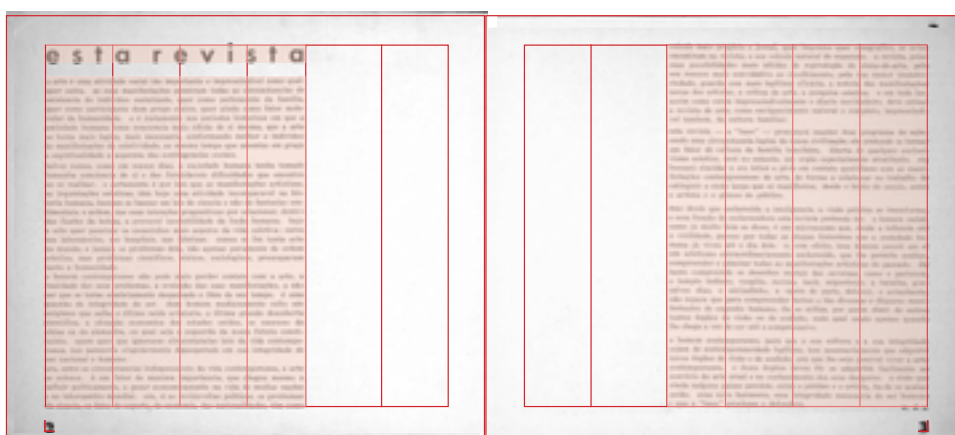
3.2.2.2. Miolo

O miolo da revista apresenta uma mancha gráfica regular, guardando margens de 1,7 cm nas margens laterais e inferior, com 1,0cm na margem superior. Na primeira página a mancha gráfica está centralizada em relação às laterais. A revista adotou para a maioria das páginas uma estrutura assimétrica, baseada numa proporção de quatro partes por duas na organização das colunas. No caso da página de abertura, o topo

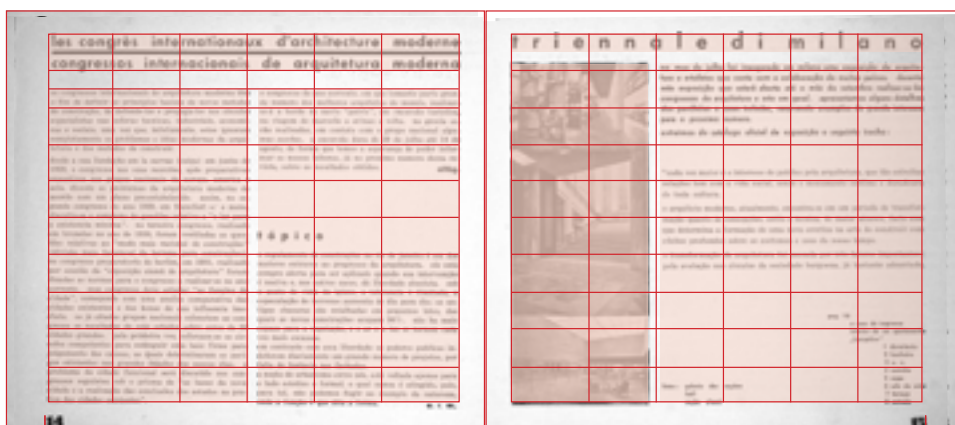


da mancha gráfica, correspondente a um quarto de sua altura, é ocupado pelo logotipo e por um quadro com informações sobre o ano, o número e o preço da revista. A coluna à esquerda é ocupada pela relação da matérias e a da esquerda pelo editorial. Os texto são distribuídos ora por esta mesma estrutura assimétrica, ora em duas colunas. As imagens acomodam-se em padrão semelhante, organizadas de acordo com o grid de seis colunas. Os brancos criados por esse jogo empresta elegância à publicação.

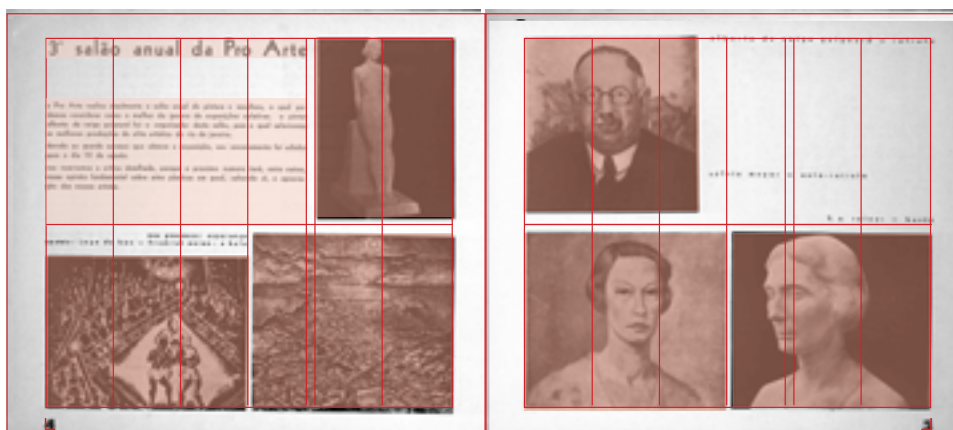
exemplo de dupla de páginas de texto em estrutura de colunas assimétrica



exemplo de coluna dupla e de colunas assimétricas na mesma dupla de páginas



exemplo de dupla de páginas em matéria em que predominam as imagens..



Por vezes a coluna interna é ocupada por imagens, legendas ou comentários sobre a matéria abordada. Escapando à mancha gráfica, no canto inferior externo, fica posicionada a numeração de páginas. Os textos e títulos são usualmente justificados na largura da coluna ou da mancha gráfica, conforme cada caso.

arte e as ciencias

tipo sem serifa em negrito
(editorial)

esta revista

tipo sem serifa normal (sumário)

nos grupos

tipo serifado (matérias)



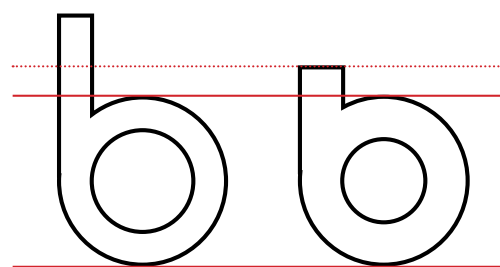
tipo sem serifa, lembrando estêncil

“ f u t u r i s t a ”

base

logotipo da revista *base* e comparação com tipo universal, desenhado por Herbert Bayer

abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz



tipo
universal

base

3.2.2.3. Tipografia

A revista *base* usou basicamente duas famílias de tipos em toda sua composição: uma sem serifa que se assemelha à fonte Kabel e uma serifada. Com os tipos sem serifa foram compostos a maioria dos títulos das matérias, mais as legendas, os textos editoriais, sumário, capa, a maior parte dos anúncios e a assinatura das matérias. Para o corpo do texto das matérias foi usado o tipo com serifa. Ainda encontramos um terceiro tipo, que pode ser identificado possivelmente com a fonte Futura Black, cujos espécimes lembram letras em estêncil. Ele foi usado na numeração de páginas e no título de algumas poucas matérias.

O tipo usado no nome da revista assemelha-se muito ao tipo universal, criado por Herbert Bayer, com algumas diferenças. Em *base* a letra está mais pesada, como uma versão em negrito. As letras “a”, “s” e “e” guardam basicamente o mesmo desenho, mas a ascendente do “b” foi dramaticamente reduzida. Considerando-se o corpo aplicado e por ser o logotipo da revista, é possível que este tipo tenha sido desenhado por Alexandre Altberg, inspirado no modelo de Bayer.

Nos textos da revista é predominante o uso dos tipos em caixa baixa. Olhando atentamente percebe-se que Altberg abriu uma exceção para o nome de algumas das instituições que apoiavam a revista, como a Pro-Arte. Tanto dos textos da instituição como onde, nas matérias da revista, seu nome é citado, este aparece da forma tradicional, em caixas alta e baixa. Fora esta exceção, porém, todo o restante segue o partido da revista. Para resolver o problema dos nomes próprios, especialmente o nome de lugares e edifícios, utilizou-se em alguns casos aspas, em outros o itálico.

A respeito do uso de caixa baixa, é curioso o texto do terceiro número da revista, cujo trecho transcrevemos a seguir:

devemos ainda esclarecer um ponto de nosso programa:

escrevemos só com minúsculas, não porque a revista seja “futura-rista”, nem por capricho, mas:

para que usar dois alfabetos, se um só é suficiente?

porque escrever com maiúsculas, se não as podemos pronun-
ciar?

escrevendo sómente com minúsculas nós economizamos tem-
po e material, quer dizer dinheiro, tanto na maquina de escrever
como na tipografia. como na produção industrial nós suprimimos
todo o trabalho inutil, assim racionalizamos tambem nossa forma
de escrever e de imprimir.

a lingua alemã, por exemplo, escreve todos os substantivos
com maiúsculas. podemos entretanto observar noutros idiomas
que isso é desnecessário e portanto é uma justificação clara.
escrever com maiúsculas, só é um máo costume que podemos
abandonar de um momento para outro como qualquer vicio de
linguagem.

alguem nos disse que para melhor compreendão é necessa-
rio, lêr atenciosamente, para compreender a parte editorial da
nossa revista, e não passar despercebido, por exemplo, o
inicio da frase. a êsse amigo só podemos responder: “v. deve
lera a revista com muita atenção? nós temos muito prazer!”
(base nº 3 - outubro de 1933 - manteve-se a grafia do texto ori-
ginal)

O discurso do texto toca em pontos semelhantes àqueles defendidos por Herbert Bayer em favor do uso exclusivo de caixa baixa. Tanta sintonia se explica pelo contato com os trabalhos de Bayer e, dada a coincidência das datas em que ele assumiu o setor de tipografia da Bauhaus em Dessau e a passagem de Alberg por lá, talvez mesmo um contato direto, de professor e aluno, entre os dois.

Os parágrafos não têm afastamento, sendo usada apenas uma entrelinha um pouco maior para marcá-los. Há que se notar também o uso de generosos entrelinhas em títulos e legendas. O uso de textos justificados difere dos preceitos de Bayer, que defendia o uso do alinhamento à esquerda, concedendo ao projeto da revista uma personalidade própria.

3.2.2.4. Ilustrações e Fotos

Ricamente ilustrada desde o seu primeiro número, base inovou ao trazer fotos das obras nas matérias sobre arte. Segundo o texto editorial de seu segundo número, “quandos jornais e outros periódicos falam de exposições, geralmente publicam fotografias de grupos de visitantes. Nós publicaremos reproduções de trabalhos de arte

página do segundo número da revista *base*



em exposição.” O uso da fotografia vai desde a cobertura desses eventos artísticos até o registro de obras de arquitetura e de peças de propaganda. Uma matéria em especial se destaca por sua abordagem: ao falar sobre a locomotiva, a página traz três interpretações visuais sobre o tema, tornando estas imagens fotográficas seu conteúdo.

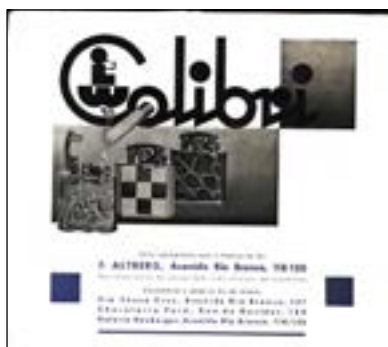
Sobre o uso de fotografia nas capas, cabe reforçar o comentário feito no capítulo I de que a iniciativa no uso da fotomontagem moderna não teve, até onde esta pesquisa pode alcançar, precedentes na história da fotografia brasileira.

3.2.2.5. Anúncios

Os anúncios de *base* ocupavam a segunda, a terceira e a quarta capa de todas as



base n° 1 - segunda capa



base n° 1 - terceira capa

*não obtivemos imagem da quarta capa

edições. Na segunda capa, a partir do segundo número da revista, o quadrante superior direito passou a ser ocupado pelo expediente da revista. A maioria das propagandas veiculadas eram de firmas ligadas a pessoas das relações de Altberg, como o estúdio de Lasar Segall, a Klabin Irmãos e Cia e a firma de sua família, F. Altberg. Em sua composição percebemos a semelhança nos procedimentos usados na criação do convite para o 1º Salão de Arquitetura Tropical.



base n° 2 - segunda capa



base n° 2 - terceira capa



base n° 2 - terceira capa

Foram anunciantes da revista:

base n° 1: Galeria Heuberger, Junkers Baby (aquecedores), Casa Alemã (móveis), Klabin, Irmão & Cia (porcelanas), F. Altberg (importadora)



base n° 3 - segunda capa



base n° 3 - terceira capa



base n° 3 - terceira capa

base n° 2: . “International” (tintas, esmaltes e vernizes para construção), Castro Araújo (cristais e objetos modernos), Escola de Arte Lasar Segall, Light (companhia elétrica), Casa Cruz (papeleria), F. Altberg, John Graz (artista e decorador) e M. Rosenfeld (estúdio fotográfico)

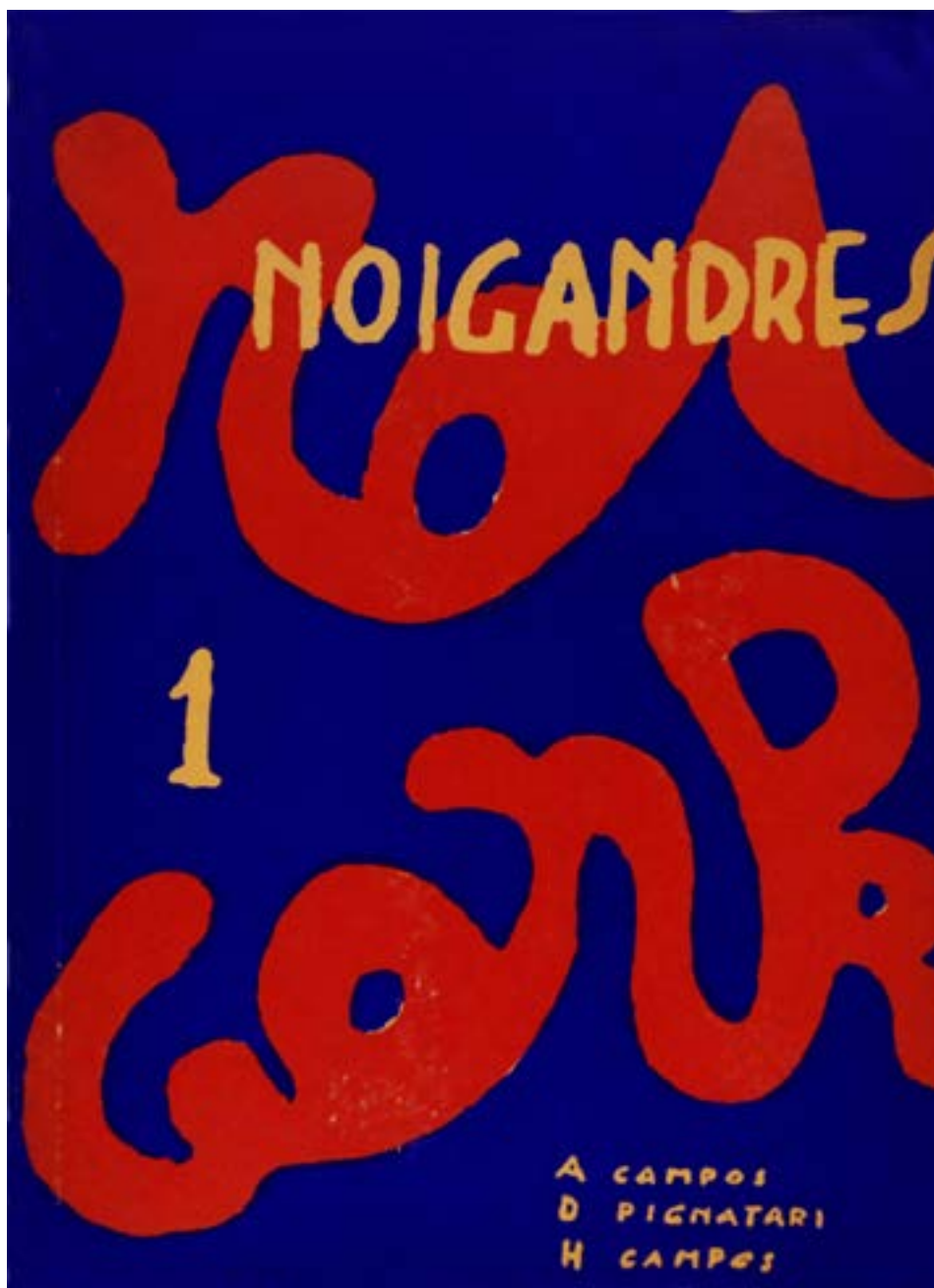
base n° 3: Companhia Comércio e Construções (firma de construção), Klabin, Irmãos & Cia, Castro Araújo, Escola de Arte Lasar Segall, Light, F. R. Moreira & C. (eletricidade e aparelhos elétricos), Charutaria Pará, Pinheiro Guimarães & C (material de construção) e F. Altberg.

Se no primeiro número os anúncios ainda usavam blocos ou cercaduras fixas, a partir do segundo nota-se uma utilização maior de elementos gráficos, como barras e fios, para delimitar as áreas de informação e para efeito de ênfase. Os tipos utilizados são semelhantes aos do miolo, à exceção do anúncio da Light. Com uma ilustração assinada por Alvarus, este anúncio foi veiculado nos números 2 e 3 da revista, ocupando toda a terceira capa em ambos os casos.

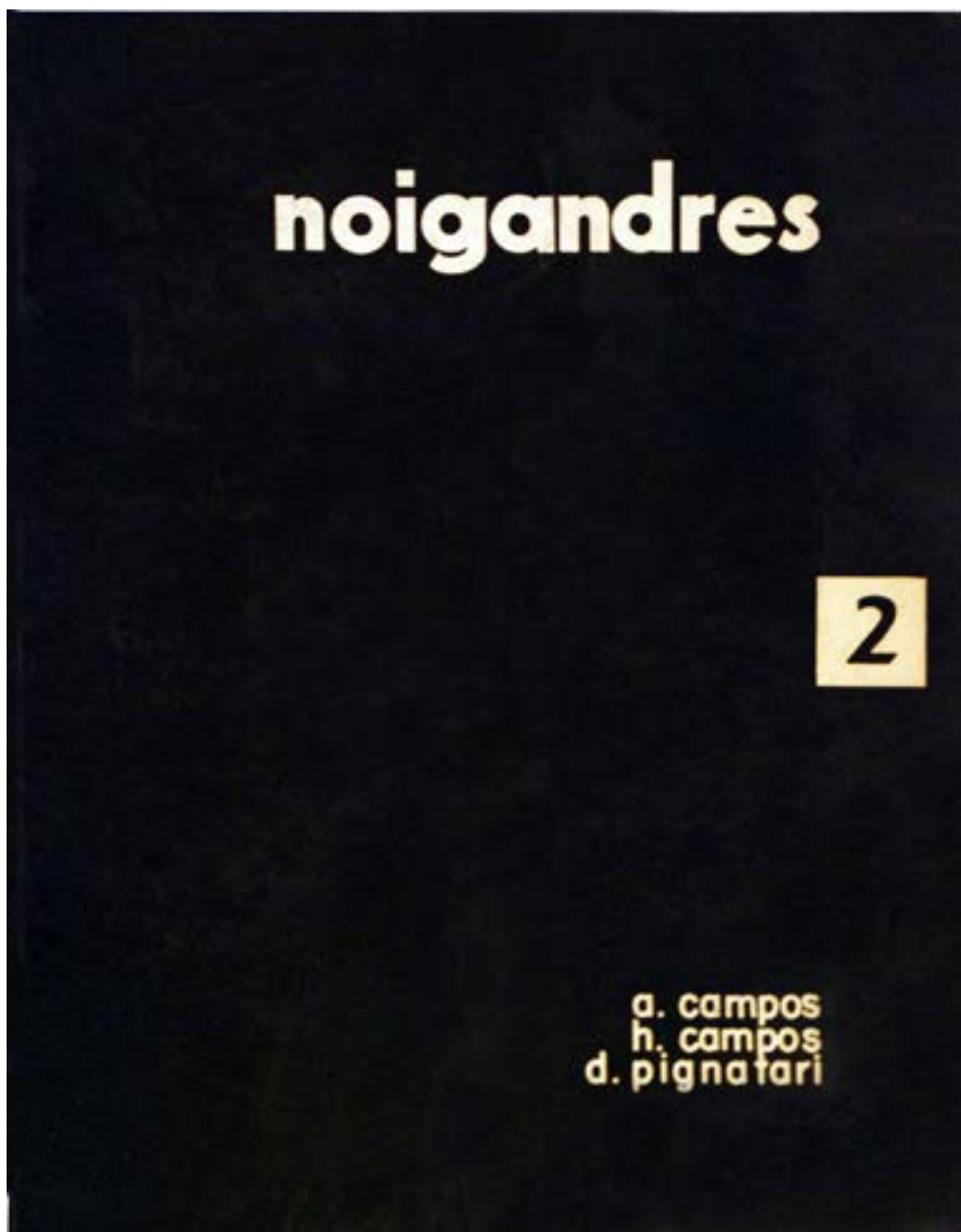
3.3. Noigandres

3.3.1. Descrição

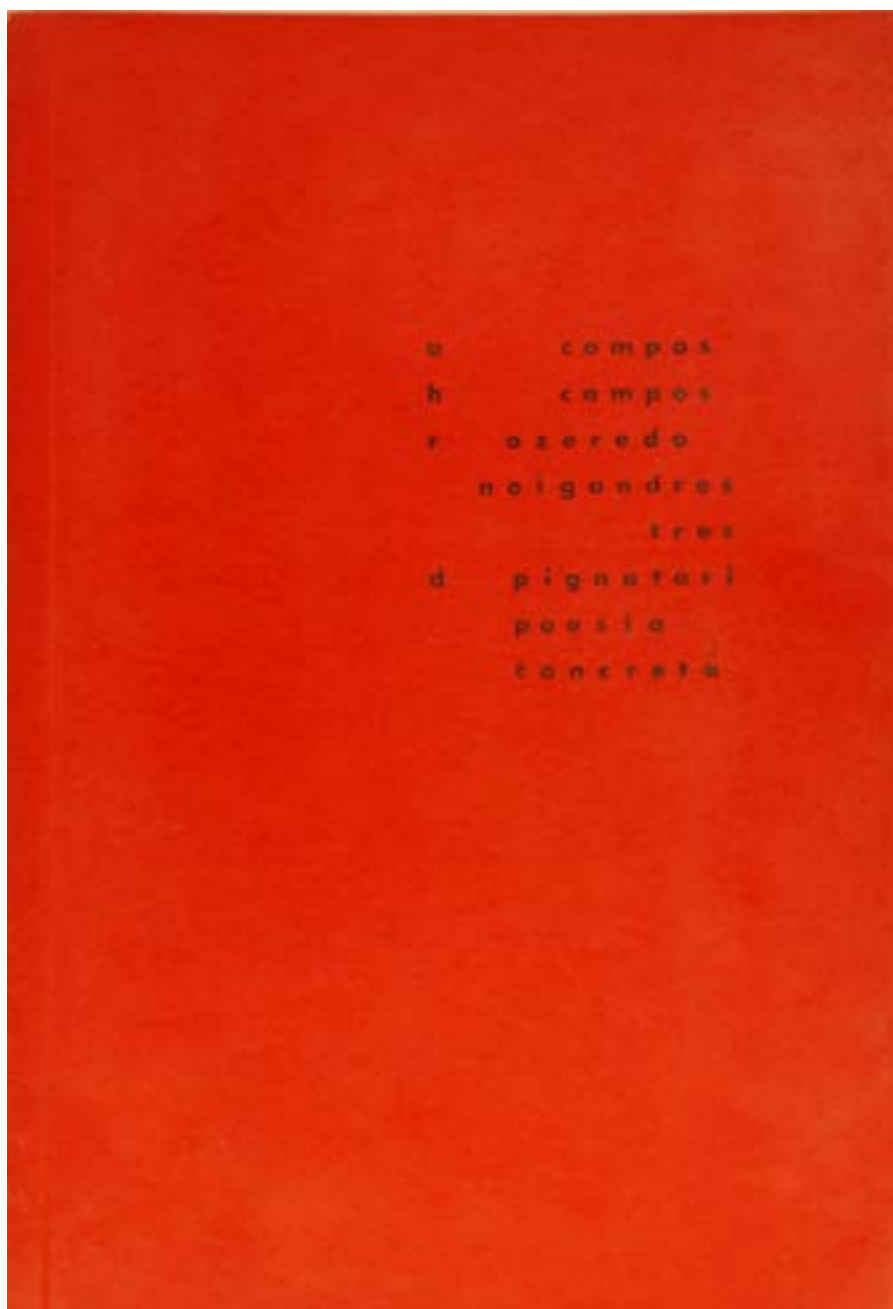
Noigandres nº 1, novembro de 1952. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Décio Pignatari (capa)*. Ilustração com tipos (capa). São Paulo, edição dos autores. 72 páginas. 16,2 x 23,9 cm, brochura. Capa: papel tipo cartão, 3 cores (vermelho, amarelo e azul). Miolo: papel não encapado, tipo pólen, uma cor (preto). Periodicidade indeterminada. Tiragem desconhecida. Impresso na Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais Ltda, São Paulo. Tipos da capa desenhados a mão; miolo composto em um mesmo tipo serifado. Acabamento em costura e cola, lombada sem aplicação de tipografia. ACERVO BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO. FOTOS: LEILA REINERT.



Noigandres nº 2, fevereiro de 1955. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Maurício Nogueira Lima (capa)*. Sem ilustrações. São Paulo, edição dos autores. 28 páginas. 18,4 x 23,9 cm. Capa: papel tipo cartão, 1 cor (preto). Miolo: papel não encapado, tipo pólen, uma cor (preto) com o uso de mais duas cores (amarelo e vermelho) em algumas páginas. Periodicidade indeterminada. Tiragem desconhecida. Impresso na Tipografia ARALC - Carlo M. Teixeira & sobrinhos Ltda. São Paulo.. Tipos sem serifa para capa e miolo; uso de caixa baixa para títulos e créditos. Grampo, vinco, corte reto . ACERVO BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO. FOTOS: LEILA REINERT.



Noigandres nº 3, dezembro de 1956. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Maurício Nogueira Lima (capa)*. Sem ilustrações. São Paulo, edição dos autores. 120 páginas, não numeradas. 16,1 x 23,4 cm, brochura. Capa: papel tipo cartão, uma cor (preto). Miolo: papel não encapado, tipo pólen, papel vegetal (translúcido), uma cor (preto) com o uso de mais quatro cores (amarelo, vermelho, azul e verde) e do branco sobre chapado preto em algumas páginas. Periodicidade indeterminada. Tiragem desconhecida. Impresso na Tipografia ARALC - Carlo M. Teixeira & sobrinhos Ltda. São Paulo. Tipos sem serifa para capa; no miolo, uso predominante de tipo sem serifa com a inserção de um tipo serifado em itálico em algumas páginas; uso de caixa baixa para títulos e créditos. Grampo e cola, corte reto . ACERVO BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO. FOTOS: LEILA REINERT.

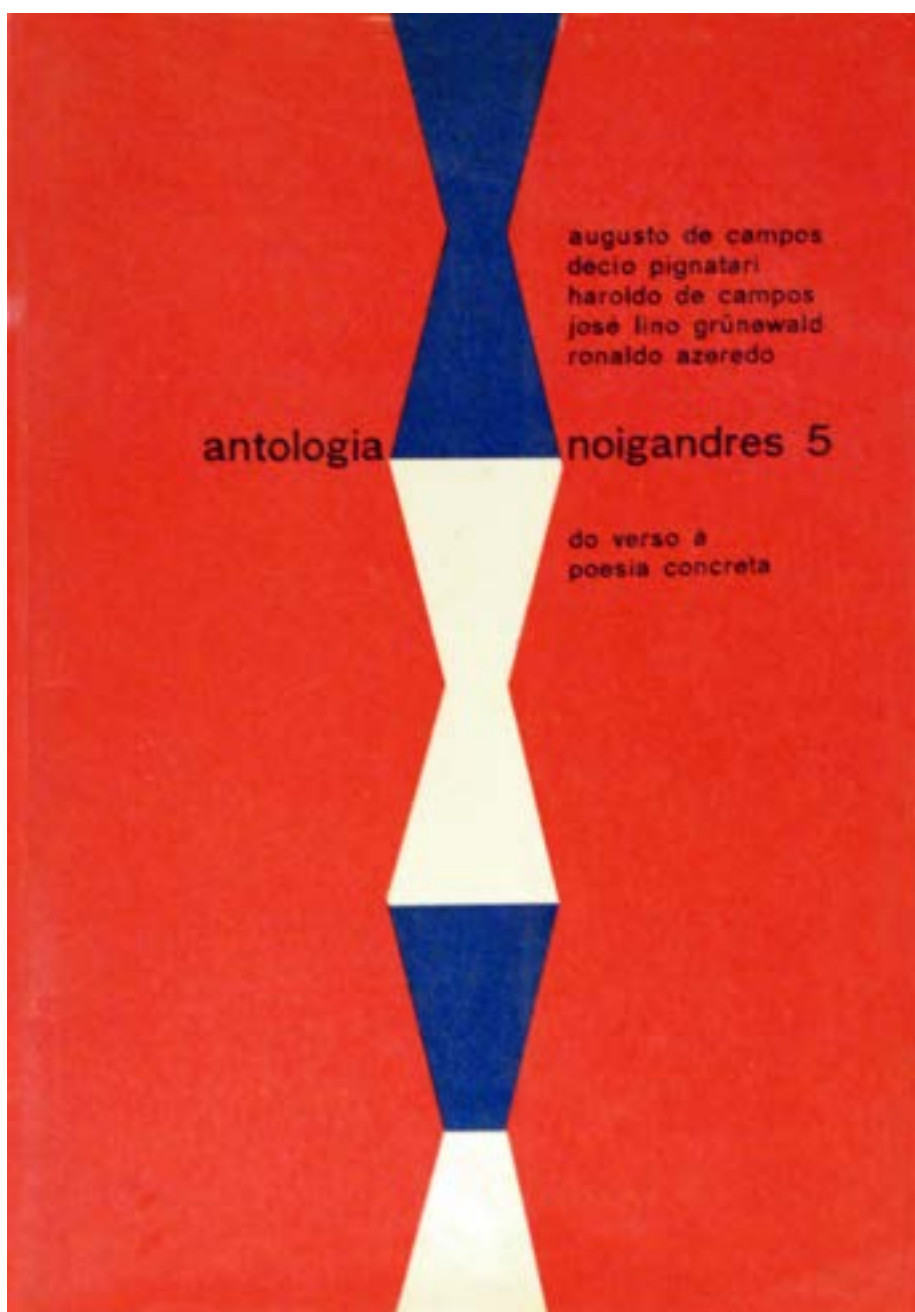


Noigandres nº 4, março de 1958. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Maurício Nogueira Lima (capa)*. Sem ilustrações. São Paulo, edição dos autores. 13 folhas soltas e um folheto com capa mais 12 páginas (LIFE), não numeradas. 29 x 40 cm (L x A). Capa: papel tipo cartão, três cores (vermelho, azul claro e preto), serigrafia.. Miolo: papel não encapado, tipo pólen, cartão preto e papel branco tipo sulfite (LIFE); uma cor (preto), com impressão em branco sobre papel preto (LIFE). Periodicidade indeterminada. Tiragem desconhecida. Impressão Irwa Indústria Gráfica Ltda, São Paulo. Composições; estéreos e clichês: Estereográfica Brasil Ltda, São Paulo, e Estereotipia Lastrì, São Paulo. Capa: Indústria de Silk-Screen, São Paulo. Tipos sem serifa para capa e miolo; uso de caixa baixa, salvo em LIFE. Capa tipo portfólio, com abas, contendo folhas soltas . ACERVO COLEÇÃO ÉSIO MACEDO RIBEIRO, SÃO PAULO. FOTOS: LEILA REINERT.



Noigandres nº 5, 1962 (antologia noigandres 5 - do verso à poesia concreta).

Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Capa dos autores*. Ilustração da capa em homenagem a Alfredo Volpi, repetida na 4ª capa. São Paulo, edição dos autores. 204 páginas numeradas. 15,9 x 23,5 cm, brochura. Capa: papel tipo cartão, três cores (vermelho, azul e preto). Miolo: papel não encapado, uma cor (preto) com o uso de mais seis cores (amarelo, vermelho, azul, azul marinho, laranja e verde) e do branco sobre chapado preto em algumas páginas. Periodicidade indeterminada. Tiragem desconhecida. . Massao Ohno Editora, São Paulo. Tipos sem serifa para capa e miolo, com o uso predominante de caixa baixa. Costura e cola . ACERVO PARTICULAR LUCY NIEMEYER. FOTOS: ROBERTA DE FREITAS.



3.3.2. Análise Gráfica

Entre as revistas estudadas, Noigandres é aquela que apresenta maior variação entre suas cinco edições. Vistas em conjunto, estas revistas apresentam uma evolução da estética modernista, que atingiu, no caso da publicação, o seu ápice de experimentações na edição de número quatro. A noigandres 5, lançada em 1962 como uma antologia, traz o subtítulo “do verso à poesia concreta”. Na página oposta à página de rosto, os autores cuidaram de identificar os poemas republicados e a origem destes. Pela lista exposta vemos identificados como raiz do movimentos seus livros individuais - O carrossel, Auto do Possesso e O rei menos o reino, respectivamente de Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos - além de um livro de José Lino Grunenwald, que se juntou ao grupo alguns anos depois de sua formação inicial.

A seguir, procuramos destacar os aspectos gráficos das revistas, que não contaram com anúncios ou fotografias.

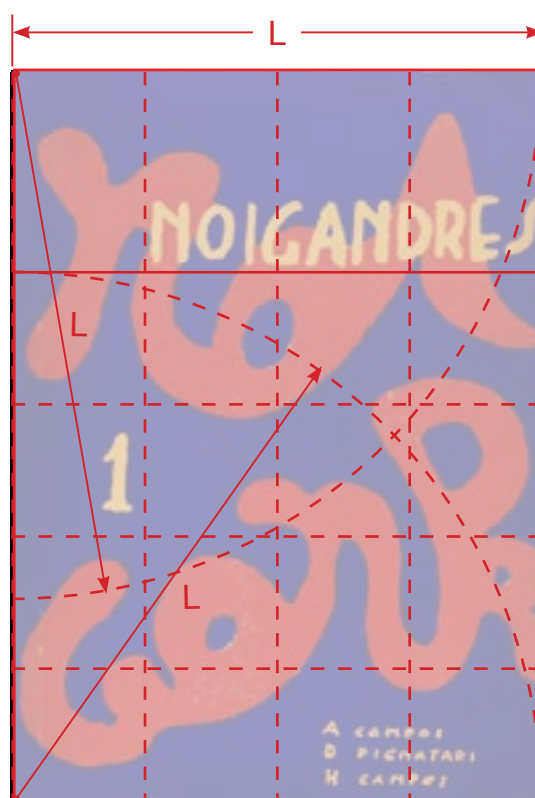
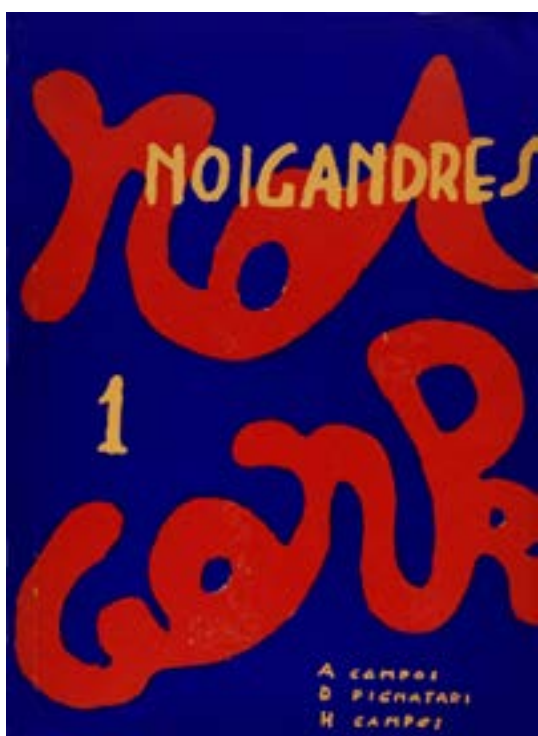
3.3.2.1. Capas

A revista teve 5 edições e 5 capas distintas, que analisamos a seguir.

NOIGANDRES 1

Conforme relatado no capítulo 2, a primeira capa de noigandres partiu de uma ideia de Décio Pignatari: o nome noigandres repetido duas vezes, uma mais regular e outra, com tipos desenhados à mão, mais abstrata, usando grande contraste de cores.

Aparentemente o formato da revista não segue nenhuma das figuras de proporção usadas anteriormente. Se utilizarmos algumas regras de geometria, porém, é possível



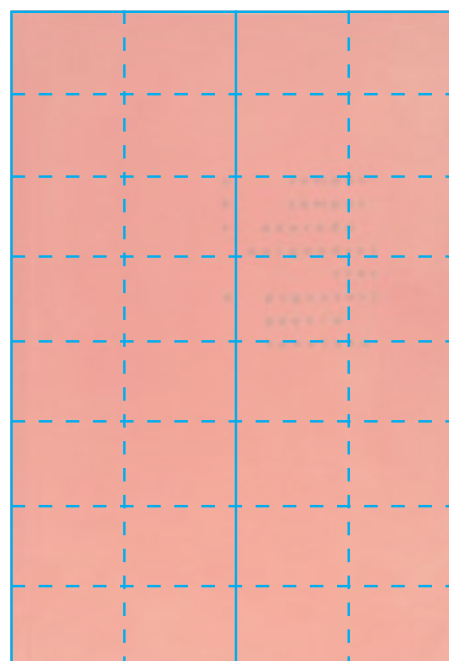
desvendar as proporções adotadas no projeto da capa, a começar pela posição do título. Usando a largura da página como raio, se traçarmos um primeiro arco da base em direção à espinha do livro, encontramos a linha que determinou o posicionamento da versão do nome da revista aplicada em tipografia mais regular. Este assenta-se na base do quadrado formado pela repetição da largura, ocupando 3/4 da largura da página. Se repetirmos o mesmo arco a partir do topo, percebemos que este, juntamente com o primeiro arco traçado, descrevem a trajetória da segunda versão do título, de formato mais abstrato, com o número da edição colocando-se na interseção entre estas duas formas. O nome dos três autores ocupa uma área próxima à margem inferior direita, completando a diagramação.

NOIGANDRES 2

O projeto de Maurício Nogueira Lima estruturou-se sobre um grid de 6 por 8 módulos quadrados, com a distribuição das mesmas informações da primeira edição - título, número e autores - ordenada nos parâmetros desta estrutura. O número da edição foi centralizada em relação à altura total e alinhada à esquerda, encostando no limite da coluna mais externa da capa. O título e o nome dos autores utilizaram a mesma guia como alinhamento, sendo colocados à esquerda desta, em contraposição ao número. Desta forma, cria-se uma “linha virtual”, através a junção desses três alinhamentos.

NOIGANDRES 3

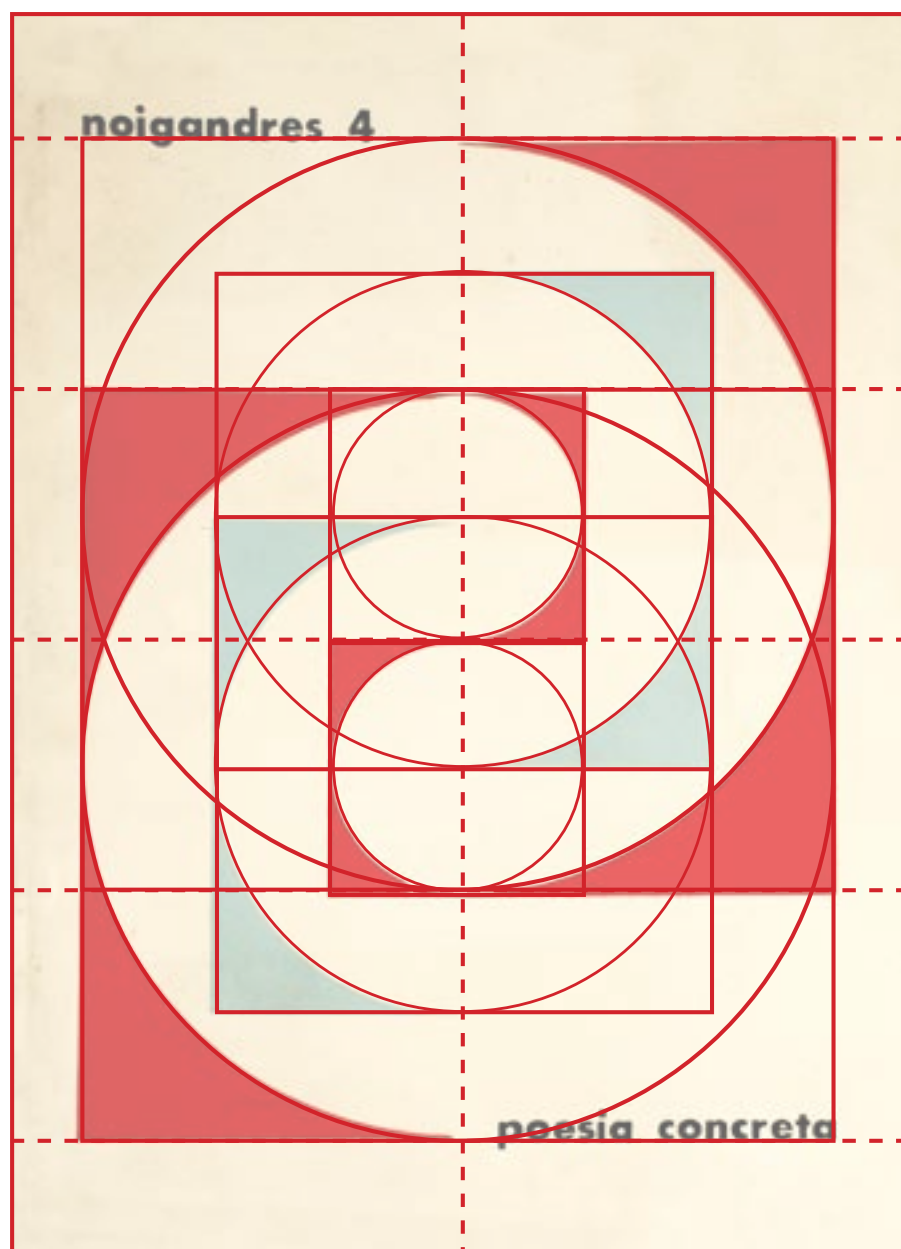
Neste segundo projeto de Mauricio Nogueira Lima para a noigandres, novamente percebe-se o uso de um grid regular, com as informações distribuídas a partir dos dois eixos à direita da coluna. A inicial dos quatro poetas que se uniram nesta edição - além dos irmãos Campos e de Pignatari, junta-se ao grupo Ronaldo Azeredo - ficam alinhadas do lado esquerdo da segunda guia a partir da direita. Já as outras palavras



ganham um alinhamento descentralizado, que conforma uma segunda linha pela sequência vertical de tipos alinhados à direita do primeiro eixo. Com relação à altura, toda a composição em 8 linhas distribui-se igualmente na fração correspondente a $3/4$ da altura, com o título noigandres ocupando o centro da composição.

Tanto na capa 2 quanto na 3 os tipos usados em sua composição estavam todos em caixa baixa.

NOIGANDRES 4



Esta que foi a edição mais sofisticada de noigandres recebeu igualmente sua capa mais elaborada visualmente. De autoria de Hermelindo Fiaminghi, sua composição parece partir de dois círculos, cujo diâmetro corresponde a um quarto da mancha gráfica da composição. A partir desses dois círculos foram traçados mais dois círculos

concêntricos, que tiveram suas formas marcadas pela contraforma de um círculo circunscrito em um quadrado, em um jogo de formas que sugere uma espiral. Com sua linha de base acentada sobre o vértice superior da mancha gráfica encontra-se o título da revista seguido do número. Sobre o vértice inferior, o subtítulo, “poesia concreta”. Este é o único número que não traz o nome dos autores na capa.

NOIGANDRES 5

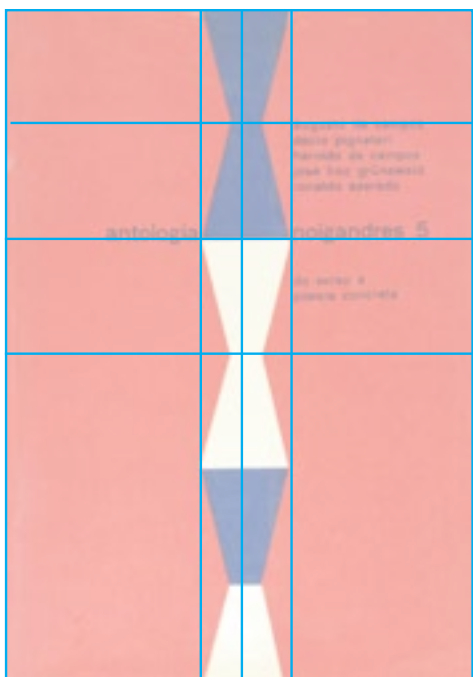


Figura 074 - Alfredo Volpi, 1960, coleção Décio Pignatari



A composição da capa de noigandres 5 baseia-se em uma figura central formada pela sobreposição de polígonos nas cores azul e branco sobre o fundo vermelho. Segundo nota na orelha da edição, a capa é uma homenagem a Alfredo Volpi, “o último grande pintor brasileiro”, cujo quadro de 1960 a capa imita. Efetivamente este elemento central da capa é uma cópia do quadro de Volpi de 1960, sem título, pertencente à coleção de Décio Pignatari. A composição dos outros elementos da capa lembra a das capas de autoria de Maurício Nogueira Lima, com a forma volpiana a servir de eixo compositivo. Alinhados à direita dela ficam os nomes dos cinco poetas que fazem parte da antologia, seguido do título e do subtítulo. À esquerda fica apenas a palavra “antologia”. Verticalmente a composição se apóia nos vértices da forma. Esta edição, de 1962, encerra a história da publicação.

3.3.2.2. Miolo e Tipografia

Da mesma forma que a cada edição houve uma capa e sobre cada uma cabe uma análise, as páginas internas de noigandres foram igualmente variadas. Como revista de um movimento poético, sua matéria foi sempre a poesia. Em se tratando de poemas concretos, com sua preocupação com a diagramação, e mesmo pela influência

que teve a poesia concreta sobre o design gráfico nos anos seguintes, caberia um estudo individual de cada um deles. Para este estudo, porém, contentaremos-nos em falar ligeiramente sobre cada uma das edições, acumulando na mesma seção comentários sobre layout e tipografia.

NOIGANDRES 1



Esta edição é a que menos traz novidades em termos gráficos em seu miolo. Os poemas ainda guardam muito do formato tradicional: o alinhamento à esquerda, a impressão monocromática, o uso de uma mancha gráfica regular. É a única edição que traz uma foto, dos três poetas, logo entre as primeiras páginas. Esta foto, sangrada, apresenta-se sozinha, sem o suporte de legendas, antecedendo a folha do rosto. São apresentados 5 poemas dos três autores, com páginas título introduzindo cada um. No centralizada no rodapé, entre colchetes, fica a numeração da página. No início a publicação apresenta um sumário e, em suas últimas páginas, um índice. Toda a edição foi composta em tipos serifados, com o uso de maiúsculas e minúsculas, à excessão do nome dos autores, no rodapé da página de rosto.

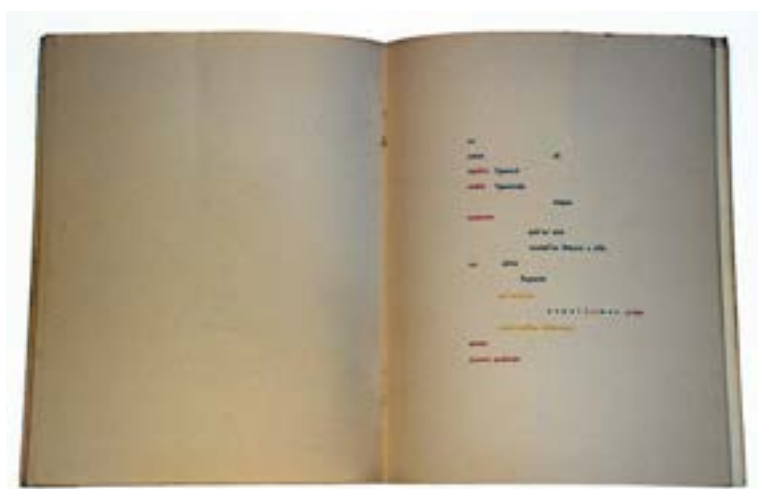


NOIGANDRES 2

Na segunda edição da revistas já surgem alguns elementos mais modernos, como o uso de tipografia sem serifa de formas geometrizadas, com a predominância de tipos em caixa baixa. Assim como na primeira edição, cada poema é apresentado por uma página-título, onde o layout com tipos já começa a despontar. A numeração de página aparece somente nessas páginas de rosto, deixando as páginas dos poemas livres de qualquer marcação.



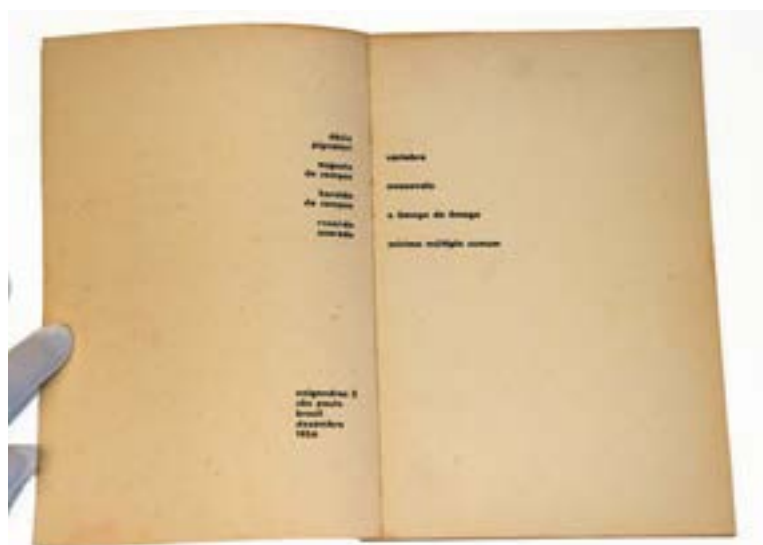
Dentre os poemas apresentados, destaca-se o Poetamenos, de Augusto de Campos, com experimentações com cores e diagramação.



NOIGANDRES 3

Nesta edição os autores avançaram ainda mais no campo da experimentação gráfica, com belos exemplos de layout, a começar pelo sumário, que usa como eixo construtivo as margens internas das duas páginas.

Já são predominantes os poemas gráficos e a experimentação com cores, iniciada na segunda edição, é novamente trabalhada. A página é explorada até o seu limite - a mancha gráfica é a página, não há margens fixas. Alguns poemas usam a seqüência das viradas de página como pontuação rítmica, desenvolvendo uma narrativa que não



é interrompida pelo folhear da revista, mas toma partido dela.

A horizontalidade do texto também é quebrada, com poemas inteiros compostos na vertical. Nesta edição também surge pela primeira vez as páginas em preto. O poema “no â mago do ô mega” consiste em páginas de cor preta, impressas, com uma sobre impressão tipográfica em branco. Por fim, um índice aponta os poemas e seus autores, abandonando definitivamente a numeração de páginas. Em lugar destas, o que se encontra são as datas de criação dos poemas.



NOIGANDRES 4

Se na edição 3 a revista abandonou o referencial da numeração de páginas, no número três ela foi mais além, abandonando a própria estrutura física da revista. Fosse como brochura, (noigandres 1 e 3), fosse como caderno grampeado (noigandres 2), a publicação manteve-se dentro do padrão usual de folhas fixas. Houve revistas que trouxeram folhas soltas (cf. capítulo II). Noigandres 4, porém, traz somente folhas soltas. A capa funciona como uma pasta de portfólio, com abas para acomodar as páginas. Mesmo no tamanho ela assume esse caráter de portfólio: se comparada às outras edições (ver fig. 069) ela é quase o dobro do tamanho.

É nesta edição que vem impresso o Plano Piloto da Poesia Concreta. O manifesto funciona como uma carta de intenções e ao mesmo tempo como registro das influências do grupo. Estão lá as referências filosóficas (Ernest Fenollosa, Ernst Cassirer); os precursores na literatura (Stephane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e. e. cummings, Guillaume Apollinaire, , Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto); as vanguardas artísticas (futurismo e dadaísmo) e os artistas (Piet Mondrian, Max Bill, Joseph Albers) e mesmo os músicos (Anton Webern, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen) em cujas obras os autores identificavam princípios afins aos seus.



plano-piloto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimentos meramente temporais-lineares, daí a importância da ideia do ideograma, dada a sua função geral de síntese espacial no visual, así e seu sentido específico (fonética/poema) de modo de tempo baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. "Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétiquement les lignes de analytico-discursivité" (apollinaire). elementos: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): a primeira salto qualitativo: "subdivisions primordiales de l'idée"; espaço ("Morceaux") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição, poem (l'ho cubito) método ideográfico, jéper (subjes e fonemas work), palavra-ideograma; interpretação orgânica de tempo e espaço,ummings; atomização de palavras, tipografia fisiológica; valorização expressiva do espaço, apollinaire (calligrammes): como visto, mais do que como realização, futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema, no Brasil: Oswald de Andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia", João Cabral de Melo Neto (s. 1920 — o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-oral): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes, também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém e espaço (wobler e seus seguidores: boules e stackhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série boogie-woogie; mas hill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral.

ideograma: além à comunicação não verbal, o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo, o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos externos e/ou sensações mais ou menos subjetivas, seu material: a palavra (sem, forma visual, carga semântica), seu problema: um problema de funções-relações díscs material, fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt, ritmo: força relacional, o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma linguagem específica — "verbovisual" — que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não de usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbalização: "a moeda concreta da fala" (aspir), daí suas afinidades com as chamadas "linguagens isolantes" (chindi): "quanto menos gramática exterior possui a linguagem chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (shambhald via castler), a china oferece um exemplo de sistema puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fonologia, aspir e castler).

no conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento, o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fitegracia, a um movimento imitativo do oral (motion); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

reunindo à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético de relativo poema, cronocronométragem do azar, controle, cibernética, e poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back", a comunicação mais rápida (implícita, um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e gera a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil.

segundo de campos
décio pignatari
haroldo de campos

É interessante notar no discurso do Plano Piloto, alguns trechos bastante caros ao campo do design e que explicam os procedimentos adotados na criação dos poemas concretos:

espaços (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição.

(...)

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.
estrutura dinâmica: multiplicidade de elementos concomitantes.

(...)

o poema-produto: objeto útil

A última frase citada é também a de encerramento do Plano Piloto.

Em termos de tipografia há ainda o predomínio dos tipos em caixa baixa, salvo em poemas como LIFE e Velocidade, que tiram partido, especialmente o primeiro, do desenho dos tipos em caixa alta para compor o poema.

Mesmo dentro de uma revista formada por folhas soltas, quando foi necessário o uso da sequência de páginas para estrutura um poema este foi usado. Para o poema LIFE foi montado um pequeno caderno de capa em papel preto, com folhas em branco dentro onde as letras da palavra LIFE foram organizadas sequencialmente.

NOIGANDRES 5

Lançada em 1962, a quinta edição de noigandres retoma o formato brochura. A antologia trouxe alguns poemas inéditos, além de uma amostra dos números anteriores e dos livros publicados pelos autores antes de formarem o grupo. Estão lá as experiências com tipos em cores, as de páginas sequenciadas, como LIFE, e mesmo um poema encartado, em formato de cartaz, este entre os inéditos.

Nos anos 1960, as experiências poéticas de noigandres vão ser transportadas para o mundo do design gráfico comercial. Revistas, livros, cartazes, anúncios, feitos por alguns dos participantes do movimento concretista e por designers influenciados por seus trabalhos, passaram a ser um veículo de expressão para o concretismo.





O movimento concretista e os trabalhos do grupo Noigandres foram determinantes no momento histórico do final da década de 1950, quando o campo do design começava a tomar forma. Como veículo de suas ideias, a revista noigandres desempenhou um importante papel na divulgação do trabalho do grupo. É sintomático que seu último número saia no ano de 1962, com uma editora em lugar dos autores e em forma de antologia. No mesmo, no Rio de Janeiro, foi fundada a Escola Superior de Desenho Industrial. A ESDI e o movimento concretista lançaram as bases para um pujante design brasileiro moderno, conectado com as vanguardas internacional e ao mesmo tempo intrinsecamente brasileiro.

4. CONCLUSÃO

A análise das três publicações escolhidas para este estudo permitiu abrir sobre o período que antecede a implantação do campo do design no Brasil uma nova perspectiva. Em consonância com o que ocorreu em outras partes do mundo, no Brasil o design modernista não surgiu de um episódio único fundador, mas da confluência de diversos episódios que, dentro ou fora do domínio do design, colaboraram para seu desenvolvimento.

As três revistas, *Klaxon*, *base* e *noigandres*, apontam para três momentos históricos distintos dentro do período chamado por Guilherme Cunha Lima de Pioneiro: a década de 1920, com *Klaxon* e a geração heróica do modernismo, termo emprestado à literatura e às artes plásticas; a década de 1930, quando começa o projeto de implantação do campo da arquitetura moderna no Brasil (CAVALCANTI, 2001) e finalmente a década de 1950, quando é o campo do design gráfico modernista o que se articula. A descontinuidade entre esses períodos aponta para o que talvez seja uma característica dos processos de desenvolvimento cultural no Brasil, em que grupos de indivíduos desenvolvem ideias e conceitos entre si, de forma mais isolada que os grupos instalados nos grandes centros culturais de sua época. Este isolamento se deve em parte à questão da cultura da elite local, pois se mesmo na Europa a aceitação de ideias de vanguarda se restringe a membros da elite, no Brasil a resistência a estas encontra outros desafios. Segundo Carlos Zílio:

Descrito retrospectivamente, pode parecer que o Modernismo foi um programa sistemático de renovação. Na verdade, sofreu inúmeras hesitações e dificuldades diante de um ambiente cultural retrógrado com o qual rompia, mas que dele era também reação, resultado. (ZILIO, 1997: 38)

A divulgação e absorção dos valores das vanguardas artísticas dependeram da força de grupos ou indivíduos ao enfrentar este ambiente cultural, com o suporte de outros membros da elite ou de instituições governamentais. Para o primeiro caso tem-se como exemplo a figura de Paulo Prado, financiador e incentivador da Semana de Arte Moderna de 1922. Como apoio institucional houve o citado projeto de implantação do campo da arquitetura moderna, objeto de estudo de Lauro Cavalcanti. Este caso é exemplar não só por ser a arquitetura um domínio mais afim ao design do que as artes plásticas ou a literatura. O estabelecimento da arquitetura moderna se deu a partir de um forte vínculo com as instituições governamentais, que a apoiaram ao abrir espaço para membros do movimento em suas fileiras e ao premiar e construir edifícios públicos de projeto modernista, com Brasília como ápice desse processo.

No caso do design gráfico, verifica-se que as iniciativas isoladas das décadas de 1920 e 1930, desprovidas de um apoio mais efetivo, extinguíram-se rapidamente.

Com Klaxon, foi a própria diversidade do grupo envolvido que, somada ao conturbado momento histórico, fez com que se dispersassem. A ousadia e o humor da geração heróica foram duramente rechaçados pela geração de 1930, mais ligada à questão social. Uma manifestação deste sentimento pode ser vista nas páginas de base, em artigo sobre o lançamento de um livro *Historia do Brasil*, de Murilo Mendes. (base nº 1, 1933: 21), taxado de fora de época, expondo-se o autor a um grande ridículo: “quis fazer um livro engraçado, satirizante e não fez”. Ainda segundo a mesma crítica “hoje não se acha mais graça nessa negligência otimista de tratar coisas sérias, que foi adorável um instante só, ou instante de de “pau brasil”.

Já a própria base teve vida curta devido ao isolamento do seu criador, Alexandre Altberg. Sua origem alemã, sua ascendência judaica e sua visão socialista (moreira, 2005) o tornavam uma figura de difícil assimilação no ambiente político da Era Vargas. Apesar dos contatos com arquitetos e artistas locais, sua produção tanto na arquitetura quanto no design foi bastante restrita, creio que por falta de mais oportunidades de exercer a profissão.

Acredito que em ambos os casos houve o uso consciente dos recursos gráficos para a propagação das ideias advogadas pelo grupo. Sobre a Klaxon existe o testemunho de Guilherme de Almeida, citado no capítulo II, que, ao interpelar a interpretação dada por Aracy de Almeida sobre o design gráfico da revista, revelou uma intenção de projeto, afastando a hipótese de um design gráfico sem designer. Se a revista foi uma manifestação de grupo, seu design gráfico teve pelo menos um autor reconhecido, e este foi Guilherme de Almeida. Posteriormente ele criou o brasão de armas de São Paulo, o que é relatado como uma atividade ligada ao campo da heráldica, mas que apenas um estudo mais completo poderá dizer se não foi, este também, um projeto de design. Klaxon e base representam, portanto, duas manifestações isoladas, mas que apontavam para os caminhos que se abririam finalmente na década de 1950 com o movimento concretista. Como no texto da peça *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, de Tom Stoppard, são o caso de respostas que surgiram antes das perguntas e que, desconectadas de um contexto favorável ao seu desenvolvimento, tornam-se iniciativas estanques.

Já no terceiro momento analisado a situação era diversa. Consciente do papel do design gráfico como parte integrante de sua proposta estética, os poetas de Noigandres, nas palavras de Décio Pignatari, eram “designers da palavra”. A poesia concreta articulava-se não por versos, mas por palavras e por sua posição no espaço das páginas, princípio expresso em seu Plano Piloto da Poesia Concreta. A *noigandres 4* mostra a radicalização dessa proposta, quebrando a estrutura da revista tomando a página como objeto independente, que pode ser usado como suporte isolado (como nas folhas soltas) ou seqüencial (caso do poema LIFE). Ao mesmo tempo, nas artes plásticas, o concretismo vinha carregado de preceitos comuns ao design gráfico

modernista, como o uso de planos e cores básicas. A união da poesia com as artes plásticas gerou um caminho fértil, que na década de 1960 consolidou-se graças às circunstâncias que envolveram a formação do campo do design gráfico. Dentre os fatores de maior relevância encontram-se a crescente industrialização do país, através da política desenvolvimentista adotada pelo governo de Juscelino Kubitschek. Culturalmente, o Brasil vivia um momento privilegiado, com movimentos artísticos consistentes em todas as áreas, com destaque para a música e para o cinema. As circunstâncias favoráveis mais as bases lançadas pelo movimento concretista levaram a um desenvolvimento continuado do design gráfico e do design de produto nacionais, compreendidos agora não mais como um ramo das artes, mas como uma área de conhecimento independente.

O trabalho de pesquisa apontou alguns caminhos relevantes para a compreensão das três revistas. Em Klaxon, acredito que a possível conexão com o construtivismo russo, como estéticas que se desenvolveram em paralelo e não sob a influência de um sobre o outro, enriquece o debate sobre o tema e o aproxima de análises feitas no campo das artes plásticas, como nas de Carlos Zilio e Fernando Cochevalle. Outro fator interessante foi a percepção que o projeto das páginas internas da revista mostraram-se nem mais nem menos ricas que os exemplos de suas similares estrangeiras. Por vezes, estando o conhecimento dessas publicações limitado a sua capa, reproduzidas em livros, não nos damos conta das semelhanças com nossos próprios exemplos. Nesse sentido colaborou muitíssimo o acesso a acervos digitais, através de pesquisa pela Internet, onde pude encontrar o registro de números inteiros e mesmo de coleções completas de algumas das revistas estudadas.

A respeito de base, as informações encontradas no artigo de Pedro Moreira sobre o layout da revista, juntamente com o acesso às imagens de todos os três números já foram, por si só, bastante importantes. Foi a reflexão sobre as fotomontagens da capa o que levou à pesquisa sobre fotografia moderna e fotomontagem, campo bastante vasto e que este estudo teve que limitar ao mínimo para não desviar-se do foco principal. O papel de base na história da fotografia brasileira foi apenas apontado e merecerá futuros esforços no sentido de esclarecer seu possível pioneirismo. Nestas últimas semanas de encerramento das pesquisas eu tomei conhecimento do trabalho da jovem cineasta alemã Inken Sarah Mischken, que filmou uma série de entrevistas com o Alexandre Altberg em 2004. O material dará origem a um documentário, mas ainda não está finalizado. Segundo me relatou a própria, foram feitas várias perguntas sobre a revista base. O contato com esse material pode abrir novas perspectivas para o estudo em mãos.

Sobre noigandres é mais difícil apontar contribuições, visto que a revista foi e ainda é alvo de diversos estudos a seu respeito nas mais variadas áreas de conhecimento. Acredito que a descrição dos exemplares, através da ficha catalográfica moldada a

partir do exemplo de *O Gráfico Amador* e a representação do conjunto das revistas, respeitando seus diferentes tamanhos., pode contribuir com as pesquisas científicas em design gráfico que vêm sendo desenvolvidas.

A respeito da revista enquanto objeto de pesquisa, cabe aqui ressaltar a importância dos estudos que vêm sendo desenvolvidas nesta área. Foi inspirada nos exemplos de trabalhos anteriores, alguns desenvolvidos neste mesmo Programa de Pós-graduação da ESDI, que resolvi adotá-lo como base para meus trabalhos científicos. O momento atual para o design enquanto campo de conhecimento é de grande produção, particularmente na área da história do design, com cursos de pós graduação instalando-se em todo o Brasil. Com este trabalho e a continuidade das pesquisas sobre a história do design gráfico e particularmente das revistas, desejo auxiliar na construção de uma base mais abrangentes de informações sobre nosso passado. Afinal, é a partir desse conhecimento que podemos reconhecer a nossa própria identidade e divulgá-la para o mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. **A Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Iplanrio / Zahar, 1988.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.
- AUNSLEY, Jeremy. **A Century of Graphic Design**. Londres: Octopus Publishing Group, 2001.
- AZEVEDO, Paulo Ormino de. **Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia**. Arqtextos. Janeiro 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq081/arq081_01.asp>. Acesso em: 10 jul.2010.
- BANDEIRA, João (org.). **Arte Concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARBOSA, Maria Cristina Jardim. **Klaxon e Base duas revistas, dois tempos no modernismo**. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1997.
- BIBLIOTECA NACIONAL DA HOLANDA (acervo digital). Holanda. Disponível em: <<http://www.kb.nl/>>. Acessado em: mai. 2010.
- BIBLIOTECA NACIONAL. (acervo digital) Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.bn.org.br>>. Acesso em: fev. 2010.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográficos** (versão 3.0). São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRITANNICA, Enciclopédia. Disponível em: <http://www.britannica.com>. Acesso em: 8 abr. 2010.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileira**: antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *in Klaxon - Mensário de arte moderna São Paulo* (edição fac-similar). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CAMPOS, Augusto. Terremoto Quarentão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 dez. 1996. Segundo Caderno, pág. 8.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

DENIS, Rafael Cardoso. **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro Ltda, 1966.

CAVALCANTI, Lauro e LAGO, André Corrêa do . **Ainda Moderno?** Arquitetura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro** - a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CINTRÃO, Rejane. **Grupo Ruptura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COELHO, Odette Penha. **A expressão do sentimento nacional na Revista da Sociedade Filomática**. São Paulo: Rev. Let., 20:21-31, 1980.

COSTA, Maria Elisa. **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

COSTA, Helouisse. **Waldemar Cordeiro**: a ruptura como metáfora. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COUTINHO Sylvania Ribeiro. **Residência Nordschild** - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil. Revista Concinnitas ano 3 - n.3 - janeiro-dezembro 2007. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos3/coutinho.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2010

CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em Revista**: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870-1930. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 1982.

Dadá 1916-1966 - Documentos do Movimento Dadá Internacional. (catálogo). Munique: Goethe Institute, 1984

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DOYLE, Plínio. **História de revistas e jornais literários**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

DUARTE, Rodrigo Aldeia. **Modernidade e Tradição nos Modernismos do Rio de Janeiro e São Paulo**. MNME Revista de Humanidades, v.4 - n.7 - fev./mar 2003. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/resumo.php?atual=038&edicao=7>>. Acesso em: 8 jul. 2010

_____. **Modernidade e Tradição nos Modernismos Brasileiros**. Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas. ano 02, número 03, 2003. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/N%C3%BAmero%2003%20-%20especial%20mem%C3%B3ria/Rodrigo%20Duarte.htm>>. Acesso em: 9 jul. 2010.

DURAND, José Carlos. **Le Corbusier no Brasil**, negociação política e renovação arquitetônica. RCBS, nº 16, ano 6. jul. 1991. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_16/rbcs16_01.htm>. Acesso em: 01 jul. 2010.

ELAM, Kimberly. **Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition**. New York: Princeton Architectural Press, 2001.

_____. **Grid Systems: Principles of Organizing Type**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004.

_____. **Typographic Systems**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2007.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: jun. 2010.

ESKILSON, Stephen J. **Graphic Design, A New History**. Londres: Lawrence King Publishing Ltd., 2007.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: introdução à bibliografia brasileira: a imagem**

gravada. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 197.

FRASCINA, Francis e HARRISON, Charles. **Modern Art and Modernism - A Critical Anthology**. Londres: Harper and Row, 1982.

FROTA, Lélia Coelho. Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

GAMA, Luís. **Diabo Coxo**: São Paulo, 1864-1865. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

GOMES, Angela de Castro. **Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo**: O caso de Festa. Rio de Janeiro. Luso-Brazilian Review 41.1. , 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian_review/v041/41.1gomes.html>. Acesso em 20 jul. 2010.

HELLER, Steven e PETIT, Elinor. **Graphic design timeline**: a century of design milestones. Nova York: Allworth Press, 2000.

HELLER, Steven. **Merz to Emigre and Beyond**: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century. Nova York: Phaidon Press Inc, 2003.

HETLINGER, Paulo. **Tipografia** - origens e formas. Dinalivro: Lisboa, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionario Houaiss da Lingua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. Coleção de Artes Visuais de Mário de Andrade no catálogo eletrônico IEB/USP. Disponível em: < http://www.ieb.usp.br/catalogo_eletronico/>. Acesso em: 25 jul. 2010.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas**: duas viagens. Rio de Janeiro: Atelier Editorial, 2002.

JEREMY NORMAN'S HISTORY OF SCIENCE.COM. **History of Science, medicine and technology** Disponível em: <<http://www.historyofscience.com/G2I/timeline/>>. Acesso em: 29 mai. 2010.]

JOBLING, Paul & CROWLEY, David Graphic. **Design: Reproduction & Representation Since 1800**. Nova York: Manchester University Press, 1996.

JUBERT, Roxane. **Typography and Graphic Design** - from Antiquity to the Present. Paris: Flammarion, 2006.

KLAXON. Edição fac-similar. São Paulo: 1976.

L'ECOTAIS, Emmanuelle de. **L'Esprit Dada**. Paris: Editions Assouline, 1998.

LARA, Cecília de. **Klaxon & terra roxa e outras terras** : dois periódicos modernistas de São Paulo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1972.

LIMA, Guilherme Cunha (org), WEYRAUCH, Cléia Schiavo (org), ARNT, Hérís (org). **Forasteiros Construtores da Modernidade**. Rio de Janeiro: Terceiro Tempo, 2003.

LIMA, Guilherme Cunha (org). **Design: Objetivos e Perspectivas**. Rio de Janeiro: PPDESDI UERJ, 2005.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LOREDANO, Cássio; SIMAS, Luiz Antônio. **O Vidente Míope**: J. Carlos n'O Malho 1922-1930. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007

MARGOLIN, Victor. **The Struggle for Utopia**: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946. Chicago: University Of Chicago Press, 1998.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista**: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MASCARENHAS, Lenice Gomes. **Formas Gráficas da Modernidade Brasileira: Klaxon e A Exposição de 1922**. (dissertação de mestrado) Niterói: UFF, 1999.

MCKAY, Jenny. **The magazines handbook**. Nova York: Routledge, 2000.

MEGGS, Phillip B.; PURVIS, Alston W. **History of Graphic Design**. 4ª edição. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2006.

MENDES, Ricardo. **A revista S.PAULO (1936)**: a cidade nas bancas. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wrsp.htm>>. Acesso em: 10 jul.2010.

MÓNICA , Maria Filomena. **Vida e obra de José Maria Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MOREIRA, Pedro e NEDELYKOV, Nina. **Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil**: a presença

de Frank Lloyd Wright. *Arquitextos* n° 18, ago. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp>. Acesso em: 10 jul. 2010.

MOREIRA, Pedro. **Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro**. *Arquitextos* n° 058, mar. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq058/arq058_00.asp>. Acesso em: 10 jul. 2010.

NAKOV, Andrei. **L'Avant Garde Russe**. Paris: Ed. Fernando Hazan, 1984.

NOBRE, Ana Luiza. **Lucio Costa Um Modo de Ser Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1958.

REIS, Amélia Paes Vieira. **Design concretista**: Um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretistas no Brasil, de 1950 a 1964 (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2005.

A REVISTA DO BRASIL. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ROCHA, Clara. **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

RODRIGUES, Simone (curadoria). **A Pintura em Pânico - Fotomontagens - Jorge de Lima** (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

ROTHSCHILD, Deborah; LUPTON, Ellen; GOLDSTEIN, Darra. **Graphic Design in the Mechanical Age** - Selection from the Merrill C. Berman Collection. New Haven, Londres: Yale University Press, 1998.

SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHWARTZ, Frederic J. **The Werkbund - Design Theory & Mass Culture Before the First World War**. New Haven, Londres: Yale University Press, 1996.

SCHWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia a Brasília: 1920-1950**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

SENNA, Homero. **O Mês Modernista**: Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1994.

SOBRAL, Julieta. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SODRÉ, Néelson Werneck. **Historia da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

STOLARSKI, André. **Concreta '56: a raiz da forma**. São Paulo: catálogo de exposição MAM/SP, 2006.

TEIXEIRA de Barros, Regina. **Antonio Maluf**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

TSCHICHOLD, Jan. **The New Typography** - a hand book for modern designers (reedição). California: University Press, 1995.

TSCHICHOLD, Jan. **Comunicações Tipográficas** (reedição). São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

TUPITSYN, Margarita (e outros). **EI Lissitzky, Beyond the Abstract Cabinet**: Photography, Design, Collaboration. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999.

VERDE. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978.

WHITFORD, Frank. **Bauhaus**. Londres: Thames and Hudson, 1984.

WINGLER, Hans M. **La Bauhaus** - Weimar Dessau Berlin 1919-1933. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1962.