

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**JOSÉ LUIZ SOLSONA DA SILVA**

**AS ARTES PLÁSTICAS NAS ARTES GRÁFICAS**

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**JOSÉ LUIZ SOLSONA DA SILVA**

**AS ARTES PLÁSTICAS NAS ARTES GRÁFICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rizolli

São Paulo  
2008

**JOSÉ LUIZ SOLSONA DA SILVA**

**AS ARTES PLÁSTICAS NAS ARTES GRÁFICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado em

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Marcos Rizolli (Orientador)  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Dra. Regina Lara Silveira Mello  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Dra. Maria Sílvia Barros de Held  
Universidade de São Paulo, USP Leste,  
Escola de Artes, Ciências e Humanidades

À Silvia, minha esposa, pela paciência; aos meus filhos Rodrigo, Vitor e Leonardo, pela compreensão nos momentos de ausência; aos meus pais e irmãos, pelo incentivo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, que a todo momento me ilumina o caminho, fazendo-me enxergar as verdades contidas nos acontecimentos de minha vida.

A todos os professores que contribuíram com sua dedicação, para a construção de meus saberes durante esta minha jornada.

Ao Dr. Marcos Rizolli, meu orientador, por me apresentar os caminhos da pesquisa.

Ao Prof. Ms. Marcos Nepomuceno pela constante motivação.

Ao Prof. Ms. Gustavo Lassala pelas observações e sugestões sobre a construção de meu projeto.

Em especial, agradeço ao apoio do MACKPESQUISA, pelo parcial financiamento da pesquisa através da Reserva Técnica, que possibilitou a finalização de meu projeto.

E por fim, agradeço à Direção da Faculdade SENAI de Tecnologia Gráfica, pela flexibilização de meu horário, permitindo minha participação neste programa de Pós-graduação.

*"A dúvida é o princípio da sabedoria".*

*Aristóteles*

## RESUMO

A relação entre o trabalho do artista e o desenvolvimento da técnica de litografia, inventada por Aloys Senefelder, em 1795, apresentam-se nas várias maneiras encontradas pelos gravadores profissionais e artistas da época, para produzir uma forma de impressão com qualidade e fidelidade. Assim, a evolução da litografia com a introdução de procedimentos fotográficos para a obtenção da forma de impressão (a pedra litográfica), bem como a conseqüente melhoria da qualidade visual dos impressos em relação à reprodução do original de referência, é um fato visível no decorrer do trabalho. O breve confronto de Chéret e Lautrec demonstra, de certa forma, o enfrentamento de duas maneiras de produzir uma forma litográfica. Chéret, extremamente técnico na elaboração dos desenhos e dos textos que compunham o projeto, tornou-se a referência do Cartaz Publicitário na história da comunicação. Lautrec, em busca da valorização do gestual do artista, produziu com espontaneidade suas formas de impressão e é o modelo da atuação do artista plástico na produção de trabalhos comerciais de grande impacto comunicacional. Acredita-se, o envolvimento dos artistas com o desenvolvimento de um sistema de impressão da Indústria Gráfica, possa suscitar estudos sobre as reais possibilidades dos processos gráficos. Percebe-se, no transcorrer da história dos movimentos de arte plásticas, que a visão do artista gráfico ou *designer* foi muito importante para o desenvolvimento tecnológico da Indústria Gráfica atual.

Palavras-chave: Litografia. Fotolitografia. Gravador. Artista Gráfico. Artes Plásticas.  
Produção Gráfica.



## **ABSTRACT**

The relationship between the artist's work and the development of the lithograph technique invented by Aloys Senefelder in 1795 they come in the several ways found by the professional tape recorders and artists of the time, to produce an impression form with quality and fidelity. Like this the evolution of the lithograph with the introduction of photographic procedures for the obtaining in the impression way (the lithographic stone) as well as the consequent improvement of the visual quality of the printed papers in relation to the reproduction of the reference original is a visible fact in elapsing of the work. The abbreviation confrontation of Chéret and Lautrec demonstrates, in a certain way, the confrontation in two ways of producing a lithographic form. Chéret is extremely technician in the elaboration of the drawings and of the texts that composed the project he became the reference of the Advertising Poster in the history of the communication. Lautrec, in search of the valorization of the artist's sign, produced with their spontaneity impression forms and it is the model of the plastic artist's performance in the production of commercial works of great communicational impact. It is believed, the artists' involvement with the development of a system of impression of the Graphic Industry, it can raise studies about the real possibilities of the graphic processes. It is noticed, in elapsing of the history of the movements of art plastic surgeries, that the graphic artist's vision or designer went very important for the technological development of the current Graphic Industry.

Word-key: Lithograph. Photo lithograph. Recording. Graphic artist. Plastic arts. Graphic production.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Etapa de ponçagem ou esmerilhagem.....	16
Figura 2	Verificação da planeza da pedra.....	17
Figura 3	Etapa de polimento da pedra (Vista A) e secagem da pedra polida (Vista B).....	18
Figura 4	Materiais usuais (Vista A) e processo de criação de uma margem reserva (Vista B).....	19
Figura 5	Desenho realizado diretamente na pedra pelo artista (Vista A), transferência do esboço (Vista B e C).....	19
Figura 6	Transferência do esboço com giz litográfico.....	20
Figura 7	Pedra desenhada com pena (Vista A) e detalhe de desenho feito com pena sobre pedra litográfica, onde se percebe menor limpeza do traço em relação ao que se obtém na gravação em cobre ou aço (Vista B).....	21
Figura 8	Matriz litográfica obtida com a utilização de lápis graxos e desenho realizado diretamente sobre a pedra.....	22
Figura 9	Impressão de litografia em ponta seca.....	23
Figura 10	Produtos químicos e ferramentas para a gravação da pedra (Vista A) e aplicação de giz com breu sobre a pedra (Vista B).....	24
Figura 11	Aplicação de solução ácida de goma arábica e ácido nítrico (Vista A) e remoção da graxa ou gordura da superfície com solvente de tinta (Vista B).....	24
Figura 12	Aplicação e remoção de solução (Vista A) e lavagem da pedra para retirar a goma da superfície (Vista B).....	25
Figura 13	Etapas de entintamento e impressão do grafismo.....	25
Figura 14	Impressão em sete cores (vista A) e impressão em quatro cores (Vista B).....	28
Figura 15	Escala progressiva de impressão litográfica – impressão em sete cores.....	29
Figura 16	Escala progressiva de impressão litográfica – impressão em quatro cores.....	30
Figura 17	Detalhes da variação tonal da forma da cor preta.....	31
Figura 18	A máquina de Ira Rubel (Vistas A e B) e os Sistemas de impressão offset (Vistas C e D).....	33

Figura 19	A publicidade durante a Revolução Industrial (séc. XIX): homem-sanduíche em Nova York no século XIX (Vista A), ilustração do livro História da Publicidade de 1874 (Vista B) e garrafas ambulantes – publicidade de água mineral em Paris, no séc. XIX (Vista C).....	34
Figura 20	Fases de impressão do pôster Pantomimas Luminosas, de 1892, produção de J.Cheret: impressão em vermelho e amarelo (Vista A), cópia azul incluindo os traços-chave. (Vista B) e impressão com a adição de azul-escuro, azul-médio e ciano (Vista C).....	37
Figura 21	Pôster da revista <i>La Revue blanche</i> , 1894, em litografia, com dimensões de 807 x 619 mm, de Pierre Bonnard (Vista A) e pôster de Aristide Bruant Théâtre Royal, óleo sobre tela, de 1890 – Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).....	38
Figura 22	Cartazistas americanos e ingleses em Paris (séc. XIX).....	39
Figura 23	<i>Moulin Rouge: La Goulue</i> , litografia, de 1891, com dimensões de 1910 x 1170 mm (Vista A) e <i>Dança no Moulin Rouge</i> , óleo sobre tela, de 1890, com dimensões de 1156 x 1499 mm, de Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).....	41
Figura 24	O Inglês no Moulin Rouge, litografia, de 1892, com dimensões de, 444 x 348 mm.....	45
Figura 25	Cartaz do Moulin Rouge, litografia, de 1889, obra de Jules Chéret (Vista A) e Aristide Bruant no Les Ambassadeurs, litografia, de 1892, obra de Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).....	46
Figura 26	<i>La Goulue</i> e sua irmã no <i>Moulin Rouge</i> , litografia, de 1892, com dimensões de 450 x 324 mm, de Henri de Toulouse-Lautrec.....	47
Figura 27	<i>Reine de Joie</i> : pôster em litografia, de 1892, de Henri de Toulouse-Lautrec.....	48
Figura 28	<i>Divan Japonais</i> : pôster em litografia, de 1892-3 (Vista A) e <i>Confetti</i> , pôster em litografia, de 1894, de Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).....	49
Figura 29	Filippo Tomaso Marinetti: capas (Vista A) e páginas do livro “ <i>Zang, Tumb, Tumb</i> ” (Vistas B e C). Ardengo Soffici: capa do livro “ <i>BIF&amp;ZF+18</i> ” de 1915 (Vista D), Tipografia – poema impresso – livro (Vista E) e “ <i>Natureza Morta com Ovo Vermelho</i> ”, óleo sobre tela, de 1914, com dimensões de 460 x 380 mm (Vista F).....	53
Figura 30	Os trabalhos do design gráfico, Fortunato Depero.....	54
Figura 31	Kasimir Malevitch: “ <i>Negro sobre Branco</i> ”, óleo sobre tela, de 1915 (Vista A), Vladimir Tatlin: “ <i>O Marujo</i> ”, auto-retrato, de 1911 (Vista B) e Vladimir Tatlin: “ <i>Monumento a Terceira Internacional</i> ”, de 1919 (Vista C).....	56

Figura 32	“ <i>St George (Leon Trotsky)</i> ”, cartaz que descreve Trotsky como São Jorge matando o dragão da contra-revolução, de 1920 (Vista A), “ <i>Leon Trotsky</i> ” o líder do Exército Vermelho foi desenhado em vários cartazes (1920), de Viktor Deni (Vista B) e “ <i>Pomogi-Socorro</i> ”, cartaz para pedir auxílio às vítimas da fome (1920), de D. S. Moor (Vista C).....	57
Figura 33	Janelas Rosta, de Mikhail Cheremnykh.....	58
Figura 34	El Lissitzki: “ <i>Klinom Krasnym bei Belykh (Derrote os brancos – os contra-revolucionários)</i> ” (Vista A) e o auto-retrato “ <i>O Construtor</i> ” (Vistas B a D).....	59
Figura 35	Gustav Klutssis: “ <i>Desenvolvimento do transporte: o plano quinquenal, de 1929</i> ”.....	60
Figura 36	A obra de Piet Zwart.....	62
Figura 37	De Stijl: Piet Mondrian e Theo van Doesburg.....	63
Figura 38	As três sedes da Bauhaus ao longo da história.....	70
Figura 39	<i>Design</i> e logotipo da Bauhaus.....	71
Figura 40	<i>Design</i> Bauhaus: Herbert Bayer – Família tipográfica “ <i>Universal</i> ”, de 1926 (Vista A), Marcel Breuer – Poltrona “ <i>Wassily</i> ”, de 1925 (Vista B) e Karl J. Jucker e Wilhelm Wagenfeld – Lâmpada de Mesa Cristal, de 1924 (Vista C).....	72

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2</b>	<b>A LITOGRAFIA E SUA TÉCNICA</b> .....	15
2.1	ORIGEM DA LITOGRAFIA (PLANOGRRAFIA) .....	15
2.2	A GRAVAÇÃO DA PEDRA LITOGRAFICA.....	16
2.2.1	<b>Ponçagem e polimento da pedra</b> .....	16
2.2.2	<b>Desenho e gravação da pedra litográfica</b> .....	18
2.2.3	<b>Desenho com pena e tinta graxa</b> .....	20
2.2.4	<b>Desenho com lápis graxo</b> .....	21
2.2.5	<b>Desenho com ponta-seca</b> .....	22
2.3	GRAVAÇÃO COM SOLUÇÃO ÁCIDA: GRAFISMO E CONTRA- GRAFISMO.....	23
2.3.1	<b>Gravação e impressão litográfica</b> .....	23
<b>3</b>	<b>DA GRAVURA ÀS ARTES GRÁFICAS</b> .....	26
3.1	EVOLUÇÃO DA LITOGRAFIA MANUAL PARA A FOTOLITOGRAFIA.....	27
3.2	A INVENÇÃO DA MÁQUINA OFFSET.....	32
<b>4</b>	<b>AS ARTES PLÁSTICAS NAS ARTES GRÁFICAS</b> .....	34
4.1	A COMUNICAÇÃO VISUAL NO INÍCIO DO SÉCULO XIX.....	34
4.2	LAUTREC E A GESTUALIDADE DE SUA LITOGRAFIA.....	40
4.3	A ARTE MODERNA E A LINGUAGEM VISUAL GRÁFICA.....	50
4.3.1	<b>O futurismo e a tipografia</b> .....	50
4.3.2	<b>Suprematismo e construtivismo</b> .....	55
4.3.3	<b>De <i>stijl</i> e o <i>design</i> gráfico</b> .....	61
4.4	BREVE HISTÓRIA DAS BASES PEDAGÓGICAS DA BAUHAUS.....	63
4.5	A LINGUAGEM VISUAL GRÁFICA DA BAUHAUS.....	71
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	73
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	75

# 1 INTRODUÇÃO

Em meados do séc. XVIII, a tipografia representava o melhor das artes gráficas, pois, através do limitado perímetro de uma rama tipográfica e da rigidez do espaço físico ocupado pelo tipo móvel, o artista gráfico exercia sua criação, de modo a transpor os limites formais da tipografia. No entanto, com o surgimento da litografia, em 1795, as artes gráficas ampliaram os limites do espaço formal rumo a uma maior integração entre imagem e texto no projeto gráfico, evolução que concedeu mais liberdade criativa ao artista gráfico na distribuição dos componentes de uma composição gráfica.

Goya foi um dos primeiros artistas plásticos a testar as possibilidades pictóricas da litografia ao reproduzir pinturas de Velásquez, por volta de 1798 e, logo depois, desenvolveu criações próprias – um exemplo do interesse que esta técnica de gravura suscitava junto aos artistas.

Anos depois, Jules Chéret, considerado o marco do cartaz publicitário, uniu o conhecimento artístico, que acumulara nos estudos de desenho, com o ofício de litógrafo, que aprendera na Inglaterra e, em 1866, abriu sua oficina de litografia em Paris, integrando, desta forma, a produção artística e a industrial. Seus trabalhos e pesquisas em litografia resultaram no melhor uso das cores, a fim de obter impressões em cromolitografia com qualidade e economia. Tais procedimentos de reprodução em cromolitografia logo foram assimilados por artistas que viviam na região de Montmartre, em Paris. Entre eles, Manet e Toulouse-Lautrec, ambos à sua maneira, experienciaram as características pictóricas da litografia com a visão criativa e exigente dos artistas.

Atualmente, a arte permeia o cotidiano da produção gráfica, inspira os projetos de *designers* e comunicadores visuais, cujas criações resultam em impressos que incorporam, em sua construção, atributos estéticos herdados de diversos movimentos de arte e, a linguagem visual utilizada pelos *designers*, é fruto de seu repertório artístico.

É comum, ao observar-se o trabalho produzido pelos *designers* gráficos, as pessoas mencionarem os aspectos estéticos que se destacam nesta produção, comparando-os com os atributos estéticos de uma obra de arte e ressaltando as suas qualidades visuais. Hoje, o produto gráfico é analisado e avaliado segundo as

técnicas e tecnologias aplicadas em sua produção, as quais são responsáveis pela melhoria da qualidade visual e precisão de reprodução do produto gráfico, sempre com a anuência dos “artistas gráficos”, que procuram e exploram de maneira estética tais tecnologias.

Diretores de arte e *designers* utilizam as novas tecnologias gráficas da maneira mais criativa possível, com vistas a sensibilizar todos os sentidos do público. Desenvolvem projetos que exploram os limites da reprodução gráfica para imprimir sua arte, assim como o artista plástico, no passado, buscou fazê-lo com as técnicas de gravuras e artes gráficas.

Portanto, chamar a atenção para a necessidade do conhecimento e da visão artística no desenvolvimento de produtos gráficos é o foco deste trabalho, pois, qualquer que seja a época, nota-se que a inovação de processos e de técnicas sempre encontram resistência e, no caso das artes gráficas, o artista, de certa forma, tem colaborado com a quebra deste paradigma ao explorar o novo com sua criatividade.

No séc XIX, mesmo que a inovação fosse apresentada como uma linguagem mecânica para alguns, como o foi na época a fotografia, o artista não poupou esforços na experimentação dos novos meios pictóricos da nova técnica, assim como o fizeram os gravadores profissionais ao descobrir novas maneiras de imprimir com a litografia do preto e branco ao colorido.

Nessa época, era nítida a diferença de *status* e função entre as artes plásticas e as artes gráficas, porém, em plena revolução industrial, críticos como John Ruskin e William Morris conseguem difundir a importância da visão e do trabalho do artista na indústria, mesmo sem ser este o seu objetivo, pois pregavam que a industrialização era prejudicial à estética do desenho de produto, assim como o desenho para as artes gráficas.

Em 1850, quando ocorre a Exposição Universal de Londres, Ruskin propalava a falta de arte no desenvolvimento dos produtos industriais. Este momento histórico foi determinante para integrar o artista à produção industrial. Também para as artes gráficas foi um momento de evolução e modernização com a influência dos artistas no desenvolvimento de trabalhos comerciais e com a utilização das novas técnicas de reprodução fotográfica e impressão em litografia.

Apresenta-se, portanto, nesse trabalho, a origem da litografia (1795) e suas respectivas características técnicas, com a finalidade de compreender os

aspectos que levaram os artistas plásticos da época a adotarem o processo de impressão na reprodução de sua obra artística.

Da mesma forma, os trabalhos de artistas e *designers*, aqui mencionados, são apresentados como referência ao esclarecimento das relações entre artes plásticas e *design* gráfico, concernentes à evolução da linguagem visual. Com isso, busca-se demonstrar a relevante necessidade da existência de um repertório artístico, prático ou teórico, por parte do *designer*, para a elaboração de projetos criativos e que explorem os recursos técnicos disponíveis na Indústria Gráfica.



## 2 A LITOGRAFIA E SUA TÉCNICA

### 2.1 ORIGEM DA LITOGRAFIA (PLANOGRAFIA)

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento, muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. (BENJAMIN, 1996, p. 166)

A litografia foi descoberta por Alois Senefelder (1771-1834) por volta de 1795-1796, na época, aspirante a músico. Ele buscava uma maneira prática e econômica de reproduzir suas partituras musicais. Desenvolveu uma longa pesquisa e iniciou o processo de gravação e impressão sobre pedra calcária, que era extraída de pedreiras de Solenhofen, nas proximidades de Munique.

A partir dos resultados obtidos, Senefelder publicou um manual instrutivo do processo – “Curso Completo de Litografia” (1819) –, onde descrevia todo o método de gravação e impressão através da litografia.

O processo litográfico fundamenta-se na repulsão entre substâncias oleosas e aquosas. O artista para obter a forma de impressão desenha diretamente sobre a pedra litográfica com grafite ou giz oleoso, criando os grafismos que serão impressos no papel.

Antes de imprimir o desenho feito na pedra, ela será gravada com uma solução ácida, que fará com que a imagem (grafismo) fique presa na pedra, tornando-se parte dela.

Essa é apenas uma das etapas da gravação da pedra litográfica que, na verdade, foi descrita para facilitar o entendimento das características básicas da forma de impressão litográfica.

Para imprimir com esta forma é necessário umedecer a pedra, antes de entintá-la, para que as áreas de grafismo, que são lipofílicas, recebam a tinta e, o contra-grafismo hidrófilo (a pedra), ao ser umedecido, repila a tinta. O umedecimento e entintamento da pedra são operações sucessivas e constantes durante a impressão da tiragem da gravura em litografia.

## 2.2 A GRAVAÇÃO DA PEDRA LITOGRÁFICA

### 2.2.1 Ponçagem e polimento da pedra

Antes que o artista possa desenhar sobre a pedra a imagem que pretende imprimir, é necessário preparar a superfície da mesma através da ponçagem ou esmerilhagem, verificação de planeza e polimento da superfície da pedra. Este processo envolve quatro etapas distintas:

- 1) Etapa de Ponçagem ou Esmerilhagem – Etapa que utiliza uma ferramenta denominada ponçador, que é um disco de aço pesado com aproximadamente 300 mm de diâmetro e 25 a 45 mm de espessura. Numa extremidade do disco existe uma manopla que permite fazer movimentos circulares excêntricos com o disco de aço sobre a pedra litográfica. Granir a pedra pode demorar algumas horas, portanto, é necessário colocar pó de pedra de esmeril (carborundum grana 80) para esta fase de desbaste da pedra litográfica. A cada cinco minutos, aproximadamente, deve-se lavar a pedra litográfica e colocar nova quantidade de pó de carborundum (Figura 1).

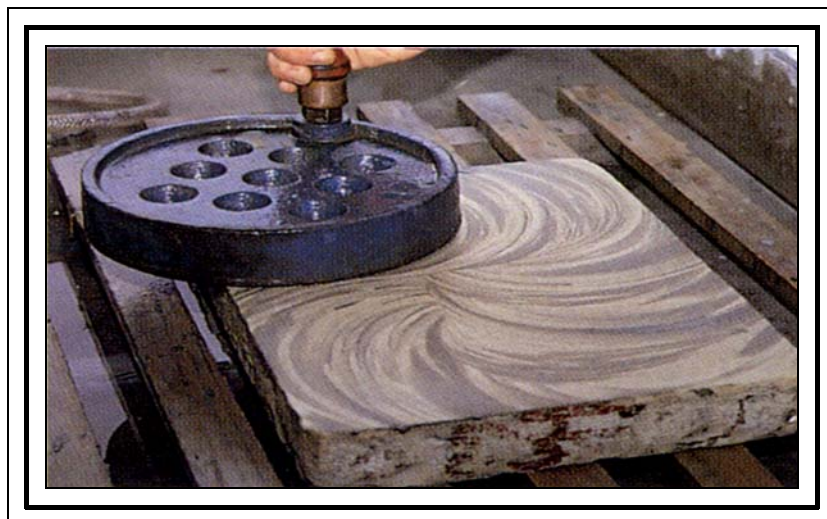


Figura 1 – Etapa de ponçagem ou esmerilhagem.

Fonte: SMITH (1987, p. 249)

- 2) Etapa de Verificação da Planeza da Pedra – Com o auxílio de uma régua e de uma folha de papel, faz-se a verificação da superfície da pedra em relação à sua planeza, aspecto que pode criar problemas no momento da impressão da

gravura. A verificação deve ser feita nas áreas diagonais da pedra, assim como nas áreas perpendiculares à altura e largura da pedra. Não devem existir áreas de superfície mais baixas ou mais altas (Figura 2).



Figura 2 – Verificação da planeza da pedra.

Fonte: SMITH (1987, p. 249)

- 3) Etapa de Polimento da Pedra – O polimento da pedra é feito utilizando-se pó de carborundum de granas mais finas começando pela 100, 180 e, o acabamento, com 220. Geralmente, a espessura do grafismo sobre a pedra litográfica é de 0,5 mm e, por este motivo, as operações de esmerilhamento e polimento da pedra duram algumas horas. O ideal é que se retire uma camada de aproximadamente 1 mm de pedra na superfície, a fim de garantir que não fique nenhum resíduo da última imagem gravada. Algumas vezes, partes do desenho, imperceptíveis a olho-nu, ainda impermeabilizam a superfície da pedra e causam aderência da tinta (Figura 3 – Vista A).
  
- 4) Cuidados Necessários para Secagem da Pedra Polida – A manipulação das pedras litográficas exige cuidados no deslocamento, pois as etapas descritas anteriormente são feitas em uma pia de esmerilhamento e, logo após este estágio de trabalho, deve ser deslocada para a bancada de desenho. Portanto, deve-se considerar que será necessário utilizar equipamentos para o deslocamento das pedras, visto que algumas pesam 20 kg. Uma pedra com dimensões de 30 cm altura x 27cm largura x 7 cm de espessura, por exemplo, pode pesar 22,5 kg. Na impressão de pôsteres de 80 cm a 100 cm, são

utilizadas pedras de até 270 kg e com dimensões de 120 cm x 90 cm x 8 cm de espessura (Figura 3 – Vista B).



Figura 3 – Etapa de polimento da pedra (Vista A) e secagem da pedra polida (Vista B).

Fonte: SMITH (1987, p. 249)

### 2.2.2 Desenho e gravação da pedra litográfica

Na gravação manual da matriz de litografia o artista deve usar giz e grafites oleosos, para desenhar, pintar ou escrever sobre a pedra. Pode-se desenhar sobre papel no formato que se deseja fazer a gravura e transferir a imagem para pedra e, assim, manter as proporções que se espera do desenho. Se o artista idealizou uma gravura colorida, ele deverá preparar uma pedra para cada cor que pretende imprimir.

Como a litografia é um processo de impressão direto, ou seja, a forma de impressão entra em contato direto com o papel a ser impresso, toda a imagem desenhada na pedra deve estar invertida, principalmente, se a gravura possuir textos. A seguir, serão apresentadas alguns detalhes e formas utilizadas para preparar o desenho para ser gravado na pedra.

- 1) Materiais Usuais – Grafites, lápis de litografia, *tusche* e pincéis (Figura 4 – Vista A).
- 2) Margem de Reserva – Caso necessário, o desenhista pode criar uma margem em volta da gravura. Isto é feito passando-se uma goma seladora na área que não se quer a imagem (Figura 4 – Vista B).

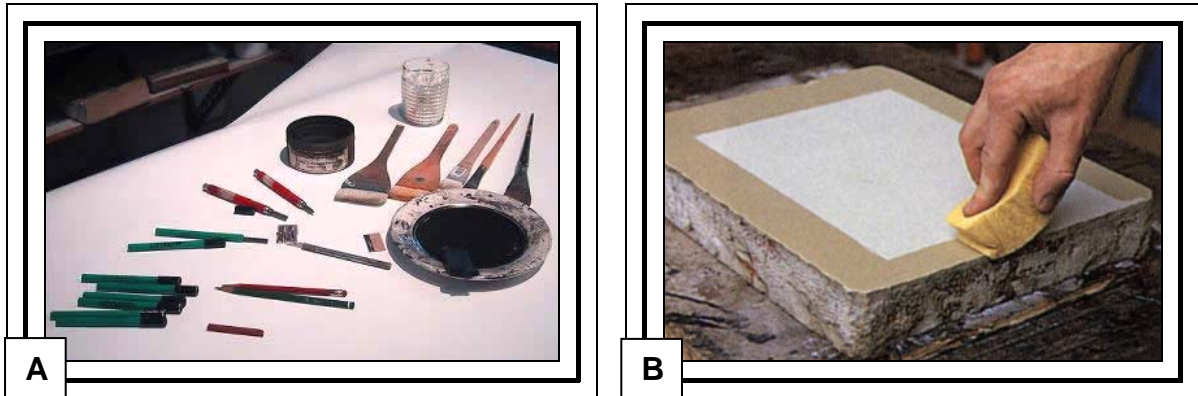


Figura 4 – Materiais usuais (Vista A) e processo de criação de uma margem reserva (Vista B).

Fonte: MATERIAIS USUAIS... (2008) e SMITH (1987, p. 250-252)

- 3) Desenhar – O artista pode desenhar diretamente sobre a pedra com giz e grafites oleosos ou com pincéis e *tusche* (Figura 5 – Vista A).
- 4) Transferência do Esboço – Repassar o esboço através de giz vermelho no verso da folha. Se a gravura for colorida, o desenhista deverá repetir a operação em pedras diferentes para cada uma das cores (Figura 5 – Vistas B e C).

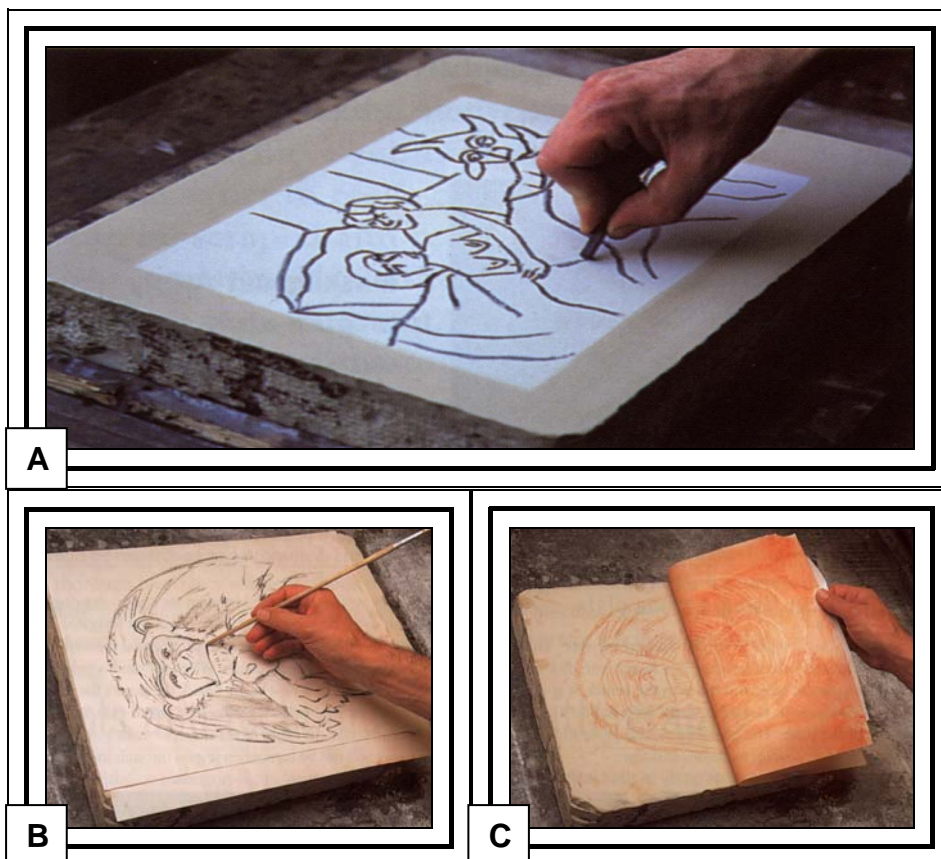


Figura 5 – Desenho realizado diretamente na pedra pelo artista (Vista A), transferência do esboço (Vista B e C).

Fonte: SMITH (1987, p. 250-252)

- 5) Transferência do Esboço com Giz Litográfico – O desenhista pode, ainda, desenhar a imagem que pretende gravar na pedra em uma folha de transferência com o *crayon* litográfico (Figura 6 – Vista A). Depois, é necessário colocar a folha com o lado desenhado na superfície da pedra preparada e passar uma esponja umedecida no verso da folha até soltar o desenho (Figura 6 – Vista B), transferindo-o para a superfície da pedra (Figura 6 – Vista C) e secando-o, posteriormente (Figura 6 – Vista D). No entanto, na maioria das vezes, ocorrem falhas no desenho sobre a pedra e, neste caso, o artista procede ao retoque da imagem, reforçando todo desenho. Estas são as maneiras mais comuns de desenhar e transferir o desenho para a pedra de litografia, manualmente.

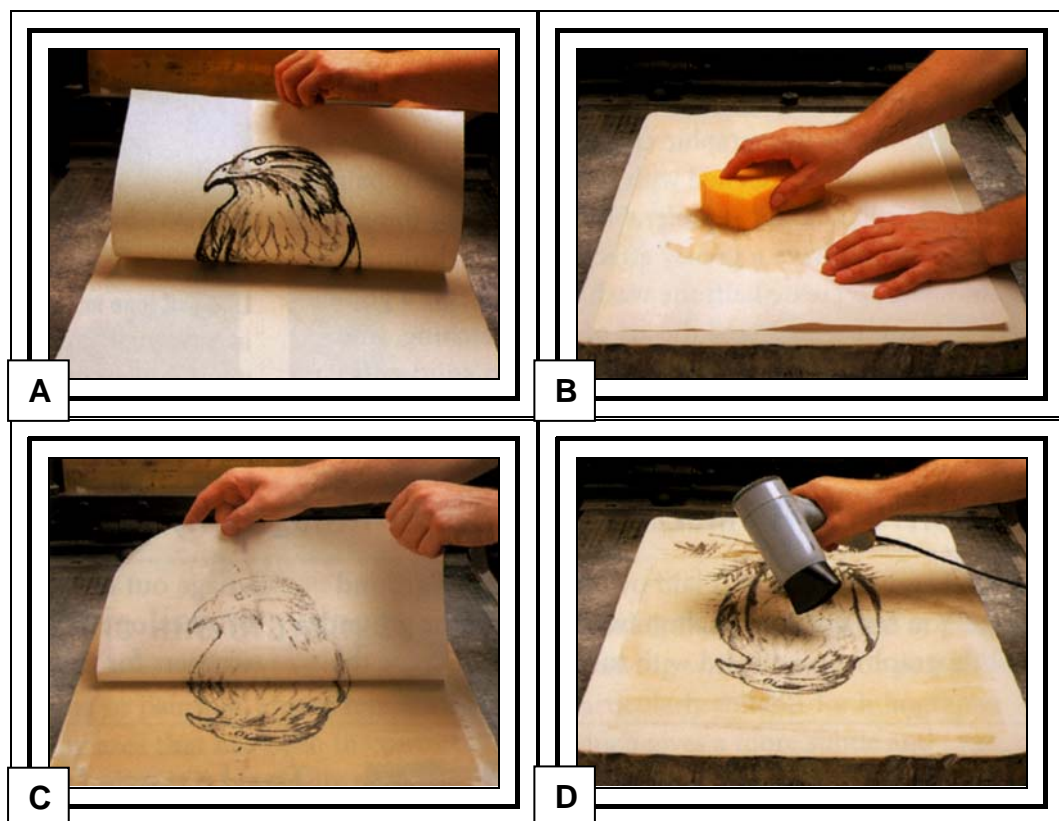


Figura 6 – Transferência do esboço com giz litográfico.

Fonte: SMITH (1987, p. 250-252)

### 2.2.3 Desenho com pena e tinta graxa

O desenho sobre a pedra litográfica também pode ser feito com pena para desenho ou escrita com tinta gordurosa. O traçado é semelhante ao feito no entalhe de calcogravura, no entanto, o acabamento visual não é o mesmo, devido às

características da superfície da pedra. Nesta técnica é possível obter variações tonais através de hachuras e do pontilhismo, ou seja, quanto mais finos forem os traços e pontos, mais próxima será a semelhança do impresso final com a calcogravura. É importante destacar que, na segunda metade de 1800, atingiu-se muita qualidade neste tipo de gravação, que foi largamente utilizada a ponto de competir com a gravura em metal (Figura 7 – Vistas A e B).



Figura 7 – Pedra desenhada com pena (Vista A) e detalhe de desenho feito com pena sobre pedra litográfica, onde se percebe menor limpeza do traço em relação ao que se obtém na gravação em cobre ou aço (Vista B).

Fonte: GUSMANO (1990, p. 126)

#### 2.2.4 Desenho com lápis graxo

Uma matriz litográfica pode ser obtida também de outra forma, com a utilização de lápis graxos e desenhando diretamente sobre a pedra. O traçado resultante desta técnica é semelhante ao feito com lápis sobre papel. Assim como no desenho a lápis, as variações tonais e suas granulações variam de acordo com a dureza do lápis e a aspereza da superfície da pedra, porém, o limite da granulação do desenho obtido é a própria porosidade da pedra em uso. A técnica possibilita resultados semelhantes aos de uma fotografia, dependendo da destreza do desenhista (Figura 8 – Vistas A e B).



Figura 8 – Matriz litográfica obtida com a utilização de lápis graxos e desenho realizado diretamente sobre a pedra.

Fonte: GUSMANO (1990, p. 129)

### 2.2.5 Desenho com ponta-seca

Na técnica de ponta-seca a pedra é preparada com uma camada de verniz de material solúvel em água e, em seguida, são gravados as figuras e os textos sobre esta camada, criando-se um baixo relevo da imagem. Finalizado o desenho, espalha-se uma camada de tinta gordurosa para que penetre nas ranhuras do desenho e, após a limpeza do verniz com água, resta o grafismo sobre a pedra.

A característica da imagem obtida é semelhante ao da gravura em cobre, pois é possível fazer desenhos com muito detalhamento e linhas muito finas. Uma variante desta gravação é obtida pela transferência de um impresso de calcogravura sobre a pedra litográfica, entretanto, a única diferença é que, no momento da



transferência, as linhas costumam aumentar em espessura (Figura 9).



Figura 9 – Impressão de litografia em ponta seca.  
Fonte: GUSMANO (1990, p. 131)

## 2.3 GRAVAÇÃO COM SOLUÇÃO ÁCIDA: GRAFISMO E CONTRA-GRAFISMO

Com o desenho devidamente acabado sobre a pedra, o artista deve gravar a imagem de tal forma que o desenho se incorpore à superfície da pedra, como se fizesse parte dela. Esta operação de gravação vai garantir uma boa impressão, bem como uma boa quantidade de impressos e, para isso, será usada uma solução ácida. A qualidade da impressão está relacionada com a qualidade da película do grafismo oleoso sobre a pedra, assim como a boa absorção de água por parte do contra-grafismo.

### 2.3.1 Gravação e impressão litográfica

Comumente são utilizados produtos químicos e ferramentas para a gravação da pedra, tais como: goma arábica, ácido nítrico, resina, talco, pincéis, tecidos e equipamentos de proteção individual (EPIs), conforme Figura 10 – Vista A.

O processo de gravação e impressão litográfica segue os seguintes passos:

- 1) Aplicar giz com breu com uma boneca de algodão sobre a pedra e retirar todo o resíduo deste pó (Figura 10 – Vista B).

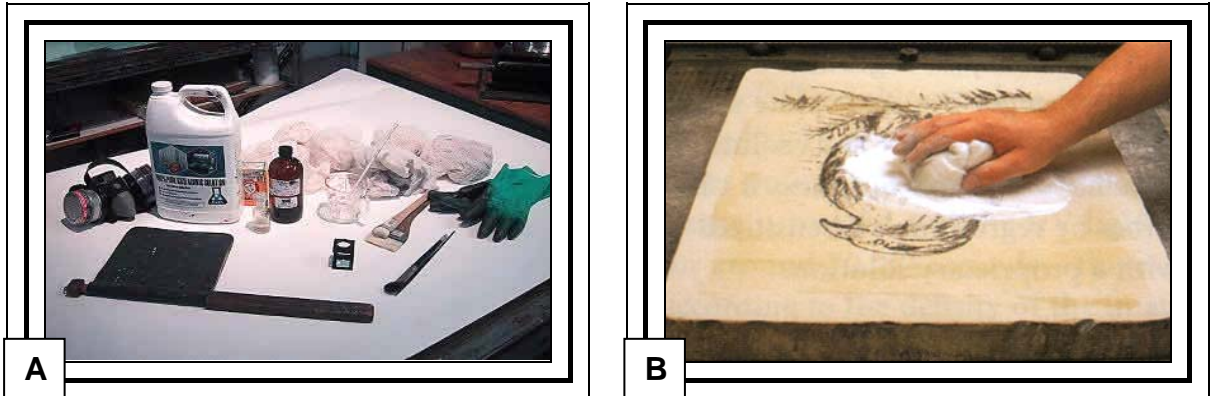


Figura 10 – Produtos químicos e ferramentas para a gravação da pedra (Vista A) e aplicação de giz com breu sobre a pedra (Vista B).

Fonte: SMITH (1987, p. 253)

- 2) Aplicar uma solução ácida de goma arábica e ácido nítrico; deixar repousar por 12 horas (Figura 11 – Vista A).
- 3) Remover toda a graxa ou gordura da superfície com solvente de tinta (Figura 11 – Vista B).

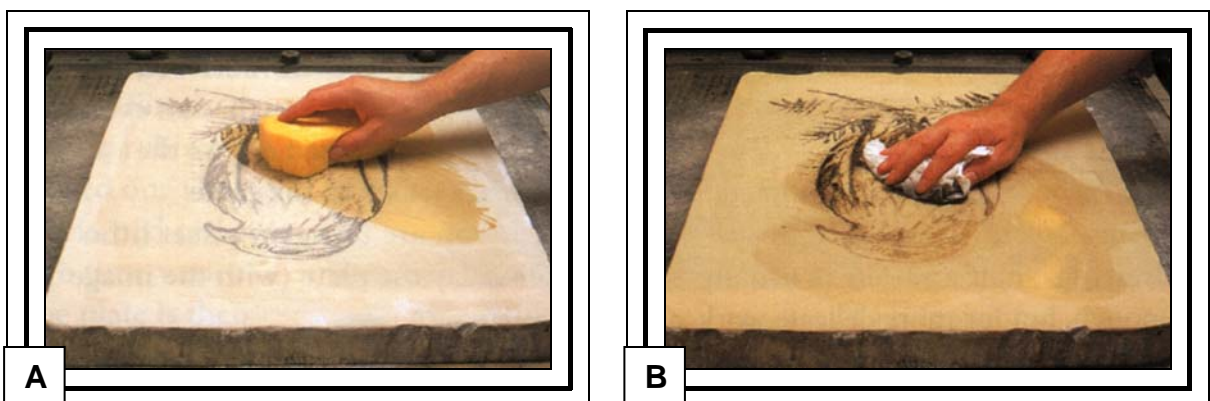


Figura 11 – Aplicação de solução ácida de goma arábica e ácido nítrico (Vista A) e remoção da graxa ou gordura da superfície com solvente de tinta (Vista B).

Fonte: SMITH (1987, p. 253)

- 4) Aplicar uma pequena quantidade de solução asfáltica e, logo em seguida, remover o produto uniformemente com bastante água (Figura 12 – Vista A).
- 5) Lavar a pedra com mais água para retirar a goma da sua superfície (Figura 12 – Vista B).

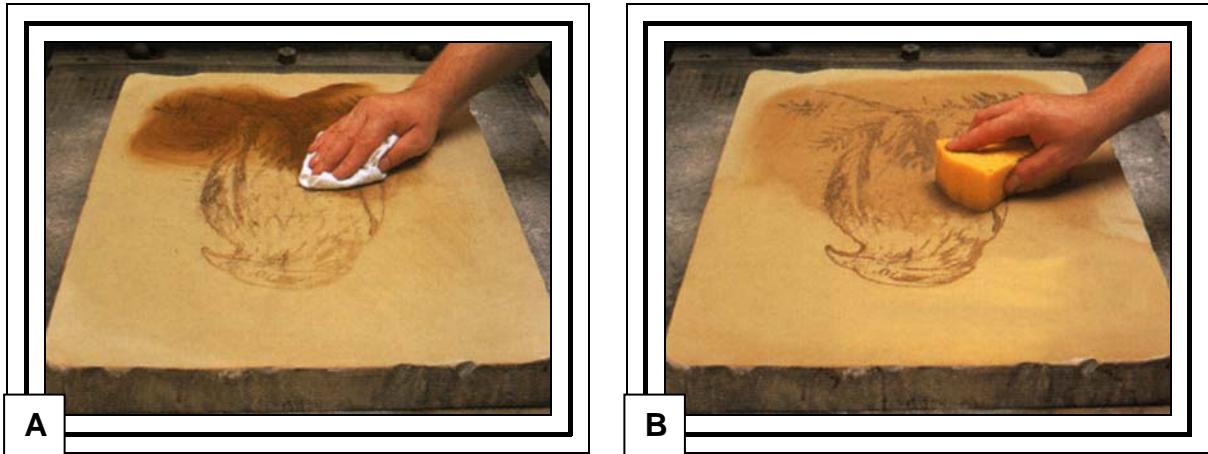
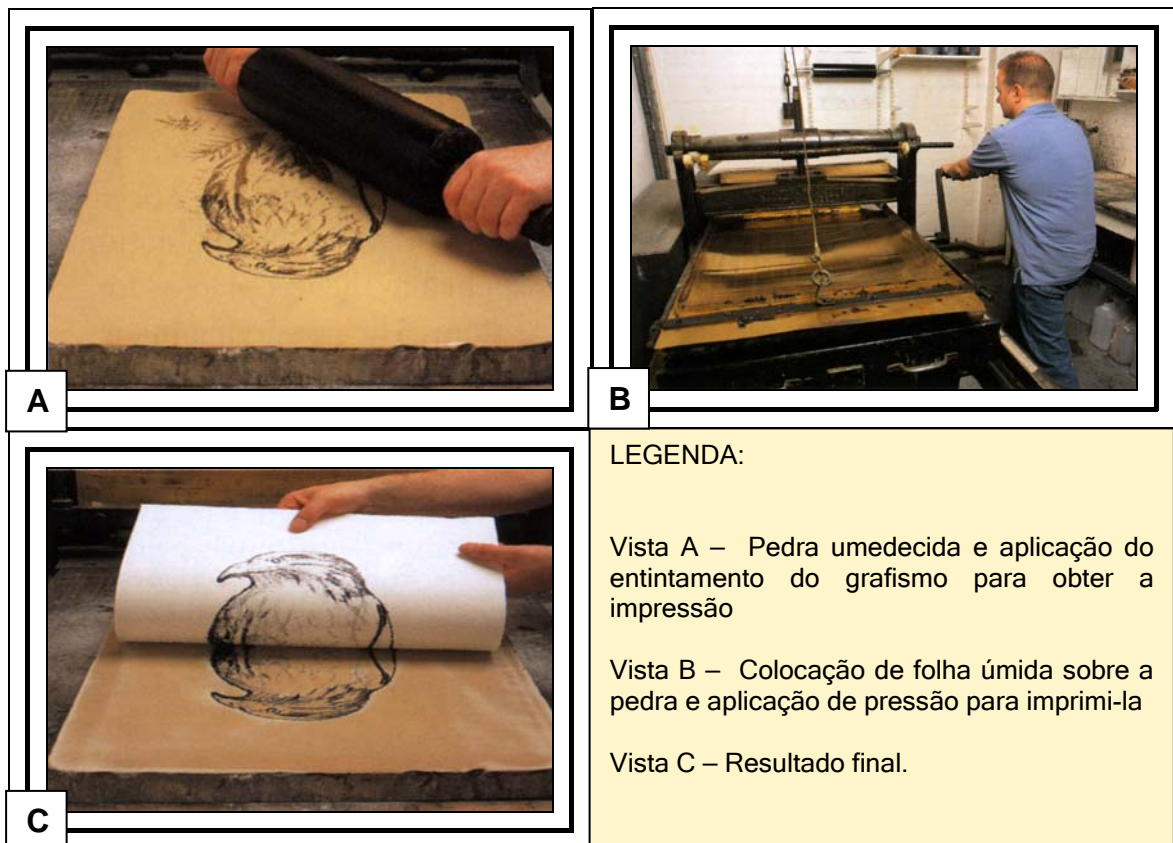


Figura 12 – Aplicação e remoção de solução (Vista A) e lavagem da pedra para retirar a goma da superfície (Vista B).

Fonte: SMITH (1987, p. 253)

- 6) Manter a pedra umedecida e aplicar o entintamento do grafismo para obter a impressão (Figura 13 – Vista A).
- 7) Colocar uma folha úmida sobre a pedra e aplicar pressão para imprimi-la (Figura 13 – Vista B), cujo resultado final pode ser observado na Figura 13 – Vista C.



LEGENDA:

Vista A – Pedra umedecida e aplicação do entintamento do grafismo para obter a impressão

Vista B – Colocação de folha úmida sobre a pedra e aplicação de pressão para imprimi-la

Vista C – Resultado final.

Figura 13 – Etapas de entintamento e impressão do grafismo.

Fonte: SMITH (1987, p. 253)

### 3 DA GRAVURA ÀS ARTES GRÁFICAS

A situação das artes gráficas na França no final do século XIX é complexa, porém absolutamente renovadora, já que nas últimas décadas se consolidou o novo conceito de estampa como apogeu de um processo que havia iniciado seu caminho em princípios do século. (CARRETE; VEGA, 1993, p. 6 – nossa tradução)

A preferência dada ao desenho no séc. XIX garantiu o domínio da gravura de linha na reprodução em Artes gráficas, em detrimento da gravura em água forte, técnica de gravura que tinha primazia entre os artistas e pintores por permitir-lhes uma forma de expressão mais livre. A difusão dos sistemas de gravura não foi suficiente para que os artistas e pintores se aventurassem a elaborar suas próprias gravuras, pois poucos assumiram este desafio e, a grande maioria, passava esta incumbência aos gravadores profissionais dos ateliês de gravura.

No final do séc. XVIII, muitas foram as descobertas na área da gravura, dentre elas, a litografia, xilogravura a contra-fio, estereotipia, entre outras. Estes avanços técnicos da gravura foram a base para o desenvolvimento das artes gráficas por todo o séc. XIX. Tais inovações permitiram que as artes gráficas fossem utilizadas como ferramenta para a expressão artística.

Até aquele momento, a opção pelo desenho em preto e branco, em contraposição ao uso da cor, resultava na grande utilização de reproduções gráficas com a predominância da linha, o que concedeu à técnica de xilogravura (a contra-fio) e gravura em metal a preferência dos impressores.

No período de 1830 a 1840, com a introdução, na França, de formas de impressão gravadas em aço, provenientes da Inglaterra, surge o que se poderia chamar de industrialização da gravura, que deu origem às novas figuras no campo da gravura e, com isso, surge o gravador-artista que resultaria, mais tarde, no pintor gravador.

Os editores da época utilizavam a gravura em aço e a gravura em madeira a contra-fio para ilustrar suas publicações e, na segunda metade do séc. XIX, passaram a usufruir dos novos sistemas de multiplicação da imagem, originários do desenvolvimento da fotografia. Esta técnica chamada de fotomecânica, com o passar do tempo, ocupa o lugar das técnicas manuais de gravação de formas de impressão ou estampagem, e traz como grandes benefícios a garantia de

precisão e fidelidade da reprodução da imagem, além da rapidez e economia do processo.

Como a maioria das inovações, a fotografia e os processos dela oriundos sofreram grandes críticas por parte dos profissionais da gravura tradicional. De acordo com Carrete e Vega (1993, p. 12), Alfred Cardat, em 1861, a fim de consagrar em “nível de arte, a arte da gravura”, inicia, nesta época, na França, um movimento de renovação e modernização da técnica de gravura em água-forte. Muitos são os adeptos desta corrente que se filiam à *Société des Aquafortistes*, que publicava mensalmente a revista *Eaux-Fortes Modernes* e, os associados, que contribuíam com a anuidade, recebiam a publicação mensal com mais cinco estampas em água-forte de diversos artistas.

Théophile Gautier, crítico de arte influente na época, acreditava que “a *Société des Aquafortistes* havia sido fundada para combater a fotografia, litografia e a água-tinta e todas as gravuras que, em suas linhas cruzadas, mostrem um ponto no centro. Em outras palavras, estão contra o trabalho regular, automático e sem inspiração” (CARRETE; VEGA, 1993, p. 12 – nossa tradução).

### 3.1 EVOLUÇÃO DA LITOGRAFIA MANUAL PARA A FOTOLITOGRAFIA

O modelo utilizado para esta comparação apresenta imagens de um demonstrativo de impressão em litografia produzido em meados do séc. XX.

A imagem apresentada na Figura 14 (Vista A) apresenta as etapas de impressão de uma gravura, cuja pedra litográfica (forma de impressão) foi obtida pelo processo de gravação manual. Neste caso, o profissional de gravação optou por imprimir o trabalho com sete cores especiais (*black, red, blue, yellow, pink, light blue e grey*), de modo a alcançar as cores e tonalidades da pintura original.

A imagem apresentada na Figura 14 (Vista B) mostra a produção da mesma gravura pelo processo de fotolitografia, ou seja, as pedras litográficas foram gravadas através da separação de cores feita em fotolitografia, que possibilitou a impressão desta gravura com apenas quatro cores básicas (*yellow, red, blue e black*) para obter as mesmas cores e tonalidades da pintura original. Os detalhes ampliados das gravuras são apresentados para demonstrar a diferença encontrada na variação tonal da imagem, na pedra desenhada à mão e na pedra feita com fotolitografia.



LEGENDA:

Vista A – Impressão do preto, vermelho, azul, amarelo, pink, azul LT e cinza – (transferência). Gráfico J – Gravação por transferência Litografia – Lâminas J1 a J7 (impresso em sete cores) – 1948 – London: Faber & Faber.

Vista B – Impressão do amarelo, vermelho e azul e preto – (pedra gravada com fotolitografia). Gráfico E – Photo-Litho – Lâminas E1 a E7 (impresso em quatro cores com a pedra gravada e utilização de fotolitos com a ordem usual de cores e tintas-padrão para litografia) – 1948 – London: Faber & Faber.

Figura 14 – Impressão em sete cores (Vista A) e impressão em quatro cores (Vista B).

Fonte: GRIFFITS (1948, Gráficos J e E, Lâminas J1 a J7 e E1 a E7 – individualizadas)

Os desenhos das gravuras comparadas são praticamente iguais, no entanto, a imagem do desenho feito manualmente apresenta uma textura semelhante a um desenho feito com lápis de cor sobre papel áspero e a granulação da pedra é totalmente visível, enquanto que a imagem da fotolitografia apresenta variações tonais suaves semelhantes às encontradas em fotografias e a granulação da pedra não é perceptível.

O impacto visual causado pela fotografia no momento de sua invenção no séc. XIX foi rapidamente assimilado pela percepção das pessoas, que logo entenderam ser a fotografia a forma mais eficaz de reproduzir imagens com os detalhes da realidade.

Os gráficos profissionais começam a utilizar procedimentos fotográficos para produzir imagens com pontos de retícula, com a intenção de aproximar ao máximo o aspecto visual da litografia ao da fotografia. Os pontos eram obtidos

projetando-se uma imagem sobre a pedra litográfica através de uma placa de cristal com ranhuras em 90°, que criava uma trama quadriculada, a qual subdividia a imagem em pontos de retículas.

Esse processo trouxe maior definição na variação tonal das imagens na reprodução gráfica (Figura 15 – Vistas A a F e Figura 16 – Vistas A a E) e, até aquele momento, o gravador profissional desenhava com o *crayon* litográfico, criando a ilusão da variação tonal com a sobreposição das cores em cada pedra. O efeito visual, neste caso, como já mencionado, assemelha-se ao desenho com lápis de cor.



**LEGENDA:**

Vistas A e B – Impressão do preto.

Vista C – Impressão do preto, vermelho e azul.

Vista D – Impressão do preto, vermelho, azul e amarelo.

Vista E – Impressão do preto, vermelho, azul, amarelo e *pink*.

Vista F – Impressão do preto, vermelho, azul, amarelo, *pink* e *light azul*.

Figura 15 – Escala progressiva de impressão litográfica – impressão em sete cores.  
Fonte: GRIFFITS (1948, Gráfico J e Lâminas J1 a J6 – individualizadas)



Figura 16 – Escala progressiva de impressão litográfica – impressão em quatro cores.  
 Fonte: GRIFFITS (1948, Gráfico E e Lâminas E2 a E6 – individualizadas)

Observa-se, através das comparações entre a litogravura manual e a fotolitografia (Figura 17), que a reprodução fotográfica trouxe um grande impulso de qualidade para a impressão de gravuras a partir do séc. XX. A busca de maior fidelidade na reprodução da imagem impressa mostrou-se como uma grande aliada à evolução das técnicas de artes gráficas, bem como a percepção do artista quanto às possibilidades pictóricas dos processos de impressão motivaram, com o passar do tempo, os profissionais das artes gráficas a desenvolver novos recursos gráficos, a fim de atender as expectativas daqueles que compram serviços gráficos.

A existência de um artista intermediando a criação e a produção do produto gráfico sempre trouxe problemas na cadeia produtiva da área gráfica. A “insatisfação criativa”, fruto de uma busca constante de novas linguagens e meios de comunicar informações e idéias, é o carro-chefe da evolução das técnicas e tecnologias das várias áreas do saber humano, mas, sem sombra de dúvida, o é na área da Indústria Gráfica.



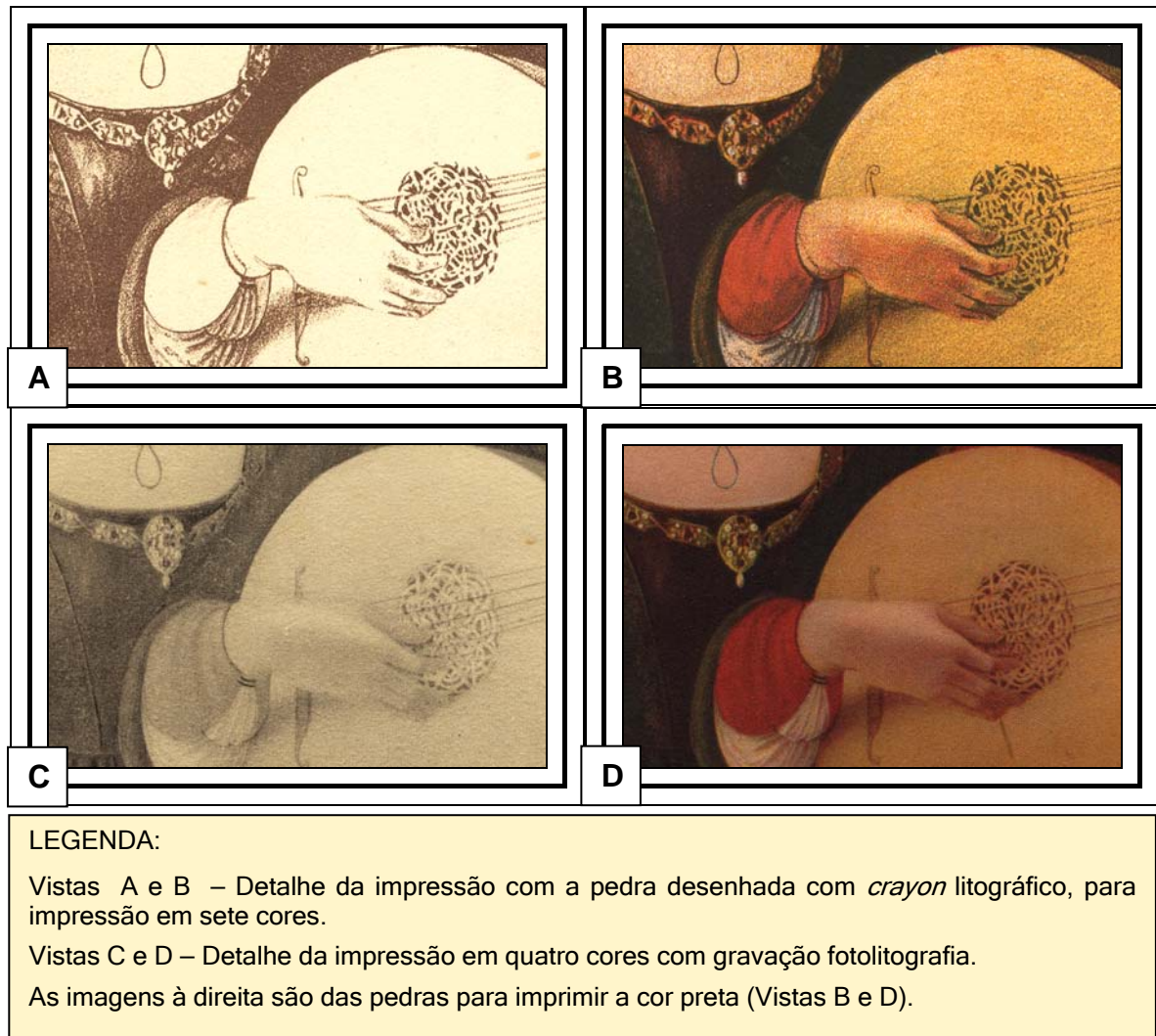


Figura 17 – Detalhes da variação tonal da forma da cor preta.

Fonte: GRIFFITS (1948, Pranchas J1, J7, E6 e E7 – individualizadas)

Até o final do séc. XIX, as artes gráficas eram essencialmente produzidas em preto e branco e impressas em papel. Ao longo dos vários séculos, as três funções básicas das artes gráficas sofreram tão poucas alterações quanto o alfabeto romano, e qualquer *design* pode ser usado de todas as três maneiras. A principal função do *design* gráfico é identificar: dizer o que é determinada coisa, ou de onde ela veio [...]. Sua segunda função, conhecida no âmbito profissional como Design de Informação, é informar e instruir [...]. A terceira função, muito diferente das outras duas, é apresentar e promover (pôsteres, anúncios publicitários). (HOLLIS, 2001, p. 3-4)

A litografia em cores propiciava, em sua época, a resposta para estas funções básicas da Indústria Gráfica (identificar, instruir e promover) e impulsionou o seu avanço durante o séc. XIX até os dias atuais.

A evolução da litografia pode ser constatada na legenda da Figura 17, cujas imagens à esquerda foram gravadas na pedra, por transferência e, as imagens à direita, foram gravadas por fotolitografia. Nota-se, através dos detalhes, que as

imagens desenhadas por transferência na pedra apresentam um aspecto primário em termos de desenho e acabamento das cores, quando comparadas com as imagens gravadas através da fotolitografia, cujo acabamento das gravuras ganham qualidade visual semelhante ao da fotografia nas passagens de tons, nas densidades e na fidelidade.

A defesa e o mérito do discurso sobre as diferenças dos processos residem no fato que, com a qualidade alcançada com a introdução dos processos fotográficos na litografia, consegue-se fidelidade na reprodução de uma imagem original, seja ela desenho, pintura ou uma própria fotografia. A crítica, na época, alardeava que toda tentativa de simular variação de tonalidades através de pontos (retículas) ou hachuras determinava características de frieza na gravura, assim como nos produtos das artes gráficas. A inovação, geralmente, impulsiona este tipo de reação, porém, é importante ressaltar, o verdadeiro artista é aquele que, com a visão de livre pensador, utiliza a novidade como desafio para criar.

[...] Gautier critica a fotografia que naquele momento fascinava as pessoas comuns pela fidelidade mecânica de sua reprodução, acreditando ser necessário apoiar uma tendência artística em favor da liberdade e modo pictórico. Para Gautier, a Société des Aquafortistes havia sido fundada para combater a fotografia, litografia e a água-tinta e todas as gravuras, que em suas linhas cruzadas mostram um ponto no centro. Em outras palavras, estão contra o trabalho regular, automático e sem inspiração. (CARRET; VEGA, 1993, p. 13-14 – nossa tradução)

### 3.2 A INVENÇÃO DA MÁQUINA OFFSET

A criação da primeira máquina *offset* é atribuída a Ira Rubel, em 1903. Foi uma descoberta acidental, como muitas das invenções. Rubel ao imprimir uma tiragem de litografias com desenhos delicados, sem perceber, esqueceu de marcar uma das dobras do impresso e, no momento que exerceu a pressão com o cilindro sobre a forma, a imagem ficou marcada na borracha deste cilindro que, por acidente, foi impressa na folha seguinte. Assim, Rubel acabou por descobrir a impressão indireta. Por algum tempo, dedicou-se ao estudo deste procedimento, até que conseguiu fabricar a primeira máquina.

O equipamento apresentado por Rubel possuía um cilindro revestido de um caucho que receberia a impressão de outro cilindro posicionado logo acima, no qual estava acoplada uma chapa de zinco com a imagem a ser impressa. Devido à

elasticidade do caucho, a imagem poderia ser impressa sobre qualquer tipo de superfície de papel. Um terceiro cilindro apoiava o papel contra o cilindro do caucho, permitindo que a imagem fosse transferida do caucho para o papel e, neste projeto, todos os cilindros possuíam o mesmo diâmetro.

A nova idéia teve o apoio de técnicos e acionistas e a Patter Printing Press produziu a primeira série de máquinas *offset*. Os novos sócios europeus de Rubel entraram com o pedido de patente em 1904, porém, os técnicos demonstraram que o processo era conhecido na Europa há muito tempo e apenas utilizado de forma diferente, portanto, era de domínio público.

No mesmo período, 1905-1907, Gaspar Hermann apresentou outro desenho de máquina. Enquanto o conceito de Rubel era baseado em três cilindros de mesmo diâmetro, o sistema de Hermann utilizava apenas dois cilindros, o primeiro com o dobro de diâmetro do segundo, no cilindro maior estava acoplada a forma de impressão e um conjunto de pinças para prender o papel a ser impresso e o cilindro menor tinha acoplado o caucho (Figura 18 – Vistas A a D).

Após o fracasso de patente de Rubel, na Europa, ele se associou a Hermann para aprofundar as pesquisas desse novo processo de impressão.

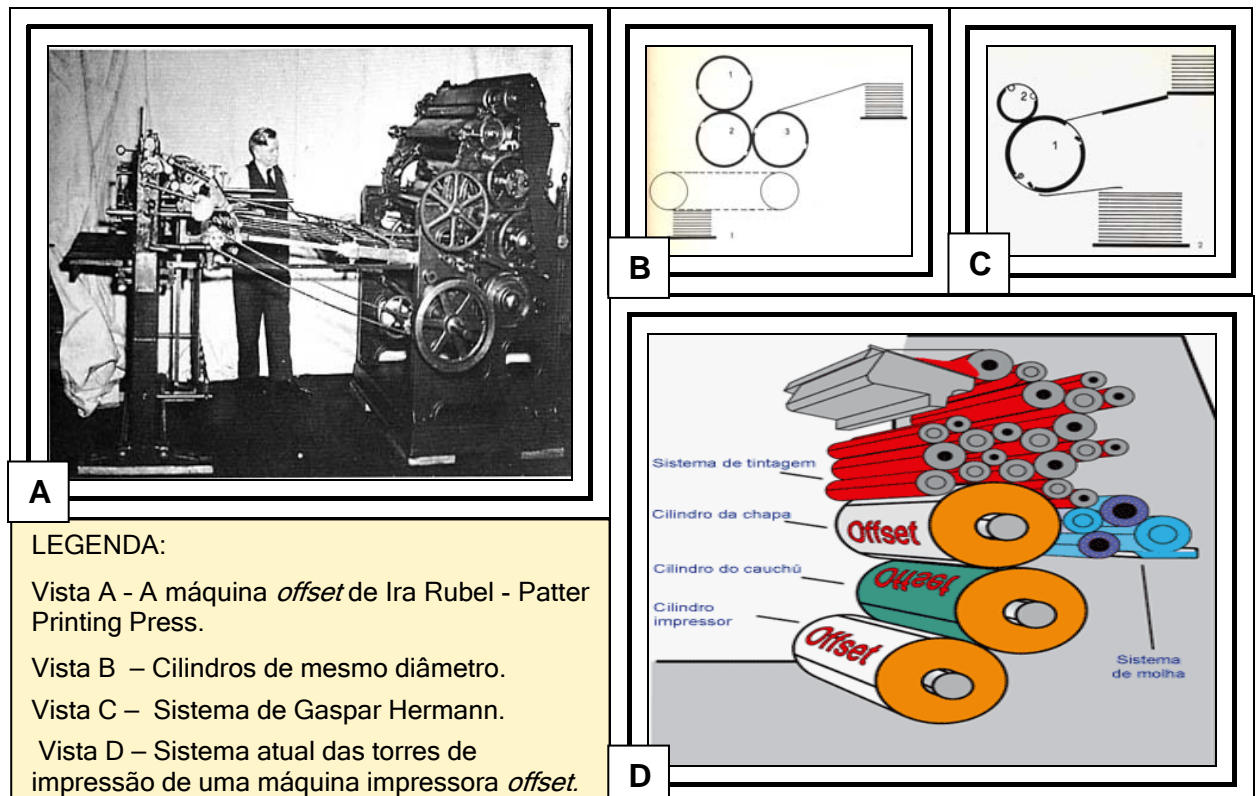


Figura 18 – A máquina de Ira Rubel (Vista A e B) e os Sistemas de impressão *offset* (Vistas C e D).

Fonte: GOTTARDELO (1973, p. 54) e SISTEMAS IMPRESSÃO... (2006)

## 4 AS ARTES PLÁSTICAS NAS ARTES GRÁFICAS

### 4.1 A COMUNICAÇÃO VISUAL NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

A revolução industrial que teve origem na Inglaterra, no século XIX, foi a força responsável pelos avanços tecnológicos ocorridos em toda a Europa. A energia que empreendeu na mecanização de sua indústria artesanal levou a Inglaterra a tornar-se a primeira potência política, econômica e industrial do mundo.

Na comunicação, o exemplo do jornal *The Times* demonstra a grande evolução que estava por vir, pois este diário inglês “teve a honra de inaugurar oficialmente em 1814 a era da mecanização de indústria da impressão, ao incorporar em suas oficinas a nova máquina semi-automática projetada pelo alemão Friedrich Koenig” (SATUÉ, 1988, p. 67).

O sistema plano-cilíndrico desenvolvido por Koenig substituiu as antigas prensas e possibilita o aumento da velocidade de impressão, assim como o dos formatos dos impressos, abrindo espaço para o cartazismo que iniciava uma caminhada histórica na comunicação visual (Figura 19 – Vistas A a C). A exemplo, “Samuel Harris solicita, em 1824, uma patente para uma coluna de anúncios giratória, instalada sobre um carro e iluminada durante a noite”, segundo Satué (1988, p. 68).

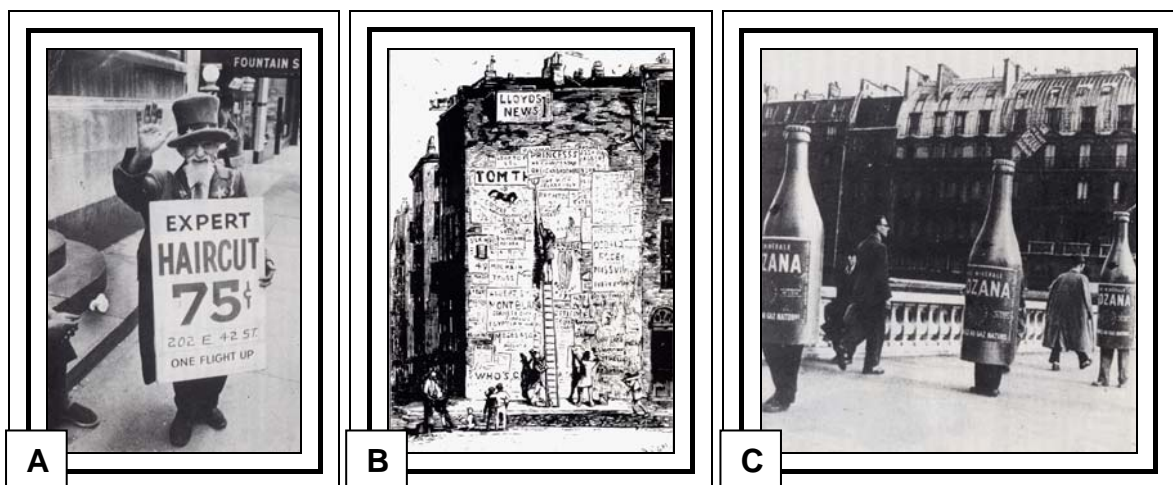


Figura 19 – A publicidade durante a Revolução Industrial (séc. XIX): homem-sanduíche em Nova York no século XIX (Vista A), ilustração do livro *História da Publicidade* de 1874 (Vista B) e garrafas ambulantes – publicidade de água mineral em Paris, no séc. XIX (Vista C).

Fonte: SATUÉ (1988, p. 82-83)

O período apresenta o maior índice de produção de tipos para tipografia e os entalhadores produzem tipos em madeira em grandes corpos (tamanhos dos caracteres) para serem utilizados na impressão tipográfica de grandes cartazes. Toda esta corrida produtiva implementada pela tipografia é realizada com o intuito de não perder espaço para os letristas, os quais ganhavam notoriedade com suas criações de cartazes em litografia.

A criação de novos estilos de caracteres com aplicação de sombreados, texturas, espessuras de hastes variadas tornou mais rica a visualidade das mensagens impressas do período. Desenhistas, a exemplo de Robert Thorne, desenham os primeiros tipos egípcios com variações de largura e contraste. Calson projeta e funde os primeiros tipos lapidários, possivelmente a mais prematura alusão no desenho de tipografias dos tipos racionalistas e tecnológicos do séc. XX. O gravador inglês Thomas Bewick introduz a técnica de gravação de contra-fibra na xilogravura e obtém ilustrações com detalhes semelhantes ao da calcogravura, que pode gravar traços precisos e pontilhados minuciosos e que resultaram em gravuras com ricas variações tonais.

Não obstante, o processo mecânico e a forte demanda de impressos na época, aliados à presente redução da sua qualidade em relação ao Renascimento, a figura do impressor entra em destaque como o único capaz de diminuir a distância entre as classes sociais através da disseminação da cultura pelo livro impresso. A figura do impressor tipógrafo, em suas diversas faces, traz à tona uma agitação teórica e formal, técnica e prática, que se transformou em precursora dos conceitos e da atividade profissional de hoje: o *design* gráfico.

A revolução industrial incrementou o desenvolvimento do comércio e elevou a máquina e a indústria ao *status* de símbolos do progresso e do desenvolvimento tecnológico. Como consequência, os primeiros produtos fabricados em série perpetuaram a imagem da civilização industrial através de suas marcas, rótulos e embalagens e, a principal ferramenta de multiplicação, passou a ser as artes gráficas.

Com a invenção da litografia, os pôsteres, inicialmente produzidos em tipografia, com tinta preta e utilização de ilustrações em xilogravura, ganham maior destaque junto ao público. Até este momento, quem determinava as características do projeto gráfico eram os tipógrafos, selecionando e combinando tipos e ilustrações de maneira que pudessem preencher o espaço da rama tipográfica. Entretanto, no

período, a comunicação visual dos produtos e os eventos para entretenimento ganham um novo aliado: o artista plástico, que passa a fornecer suas obras para ilustrar pôsteres e, alguns deles, até desenham diretamente nas pedras de impressão.

Com isso é possível afirmar que parte da aspiração de John Ruskin e William Morris, começa a se transformar em realidade, uma vez que se observa o início da integração da produção artística e industrial.

Os parisienses já conheciam os cartazes publicitários impressos em tipografia, porém, através da litografia, Jules Chéret, apresenta-lhes uma nova comunicação visual ao abrir seu estúdio e gráfica em 1866, financiado pelo fabricante de perfumes Eugène Rimmel, seu grande mecenas.

Chéret instalou prensas litográficas inglesas de grande formato, com as quais imprimiu seus primeiros cartazes. Aplicava com muita habilidade as técnicas de desenho que desenvolvera em aulas noturnas e, simultaneamente, com o aprendizado da litografia, produz suas próprias criações, desenhando e imprimindo cartazes que, às vezes, chegavam a medir 2,5 m de altura.

A integração da produção artística e industrial é exemplificada na carreira de Jules Chéret. Filho de tipógrafo e aprendiz de litógrafo, em Paris, Chéret viajou a Londres para estudar as técnicas mais recentes. (HOLLIS, 2001, p. 5)

Jules Chéret desenhava as figuras e letras com tinta ou giz litográfico, ou, quando necessitava de grandes áreas chapadas, pintava com trincha e tinta, livremente sobre a pedra. Para criar texturas, borrifava a superfície da pedra, que possuía uma textura compacta ou aberta, possibilitando desenhar grandes variações de tons com semelhança fotográfica dos originais. Desenvolveu uma técnica de litografia com muitos efeitos coloridos, de modo a obter economia de material e menor custo de produção. Basicamente, preparava uma pedra com a maior parte da composição do cartaz com a qual seria impresso o preto, em seguida, outra pedra para o vermelho e, logo após, uma última para as cores de fundo. Tradicionalmente em litografia, a parte superior do fundo do cartaz, recebia tons em *degradé* de azul e verde e, na parte inferior, os tons de amarelo e alaranjado (Figura 20).

O estilo dos desenhos dos cartazes foi inspirado nas xilogravuras japonesas, apresentadas, na ocasião das exposições internacionais de Paris, em 1867 e 1878.

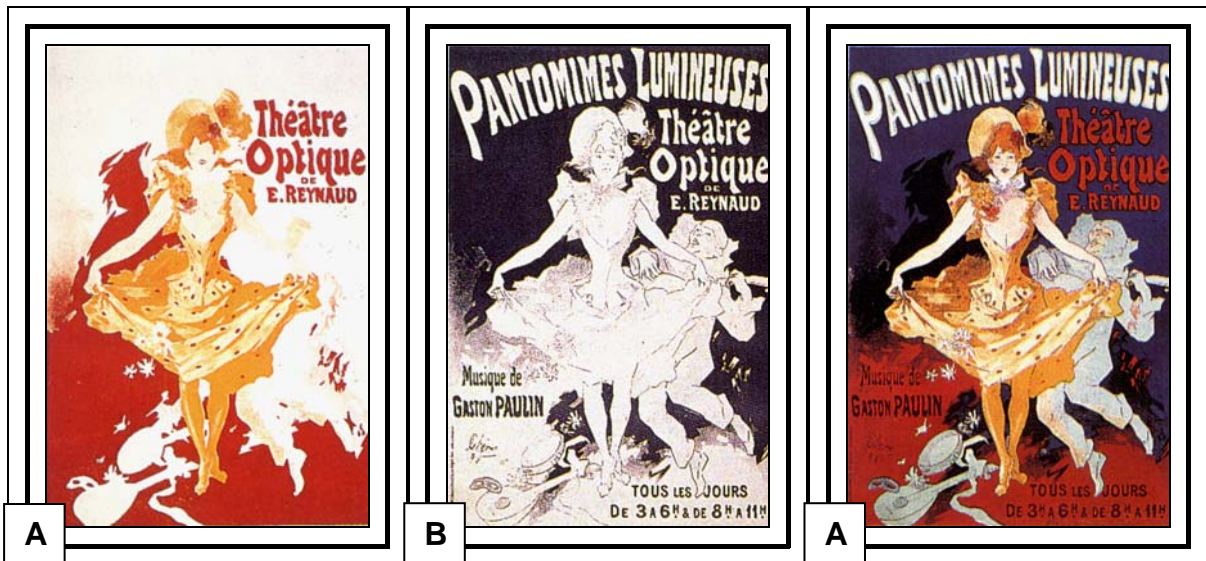


Figura 20 – Fases de impressão do pôster Pantomimas Luminosas, de 1892, produção de J.Chéret: impressão em vermelho e amarelo (Vista A), cópia azul incluindo os traços-chave (Vista B) e impressão com a adição de azul-escuro, azul-médio e ciano (Vista C).

Fonte: HOLLIS (2001, p. 12)

Neste período, o estilo oriental influenciou grande número de artistas, inclusive os tipógrafos, que criaram caracteres com estilo japonês. Na composição do cartaz, o retângulo vertical ganha espaço, a exemplo das xilogravuras japonesas e das fotografias; o corte das imagens torna-se comum no *design* como observado em várias gravuras e pôsteres de Toulouse-Lautrec. Para Hollis (2001) o fato de as letras destes pôsteres serem desenhadas à mão pelo artista, fornecendo-lhes um aspecto tosco-amadorístico, faz com que elas se integrem ao *design*.

Lautrec e Pierre Bonnard tinham o costume de desenhar seus próprios caracteres, no entanto, existem muitos exemplos de trabalhos gráficos desse período, onde os impressores preferiram que os caracteres fossem gravados em pedras separadas por desenhistas especializados em tipos, ou, ainda, que a parte textual do impresso fosse reproduzida em tipografia, a fim de garantir a uniformidade no desenho dos caracteres.

No cartaz “La Revue Blanche”, de Bonnard (Figura 21 – Vista A), observa-se que o artista desenhou os caracteres do título e dos textos informativos livremente sobre a pedra litográfica, tal como fazia Lautrec. Porém, no exemplo à direita, um cartaz de Lautrec (Figura 21 – Vista B), o título foi desenhado pelo próprio Lautrec e as informações sobre local e data do espetáculo foram impressas em tipografia, num espaço previamente reservado para este fim. O que denota que Lautrec considerava que o tratamento visual do título tivesse que acompanhar o

estilo da ilustração do cartaz, daí ter mantido o mesmo integrado ao desenho de Bruant.

Outra justificativa para esse tipo procedimento, seria imprimir o texto em separado, de modo a possibilitar que os promotores do espetáculo tivessem uma programação de apresentações para casas e datas diferentes. Assim, fariam a impressão em litografia, de uma tiragem do cartaz somente com a ilustração, deixando para imprimir em tipografia e, na época oportuna, a informação do local e data do espetáculo.

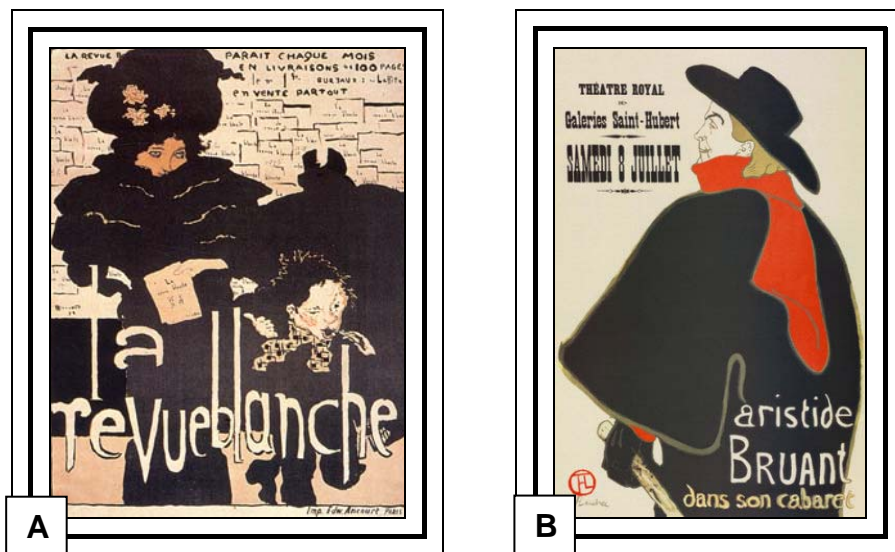


Figura 21 – Pôster da revista La Revue Blanche, 1894, em litografia, com dimensões de 807 x 619 mm, de Pierre Bonnard (Vista A) e pôster de Aristide Bruant Théâtre Royal, óleo sobre tela, de 1890 – Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).

Fonte: HOLLIS (2001, p. 12) e HARRIS (1997, p. 31)

Com o surgimento do *Art Nouveau*, o aspecto decorativo do pôster ganha grande destaque, artistas como Alphonse Mucha, tcheco que trabalhava em Paris, reforçam a utilização da imagem feminina nos anúncios de produtos. Mucha incluía em seus pôsteres os arabescos peculiares do *Art Nouveau* e, freqüentemente, transformava os cachos dos cabelos de seus modelos em grandes fundos, que destacavam o contorno e a silhueta dos corpos femininos que desenhava.

O trabalho de Mucha era primoroso, não só na reprodução da figura humana, mas, também, nos diversos elementos que combinava em seus projetos, tais como: o desenho de ramagens, grinaldas, flores, frutos e caracteres eram precisamente elaborados, a fim de estimular o observador a ficar muito tempo admirando os detalhes reproduzidos na obra.



Esse foi um período rico de realizações nas artes gráficas, não apenas na França, mas, também, nas grandes cidades da Europa, assim como em Nova York, na América do Norte. Cada cidade, cada país envolvido nesse movimento de comunicação empreende sua própria cruzada em favor do desenvolvimento técnico e estético na reprodução em artes gráficas. Embora a preocupação de superação entre os países, foi um momento de muito intercâmbio entre os artistas e que propiciou aos impressores buscarem acompanhar as expectativas de todos os envolvidos (Figura 22 – Vistas A a C).



**LEGENDA:**

Vista A – Aubrey Beardsley adotou desenho de bordas decorativas com grandes áreas em preto e branco em contraste com traços finos. No *design* de Beardsley, o texto era composto em tipografia e separado da imagem.

Vista B – William Bradley, um dos primeiros cartazistas americanos, o melhor exemplo de *designer* gráfico de sua época, detinha conhecimentos de tipografia que permitiram construir um rico material gráfico, desenho de caracteres, cartazes, anúncios e folhetos.

Vista C – Beggarsstaffs, pseudônimo de William Nickolson e James Pryde, apresenta a técnica de silhueta com áreas de cores contínuas e uniformes, por ser a maneira mais econômica de produzir pôsteres para reprodução.

Figura 22 – Cartazistas americanos e ingleses em Paris (séc. XIX).

Fonte: CARTAZISTAS AMERICANOS... (2008)

Hollis (2001) descreve como os artistas da época mutuamente motivavam-se a pesquisar e produzir novos conceitos visuais, aproveitando as tendências inovadoras das artes gráficas:

Os artistas de pôster desse período demonstraram a liberdade estética e a ousadia criativa que se seguem ao primeiro contato com uma inovação técnica na área da produção e reprodução gráficas. Quando os artistas, em

vez de utilizar caracteres tipográficos, desenhavam eles mesmos as letras dos textos, e quando se responsabilizavam por cada elemento no *design* que deveria ser reproduzido pela máquina, estavam praticando aquilo que mais tarde ficou conhecido como *design* gráfico. Ao convidar seus colegas para expor e reproduzir seu trabalho no exterior, esses artistas criaram uma comunidade profissional internacional que levou o trabalho de Bradley, junto com o de Beardsley e Beggarstaffs, a ser visto em Paris, Munique e Viena, assim como o de Toulouse-Lautrec o foi em Nova York e Londres. (HOLLIS, 2001, p. 11)

No período de 1890 a 1914, a Europa é influenciada pela Inglaterra no campo da comunicação visual através de sua produção em artes gráficas. A editora Kelmscott Press, de William Morris, mentor do movimento Artes e Ofícios, produziu mais de 50 títulos de livros de 1891 a 1896, ano em que Morris faleceu. A Kelmscott Press e outras editoras privadas da Grã-Bretanha produziram obras nos mais diversos formatos e acabamentos, compostos com barras decorativas e ilustrações em xilogravura e, na época, Morris dedicava-se a orientar desenhistas e fundidores de tipos na criação de novas famílias de caracteres, preocupado com a estética e funcionalidade dos mesmos.

O intercâmbio cultural era intenso, a exemplo, o periódico *The Studio*, publicado em Londres, em meados da década de 1890, era lido por cerca de vinte mil pessoas na Alemanha. A revista publicava artigos sobre a Escola de Belas Artes de Glasgow, representada por Charles Rennie Mackintosh, Margaret e Frances Macdonald e George Walton, assim como apresentava desenhos de Aubrey Beardsley e matérias sobre o movimento de Artes e Ofícios. Todos estes temas despertavam o interesse dos alemães e austríacos.

As Oficinas de Artes e Ofícios da Inglaterra ofereciam um campo rico para a pesquisa e experiências, artistas e arquitetos desenvolviam trabalhos com visão multidisciplinar, explorando as várias áreas e técnicas disponíveis. A mídia impressa ganha composições que integram os elementos visuais e textuais de maneira uniforme, onde incorporam a assimetria oriental e um desenho extremamente gráfico, buscando soluções bidimensionais para a reprodução gráfica.

## 4.2 LAUTREC E A GESTUALIDADE DE SUA LITOGRAFIA

Nascido em 24 de novembro 1864, Lautrec sofria de uma doença degenerativa dos ossos, resultante da consangüinidade de seus pais, vivia o martírio de uma deficiência nas pernas, que fazia com que a parte superior de seu tronco

tivesse a proporção de adulto e as pernas de criança. A sua vida social junto à família era comprometida por este fato e, com isso, seus pais o incentivaram a dedicar-se ao desenho e a pintura, atividade que lhe trazia muita satisfação e alegria. Em 1882, aos 18 anos, Lautrec vai para Paris estudar pintura com os mestres de destaque da época; pintava e desenhava retratos com grande afinco e, sete anos depois, já se tornara dono de um estilo próprio, um traço rápido e incisivo que radiava expressão.

Lautrec escolhe Montmartre para dedicar a grande maioria de seus trabalhos, um distrito no limite Norte de Paris, onde tudo era dedicado ao prazer. Os seus temas preferidos giravam em torno da vida no circo, cabarés, salões de dança e teatro de variedades. A sua tristeza lhe fez empreender diversas obras sobre as noites parisienses e, para isso, Lautrec mudava-se para os bordeis durante longos períodos, nos quais registrava a vida de seus moradores e artistas.

Através de uma encomenda feita pelos proprietários do Moulin Rouge, inaugurado em 1889, Lautrec faz sua estréia na criação de pôsteres e anúncios para espetáculos. Na época, o Moulin Rouge foi o maior local de entretenimento de Montmartre. Nas apresentações da casa, Lautrec encontrava dois dos temas que mais lhe interessavam: o salão de dança e teatro de variedades, que tanto gostava de registrar em suas pinturas e gravuras (Figura 23 – Vistas A e B).

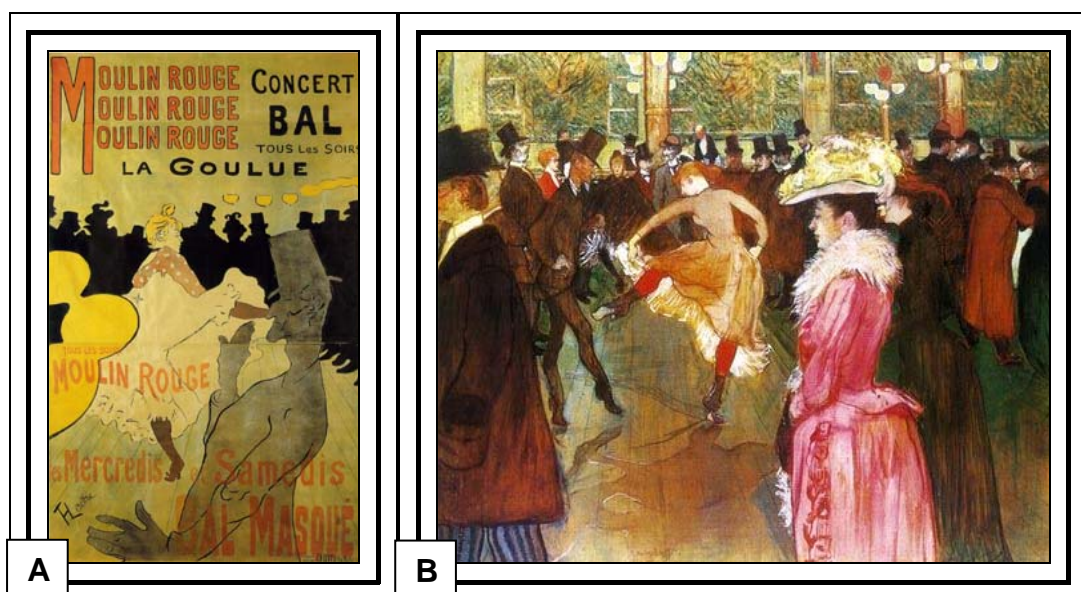


Figura 23 – *Moulin Rouge: La Goulue*, litografia, de 1891, com dimensões de 1910 x 1170 mm (Vista A) e *Dança no Moulin Rouge*, óleo sobre tela, de 1890, com dimensões de 1156 x 1499 mm, de Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).

Fonte: HARRIS (1997, p. 27; 22-23)

De acordo com Frey (1994):

Em meados de setembro de 1891, ou por aí, Henri projetou e desenhou sua primeira litografia com data certa, o cartaz Moulin Rouge, La Goulue [...]. Com pouco menos de 26 anos, Henri, depois de nove anos em Paris, tornava-se famoso da noite para o dia. Apesar de uma assinatura intencionalmente confusa (o arquiteto e pintor Francis Jourdain, ao vê-lo pela primeira vez, pensou que o cartaz fosse de alguém chamado "Hautrec"), muitos reconheceram seu trabalho, e membros de sua família, incluindo, por certo, seu pai, ficaram indignados. Quarenta e cinco anos mais tarde, um primo ainda afirmava que Alphonse nunca mais dirigiu a palavra a Henri depois de afixarem o cartaz. Embora isso seja comprovadamente falso, pois Henri manteve um contato amistoso, sólido e intermitente com seu pai durante a vida toda, é fácil entender porque uma família como a sua se escandalizaria. (FREY, 1994, p. 181)

As artes plásticas sempre ocuparam lugar de destaque na vida das famílias, pois somente os possuidores de dom artístico dominavam as técnicas de pintar e esculpir, e, por sua vez, retratavam temas dignos de veneração. Por este motivo, não causa estranheza que a reação da família de Lautrec tivesse sido de repúdio em relação à criação de cartazes para propaganda por parte de Henri, visto que, no séc. XVIII, a Academia de Belas Artes da França havia separado as artes aplicadas das belas artes, e, portanto, conforme o senso comum, gravuras, ilustrações e fotografias utilizadas na imprensa popular eram consideradas artes das massas.

A família de Henry havia considerado sua arte como um auspicioso talento, importante porque representava um substituto da equitação e dos exercícios físicos, que ele já não podia mais fazer. Um *hobby* que o distraia dos desconfortos físicos e psicológicos de sua deficiência. No entanto, já havia cerca de um ano que Henry insistia no desejo de fazer da arte a sua vida. Então seus pais começaram a encarar seu talento como uma possível fonte de felicidade genuína para um filho que não teria muitas outras opções. Seus únicos mestres, até essa época, Princeteau e o tio Charles, homens que amavam a arte e levavam a sua própria arte a sério, lideravam a classe dos adultos que afirmavam que Henry era uma excepcional promessa como artista. Adèle e Alphonse, realmente, não tinham alternativa, senão ouvir. Refutar seu aprimoramento não seria apenas uma terrível frustração para Henry, mas significaria o desprezo de seu verdadeiro dom. Eles estavam ansiosos por encontrar a melhor escola ou ateliê para o filho.

Em Paris, Alphonse demonstrou grande interesse no caso, convidando Princeteau e outros artistas vizinhos dele para olhar e comentar o trabalho de Henry. Princeteau achou que o desenho de "*Le Petit*" tinha evoluído tanto que às vezes não conseguia distinguir os esboços de Henry dos seus próprios. De acordo com Adèle, "Princeteau ficou literalmente extasiado ao ver as obras primas [de Henry]. Isso é mais do que colocar meu rapazinho no sétimo céu, e sua mamãe fica feliz ao vê-lo feliz". (FREY, 1994, p. 5)

O pôster elaborado por Lautrec, além de se tratar de um trabalho feito sob-encomenda, atendia às necessidades de comunicação de uma casa noturna

conhecida por suas atividades mundanas. Porém, pode-se dizer, esta nova atividade de Lautrec seria um reflexo das influências causadas pelas mudanças artísticas da época, pois os artistas buscavam um meio para demonstrar a viabilidade de utilizar qualquer veículo para produzir arte, incluindo gravura e artes decorativas. A família incentivara Lautrec a desenvolver seus dons artísticos, para sua felicidade e realização, entretanto, não aceitava ver os seus talentos desperdiçados nos muros de Paris.

Apreende-se da primeira obra de comunicação de Lautrec, como observa Frey (1994), que a sua percepção quanto às necessidades de um pôster publicitário era plenamente condizente com a função de atrair a atenção do público.

O cartaz de Henry, deve-se dizer, era provocante. Ele sabia que era preciso chamar a atenção do homem na rua. Como formulou Thadée Natanson, mais tarde, um cartaz devia ser como uma 'bofetada na cara'. Henry compreendia claramente que La Goulue era o símbolo mais potente do Moulin Rouge na época. Se pessoas de todas as classes sociais afluíam para o clube noite após noite, era em parte devido à reputação dela, de lasciva e porque esperavam vê-la jogar as saias sobre a cabeça numa noite em que estava especialmente vestida com calções transparentes, tendo talvez no *derrière* um coração bordado. (FREY, 1994, p. 181)

Lautrec elaborava os desenhos de seus pôsteres com traços vigorosos e aplicação de recortes para destacar as figuras – técnica inspirada em gravuras japonesas – como uma estética diversa à utilizada em suas pinturas.

Na época em que Henry elabora o cartaz "*Moulin Rouge, La Goulue*", já havia estudado pintura por pelo menos 11 anos e possuía um estilo marcante. Argan (1993, p. 123) destaca que Henri "transforma a pincelada impressionista em penetrante traço colorido", por preferir representações mais rápidas e flexíveis de desenho, que podem retratar o tema de forma natural e provocar uma reflexão muito além da sensação visual.

A pintura e a gráfica de TOULOUSE-LAUTREC foram comparadas à narrativa de Maupassant, composta inteiramente de golpes de luz e esboços cortantes. Para além das preferências temáticas (Toulouse é o pintor de Montmartre e de sua vida artificial e brilhante: os cabarés, o teatro de variedades, o circo, os bordéis), ele tem o propósito efetivo de executar uma figuração rápida, dúctil, intensamente significativa e comunicativa, semelhante não só externa, mas também estruturalmente à expressão lingüística. Com sua reportagem concisa e dotada de naturalidade, o que pretende é não tanto representar a realidade sob os olhos, e sim captar o que, ultrapassando a pura sensação visual, atua como estímulo psicológico. Em vez da pintura, ele prefere o meio mais rápido do desenho; utiliza, de bom grado, a litografia e o pastel, que transmitem a imediaticidade do bosquejo, e mesmo pintando, transforma a pincelada impressionista em penetrante traço colorido. (ARGAN, 1993, p. 123)

Em seu trabalho de gravura e, principalmente, na impressão de pôsteres, Lautrec deixa evidente a busca de um resultado gráfico distinto do efeito pictórico, que já alcançara em suas pinturas.

A comparação de uma pintura de Lautrec de 1890, como, por exemplo, a “Dança no Moulin Rouge”, e o pôster “Moulin Rouge – La Goulue”, de 1891, aponta, na pintura (*Dança no Moulin Rouge* – Figura 23 – Vista A), o cuidado com os detalhes dos personagens no salão do *Moulin Rouge*, a mulher em primeiro plano, com peles e plumas na roupa, ao fundo, senhores com seus casacos pretos, marrons e cinzas, a fisionomia de seus rostos detalhadas, grifadas pelo estilo de Lautrec.

Já, no pôster (*Moulin Rouge – La Goulue* – Figura 23 – Vista B), uma cena semelhante apresenta a síntese da linguagem gráfica que Lautrec desenvolvera, pois, em primeiro plano, a imagem de Valentin Le Desosse em uma quase silhueta, sem detalhes, apenas com contornos grossos e, no centro do pôster, a figura da dançarina (Louise Weber – La Goulue) num passo de dança que muito se assemelha ao da dançarina da pintura, porém, com um tratamento diferente no desenho da saia, representada unicamente por traços e sem nenhuma textura do tecido. Outro aspecto relevante da linguagem gráfica de Lautrec, aplicada neste pôster, é a silhueta das pessoas ao fundo do salão de dança, criando uma barra decorativa no pôster.

Em contraste com técnicas mais antigas, como a gravação, a litografia permitia ao artista desenhar fluentemente direto na pedra a partir da qual a impressão seria feita. Lautrec compreendeu logo, que linhas grossas e fortes cores chapadas eram o necessário para ter um efeito e chamar a atenção dos passantes; e os seus são os primeiros pôsteres clássicos. (HARRIS, 1999, p. 6-7)

Lautrec tinha total clareza da necessidade de diferenciar sua linguagem nos dois tipos de registros. A sua pintura retrata o momento da dança, o *glamour* das pessoas que freqüentavam o *Moulin Rouge*; trata-se de um documento visual de uma das faces da vida noturna de Paris. Enquanto que, no pôster, Lautrec cria uma linguagem gráfica que explora, com desenhos sintéticos, os tipos de personagens que fazem parte do *metier* do *Moulin*, transformando-os em símbolos das noites parisienses. A sua composição estabelece uma hierarquia para o olhar através dos elementos que utiliza, em primeiro plano, Valentin e, em segundo plano, *La Goulue* ao fundo os clientes do *Moulin*, e pronto, entra-se na festa. Esta hierarquia não é de

todo tão simples como observa Frey (1984):

A outra referência ao cenário dessa época de Montmartre é o friso, no fundo, de rostos "suínos" silhuetados da platéia burguesa, agrupando-se na pista de dança para assistir ao *show*. As figuras em preto são uma homenagem às extraordinárias peças de teatro de sombras que Henri Riviere estava apresentando no *Chat Noir*, desde o fim da década de 1880 e que eram consideradas parte das atrações das casas noturnas de Montmartre, tanto quanto o *Moulin Rouge*. As operações extremamente complicadas atrás do palco para essas peças requeriam de 10 a 12 pessoas. Os bonecos e o cenário eram recortados de delgadas folhas de zinco, baseando-se em projetos de Riviere e de seus amigos, incluindo Caran d'Ache e Willette. Daí eram pintados e iluminados com luzes coloridas, que projetavam sombras surpreendentemente detalhadas e cheias de cor na tela transparente e modificavam a atmosfera da peça em cada cena. (FREY,1994, p. 182)

Na litografia “*O Inglês no Moulin Rouge*”, a versão mais famosa de diversos estudos realizados por Lautrec de William Tom Warrener, inglês de Lincolnshire, observa-se, novamente, o recurso da silhueta para destacar a figura do inglês na composição da gravura, a sombra separa “os dois lados da guerra entre os sexos”, segundo Harris (1999, p. 30). Com a aparência de um velho conquistador, Warrener (um jovem na época) é transformado no tom malicioso da cena criada por Lautrec.

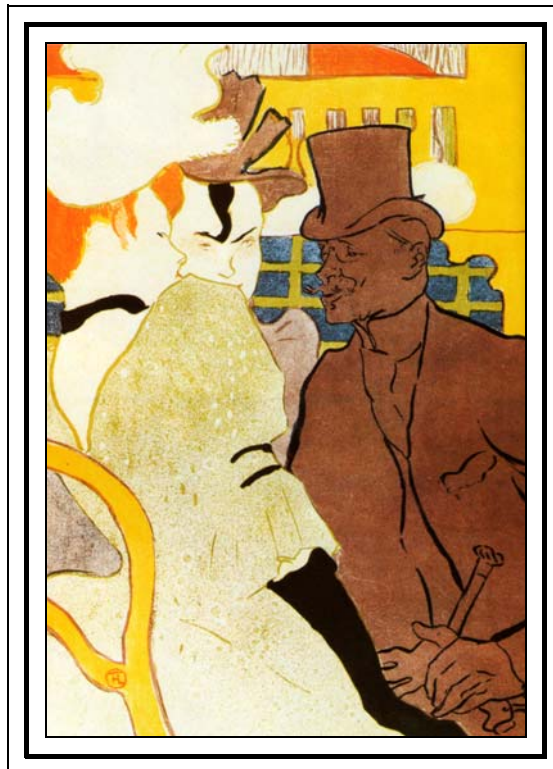


Figura 24 – *O Inglês no Moulin Rouge*, litografia, de 1892, com dimensões de, 444 x 348 mm.

Fonte: HARRIS (1997, p. 30)

Embora o marco dos anúncios em cartaz seja atribuído a Jules Chéret, Lautrec introduz em seu trabalho a espontaneidade do traço, da figura e da própria composição. Percebe-se nítida diferença dos traços utilizados nos trabalhos de Chéret, um traçado pleno de técnica, tanto nas figuras, como nas letras utilizadas. No entanto, a gravura de Lautrec apresenta um traço que se assemelha ao de um esboço e, no acabamento do desenho das figuras e das letras, algumas das composições indicam, por vezes, que os elementos poderiam estar mais à direita, mais ao centro, ou, às vezes, poderiam se apresentar em tamanho maior no pôster. Porém, a expressividade do trabalho é tão grande, que parece outorgar-lhe um perdão ao descuido.

No pôster criado para Aristide Bruant, ao comparar-se o acabamento do texto, desenhado por Lautrec, ao aplicado por Chéret no cartaz do *Moulin Rouge*, a diferença das técnicas utilizadas pelos artistas é nítida, mas pode-se dizer que o conjunto expressivo da obra de Lautrec concede-lhe o direito de não apresentar um desenho mais preciso das letras. Certamente, Bruant já havia travado contato com o trabalho de Chéret, uma vez que, em 1890, centenas de cartazes já levavam a assinatura de Chéret, porém, isso não evitou que Bruant encomendasse este pôster a Lautrec, e lutasse por sua distribuição em Paris.



Figura 25 – Cartaz do *Moulin Rouge*, litografia, de 1889, obra de Jules Chéret (Vista A) e Aristide Bruant no *Les Ambassadeurs*, litografia, de 1892, obra de Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).

Fonte: CARRETE; VEGA (1993, p. 19) e HARRIS (1997, p. 31)



Ele encomendou este pôster a Lautrec, e quando o gerente do Les Ambassadeurs se recusou a usá-lo, Bruant forçou-o a ceder, ameaçando cancelar seu contrato. Com isso, ele foi distribuído por toda a Paris. Bruant era perspicaz o suficiente para perceber que Lautrec estava revolucionando a arte do pôster: ainda mais do que em *Moulin Rouge – La Goulue*, as formas simplificadas, os contornos espessos e as cores chapadas eram surpreendentemente eficazes em atrair a atenção dos passantes e transmitir a mensagem. Lautrec produziu mais três pôsteres para Bruant, construindo a sua reputação e a de seu cliente. (HARRIS, 1993, p. 18)

As observações sobre a falta de precisão na tipografia desenhada por Lautrec em alguns de seus cartazes não podem deixar de considerar que a função destes era comunicar e não ilustrar ou decorar. O textual do cartaz não pode criar ruído de comunicação junto ao público. A procura desta precisão das imagens e textos aplicados aos cartazes e peças promocionais, levou os impressores a desenvolverem novos procedimentos de impressão, muitas vezes, imprimindo a parte textual do cartaz em tipografia, ou, ainda, colocando gravadores especializados para desenhar as letras em pedras separadas das imagens.

Satué (1993) cita que na opinião de Gui Bonsieppe (que compartilhamos), os projetos gráficos não devem ser concebidos como pinturas com elementos tipográficos agregados e acrescenta que Toulouse-Lautrec foi um excelente pintor, porém, um péssimo tipógrafo.

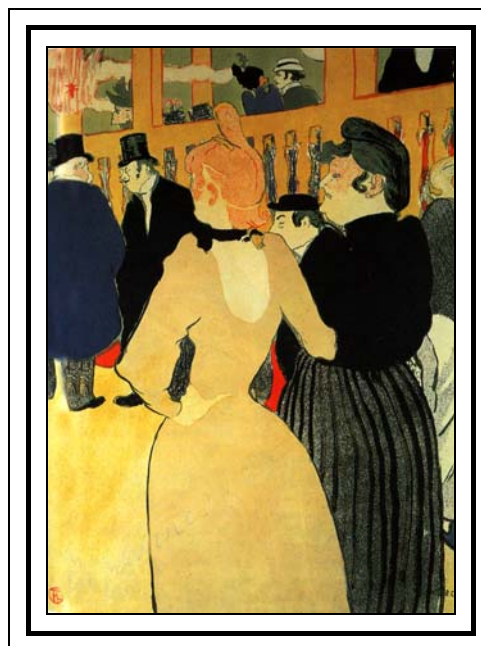


Figura 26 – *La Goulue* e sua irmã no *Moulin Rouge*, litografia, de 1892, com dimensões de 450 x 324 mm, de Henri de Toulouse-Lautrec.

Fonte: HARRIS (1997, p. 33)

Com a litografia “*La Goulue e sua irmã no Moulin Rouge*”, Lautrec faz uma de suas primeiras gravuras para álbum, ou para ser exposta emoldurada, como obra de arte. Nota-se neste trabalho um maior detalhamento das figuras, das vestes e do ambiente, aspecto que pode evidenciar a diferenciação de acabamento dada por Lautrec a seu trabalho, de acordo com a finalidade de uso. Quando a função era a de comunicar uma mensagem comercial, ele utilizava a linguagem gráfica que a litografia possibilita e, quando sua intenção era produzir uma obra de arte, ele introduzia na técnica de litografia as qualidades pictóricas que dominava em sua pintura. Pode-se dizer que este é um dos aspectos importantes na forma de exploração da técnica de litografia, por Lautrec: perceber quando usar as propriedades da técnica como gravura artística e quando explorá-la como artes gráficas.

Lautrec, além de trabalhar a gestualidade de seu traço na litografia, também usava as cores para determinar conotações simbólicas aos personagens que desenhava. Quando criou o pôster para promover o romance de Victor Joze e Reine Joie (Rainha da Alegria), Lautrec destaca a vida de pecadora da personagem, pintando o contorno de seu corpo de vermelho, assim como seu vestido (Figura 27).



Figura 27 – *Reine de Joie*: pôster em litografia, de 1892, de Henri de Toulouse-Lautrec.

Fonte: HARRIS (1997, p. 34)

Na publicação do livro foi utilizada uma versão do *design* do pôster no frontispício. Lautrec dá forma às suas percepções com grande expressividade a cada trabalho que produz, como salienta Harris (1993) ao descrever esta série de litografias (Figura 28 – Vistas A e B):

*Reine de Joie* – 1892: O subtítulo da história era maneiras de *demi-monde*, ou seja, o mundo glamuroso e repleto de jogos das cortesãs e de seus idosos amantes. Lautrec captura a essência do *demi-monde*, mostrando uma cena na qual a heroína usa seu charme sobre um banqueiro rico. O contraste entre sua jovem beleza e a obesidade do homem é, claro, proposital.

*Divan Japonais* – 1892: O brilhante sucesso deste pôster consolidou a reputação de Lautrec como homem que havia conquistado as ruas de Paris. O Divan Japonais era um cabaré na rue des Martyrs, onde a decoração e as fantasias das suas garçonetes eram em estilo oriental. A Japonaiserie teve uma grande influência na França do final do século XIX, sendo significativa não apenas sobre os artistas. Edgar Degas adotou o recurso japonês altamente eficaz de cortar as figuras e os objetos das margens de suas composições, imprimindo-lhes um ar acidental, de imediatismo semelhante à fotografia. Lautrec seguiu a mesma direção e também adotou os contornos espessos e as grandes áreas de cores chapadas características das gravuras japonesas – técnicas idealmente adequadas à arte de chamar a atenção do pôster. Aqui, as figuras principais são membros da audiência: a amiga de Lautrec, Jane Avril, e o crítico Edouard Dujardin. A artista com a cabeça oclulta é Yvette Guilbert, facilmente identificável por seu longo pescoço e as longas luvas negras. A composição é cheia de curvas no estilo *art nouveau*, incluindo as hastes dos instrumentos musicais, empinando-se como se eles estivessem tão vivos quanto os braços do maestro. (HARRIS, 1993, p. 34-35)

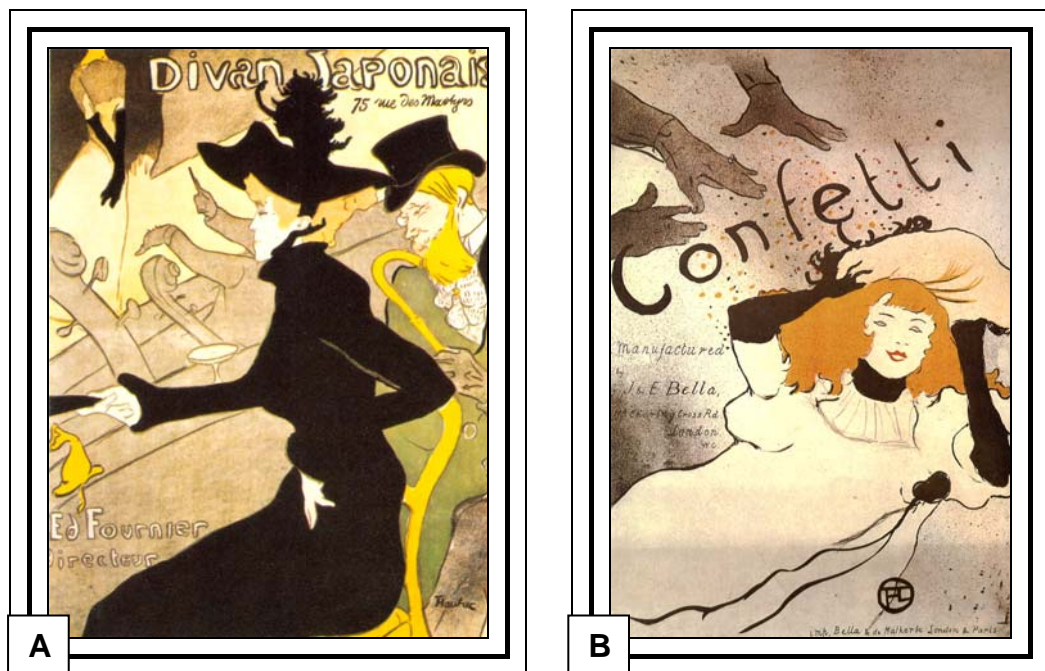


Figura 28 – *Divan Japonais*: pôster em litografia, de 1892-3 (Vista A) e *Confetti*, pôster em litografia, de 1894, de Henri de Toulouse-Lautrec (Vista B).

Fonte: HARRIS (1997, p. 35; p. 44)

Confetti – 1894: Como indicam as letras nesta oferta alegre, este pôster foi criado para uma empresa inglesa de fabricantes de confetes, com sede na Charing Cross Road, em Londres. Entretanto, ele poderia facilmente passar por um arroubo espontâneo de alegria. A moça, diz-se, é um retrato da popular cantora Jeanne Granier. Ela parece quase voar, como uma nave sendo lançada pela chuva de confetes jogada por mãos anônimas. Está até segurando o seu chapéu, como se ele fosse voar enquanto ela flutua! No mesmo ano, a empresa que encomendou este trabalho convidou Lautrec para sua exibição de pôsteres no Royal Aquarium, em Westminster. Esta foi uma dentre muitas visitas do artista a Londres. Embora compartilhasse a anglomanía de seus contemporâneos franceses, ele nunca se demorava, intimidado pelo domingó inglês e pela melancolia piegas do bêbado inglês. (HARRIS, 1993, p. 44)

### 4.3 A ARTE MODERNA E A LINGUAGEM VISUAL GRÁFICA

As inovações técnicas, científicas e sociais do período da revolução industrial influenciaram diretamente na produção artística do início do séc. XX, assim como em toda a história das Artes Plásticas. Os componentes pictóricos e lingüísticos da Arte sofreram modificações conceituais, gerando diversos movimentos que deram origem à Arte Moderna.

A ruptura com as Artes Acadêmicas, por parte dos movimentos de Arte Moderna, estabeleceu um novo rumo aos repertórios icônicos e conceituais, no que se refere ao *design* tipográfico, ao *design* publicitário, ao *design* de imagem empresarial, ao *design* de identificação e, supostamente, à pedagogia do *design*. É fato que o tratamento que se aplica nas observações aqui feitas a respeito das influências da Arte Moderna sobre a linguagem visual gráfica são, de certa forma, superficiais, uma vez que se considera apenas aspectos do *design* gráfico pertinentes à reprodução em artes gráficas.

As vanguardas artísticas da Arte Moderna ajudaram a construir a base teórica de um novo repertório formal para o *design* gráfico: movimentos como o Futurismo de Marinetti, Soffici, Depero; o Suprematismo de Kasimir Malevitch; o Construtivismo de Vladimir Tatlin; o De Stijl de Theo Van Doesburg, Vilmos Huszar e Piet Mondrian.

#### 4.3.1 O futurismo e a tipografia

O manifesto Futurista de Marinetti, publicado no jornal Le Figaro, em 1909, causou grande repercussão. O lema “a palavra em liberdade” deu origem a uma

nova forma de aplicação dos caracteres, tornando as letras livres das utilizações clássicas e criando uma figuração concreta da tipografia. Esta figuração independia do espaço formal da obra e do lugar geométrico do suporte; os caracteres ganhavam tamanhos e composições inéditas, que foram prontamente assimiladas pelo *design* gráfico.

A hierarquia na construção da página de um livro havia sido estabelecida, desde que o primeiro copista desenhou sua primeira página. O sentido de leitura horizontal, a ordem das letras e palavras, bem como a seqüencialidade das páginas, são regras que antecedem a criação da imprensa. Esta organização da composição tipográfica de um impresso era algo que se acreditava imutável frente aos costumes da sociedade.

Em 1897 o poeta francês Mallarmé havia produzido um poema de vinte páginas, *Un coup de dés* (Um lance de dados), que não apenas quebrou as convenções tipográficas da época, como também deu razões para isso. Mallarmé via as duas páginas abertas de um livro como um espaço único. Ao longo das duas páginas abertas, ele deu a seu *vers libre* (verso livre de rima e métrica) o aspecto de uma partitura musical para aqueles que desejarem lê-lo em voz alta. As diferenças de tipo – utilizadas para o motivo principal, para o secundário e para os subsidiários determinam sua importância na hora de serem declamados. O espaço em branco era como o silêncio. Nele o poeta colocou as palavras, às vezes, cada uma numa linha, como os degraus de uma escada. A vantagem dessa distância, por meio da qual palavras ou grupos de palavras são separados mentalmente, é que ela ora parece acelerar, ora parece desacelerar o movimento. Mallarmé confessa que “o poema não quebra com a tradição o tempo todo; em sua apresentação, evitei, de várias maneiras, ir longe demais para não chocar, embora tenha ido longe o suficiente para abrir os olhos das pessoas”. (HOLLIS, 2001, p. 35)

Filippo Tommaso Marinetti, grande divulgador do “verso livre”, sempre teve a intenção de chocar, e não só de abrir os olhos das pessoas mergulhadas na Primeira Guerra Mundial. As suas batalhas na frente tipográfica eram explícitas no programa futurista. A modernidade do mundo foi a bandeira dos futuristas, que enalteciam a velocidade, automóveis, aviões e a guerra em apresentações teatrais por toda Europa.

O seu primeiro livro, que chamou de “*Parole in Liberta*”, foi “*Zang Tumb Tumb*” (1914), obra construída como pintura verbal, com o intento de celebrar a batalha de Trípoli. No livro, o poeta procura estabelecer equivalentes visuais para os sons, utilizando diferentes formatos e tamanhos de palavras. A obra de Marinetti era uma conjectura que apresentava as possibilidades gráficas de uma literatura futurista e a diversidade de construções para compor, com os caracteres e palavras,

novas formas plausíveis de *design* gráfico.

"É preciso destruir a sintaxe e espalhar os substantivos ao acaso... É preciso usar infinitivos... É preciso abolir o adjetivo... abolir o advérbio... é preciso que se confunda deliberadamente o objeto com a imagem que ele evoca... é preciso abolir até mesmo a pontuação". Mais importante de tudo, Marinetti percebeu que as letras que compunham as palavras não eram apenas meros signos alfabéticos. Pesos e formatos diferentes, e não apenas sua posição na página, davam as palavras um caráter expressivo distinto. As palavras e as letras pediam ser usadas quase como se fossem imagens visuais. (HOLLIS, 2001, p. 36)

Na revista *Lacerba*, publicada em Florença, desde 1913, Marinetti, Giovanni Papini (escritor) e Ardengo Soffici (pintor), que compartilhavam das mesmas idéias, encontram espaço para desenvolvê-las. A revista representa a vanguarda radical, com circulação quinzenal de vinte mil cópias e tinha como leitores a classe operária. Em suas páginas eram publicados ensaios tipográficos, que motivaram grandes batalhas de vanguardistas e seus contrários.

Revistas e panfletos baseados na "*Parole in Liberta*" proliferam por cidades da Itália, artistas e escritores produziram páginas com total desapego às regras de composição tipográfica. Palavras passam a ilustrar os artigos e dispostas em ângulos oblíquos, levando o tipógrafo a empreender uma tarefa demorada na montagem das matrizes, que eram compostas com tipos metálicos dentro de uma moldura de aço (rama tipográfica) e cujos caracteres e componentes, tais como, fios, tarjas e barras decorativas eram de metal retangulares e projetadas para facilitar composições basicamente perpendiculares e obedecendo aos cantos em 90° da rama.

Marinetti vivia em Roma, em cima de uma gráfica, e lá criou uma solução para essas limitações. Esta oficina também trabalhava com tipos de madeira e Marinetti recortou e colou alguns, compondo os textos curvos inclinados e com os tamanhos diferentes dos caracteres tipográficos. Ele utilizou esta técnica em seu livro "*Zang Tumb Tumb*" (Figura 29 – Vistas A a C), outra possibilidade era usar textos já impressos, colocando-os num componedor, e reproduzir o bloco com fotogravura (clicheria).

Ardengo Soffici, pintor escritor e crítico de arte, na capa de seu livro de poemas, "*BIF & ZF+18*" (Figura 29 – Vistas D a F), empregou composições de impressos comuns, tipos de madeira recortados por ele, partes de pôsteres e fotogravuras já utilizadas, elaborando uma técnica que seria aplicada futuramente

pelos dadaístas alemães. Soffici introduziu neste trabalho uma composição de texto extremamente avançada, colocando, numa mesma linha e coluna de texto, letras de tamanhos diferentes, de forma aleatória, sem que observasse um ritmo na ordem de aplicação destas variações. Estas mudanças poderiam acontecer no tamanho do tipo, na serifa dos caracteres e, às vezes, compunha linhas com tipos exageradamente pequenos.



Figura 29 – Filippo Tomaso Marinetti: capas (Vista A) e páginas do livro “Zang, Tumb, Tumb” (Vistas B e C). Ardengo Soffici: capa do livro “BIF&ZF+18” de 1915 (Vista D), Tipografia – poema impresso – livro (Vista E) e “Natureza Morta com Ovo Vermelho”, óleo sobre tela, de 1914, com dimensões de 460 x 380 mm (Vista F).

Fonte: ZANG, TUMB, TUMB... (2008), BIF&ZF-18... (2008) e NATUREZA MORTA COM OVO VERMELHO... (2008)

Na condição de autopropagandistas, os futuristas acolhiam com boa vontade a publicidade como manifestação da vida moderna e a antítese daquela cultura de museu que eles tanto desprezavam. Marinetti disse, por exemplo, que os sinais luminosos em frente à catedral de Milão “expressavam o esplendor de uma imaginação poética irradiando-se em direção à eternidade”. Era uma maneira de dar continuidade a poesia por outros meios. Para a mais importante figura do *design* gráfico, Fortunato Depero, a publicidade era um veículo para difundir as idéias futuristas. (HOLLIS, 2001, p. 37)

O *design* gráfico, Fortunato Depero, e o pintor futurista, Giacomo Balla, assinaram o manifesto “A reconstrução futurista do universo”, em 1915. Segundo Hollis (2001), da instigante lista de sugestões propostas pelos artistas constavam

anúncios tridimensionais sonoros e cinéticos. Na Bienal Internacional de Arte Decorativa (1927), em Monza, Depero faz a criação do estande da Editora Treves, com nove metros de altura, parte das paredes do estande era montadas com enormes letras tridimensionais, que eram reproduzidas em escala reduzida nas prateleiras e decoração do estande. No mesmo ano da Bienal, o artista Fedele Azari publica o livro *“Depero Futurista”*, um importante trabalho de autopromoção futurista e *design* gráfico. A publicação foi encadernada com capa dura em formato pouco maior que o A4, com 80 páginas presas por duas porcas e parafusos, uma nítida alusão à máquina exaltada no futurismo, o livro é um catálogo de *design* e publicidade.

Depero foi para Nova York em 1928 e lá, como *designer* autônomo, elaborou criações para publicidade, *designs* para o teatro, além de continuar a pintar e expor. Na área editorial, atua como capista para revistas como a *Vanity Fair* e *Vogue*, no entanto, sua dedicação principal se concentrou na divulgação do futurismo e na promoção pessoal. A simplicidade de seus projetos facilitava a sua reprodução nesses jornais, por meio de fotogravuras a traço e, as cores uniformes de seus pôsteres, eram muito bem impressos em litografia. A associação de Depero com a empresa que produzia o aperitivo Campari resultou numa série de anúncios coletados num livro: *“Número Único Futurista Campari”*, de 1931 (Figura 30).



Figura 30 – Os trabalhos do *design* gráfico, Fortunato Depero.

Fonte: LIVRO DEPERO FUTURISTA... (2008), PROJETO DEPERO-CAMPARI... (2008), SODA CAMPARI... (2008) e ESTANTE EDITORA TREVES... (2008)



Depero regozijava-se com o sucesso do futurismo. "A influência do estilo futurista em todos os veículos de comunicação e na área criativa da publicidade é, categórica e definitivamente, evidente – percebo isso em cada esquina, em cada espaço reservado à publicidade, de maneiras mais ou menos plagiadas ou surrupiadadas, com mais ou menos inteligência, com mais ou menos bom gosto – minhas cores dinâmicas, meu estilo mecânico e cristalino, minha flora, minha fauna e meus seres humanos metálicos, geométricos e imaginativos estão sendo amplamente imitados e explorados – estou encantado". (HOLLIS, 2001, p. 38)

Futurismo e publicidade permutaram suas características mais marcantes de tal maneira que, um se fez anúncio enquanto obra e, outra, obra enquanto anúncio. Futuristas aturdidos pela tecnologia, ícone da modernidade, buscam assimilar a materialidade da produção industrial. Mencionou-se, anteriormente, as porcas e parafusos da capa de *"Depero Futurista"*, que foram utilizadas para fazer referência à tecnologia no *design* gráfico do objeto-livro, que por séculos teve caracterização artesanal. A exemplo desta busca de caracterizar a tecnologia, foram montadas três cópias do livro com encadernação em folhas-de-flandres, um material que voltou a ser usado em 1932, pelo poeta Tullio D'Albisola, numa versão de *"Parole in Libertà Futuriste"*, criada para agradar os sentidos do tato, calor e olfato, segundo Hollis (2001).

#### 4.3.2 Suprematismo e construtivismo

Nas primeiras décadas do séc. XIX, Kasemir Malevitch e Vladimir Tatlin marcam a presença russa na transformação das artes plásticas. Paralelamente, a revolução social que se aproximava na Rússia (1917), a presença de Marinetti em Moscou, em 1914, somada à experiência de Kandinsky fora da Rússia, e todo o esforço de Malevitch e Tatlin, uma nova linguagem para arte deixa claro o momento criativo que viviam na União Soviética.

Malevitch dedica-se ao cartazismo, após a Revolução Soviética de 1917, acompanhando a evolução do novo *design* gráfico. Em simultâneo, Tatlin desenvolve experimentações rumo à uma prática formal construtiva e pintura espacial, compondo os elementos estéticos em base essencialmente matemática. O movimento assume uma linguagem visual de massas, tanto em *design* gráfico, como em arquitetura, cuja denominação atribuída foi Construtivismo (Figura 31 – Vistas A a C).

Após a revolução de 1917 na Rússia, o *design* gráfico torna-se um veículo

de comunicação de massa, pois a nova linguagem desenvolvida influenciou a Alemanha e Holanda no período entre as guerras.

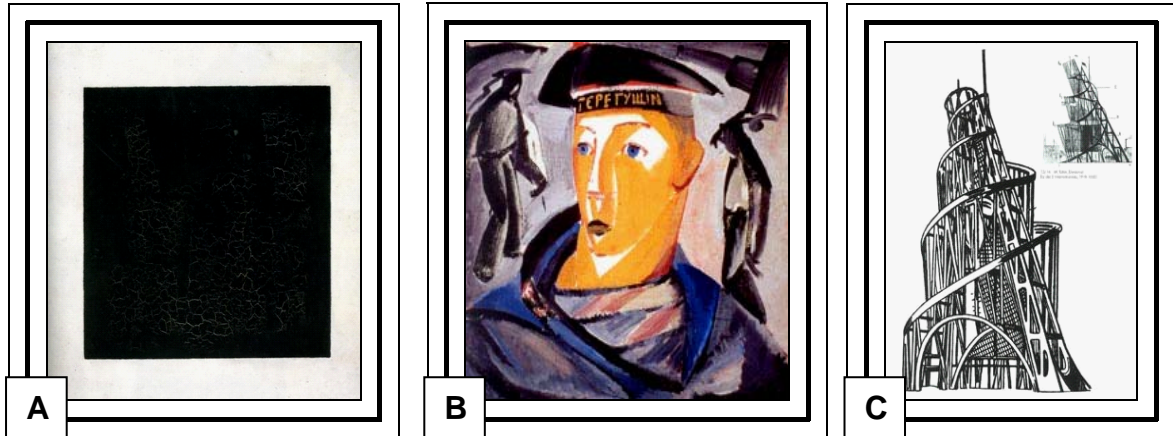


Figura 31 – Kasimir Malevitch: “Negro sobre Branco”, óleo sobre tela, de 1915 (Vista A), Vladimir Tatlin: “O Marujo”, auto-retrato, de 1911 (Vista B) e Vladimir Tatlin: “Monumento a Terceira Internacional”, de 1919 (Vista C).

Fonte: NEGRO SOBRE BRANCO... (2008), O MARUJO... (2008) e MONUMENTO A TERCEIRA INTERNACIONAL... (2008).

Na Rússia, a tradição visual era representada através dos ícones “*lubok*” (folhas com narrativas e ilustradas por xilogravuras) e de revistas políticas ilustradas. Havia, ainda, uma intelectualidade artística muito ativa, que recebeu influências do futurismo, bem como da classe artística atuante que estava determinada a apagar o passado. Numa sociedade permeada por uma atmosfera de otimismo e de convulsão política, com uma população semi-analfabeta, as palavras e imagens tomaram-se os agentes da revolução.

Os porta-vozes da grande massa soviética materializam-se através dos pôsteres impregnados de protesto e que gritavam *slogans* visuais e ilustravam alegorias políticas. Com o avanço da revolução, a comunicação incorpora as ferramentas dramáticas da fotografia, faz uso das habilidades de especialistas em cartografia e elabora gráficos de estatísticas.

O *design* de pôster desse período apresentava três tipos de linguagens distintas. Primeiramente, as produzidas por Viktor Deni e D. S. Moor, que eram marcadas por um desenvolvimento da ilustração política. As imagens criadas por Moor (Figura 32), segundo Hollis (2001), ganhavam impacto visual quando ampliadas e apresentavam contrastes obsessivos entre passado e presente, inimigos e bravos aliados, imperialismo e luta operária, aos quais ele adicionava um *slogan* simples: “*Smerf Mirovomu Imperializmu*” (Morte ao Imperialismo Mundial).

A indústria, oprimida pelo dragão reacionário, está prestes a ser salva pelas forças armadas da revolução. Menos típico do trabalho de Moor é a figura solitária encontrada no pôster que ele criou para pedir auxílio às vítimas da fome de 1920. O *design* utiliza uma única palavra, *Pomogi* (Socorro). O desenho de um homem idoso esquelético, com duas míseras hastes de cevada, não é mais uma ilustração; é uma idéia gráfica, um ideograma da fome.

Muitos dos pôsteres de Moor e Deni utilizavam apenas preto e vermelho. O vermelho podia ser usado para identificar os elementos revolucionários, especialmente as bandeiras, as camisas dos trabalhadores e as blusas dos camponeses. O preto era usado no desenho principal e como cor chapada para as roupas dos capitalistas e clérigos. A restrição no uso das cores foi explorada com resultados impressionantes. No pôster mais conciso de Deni, sob o ponto de vista gráfico, uma mão vermelha escreve em vermelho "Terceira Internacional" sobre uma lousa retangular preta, forçando a figura estereotipada de um capitalista com cartola a encolher-se. Moor conseguiu, assim, integrar *slogan* e ilustração. Os pôsteres em xilogravura, uma tradição que fora revivida e adaptada para propaganda patriótica na Primeira Guerra Mundial, assumiram nova forma como "Janelas Rosta", produzidas entre 1919 e 1922. (HOLLIS, 2001, p. 43)



Figura 32 – “St George (Leon Trotsky)”, cartaz que descreve Trotsky como São Jorge matando o dragão da contra-revolução, de 1920 (Vista A), “Leon Trotsky”, o líder do Exército Vermelho foi desenhado em vários cartazes (1920), de Viktor Deni (Vista B) e “Pomogi-Socorro”, cartaz para pedir auxílio às vítimas da fome (1920), de D. S. Moor (Vista C).

Fonte: ST GEORGE... (2008), LEON TROTSKY... (2008) e HOLLIS (2001, p. 42 – cor adaptada)

Outra categoria de pôsteres foi reproduzida por estêncil. Nesta época, havia um órgão de transmissão de notícias e informações via telégrafo, chamado *Rosta*, que também fazia o controle dos artigos publicados em jornais, além de editar boletins intitulados “*Janelas Rosta*” – impressos de um só lado da folha – que eram pendurados nas vitrinas das lojas, estações ferroviárias e nas frentes de batalha da guerra civil. De grandes dimensões, mediam de um a quatro metros e, com cada forma de estêncil, reproduziam-se mais de cem cópias.

Mikhail Cheremnykh, criador de pôsteres e cartunista político de profissão,

produziu para a *Rosta* mais de quinhentos cartazes. Diz-se que Cheremnykh chegou a criar cinquenta cartazes numa única noite.

A *Rosta* também contava com a colaboração do ilustre poeta o Vladimir Maiakovski, que além de redigir a maior parte dos textos, desenhou um terço da produção de pôsteres das oficinas – de 1919 a 1922 publicaram cerca de mil e seiscentos cartazes – (Figura 33 – Vistas A e B). O poeta bradava: “Façamos das praças nossas paletas, das ruas nossos pincéis!”, segundo Hollis (2001). Era uma produção noturna em oficinas comunitárias com a utilização da técnica de estêncil, o que possibilitava apenas o uso de cores chapadas e desenhos com formatos simples e, portanto, não permitia a gravação de linhas e traços finos ou letras detalhadas. Para reproduzir os pôsteres em várias partes da União Soviética eram distribuídas cópias de estêncil por trem e, mais tarde, a *Rosta* criou estúdios regionais.



Figura 33 – Janelas *Rosta*, de Mikhail Cheremnykh.  
Fonte: JANELAS ROSTA... (2008)

Os construtivistas rejeitavam a idéia de que uma obra de arte era única. Esquecer o que a “velha sociedade burguesa” defendia era a meta dos construtivistas respaldados nos conceitos formais da nova pintura abstrata, a divisão entre arte e trabalho não deve perdurar, a ideologia construtivista assim como os Futuristas na convivência com a modernidade da reprodução industrial, a produção mecânica de imagens através da fotografia e a reprodução gráfica “por meio das máquinas impressoras também convinha a seus objetivos de trabalharem todos juntos no estabelecimento do comunismo.” (HOLLIS, 2001, p. 45)

O pôster “*Derrote os brancos – os contra-revolucionários – com a cunha vermelha*” demonstra a proposta do construtivismo em relação à coesão necessária entre o textual e o visual no *design*, pois os elementos visuais do *design* devem reforçar o conceito textual da mensagem. El Lissitzki foi o *designer* responsável pela criação da ilustração e do texto deste pôster (Figura 34 – Vistas A a D). El Lissitzki, formado em arquitetura na Alemanha, é um artista típico do construtivismo e atuou em diversas áreas do *design*.

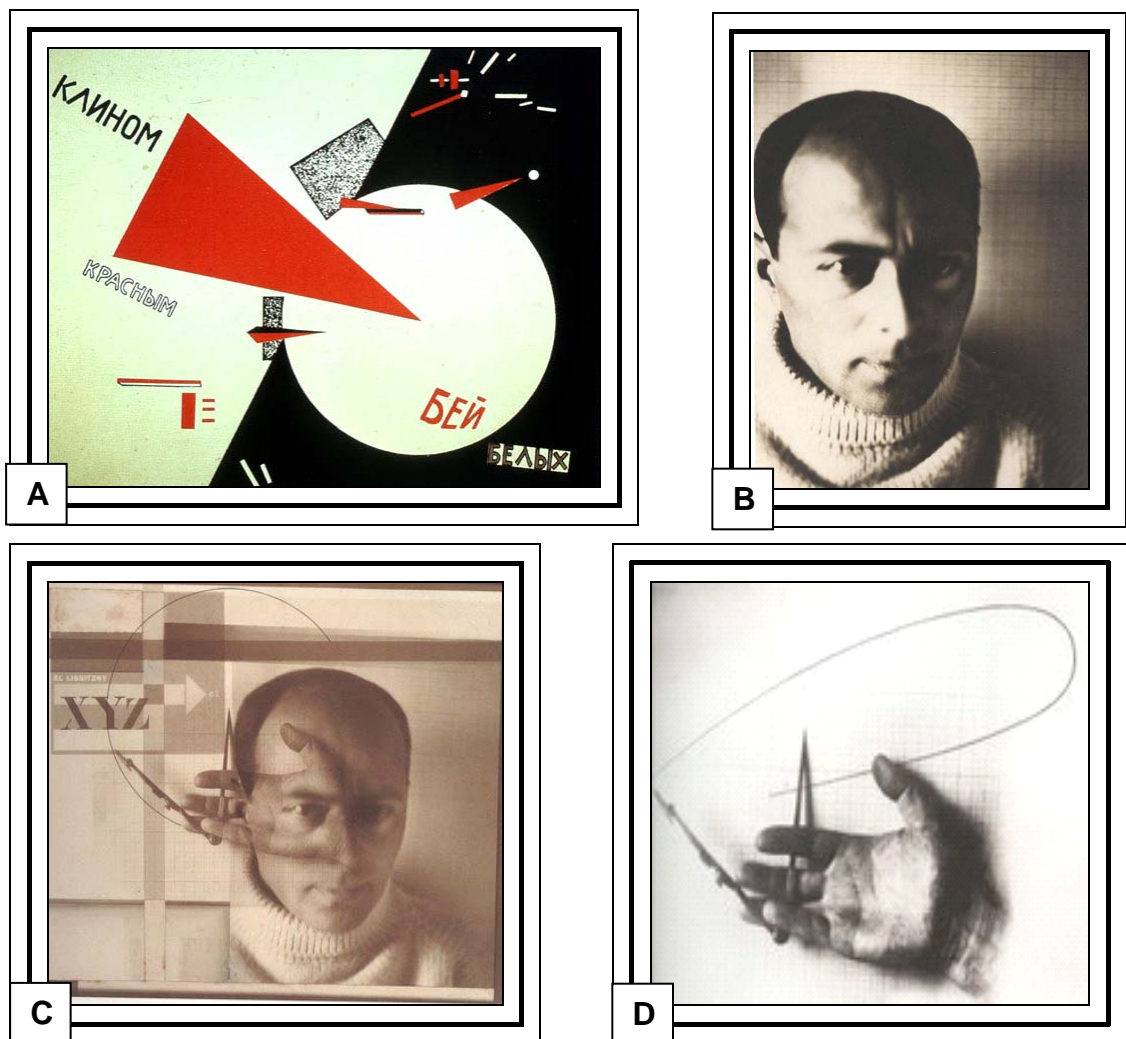


Figura 34 – El Lissitzki: “*Klinom Krasnym bei Belykh (Derrote os brancos – os contra-revolucionários)*” (Vista A) e o auto-retrato “*O Construtor*” (Vistas B a D).

Fonte: KLINOM KRASNYM BEI BELYKH... (2008) e HOLLIS (2001, p. 45 – cor adaptada)

Os projetos mais importantes de El Lissitzki são os *designs* de livros e exposições. A fotomontagem foi uma arte que desenvolveu com muita habilidade, pois compunha fusões com diferentes elementos da fotografia, as quais eram realizadas por justaposição ou superposição dos elementos; explorava diferentes

perspectivas dos objetos na composição e aplicava contrastes intensos.

Em seu auto-retrato, “*O construtor*”, Lissitzki empregou a colagem e a montagem, desenhando e colocando letras sobre a foto e sobrepondo imagens de sua mão, de si mesmo e da folha quadriculada. O *designer* torna-se um ícone auto-explicativo: o olho e a mão ligados por um instrumento – o compasso desenhando um círculo no papel, para sugerir precisão, e abarcando parte do texto –, as três últimas letras do alfabeto e o nome do artista impresso com as letras de seu timbre. Essa obra bem poderia ter sido feita para ilustrar um *slogan* da época: “Abaixo a manutenção das tradições na arte! Viva o técnico construtivista!”. (HOLLIS, 2001, p. 45)

Gustav Klutsis, o principal mestre da fotomontagem, segundo Hollis (2001), descrevia este novo veículo como a arte de construção do socialismo. Empregava a fotomontagem para criar imagens heróicas das conquistas e realizações soviéticas, às quais, ele, freqüentemente, anexava estatísticas explicativas. Em seu pôster “*Desenvolvimento do Transporte: o Plano Qüinqüenal, de 1929*”, a fotomontagem compõe elementos gráficos e fotográficos, entre os gráficos encontram-se: uma escala e números dos graus de importância e as imagens são compreendidas sem a necessidade dos textos (Figura 35).



Figura 35 – Gustav Klutsis: “Desenvolvimento do transporte: o plano qüinqüenal, de 1929”.

Fonte: DESENVOLVIMENTO... (2006)

Hollis (2001) analisa a obra de Gustav Klutssis e a influência de El Lissitzki:

O progresso está sendo observado de um camelo, uma metáfora para o Antigo; o Novo, a locomotiva que domina a foto, trazendo como identificação a estrela vermelha – o Estado –, aproxima-se rapidamente do animal e seu observador. As palavras e os números dão ao *design* um significado mais específico, mas seu papel é secundário em relação às imagens metafóricas que têm maiores proporções.

A influência de Lissitzki fora da Rússia era considerável. Ele passou longos períodos trabalhando na Alemanha, lançando uma revista em Berlim e outra na Suíça, e seu livro “*A história de dois quadrados*” foi traduzido para o holandês. Filmes como *O encouraçado Potemkin* atraíram a atenção da intelligentsia ocidental para as realizações culturais soviéticas. Mas o tráfego de idéias não era unilateral. A Rússia acolhia bem os *designers* estrangeiros.

Em 1931, o alemão John Heaitfield visitou Moscou, onde demonstrou como fazer fotomontagens. Ele criou o *design* de um dos números de URSS em construção, cuja apresentação pictórica de estatísticas fora inspirada pelo vienense Otto Neurath, criador do “*Isotype*”.

Até que Stalin reprimisse o vigor vanguardista, a União Soviética, aos olhos de muita gente no Ocidente, parecia conciliar as necessidades sociais com a estética revolucionária. O *design* gráfico soviético, além disso, era visto como a expressão de uma sociedade de massa na era da máquina. (HOLLIS, 2001, p. 47; p. 50)

#### 4.3.3 De *stijl* e o *design* gráfico

A evolução do *design* gráfico teve importante contribuição da vanguarda artística da Holanda, da Alemanha e da União Soviética. O *design* de Piet Zwart é a mais significativa das contribuições da Holanda.

Curiosamente, o sobrenome de Piet Zwart o leva a criar um símbolo que iria exemplificar toda a base conceitual do *design* holandês, pois em holandês, “*zwart*” significa preto, assim, Zwart define sua assinatura gráfica pessoal, usando a letra “P” e um quadrado preto. O quadrado é uma forma estática, porém, a origem de todo espaço formal retangular e proporcional utilizado na produção de impressos.

Zwart era assistente de arquiteto de H. R Berlage, *designer* da Bolsa de Valores de Amsterdã, no início dos anos de 1920. Para Berlage a geometria era fundamental no processo de criação da forma artística. O *design* holandês estava estruturado basicamente pela geometria, nas escolas incentivava-se o uso de um sistema de quadricular o *design*, baseado na subdivisão e multiplicação de quadrados, conceito utilizado nos projetos de Behrens, que era especialmente visível na identidade que fez para a AEG (Figura 36).



Figura 36 – A obra de Piet Zwart.

Fonte: DE STIJL. PIET ZWART... (2008)

*De Stijl* – O Estilo –, movimento de vanguarda da arte e arquitetura holandesa, aplicou teorias semelhantes em suas obras. As pinturas abstratas de Piet Mondrian, um dos fundadores do *De Stijl*, utilizava a subdivisão do retângulo por uma grade de linhas pretas sobre a tela branca, bem como alguns retângulos coloridos em cores primárias e cinza. Theo van Doesburg, outro fundador do *De Stijl*, era pintor, arquiteto e poeta. Doesburg era o responsável pela edição da revista “*De Stijl*”, que tinha seu projeto de *design*, e, como *designer*, desenvolvia projetos gráficos e de tipografia, aplicando conceitos especificamente geométricos, que serviram de inspiração às grandes idéias da Bauhaus (Figura 37 – Vista A).

Van Doesburg disseminou suas idéias por toda a Europa e, em 1920, foi convidado por Gropius a visitar a Bauhaus. Na Bauhaus de Weimar surge a grande oportunidade de Van Doesburg divulgar sua teoria geométrica do *De Stijl*. Alugou um estúdio em Weimar, onde ministrou cursos e conferências gratuitas aos alunos da Bauhaus. O êxito de seus cursos foi tão grande que a influência do *De Stijl* passou a ser visível nos projetos gráficos dos alunos da Bauhaus, de tal maneira que deu origem ao material publicitário desenvolvido para a exposição da Bauhaus de 1923 (Figura 37 – Vistas B a D). Inclusive, Fritz Schleifer cria o pôster com o estilo de Van



Doesburg, aplicando letras geométricas e ilustrando um rosto com retângulos e um quadrado no lugar dos olhos; o programa da exposição foi feito com inspiração nas grades de linhas pretas de Mondrian.



Figura 37 – *De Stijl*: Piet Mondrian e Theo van Doesburg.  
 Fonte: DE STIJL. MODRIAN E DOESBURG... (2008)

#### 4.4 BREVE HISTÓRIA DAS BASES PEDAGÓGICAS DA BAUHAUS

Henry van de Velde deixou Weimar em 1917, depois de muita pressão política, sobretudo, por ser estrangeiro, ele fora chamado a Weimar para trabalhar como consultor artístico do Grão-Duque da Saxônia (1901). Van de Velde fundou a Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado da Saxônia, em 1906.

A escola de Van de Velde propunha a renovação da arte industrial como condição para solucionar as demandas construtivas sob o ponto de vista prático, porém, sem necessidade de produzir uma arte autônoma. Van de Velde sugere para sua sucessão três nomes, mas, o de Walter Gropius (1883-1969), acaba tornando-se parte fundamental da história da Bauhaus.

Walter Gropius, arquiteto que defendia o estabelecimento de uma nova arquitetura e já havia produzido uma série de construções que demonstravam sua linha progressista, traça, nos anos que se seguem, o caminho para a fundação da Escola Bauhaus, através de memoriais e propostas sobre o futuro da arquitetura:

“Exagero e falso romantismo, em lugar de proporção bem definida e de simplicidade prática, tornaram-se precisamente a tendência atual [...]. As empresas de artesanato, as quais pertence em parte também a construção, não suportam mais a concorrência da indústria [...] na indústria vigora o princípio da divisão do trabalho, segundo a qual o inventor direciona toda sua energia espiritual à viabilidade da idéia, do invento, enquanto o fabricante a direciona para a fabricação sólida e barata, e o comerciante à venda organizada da mercadoria pronta; só assim, com a ajuda de forças de trabalho especializadas, é possível aproveitar-se economicamente o fundamental, isto é, a invenção abstrata, ao mesmo tempo, oferecendo ao público boa qualidade do ponto de vista técnico e artístico”.

Neste memorial, Gropius sugere a fundação de uma sociedade para a construção civil, que trabalharia segundo o mesmo princípio da divisão de trabalho, tão comum na indústria. Só assim seria possível que [...] Os projetos da associação e seus esboços para os diferentes componentes da construção sejam trabalhados até nos mínimos detalhes pela direção artística, antes que sejam considerados prontos para a execução. Com isto, arte e técnica combinam-se harmoniosamente e pode ser oferecida a um grande público a possibilidade de virem a possuir uma arte madura, boa, e mercadorias sólidas, de boa qualidade [...].

A idéia da industrialização da construção civil pode ser concretizada, na medida em que cada um dos componentes da construção se repete em todos os projetos da associação, possibilitando, assim, uma produção em massa, que garante economia e rentabilidade (Memorial – 1910). (WICK, 1989, p. 31)

Wick (1989) observa que a primeira parte de proposta de Gropius já citava metas como "objetividade e solidez", vislumbrava os parâmetros da “construção funcional” e, com certeza, sua inspiração vinha de Muthesius e do Werkbund.

Gropius apresentou ao Ministério do Estado de Weimar, em 1916, as bases para a criação de uma escola que seria um centro de “orientação artística para a indústria e o artesanato”. Wick (1989) ressalta, ainda, que as propostas de Gropius não passavam de repetições de idéias do Werkbund e, de certa forma, continham os mesmos conceitos do Memorial de 1910.

Gropius procura convencer os artistas a estabelecerem uma relação positiva com a produção industrial através da máquina. Acreditava que a sociedade industrial só teria êxito com a cooperação dos artistas. A construção de uma forma coesa de conteúdo e função traria o componente espiritual à reprodução da máquina. Segundo Wick (1989), Gropius afirmava que a colaboração dos artistas não era um luxo, ou um suplemento voluntário, mas que devia transformar-se em um componente imprescindível de toda a obra da indústria moderna.

Wick (1989) observa, ainda, que na segunda parte das "Propostas" exista uma indicação de uma radical mudança de opinião de Gropius, visto que havia a relativa intenção de se adaptar aos artesãos e aos pequenos fabricantes estabelecidos em Weimar através da aproximação da escola às atividades empresariais práticas já existentes e, principalmente, na medida em que os alunos trouxessem para a escola o material com que trabalhavam nas oficinas.

Fazer ressurgirem produtivas comunidades de trabalho, à semelhança das modelares "*Hütten*" (espécie de corporação) medievais, nas quais se encontravam inúmeros artistas industriais de atividades afins – arquitetos, escultores e artesãos de todo o tipo – que, a partir de um espírito homogêneo e comum, entendiam sua obra independente como uma parte a ser modestamente inserida no trabalho conjunto que lhes cabia, respeitando assim a unidade de uma idéia comum, que era responsável pela concretização do trabalho, e cujo sentido eles eram capazes de entender [...].

Nestas frases patéticas não mais se fala de uma síntese de arte e indústria, e é interessante observar que precisamente dessa utopia retrograda é que se deriva, três anos mais tarde, o núcleo do manifesto de fundação da Bauhaus. (WICK, 1989, p. 33)

Terminada a guerra, Gropius fundou a Bauhaus Estatal de Weimar, em 1919, orientado pela idéia de uma "academia única" de arte "livre" e "aplicada", uma união das idéias da Academia de Artes com as da Escola de Artes e Ofícios. Wick (1989) destaca que foi evidente o fato da escolha do nome associar-se por analogia à "Bauhutte Medieval".

Gropius divulga o Manifesto de Fundação da Bauhaus, onde procura lançar as diretrizes para a formação pedagógica de um novo Arquiteto, apto a criar e construir para um novo tempo, o tempo da produção industrial.

O objetivo último de toda a atividade artística é a construção! [...] Arquitetos, pintores e escultores precisam reaprender a conhecer e a entender a multiplicidade de aspectos da construção, em sua totalidade e em suas partes, pois só assim eles mesmos poderão preencher suas obras com um espírito arquitetônico, que perderam em meio à arte de salão.

As velhas escolas de arte não mais podiam produzir esta unidade, e como poderiam, se a arte não pode ser ensinada? [...] Arquitetos, escultores, pintores, precisamos todos voltar ao artesanato! Pois "a arte como profissão" não existe. Assim como não existe uma diferença fundamental entre o artista e o artesão. O artista representa um estágio mais elevado do artesão [...].

Formemos [...] uma nova corporação de artesãos, sem a pretensão separatista de classes, que quis erigir um altivo muro entre artesãos e artistas! É preciso que desejemos, que concebamos e que criemos juntos a nova construção do futuro, que será, numa forma única, arquitetura e escultura e pintura [...]. (MEMORIAL DA BAHAUS). (WICK, 1989, p. 34)

Wick (1989) acredita que os impactos da guerra e a desordem do pós-guerra abalaram sobremaneira as crenças de Gropius, mudando sua orientação quanto à máquina, e quanto à visão progressista a ela ligada. Gropius parecia influenciado pela sensação que igualmente influenciara os movimentos de arte paralelos à guerra, uma total falta de sentido na visão de progresso através da tecnologia e da máquina, pois estava imbuído da esperança utópico-romântica de poder dar sentido e direção ao comércio, mediante uma volta à Idade Média.

Na expectativa da confirmação das observações levantadas sobre a mudança de opinião de Gropius, Wick (1989) transcreve uma correspondência entre Gropius e Tomas Maldonado, do ano de 1963, na qual Gropius comenta as razões que teriam fundamentado o manifesto:

[...] Mescla de um profundo abatimento, conseqüência da perda da guerra e da decomposição da vida intelectual e econômica, com uma fervorosa esperança de querer construir alguma coisa de novo a partir destes escombros sem a tutela estatal, até então tão opressora. [...] Uma convocação concreta a um trabalho concreto teria falhado, naquela época, na execução de sua finalidade, ou seja, oferecer aos jovens, imbuídos de novas idéias, uma ampla base, onde tais idéias pudessem ser esclarecidas e testadas na prática. O sucesso do manifesto fala por si só; de dentro e de fora do país vinham jovens, não para projetar luminárias "que fizessem jus a designação de obra", mas para tomar parte de uma comunidade que queria criar o novo homem, num contexto novo, e pretendia despertar em todos a espontaneidade criadora. Um tal começo sempre tem algo de romântico e de utópico [...]. (WICK, 1989, p. 36)

Na fundação em 1919, Gropius convidou para formar o corpo docente da Bauhaus os pintores Lyonel Feininger e Johannes Itten, bem como o escultor Gerhard Marcks. Até o ano de 1922 foram contratados Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer e Wassily Kandinsky.

Em 1923, Itten desligou-se da Bauhaus, e Laszlo Moholy-Nagy é contratado para substituí-lo. Neste período, a Bauhaus vive momentos de

instabilidade estrutural, segundo Wick (1989), e um dos aspectos que levou a essa instabilidade foi o fato de seu corpo docente ser muito heterogêneo.

As divergências acadêmicas surgiram em relação aos professores integrados à Bauhaus, que observavam as orientações da Escola Superior de Artes Plásticas. Para eles o programa da Bauhaus era muito progressista. A situação chega a ponto de o grupo se desligar da Bauhaus e fundar sua própria Escola Superior, em 1921, onde a orientação seguida era a tradição acadêmica.

Outro fator que gerou instabilidade durante a fundação da Bauhaus foi a determinação da hierarquia de competências entre os docentes, uma vez que a formação dos alunos em oficina dava-se pelo "sistema dual". Na coordenação de cada oficina atuavam sempre dois diretores, um artista e um artesão, que na nomenclatura da Bauhaus, seriam um "Mestre da Forma" e um "Mestre do Artesanato".

O emparelhamento de mestres da forma e mestres artesãos, em teoria, seria positivo para a estabilização da Bauhaus, no entanto, o problema residia na diferenciação que se dava à figura de mestre da forma e mestre artesão. Na prática, o comando das oficinas estava a cargo dos mestres da forma, uma vez que qualquer decisão a ser tomada deveria ter a aprovação do mestre da forma.

Os estatutos da Bauhaus não reconheciam aos mestres artesãos qualquer competência decisória e, portanto, qualquer impasse que ocorresse, deveria ser resolvido pelo Conselho de Mestres, que decidia em questões de didática e organização, porém, quem presidia este conselho era um mestre da forma, ao mestre artesão não cabia voto, sua função era apenas consultiva.

O processo de estabilização da Bauhaus na fase de fundação dá-se com a criação do curso preliminar, elaborado por Johannes Itten, pois contribuiu com a formalização do sistema de ensino que se encontrava indefinido no programa da Bauhaus.

O objetivo deste curso preliminar, que era obrigatório para todos os recém-ingressos na Bauhaus, e que assumiu o caráter de um ritual de iniciação (era preciso ser aprovado neste curso para que se fosse aceito na comunidade dos membros da Bauhaus), consistia não apenas da depuração do lastro de concepções acadêmicas sobre arte e do livre desenvolvimento da personalidade, mas também da preocupação de conferir ao aluno uma qualificação criativa básica no sentido de uma "linguagem formal que transcendesse ao individualismo", que servisse de base para uma compreensão mútua entre os membros da Bauhaus. (WICK, 1989, p. 40)

O sistema dual aplicado na formação dos alunos na Bauhaus, apresentava-se potencialmente conflituoso, porém, possibilitou uma crescente estabilização das relações entre mestres, fato propiciado pelas oficinas de especialização.

O desenvolvimento de capacidades técnico-artesanais e artístico-criativas através de trabalhos práticos com a realização de tarefas de aplicação concretas, foi incrementado pela linguagem pessoal dos mestres da forma, na busca cada vez maior de soluções de problemas por intermédio da tecnologia.

Em contrapartida à grande colaboração dos mestres artesãos, foi a aplicação de seus conhecimentos sobre materiais, aliados às experiências práticas em favor de uma mediação entre arte e artesanato, que contribuíram com os ideais da Bauhaus de unir arte e construção.

No ano de 1925, a Bauhaus passa a contratar “jovens mestres” formados pela própria Bauhaus. Este processo de contratação trouxe um período de estabilidade para escola. A colocação de antigos aprendizes em cargos de direção possibilitou que os trabalhos se desenvolvessem, seguindo as conformidades de objetivos da escola.

O fator que desencadeou esta estabilidade no ambiente organizacional da Bauhaus teve relação direta com o anterior agente de instabilidade durante a fundação da escola, ou seja, por terem passado por uma dupla qualificação – artística e artesanal – os “jovens mestres” tiveram melhor condições de assimilar as necessidades administrativas e pedagógicas de um sistema dual e, após as novas contratações, as oficinas foram reorganizadas com os seguintes diretores:

- a) Herbert Bayer – Imprensa (atividades principais: tipografia e propaganda; antes sob a direção de Feininger).
- b) Marcel Breuer – Oficina de Moveis (antes, Carpintaria; sob a responsabilidade de Gropius).
- c) Hinnerk Scheper – Oficina de Pintura Mural (anteriormente, Kandinsky).
- d) Joost Schmidt – Oficina de Obras Plásticas (antes, Escultura; sob a direção de Itten e Schlemmer).
- e) Gunta Stolz – Seção Têxtil (antes, Tecelagem; 1925-1926 juntamente com Muche; 1926-1931, direção exclusiva).

A reorganização da escola foi acompanhada por alterações de denominações que pudessem caracterizar a proximidade com a arte, entretanto,

encerrou-se em 1927, ocasião em que foi criado o Departamento de Arquitetura, sob a direção de Hannes Meyer. Com sua estrutura organizacional fortalecida, a Bauhaus consegue assimilar, em 1928, a saída de seus diretores Gropius, Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Marcel Breuer.

Resumindo: no período entre 1923 e 1928 consumou-se de fato a orientação da Bauhaus no sentido do "estabelecimento de tarefas voltadas para a funcionalidade e (em parte) requeridas por encargos assumidos junto à própria indústria". "Tipificação, normalização, produção em série e em massa", tudo aquilo, enfim, que Muthesius havia postulado, quase vinte anos atrás, tornou-se o lema do trabalho da Bauhaus. Sob a tese "arte e técnica: uma nova unidade", uma "abstração instrumentalista" domina a formulação de objetivos da Bauhaus. Como antes, as sínteses artística e social continuam sendo o verdadeiro objetivo. Trata-se de um abrangente "projeto de modificação social, mais tarde abarcado por Gropius no conceito 'cultura óptica' [...]. A cultura óptica é apresentada como processo e resultado de uma prática bem direcionada, que sempre faz uso das tecnologias mais avançadas e dos meios técnicos. A cultura óptica deve penetrar paulatinamente no vácuo de criação de uma 'comunidade popular rota' e secularizada, que perdeu a noção da criação unitária".

A Era Gropius chegou ao fim na primavera de 1928. Gropius, que se desgastara com tarefas de natureza organizatória e que também em Dessau continuara sendo alvo da crítica dos conservadores, preferiu trabalhar como arquiteto autônomo em Berlim. Com o afastamento do homem que por quase dez anos havia dado sentido e direção a Bauhaus, e com a saída simultânea de Herbert Bayer, Marcel Breuer e Moholy-Nagy (Muche já havia se desligado em 1927, devido às controvérsias com Gropius), a Bauhaus sofreu uma sensível perda de substância, que marca o início de um processo gradual de desintegração. (WICK, 1989, p. 56)

Wick (1989) observa, também, que o discurso programático de Hannes Meyer (1889-1954) ao suceder Gropius, em 1928, deixa claro que a nova direção da Bauhaus abandona a idéia de uma Escola de Arte, e que passa a focar, exclusivamente, a idéia de um Instituto Dedicado à Produção e voltado à satisfação de necessidades sociais. O Departamento de Arquitetura assume a Direção da Bauhaus, caracterizando-se como um departamento especial autônomo, atrelado apenas à Oficina de Acabamento. Desta forma, é gerado o enfraquecimento da influência dos pintores e a conseqüente perda da qualidade espiritual da Bauhaus.

Em seu livro "A Pedagogia da Bauhaus", Wick (1989) transcreve algumas das frases programáticas de Meyer sobre o tema "Bauhaus e Sociedade":

Construir e criar são uma única coisa, e são um acontecimento social. Enquanto "Escola Superior de Criação", a Bauhaus de Dessau não é um fenômeno artístico, e sim social. Enquanto criadores, nossa atividade é condicionada socialmente e o âmbito de nossas tarefas é marcado pela sociedade. Em nossos dias, a sociedade alemã não reclama milhares de escolas populares, jardins populares e casas populares? Centenas de

milhares de moradias populares? Milhões de móveis populares? [...] Enquanto criadores somos serviçais dessa comunidade popular. Nosso trabalho é servir ao povo [...].

Não buscamos um estilo Bauhaus ou uma moda Bauhaus. Tampouco buscamos uma ornamentação de superfície ditada pela moda da decoração de planos, dividida horizontal e verticalmente, e cuidadosamente alimentada por concepções neoplásticas. Desprezamos toda e qualquer forma que se prostitua em fórmulas. Assim, o objetivo último de todo o trabalho da Bauhaus é o amalgamento de todas as forças criadoras de vida numa configuração harmônica de nossa sociedade [...]. Através da arte, hoje buscamos exclusivamente o entendimento de uma nova ordem objetiva, a todos destinada, manifestação e mediação de uma sociedade coletiva [...]. A nova doutrina da construção é a doutrina do conhecimento da existência. Enquanto doutrina da criação ela é o mais sublime hino em louvor à harmonia. Enquanto doutrina social é uma estratégia da compensação de forças cooperativas e forças individuais dentro da convivência de um povo [...]. (WICK, 1989, p. 56-57)

Nas eleições municipais de 1932, os social-democratas de Dessau foram derrotados e, pela terceira vez, a Bauhaus é forçada a mudar de sede. Muda-se para Berlim – Steglitz, onde passa a funcionar como instituição privada, nas instalações de uma antiga fábrica de telefones (Figura 38 – Vistas A a C), porém, esta situação dura apenas um ano, pois, em 20 de julho 1933, sob intensa repressão da “SS” e da Gestapo, a Bauhaus é levada a uma “autodissolução involuntária”, segundo Wick (1989).

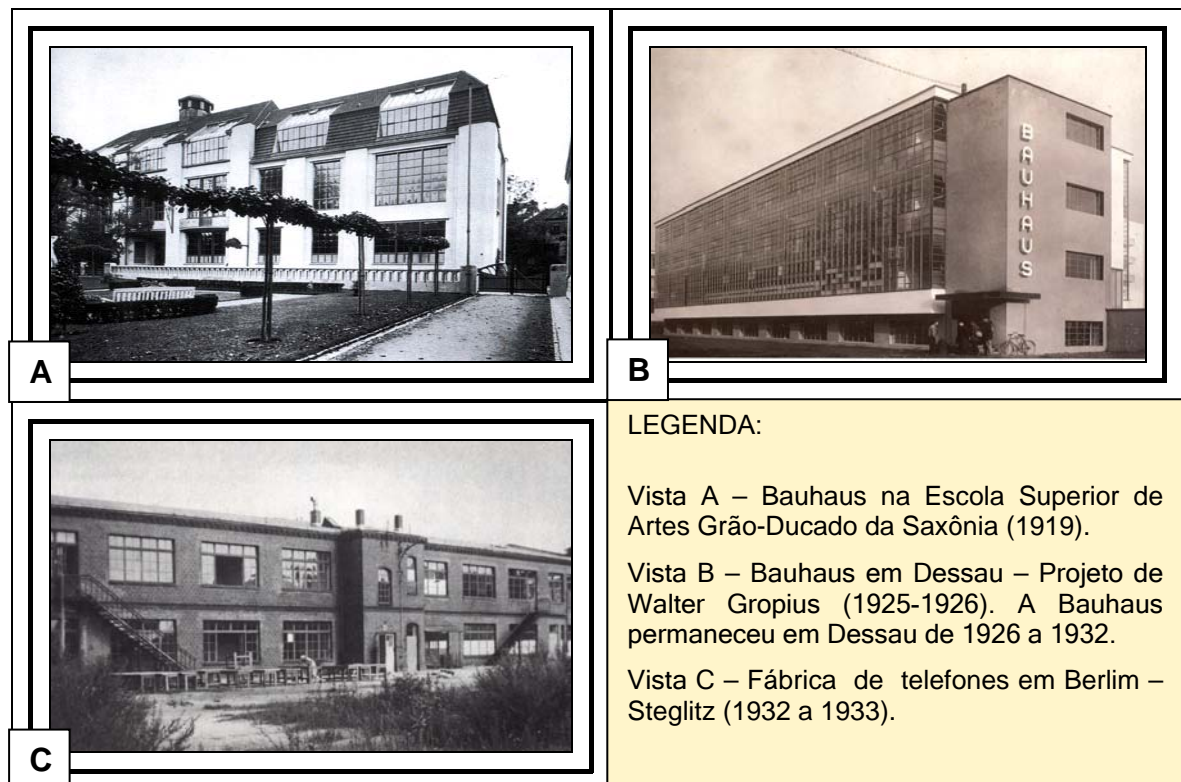


Figura 38 – As três sedes da Bauhaus ao longo da história.

Fonte: DROSTE (1991, p. 13, p. 122 e p. 233)



#### 4.5 A LINGUAGEM VISUAL GRÁFICA DA BAUHAUS

A Bauhaus, a mais importante Escola de Artes e Ofícios da História, foi fundada em Weimar, em 1919. Como primeiro símbolo utilizava um tipo desenhado por Behrens, “O Mediaval”, que lembrava uma marca de construtor, pois era uma figura com pernas e braços estendidos, carregando uma pirâmide. No entanto, por volta de 1924, um novo símbolo foi adotado, este era a representação de um perfil geométrico de uma cabeça, adaptação de um *design*, feito alguns anos antes por Oskar Schlemmer. Devido à simplicidade de construção, a nova marca era mais funcional em termos de reprodução e podia ser composta em tipografia com elementos tipográficos, usando-se apenas "fios" e blocos de metal ou madeira para impressão de linhas e tarjas (Figura 39 – Vistas A a C).

A tipografia Bauhaus, passa a ser identificada pelo estilo de fontes retas sem serifas e blocos quadrados e retangulares fizeram parte desta nova maneira de compor textos, mas toda esta mudança era apenas o começo da reforma que pretendiam realizar. A forma e a função dos elementos de *design* estavam passando por uma criteriosa análise, a partir dos seguinte questionamentos, à época: De que maneira os componentes do *design* gráfico transmitiriam melhor as informações de suas mensagens? Até que ponto a simplicidade de construção dos elementos da composição gráfica facilitariam a assimilação do conteúdo da comunicação?

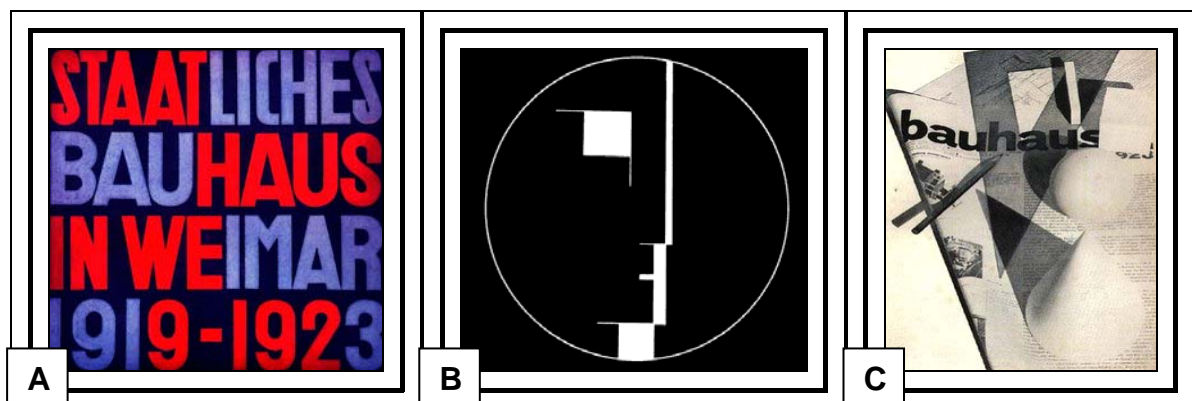


Figura 39 – *Design* e logotipo da Bauhaus.

Fonte: DESIGN... (2008)

Johannes Itten, mestre da Bauhaus, fizera o *design* do almanaque da Editora Utopia de 1921 e tinha aplicado conceitos e técnicas futuristas para criar maior articulação entre os tipos impressos, fornecendo-lhes um pouco da ênfase e

da inflexão contidas na fala, segundo Hollis (2001). Itten combinou letras pretas com tipos vitorianos pesados e elementos decorativos de tipografia. O *layout* era orientado pela geometria do retângulo do material tipográfico e, o branco da composição, estabelecia as relações de significado no texto. A comunicação visual sofreu uma profunda análise, e isso se deu a partir do estudo dos caracteres tipográficos, da modificação à criação de novos alfabetos (Figura 40 – Vista A). O estilo de escrita da época era o gótico, o desenho do tipo apresentava muitos arabescos, dificultando sua leitura, e a própria fundição dos tipos.

Uma atitude ainda mais radical foi tomada em relação ao emprego de maiúsculas nas iniciais dos substantivos. Uma nota de pé de página a respeito do timbre da Bauhaus, criado por Herbert Bayer, em 1925, expôs a postura da escola em termos inflexíveis: com vistas a uma maneira mais simples de escrever.

1. esta é a maneira recomendada pelos reformadores para nossa futura forma de escrever, cf o livro "sprache und schrift" [fala e letra] do dr. portsmann, editora do sindicato dos engenheiros alemães, berlim 1920.
2. ao nos limitarmos a usar minúsculas, nossos tipos não perdem nada, mas tornam-se mais legíveis, mais fáceis de serem aprendidos e substancialmente mais econômicos.
3. por que é que um som, como por exemplo a, tem dois signos, A e a? um som, um signo. para que dois alfabetos para uma palavra? para que dobrar o número de signos, quando o uso da metade atinge o mesmo objetivo? (HOLLIS, 2001, p. 53)

O *design* funcionalista adotou a geometria como a única ferramenta apropriada para atender uma demanda de produção, que se adequasse à nova realidade de produção em série. Do *design* gráfico ao *design* industrial, a geometria da trilogia da forma (quadrado, círculo e triângulo) seria aplicada em busca de uma forma funcional, não apenas para sua industrialização, mas funcional também para sua utilização como bem de consumo (Figura 40 – Vistas B e C) .

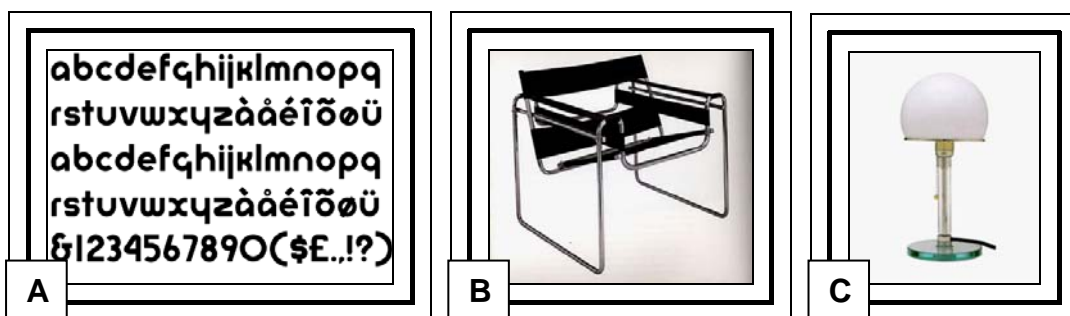


Figura 40 – *Design* Bauhaus: Herbert Bayer – Família tipográfica “Universal”, de 1926 (Vista A), Marcel Breuer – Poltrona “Wassily”, de 1925 (Vista B) e Karl J. Jucker e Wilhelm Wagenfeld – Lâmpada de Mesa Cristal, de 1924 (Vista C).  
Fonte: DESIGN BAUHAUS... (2008)

## 5 CONCLUSÃO

Na pesquisa desenvolvida foi apresentado um resgate histórico, bem como a evolução das técnicas aplicadas em litografia, tanto por artistas plásticos, como por gravadores profissionais. A técnica, na época de seu surgimento, mostrou-se extremamente eficaz na produção em série de impressos comerciais e trouxe um grande dinamismo para as artes gráficas. Com isso, prontamente, o comércio e a indústria passaram a comprar os serviços das Oficinas de Litografia, a fim de promover seus produtos e estabelecimentos, aproveitando a criatividade e competência artística daqueles que ingressaram neste ramo de atividade, a litografia.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento, muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas, pela primeira vez, colocar no mercado suas produções, não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. (BENJAMIN, 1996, p. 166)

A indústria, ao reconhecer a importância do artista criativo, desenvolve sua comunicação publicitária e passa a investir em comunicação. Em Paris, como amostra deste nível de importância, são criadas leis que viabilizam a fixação de cartazes publicitários em locais públicos e os editores criam novas revistas e almanaques. Muitos são os exemplos de como a integração da produção artística com a produção industrial dinamizaram as artes gráficas e estabeleceram, inclusive, uma grande melhora na estética visual do projeto gráfico.

Acredita-se que o artista sempre manteve envolvimento nos processos de inovação das artes gráficas, como um usuário entusiasta das possibilidades estéticas destes processos. No entanto, é importante que se esclareça, o artista entusiasta não é um deslumbrado, mas, sim, um visionário, que acredita nas possibilidades criativas das novas técnicas apresentadas.

A percepção do artista em relação ao avanço das técnicas e tecnologias da Indústria Gráfica é reconhecida em todos os relatos da pesquisa proposta. Como também se tornou evidente que a relação da produção artística, nas suas diversas fases da história, a atitude de Toulouse-Lautrec e de Jules Chéret frente aos recursos da litografia, bem como a freqüente pesquisa do próprio Chéret para encontrar novas formas de imprimir com cores e com qualidade na litografia,

demonstraram que a visão das artes plásticas influenciaram positivamente na evolução qualitativa da Indústria Gráfica.

A cada novo movimento artístico, nota-se que o *design* gráfico acompanhou as tendências das novas linguagens visuais e os *designers* e artistas gráficos buscaram as ferramentas disponíveis nas artes gráficas para traduzir as tendências artísticas em forma de impressos inovadores. Esta é uma realidade contatada até os dias de hoje.

Embora os processos de artes gráficas sejam processos mecânicos de reprodução, é claro, que desde a descoberta do primeiro processo de reprodução gráfica, encontra-se a figura do artista envolvida na pesquisa de suas possibilidades pictóricas para aplicá-las em suas obras. O artista, como lhe é peculiar, sempre está em busca de novos meios e linguagens. Constantemente, surgem-lhe questões sobre as possibilidades de reprodução da Indústria Gráfica, que o motiva a experimentar novas técnicas.

Atualmente, percebe-se, ao observar-se os avanços tecnológicos da impressão gráfica, que estas questões sempre encontraram respostas junto aos profissionais das artes gráficas, por mais mecânicos que possam ser os processos, pois sempre são utilizados de maneira que possam reproduzir o espírito criativo do artista.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BIF&ZF-18. Imagem. Disponível em: <<http://www.gramatologia.blogspot.com/2008/06/ardengo-soficci.html>>. Acesso em: 1 abr. 2008.

CARRETE, Juan; VEGA, Jesusa. **Grabado y creación gráfica**. Madrid: História 16 Informacion y Revistas. SA, 1993.

CARTAZISTAS AMERICANOS E INGLESES EM PARIS. Imagem. Disponível em: <[www.artinthepicture.com/.../solde/](http://www.artinthepicture.com/.../solde/)>, <[www.wlbooks.com/cgi-bin/wlb455.cgi/34747](http://www.wlbooks.com/cgi-bin/wlb455.cgi/34747)> e <[www.vam.ac.uk/images/image/29293-popup.html](http://www.vam.ac.uk/images/image/29293-popup.html)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

DE STIJL PIET ZWART. Imagem. Disponível em: <<http://cartazespaísesbaixos.blogspot.com/2008/04/piezwart-foi-um-designer-holands.html>>. Acesso em: 1 abr. 2008.

DE STIJL. MODRIAN E DOESBURG. Imagem. Disponível em: <[www.flickr.com/photos/20745656@N00/225598493/](http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/225598493/)>. e <[flickr.com/photos/20745656@N00/1233907822](http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/1233907822/)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

DE STIJL. MODRIAN E DOESBURG. Imagem. Disponível em: <[www.flickr.com/photos/20745656@N00/225598493/](http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/225598493/)>., <[www.via-arquitectura.net/04\\_prem/04p-106.htm](http://www.via-arquitectura.net/04_prem/04p-106.htm)>, <[commons.wikimedia.org/wiki/index.html?curid=2...](http://commons.wikimedia.org/wiki/index.html?curid=2...)>, <[orangeinorbit.tripod.com/art/mondrian/page\\_01.htm](http://orangeinorbit.tripod.com/art/mondrian/page_01.htm)>, <[www.geocities.com/.../alphabet\\_design.htm](http://www.geocities.com/.../alphabet_design.htm)> e <[mailto.flickr.com/photos/20745656@N00/1233907822](mailto:flickr.com/photos/20745656@N00/1233907822)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

DESENVOLVIMENTO DO TRANSPORTE: O PLANO QÜINQÜENAL, DE 1929. Imagem. Disponível em: <[www.museothyssen.org/.../fundacion53\\_ing.html](http://www.museothyssen.org/.../fundacion53_ing.html)>. Acesso em: 25 ago. 2006.

DESIGN BAUHAUS. HERBERT BAYER E MAECEL BREUER. Imagem. Disponível em: <[www.geocities.com/.../alphabet\\_design.htm](http://www.geocities.com/.../alphabet_design.htm)>, <[tipografos.net/bauhaus/marcel-breuer.html](http://tipografos.net/bauhaus/marcel-breuer.html)> e <[artemagiatecnologia.blogspot.com/2007/11/bauhaus-explorao-comercial-da-arte-em.html](http://artemagiatecnologia.blogspot.com/2007/11/bauhaus-explorao-comercial-da-arte-em.html)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

DESIGN E LOGOTIPO DA BAUHAUS. Imagem. Disponível em: <[icograda.blogspot.com/2008/06/herbert-bayer.html](http://icograda.blogspot.com/2008/06/herbert-bayer.html)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus arquivo**. Alemanha: Benedikt Taschen, 1991.

ESTANTE EDITORA TREVES. Imagem. Disponível em: <[http://expo.khi.fi.it/gallery/futurism/arteviva/galleryfolder\\_view?b\\_start:](http://expo.khi.fi.it/gallery/futurism/arteviva/galleryfolder_view?b_start:)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

FISHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FREY, Julia. **Toulouse-Lautrec: uma Vida**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

GOTTARDELLO. M. e C. **Impresion offset**. Barcelona: Ediciones Dom Bosco, 1973.

GRIFFITS, Thomas E.. **Colour printing – a practical demonstration of colour Printing**. London: Faber and Faber Limited, 1948.

GUSMANO, Alessandro. **Identificazione de stampe antiche e moderne**. Milano Italy: Antonio Ghiorzo Editore, 1990.

HARRIS, Nathaniel. **Vida e obra de Lautrec**. (Tradução Bazán Tecnologia e Lingüística, Lizar Meller). Rio e Janeiro: Ediouro; Grã-Bretanha: Parragon Book, 1997.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JANELAS ROSTA. Imagem. Disponível em: <[www.internationalposter.com/search-results.as...](http://www.internationalposter.com/search-results.as...)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas da gravura artística**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

KLINOM KRASNYM BEI BELYKH . Imagem. Disponível em: <[www.usc.edu/.../comm544/library/images/706.html](http://www.usc.edu/.../comm544/library/images/706.html)> Acesso em: em: 1 abr. 2008.

LAMBERT, Rosemary. **A arte do século XX**. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.

LEON TROTSKY. Imagem. Disponível em: <[www.fbuch.com/posters.htm](http://www.fbuch.com/posters.htm)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

LIVRO DEPERO FUTURISTA. Imagem. Disponível em: <[colophon.com/gallery/futurism/1.html](http://colophon.com/gallery/futurism/1.html)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

MATERIAIS USUAIS. Imagem. <<http://lazer.hsw.uol.com.br/litografia3.htm>>. Acesso em: 3 mai. 2008.

MONUMENTO A TERCEIRA INTERNACIONAL. Imagem. Disponível em: <[www.kmtspace.com/tatlin-arch.htm](http://www.kmtspace.com/tatlin-arch.htm)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

NATUREZA MORTA COM OVO VERMELHO. Imagem. Disponível em: <[http://www.mart.tn.it/gallery.jsp?ID\\_LINK=96&area=42&id\\_context+1748](http://www.mart.tn.it/gallery.jsp?ID_LINK=96&area=42&id_context+1748)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

NEGRO SOBRE BRANCO. Imagem. Disponível em:<[transporizacoes.blogspot.com/2008\\_04\\_01\\_archi.html](http://transporizacoes.blogspot.com/2008_04_01_archi.html)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

O MARUJO. Imagem. Disponível em: <[www.pco.org.br/.../ler\\_materia.php?mat=2532](http://www.pco.org.br/.../ler_materia.php?mat=2532)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

PROJETO DEPERO-CAMPARI. Disponível em: <[www.camparigroup.com/.../campari\\_html.jsp](http://www.camparigroup.com/.../campari_html.jsp)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

READ, Herbert. **O significado da arte**. Lisboa: Editora Ulissea Ltda., 1967.

REED, Robert F. **Offset processos de produção de chapas**. Guanabara: Centro de Bibliotecas IPÊS – GB, 1959.

SATUÉ, Enric. **El diseño gráfico – desde los orígenes hasta nuestros días**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

SISTEMAS DE IMPRESSÃO OFFSET. Imagem. Disponível em: <[internethttp://wiki.eca.luli.com.br/index.php?title=Marcela\\_Cividanes\\_GomesFilippotomaso](http://wiki.eca.luli.com.br/index.php?title=Marcela_Cividanes_GomesFilippotomaso)>. Acesso em: 25 ago. 2006.

SMITH, Ray. **The artist`s handbook**. New York : DK Publishing, 1987.

SODA CAMPARI. Imagem. Disponível em: <[commons.wikimedia.org/wiki/Image:Campari\\_Soda.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Campari_Soda.jpg)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

ST GEORGE. Imagem. Disponível em: <[www.fbuch.com/posters.htm](http://www.fbuch.com/posters.htm)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

WICK, Rainer. **A pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZANG, TUMB, TUMB. Imagem. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_secondary\\_images.php?criteria=O:OD:E:](http://www.moma.org/collection/browse_secondary_images.php?criteria=O:OD:E:)>. Acesso em: 1 abr. 2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)