

The Concrete Project

Brazilian design around the 1st National
Concrete Art Exhibition: 1948-1966

André Stolarski

Inside and out of the arts

Artists with noteworthy performances in plastic arts were never a novelty, but a good part of the 20th century's artists made some appearance in and around graphic arts. A smaller contingent appeared also in the more restrict group of design and architecture. In general, these incursions complemented and enriched their artwork, but seldomly went beyond being supporting works for much more potent ones.

Constructive art is an exception to this rule. Committed from the start to establish the autonomy of the artistic speech and to the transformation of the productive and material basis of society, it expanded quickly outwards from its core. In Brazil, it is not an exaggeration to say that the transformations produced by the constructive trends in the plastic arts, literature and design were equally important. The word "influence," for example, is a shy word to illustrate the impact of constructive art on Brazilian design.

In order to find out why this occurred, it would be interesting to revisit the origins of the movement and remember that the first definitions of constructivism did not apply only to the works themselves, but to any object constructed (built) from the articulation of autonomous plastic elements free of any representative burden. Therefore, constructivism couldn't be figurative, for obvious reasons, nor abstract, for less sophisticated reasons – or maybe not so much, since, if the abstract forms are only representations transformed from nature and still preserve their referential in some way, then they cannot be autonomous. In summary, constructivism was an art composed by autonomous elements, non-representative, that tended towards pure or essential colors, geometrical shapes and rational ties that sprung from simple and precise relationships.

It didn't take long for this art form to engage in several encounters with science, wherever it presented itself to investigate the behavior of autonomous and essential structures to man: Saussure's linguistics, Peirce's semiotics, Gestalt's theory, Fröbel's pedagogy, Einstein's physics, and the urban theories of the industrial city as well as the engineering of steel, glass and structural concrete.

In the other hand, the attitude of constructive artists was fundamentally politicized. By laying claim to the autonomy of the elements pres-

O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966

André Stolarski

Dentro e fora da arte

Artistas com atuações notáveis fora das artes plásticas nunca foram novidade. Boa parte dos artistas do século 20 fez praça nas artes gráficas. Um contingente um pouco menor no campo mais estrito do design e da arquitetura. De modo geral, essas incursões complementaram e enriqueceram suas obras, mas normalmente não passaram de coadjuvantes de obras bem mais potentes.

A arte construtiva constitui uma exceção a essa regra. Comprometida desde o início com o estabelecimento da autonomia do discurso artístico e com a transformação das bases produtivas e materiais da sociedade, expandiu-se rapidamente para fora de seu centro. No Brasil, não é nenhum exagero dizer que as transformações produzidas pelas tendências construtivas nas artes plásticas, na literatura e no design foram igualmente importantes. A palavra *influência*, por exemplo, é tímida para ilustrar o impacto da arte construtiva no design brasileiro.

Para saber por que isso ocorreu, vale a pena revisitar as origens do movimento e lembrar que as primeiras definições do construtivismo não se aplicavam apenas ao próprio trabalho de seus criadores, mas a qualquer objeto *construído* a partir da articulação de elementos plásticos essencialmente *autônomos* e livres de carga representativa. Sendo assim, o construtivismo não podia ser figurativo, por razões óbvias, nem abstracionista, por motivos um pouco mais sofisticados – ou nem tanto assim: se as formas da abstração não passam de representações transformadas da natureza e preservam seu referente de alguma forma, não têm como ser autônomas. Em suma, o construtivismo era uma arte composta de elementos autônomos, não representativos, que tenderiam a cores puras ou essenciais, à forma geométrica e a vínculos racionais ou racionalizáveis a partir de relações simples e precisas.

Essa arte não tardou a travar diversos encontros com a ciência, onde quer que ela se pusesse a campo para investigar o comportamento de estruturas autônomas e essenciais ao homem: a lingüística de Saussure, a semiótica de Peirce, a teoria da Gestalt, a pedagogia de Fröbel, a física de Einstein, as teorias urbanísticas da cidade industrial e a engenharia do aço, do vidro e do concreto armado.

ent in their works, constructive artists reclaimed the freedom of the art itself in relation to tradition, quickly creating points of contact with social and political movements of transforming nature.

This apparently paradoxical bond among autonomous, scientific and rational language and political transformation was a great catch for two of the numerous disciplines that, since the beginning of the 19th century, were in the crossroads between traditional heritage and changes in society – namely design and architecture. In these areas, this bond guided the appearance of the figure of another type of professional, capable of combining artistic sensibility, technical-scientific knowledge and political engagement to forge a world both new and revolutionary.

Thus, of all modern vanguards, constructivism was the one that found the greatest resonance among those who conjectured the “concretization” of a new reality. For this same reason, it quickly stopped being a project exclusively linked to plastic arts and made itself present with the same intensity in areas like music, literature, photography, architecture and design.

However, at the same time it broadened the scope of the vanguards, this “artistic intuition endowed with clear and intelligent principles and with great possibilities for practical development”¹, also demonstrated having limitations both profound and subtle. By seeking to rationalize and humanize social relations, western constructivism avoided the frontal combat with the dominant production mode, trying to integrate with it in a functional manner, in opposition to the other artistic vanguards and to the Arts & Crafts movement itself. More than that, it kept itself largely attached to a mechanistic and Cartesian rationalism typical of the 19th century.²

Max Bill, Ulm's School and the Brazilian scenery

Internationally, the most influent figure in the development and diffusion of the pragmatic disposition was the Swiss, Max Bill. Born in 1908, Bill frequented the Bauhaus in 1927 and 1928, keeping close contact with Kandinsky and Paul Klee. He got involved with plastic arts, sculpture, graphic design, typography, product design, architecture and even engineering, producing notable works in all these fields. At the end of the 1940's, Bill was invited to plan and head Ulm's

¹ Thus defined by the foundation manifest of the Ruptura group, published in 1952.

² For a more in depth and complete evaluation about the limits of the constructive project and composition of the constructive vanguards in Brazil, please refer to BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Neoconcretism - vertex and breach of the Brazilian constructive project). São Paulo: Cosac Naify, 1999. The essay by Lorenzo Mammì present at the beginning of this catalogue contains a brief history of this fundamental text and presents a deeper context-analysis of the constructive design crisis that took place in the second half of the 20th century.

Por outro lado, a atitude dos artistas construtivos era fundamentalmente politizada. Ao reivindicar a autonomia dos elementos presentes em suas obras, os construtivistas reclamavam a liberdade da própria arte em relação à tradição, formando rapidamente pontos de contato com movimentos sociais e políticos de cunho transformador.

Esse vínculo aparentemente paradoxal entre linguagem autônoma, científica e racional e transformação política foi um prato cheio para duas das inúmeras disciplinas que, desde meados do século 19, estavam na encruzilhada entre as heranças da tradição e as transformações da sociedade – o design e a arquitetura. Nessas áreas, ele orientou o surgimento da figura de outro tipo de profissional, capaz de unir sensibilidade artística, conhecimento técnico-científico e engajamento político para forjar um mundo igualmente novo e revolucionário.

Assim, dentre todas as vanguardas modernas, o construtivismo foi a que encontrou a maior ressonância entre aqueles que vislumbravam a concretização de uma nova realidade. Por essa mesma razão, deixou rapidamente de ser um projeto exclusivamente vinculado às artes plásticas e se fez sentir com a mesma intensidade em áreas como a música, a literatura, a fotografia, a arquitetura e o design.

No entanto, à medida que ampliava o espectro de atuação das vanguardas, essa “intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”¹ dava mostras de possuir limitações tão profundas quanto sutis. Ao procurar racionalizar e humanizar as relações sociais, o construtivismo ocidental evitou o combate frontal com o modo de produção dominante, procurando integrar-se a ele de forma funcional, em oposição às demais vanguardas artísticas e ao próprio movimento Arts & Crafts. Mais do que isso, manteve-se em larga medida atrelado a um racionalismo mecanicista e cartesiano típico do século 19².

Max Bill, a Escola de Ulm e o cenário brasileiro

No panorama internacional, a figura mais influente no desenvolvimento e na difusão dessa disposição pragmática foi o suíço Max Bill. Nascido em 1908, Bill frequentou a Bauhaus em 1927 e 1928, em estreito contato com Kandinsky e Paul Klee.

¹ Assim definida pelo manifesto de fundação do grupo Ruptura, publicado em 1952.

² Para uma avaliação bem mais completa e abrangente dos limites do projeto construtivo e da composição das vanguardas construtivas no Brasil, ver BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 1999. O ensaio de Lorenzo Mammì que abre este catálogo contém um breve histórico desse texto fundamental e aprofunda o contexto da crise do design construtivo na segunda metade do século 20.

School of Form (Hochschule für Gestaltung Ulm or HfG Ulm), conceiving it initially as a re-edition of the Bauhaus in the post war context (European reconstruction, reorganization of the political forces in the planet). He was also responsible for the architectural project of the school itself. To close, his sculpture, *Unidade Tripartida* was bestowed the first prize from I Bienal Internacional de São Paulo (the 1st International Biennial of São Paulo), which took place in 1951. In 1953, the artist went to São Paulo and Rio de Janeiro on an extensive agenda, which included the putting together of an individual exhibit of his works and the mission to invite Brazilian students to participate of Ulm's School, which would be inaugurated at the beginning of 1955.

The terrain encountered by Max Bill was fertile. Put in motion by the escalation of the debate between figuration and abstraction, "paulista" (from São Paulo) concrete trends were starting to attract interest and gain strength, propelled by the implementation of the São Paulo Art Museum (MASP) in 1947 and of the Modern Art Museum, in 1948, soon followed by its Crafts School and Bienal Internacional (Biennial Exhibit).

Within the plastic arts' scope, this mobilization signaled and provided the basis for taking a stand before a modernism that had not reached the great conquests of modern art and that, despite the interest in the artistic experiences of Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, was starting to re-approach the old formulations shaped by representation and regionalism. MASP's activities, mainly (and later those of the MAM of Rio de Janeiro), gained from the start very comprehensive boundaries, defined by the actions of its founders – the couple Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi. The Contemporary Art Institute (IAC), created in the museum in 1951, incorporated as much as possible, the pragmatic scope intended by the constructive vanguards. Plastic arts, drawing and sculpture workshops lived side by side with classes in industrial drawing, technology of materials and visual programming. Although it closed its doors at the end of 1953 due to the fact it couldn't get its students absorbed by the industry, the IAC was responsible for shaping and stimulating great part of the professionals who would a little later act within the constructive slopes of Brazilian design. It was also responsible for sending to Ulm's School the one person responsible for linking the developments of European constructiv-

Envolveu-se com as artes plásticas, a escultura, o design gráfico, a tipografia, o design de produtos, a arquitetura e até mesmo com a engenharia, produzindo obras notáveis em todos esses campos. Em fins dos anos 40, Bill foi convidado a planejar e liderar a Escola Superior da Forma de Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm ou HfG Ulm), concebendo-a inicialmente como uma reedição da Bauhaus no contexto do pós-guerra (reconstrução européia, reorganização das forças políticas no planeta). Ele também foi o responsável pelo projeto arquitetônico da escola. Para completar, sua escultura Unida-de Tripartida foi consagrada com o primeiro prêmio da I Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1951. Em 1953, o artista foi a São Paulo e ao Rio de Janeiro cumprir uma agenda extensa, que incluía a montagem de uma exposição individual de seu trabalho e a incumbência de convidar alunos brasileiros a participar da Escola de Ulm, que seria inaugurada no início de 1955.

O terreno que Max Bill encontrou era fértil. Movidas pelo acirramento do debate entre figuração e abstração, as tendências concretas paulistas começavam a atrair interesse e ganhar força, impulsionadas pela implantação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e do Museu de Arte Moderna, em 1948, logo acompanhado de sua Escola de Artesanato e de sua Bienal Internacional.

No âmbito das artes plásticas, essa mobilização sinalizava e fornecia as bases para uma tomada de posição ante um modernismo que não havia alcançado as grandes conquistas da arte moderna e que, malgrado o interesse das experiências de artistas como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, voltava a aproximar-se de velhas formulações calcadas na representação e no regionalismo.

As atividades do Masp, em especial (e mais tarde as do MAM do Rio de Janeiro), ganharam desde o início contornos bastante abrangentes, definidos pela atuação de seus fundadores – o casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. O Instituto de Arte Contemporânea, criado no museu em 1951, incorporou, na medida do possível, a abrangência pragmática pretendida pelas vanguardas construtivas. Oficinas de artes plásticas, desenho e escultura conviviam com aulas de desenho industrial, tecnologia dos materiais e programação

ism to the proposition of a new way of thinking design in Brazil, plastic artist, Alexandre Wollner, accompanied by two more artists who would never return to Brazil, Almir Mavignier and Mary Vieira.

In the midst of the conflicts that dictated its directions, Ulm's School promoted the climax and denial of the artist's role in the project of transformation of society, converting the artist into "a sort of superior designer, researcher of forms to be utilized by the industry" (BRITO, *ibid.*, p. 38). Thus, at the same time it took care of the scientific and technological education of the artists-designers, the school also demanded previous command of the plastic resources and inhibited typical activities of an artistic workshop, directing its efforts towards design. This orientation transcended the mere didactic resources and revealed an open animosity towards plastic arts, held as unessential luxury objects during the dramatic aftermath of World War II. Alexandre Wollner, enthused by the "new possibilities" of drawing exposed by Max Bill, abandoned them without difficulty. Mavignier and Vieira, who desired to remain with plastic arts, got into conflict with the school. Max Bill himself, who never gave up painting, started to avoid the school for this purpose, sheltering himself in his workshop in Switzerland. The substitution of Max Bill by the Argentinean, Tomás Maldonado, at the head of the school stirred the waters even more. Therefore, at the same time the school tried to take the modernist pretext of "works of total art" to its limit, integrating the artist as much as possible with the task of constructing another reality, it also ended up denying plastic arts itself as a valued autonomous field vis-à-vis the new demands of technological society³.

³ Décio Pignatari's definition according to which "a poet is the designer of the language," is a symptom of this vision and reveals the strength until then attributed to the figure of the designer.

Directly attached to Alexandre Wollner's militancy upon his return to Brazil, the most advanced aspect of design and intimately linked to concrete art was deeply influenced by this vision. The forminform, office which he founded jointly with Geraldo de Barros and Walter Macedo in 1958, galvanized the work and collaboration of professionals such as Ruben Martins, Karl Heinz Bergmiller, Maurício Nogueira Lima, Ludovico Martino, Emilie Chamie, João Carlos Cauduro and Décio Pignatari, responsible for more than a third of the works shown here. In regards to the differences among the several participations of the designers represented, one could say that constructive trends were, even if a little tardy,

visual. Embora tenha fechado suas portas no fim de 1953, por não conseguir que seus alunos fossem absorvidos pela indústria, o IAC foi responsável por formar e estimular boa parte dos profissionais que atuariam pouco mais tarde nas vertentes construtivas do design brasileiro, além de enviar à Escola de Ulm aquele que seria o responsável por vincular os desdobramentos do construtivismo europeu à proposição de uma outra forma de pensar o design no Brasil – o então artista plástico Alexandre Wollner, acompanhado de mais dois artistas que não voltariam mais ao Brasil: Almir Mavignier e Mary Vieira.

Em meio aos conflitos que ditaram seus rumos, a Escola de Ulm promoveu o ápice e a negação do papel do artista no projeto de transformação da sociedade, convertendo-o “em uma espécie de designer superior, pesquisador de formas a serem aproveitadas pela indústria” (BRITO, *ibid.*, p. 38). Assim, ao mesmo tempo em que cuidava da formação científica e tecnológica dos artistas-designers, a escola exigia domínio prévio dos recursos plásticos e inibia as atividades típicas do ateliê artístico, direcionando seus esforços para o design. Essa orientação transcendia o mero recurso didático e revelava uma animosidade aberta em relação às artes plásticas, tidas como objeto de luxo dispensável no dramático rescaldo da Segunda Guerra Mundial. Alexandre Wollner, entusiasmado pelas “novas possibilidades” do desenho expostas por Max Bill, abandonou-as sem dificuldade. Mavignier e Vieira, desejosos de permanecer nas artes plásticas, entraram em conflito com a escola. O próprio Max Bill, que nunca deixou de pintar, passou a evitar a escola para esse fim, resguardando-se em seu ateliê na Suíça. A substituição de Max Bill pelo argentino Tomás Maldonado na diretoria da escola acirrou ainda mais esses ânimos. Assim, ao mesmo tempo em que procurou levar o pressuposto modernista da “obra de arte total” a seu limite, integrando ao máximo o artista na tarefa da construção de outra realidade, a escola terminou por negar as próprias artes plásticas como campo autônomo válido face às novas exigências da sociedade tecnológica³.

Diretamente atrelada à militância de Alexandre Wollner quando de sua volta ao Brasil, a vertente do design mais profícua e intimamente ligada à arte concreta foi profundamente influen-

³ A definição de Décio Pignatari, segundo a qual “o poeta é o designer da linguagem”, é sintomática dessa visão e revela a força então atribuída à figura do designer.

⁴ "Concrete art sets itself apart by a characteristic: the structure: the structure of construction in the idea the structure of the visual in reality the reality as the structure of the idea the idea as the structure of reality. And the laws of structure are: alignment rhythm progression polarity regularity the internal logic of development and construction." Invenção, in *Correio Paulistano*, July 17 of 1960.

⁵ Of the almost 40 designers represented here, only seven didn't act also as plastic artists during some part of their careers. They are: Julio Roberto Katinsky, João Batista Vilanova Artigas, Carlos Milan, Miguel Forte, Roberto Afilalo, Jorge Zalszupin and João Carlos Cauduro.

responsible for the foundation of a conscience of design of its own in Brazil. The complete set of these works carries this meaning and this responsibility.

A heterogeneous panorama

Complementing the reconstitution of the 1st National Exhibition of Concrete Art, this exhibit examines the panorama of concrete influences on the behavior of Brazilian design around 1956 (even though the majority of the projects was produced after this referential year), more precisely during the period from 1948 (post-war) to 1966 (first years of military dictatorship). All projects herewith examined display a clear "will for order" (BELUZZO, 1999) and explore in an explicit manner, the "laws of structure" declared by Max Bill: alignment, rhythm, progression, polarity, regularity and internal logic of development and construction⁴. A special note must be made about concrete poetry, which appears with strength in several works, acting in several occasions as the spokesperson for its ideals.

Even so, it is necessary to take care with the collective evaluation. In the same way there are concrete poems rather than concrete poetry, it makes no sense to elect a privileged or hegemonic side of design in relation to concrete art, and certainly there is no way to talk about a "concrete design," unless it is as a purely style-related delimitation, and for our purposes, empty. If it is true that a "projected optimism" animated all those involved, on the other hand there wasn't homogeneity in the type of ideological involvement with the concrete "cause," whether it was in the structural or stylistic utilization of its referential or in the manner of understanding the relationship between the plastic artist and the designer. Thus, the selection of works seeks to point out similarities and procedures common to the same repertoire, but shows that the incorporation of issues regarding method, form, structure and function did not occur in a homogenous manner. For that, it is not restricted to the artists who participated of the I Enac (1st Exhibition), doesn't exclude the sporadic experiences of certain artists or artisans who never became actual designers⁵, nor does it cling to one of the design models that constructive ideology helped forge (although the Ulmian model predominates in the scenery). It is, in any case, a partial and incomplete selection that suggests complementary research be done both within the period studied as in the wake of concrete influences that still demonstrate some vitality in contemporary design.

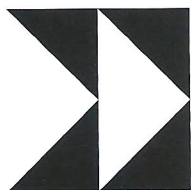
ciada por essa visão. O forminform, escritório que fundou com Geraldo de Barros e Walter Macedo em 1958, galvanizou o trabalho e a colaboração de profissionais como Ruben Martins, Karl Heinz Bergmiller, Maurício Nogueira Lima, Ludovico Martino, Emilie Chamie, João Carlos Cauduro e Décio Pignatari, responsáveis por mais de um terço das obras aqui expostas. Em que pesem as diferenças entre as diversas atuações dos designers representados, pode-se dizer que as tendências construtivas foram, ainda que tardiamente, responsáveis pela própria fundação da consciência do design no Brasil. O conjunto desses trabalhos carrega esse significado e essa responsabilidade.

Um panorama heterogêneo

Complementando a reconstituição da I Exposição Nacional de Arte Concreta, esta mostra examina o panorama das influências concretas no comportamento do design brasileiro em torno de 1956 (ainda que a maioria dos projetos tenha sido produzida depois desse ano referencial), mais precisamente no período que vai de 1948 (pós-guerra) a 1966 (primeiros anos da ditadura militar). Todos os projetos aqui examinados ostentam uma nítida “vontade de ordem” (BELUZZO, 1999) e exploram de maneira explícita as “leis da estrutura” enunciadas por Max Bill: alinhamento, ritmo, progressão, polaridade, regularidade e lógica interna de desenvolvimento e construção⁴. Menção especial deve ser feita à poesia concreta, que comparece com força em vários trabalhos, atuando em diversas ocasiões como porta-voz de seu ideário.

Mesmo assim, há que tomar cuidado com a avaliação coletiva. Assim como não existe uma poesia concreta, mas poesias concretas, não faz sentido eleger uma vertente privilegiada ou hegemônica do design na relação com a arte concreta, e certamente não há como falar em um “design concreto”, a não ser como delimitação puramente estilística e, para nossos fins, vazia. Se é verdade que um “otimismo projetual” animava todos os envolvidos, não havia, por outro lado, homogeneidade no tipo de envolvimento ideológico com a “causa” concreta, seja na utilização estrutural ou estilística de seus referenciais, seja no modo de entender a relação entre a figura do artista plástico e o designer. Sendo assim, a seleção dos trabalhos procura apontar semelhanças

⁴ “A arte concreta distingue-se por uma característica: a estrutura: a estrutura da construção na idéia a estrutura do visual na realidade a realidade como estrutura da idéia a idéia como estrutura da realidade. e as leis da estrutura são: o alinhamento o ritmo a progressão a polaridade a regularidade a lógica interna de desenvolvimento e construção.” In página *Invenção*, Correio Paulistano, 17 de julho de 1960.



Willys de Castro
Sinal Galeria Seta, 1964

Seta Gallery sign, 1964

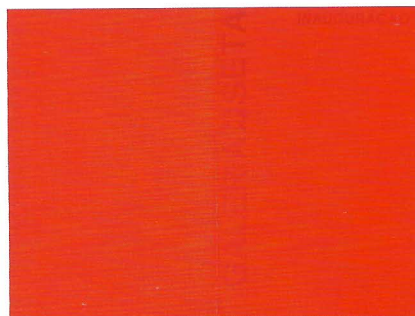
Convite e folder de inauguração Galeria Seta, 1964
Galeria Seta
impressão tipográfica
Arquivo Histórico do Instituto de Arte Contemporânea

Invitation and folder for the inauguration of the Seta Gallery, 1964
Seta Gallery
typographic print
Historical Archive of the Contemporary Art Institute

In order to facilitate the evaluation of the influence of paulista concrete art on the whole ensemble of communication and consumer goods projects of this period, the selected works were divided into six groups, according to the type of project developed: visual identity, publicity/advertising, printed matter and publications, packaging, furniture and domestic products, and architectural interventions.

Visual Identity

In the same way it happened in other countries, visual identity projects were the most privileged genre for the exploration of constructive procedures in Brazil, concentrating usefulness and visual quality within a relatively short period, opening space for the constructive rule within the environmental and corporate space of the 70's. They were strategic as a point of entry into the companies, and once initiated, paved the way to a global reformulation of



its communication, and, eventually, of its products. Thus, the organizing momentum present in concrete art did not restrict itself to inform the appearance of isolated brands, but was coherent with the regulation of its use, determined by the syntax of visual identity systems⁶.

Is rather curious, though, that the field with the most influence in constructive trends – which supported themselves right from the start on the absence of symbols – is exactly that of visual identity, where symbols have priority. Therefore, even if these

⁶ In Brazil, the apex of this thought occurred at the end of the 1960's, in the visual identity program of the Villares companies (1967). Starting from a sole geometrical matrix, the Project attributed specific signs to each of the companies through simple geometric permutations.

⁵ Dos quase 40 designers aqui representados, apenas sete não atuaram também como artistas plásticos em algum momento de sua carreira. São eles: Julio Roberto Katinsky, João Batista Vilanova Artigas, Carlos Milan, Miguel Forte, Roberto Aflalo, Jorge Zalszupin e João Carlos Cauduro.

e procedimentos comuns a um mesmo repertório, mas mostra que a incorporação das questões de método, forma, estrutura e função não ocorreu de maneira homogênea. Por isso, ela não se restringe aos artistas que participaram da I Enac, não exclui as experiências esporádicas de certos artistas ou artesãos que nunca chegaram a se tornar designers⁵, nem se atém a um dos modelos de design que a ideologia construtiva ajudou a forjar (embora o modelo ulmiano predomine no cenário). É, de todo modo, uma seleção parcial e incompleta, que sugere pesquisas complementares tanto dentro do período estudado quanto no rastro das influências concretas que ainda demonstram vitalidade no design contemporâneo.

Para facilitar a avaliação da influência da arte concreta paulista sobre o conjunto dos projetos de comunicação e de bens de consumo desse período, os trabalhos selecionados foram divididos em seis grupos, de acordo com o tipo de projeto desenvolvido: identidade visual, publicidade, publicações e impressos, embalagens, móveis e produtos domésticos e intervenções arquitetônicas.

Identidade visual

Assim como ocorreu em outros países, os projetos de identidade visual foram o gênero mais privilegiado para a exploração dos procedimentos construtivos no Brasil, concentrando proficiência e qualidade visual num período relativamente curto, abrindo espaço para o domínio construtivo no espaço corporativo e ambiental dos anos 70. Eram estratégicos como via de entrada nas empresas e, uma vez iniciados, abriam o caminho para a reformulação global de sua comunicação e, eventualmente, de seus produtos. Assim, o ímpeto organizador presente na arte concreta não se restringia a informar a aparência de marcas isoladas, mas era coerente com a regulação de seu uso, determinada pela sintaxe dos sistemas de identidade visual⁶.

Não deixa de ser curioso que o campo de maior influência das tendências construtivas – que se apoiaram desde o princípio na ausência de símbolos – tenha sido justamente o da identidade visual, no qual os símbolos têm primazia. Assim, mesmo que esses projetos se aproximem mais da rigidez geométrica dos concretos do que da informalidade de certos abstracionistas, sua essência

⁶ No Brasil, o ápice desse pensamento ocorreu no fim da década de 60, no programa de identidade visual das empresas Villares (1967). Partindo de uma única matriz geométrica, o projeto atribuía sinais específicos para cada uma das empresas por meio de permutações geométricas simples.

Alexandre Wollner
Logotipo Coretron, 1960

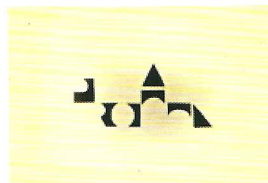
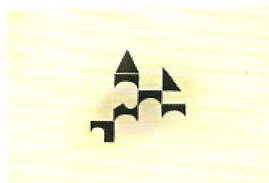
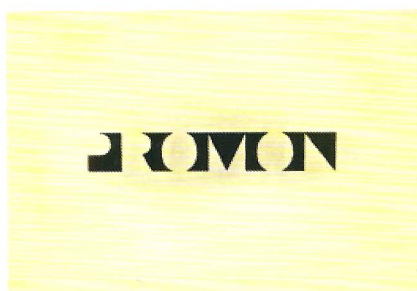
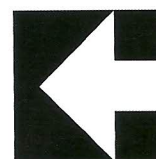
Coretron logo, 1960

Anúncio Coretron, 1960
Ofsete
Acervo Alexandre Wollner

Coretron ad, 1960
Offset
Alexandre Wollner Collection

Ruben Martins
Estudos de comportamento da identidade
Promon, 1960 c.
Fotografias
Acervo Fernanda Martins

Behavioral studies for
Promon's identity, 1960 c.
Photographs
Fernanda Martins Collection



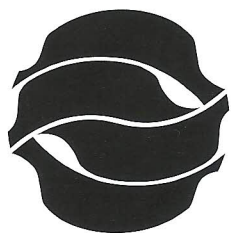
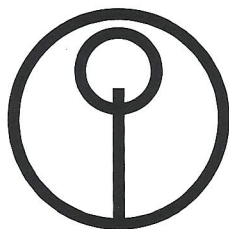
projects are closer to the geometrical rigidity of concretism than to the informality of certain abstractionists, their essence is still abstraction. All this results then into a "concrete abstractionism," extremely alien to plastic arts, but perfectly adequate for design⁷.

One of the first brands with such qualities developed during this period is the logo for the MAM's Filмотека (Alexandre Wollner, 1954, p. 211); which is composed by two mirrored circles divided by a straight line that serves as the axis. The result vaguely reminds us of a lateral view of a projector, but its visual strength comes from the internal laws inherent to the geometrical arrangement and not from the literal meaning of the sign. The same occurs with Coretron's and Alcominas' logos (p. 205), from the same designer (1960), with the signs for Galeria Seta (p. 200) and Mobília Contemporânea (Willys de Castro and Hércules Barsotti, 1964, p. 213), and with the logo for IBGE Serviços Gráficos (Aloisio Magalhães, 1963, p. 209). Among the pioneers, Ludovico Martino presents two signs based on a circular matrix: in the first one, made for the mineral processing company, Bemitul (1959, p.203), the eye of the observer wavers between considering the progression of the single line and the unitarian shape, which suggests a diamond shape; the second one, made for FAU-USP (1960, p. 203), uses the serial rotation of several triangles to suggest a sun, which houses in its interior a section of a greek column.

⁷ For a global evaluation of the production of identity projects in the period, see STOLARSKI, André. "A Identidade Visual Toma Corpo", in MELO, Chico Homem de (org.). Design Gráfico Brasileiro: Anos 60. São Paulo, Cosac Naify Editor, 2006, and related bibliography.

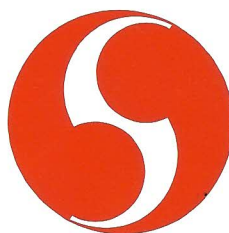
Lygia Pape
Logotipo Produtos Piraquê,
década de 1950

Piraquê Products logo,
1950's



**Fernando Lemos (sinal),
Décio Pignatari (nome)**
Marca Sambana, 1963

Fernando Lemos (sign),
Décio Pignatari (name)
Sambana brand 1963



Ludovico Martino
Logotipo Tintas Sulco, 1956

Sulco Paints logo, 1956

Sinal Bemitul, 1962
Bemitul Beneficiamento
de Minérios SA

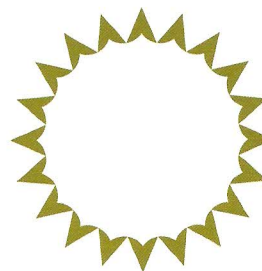
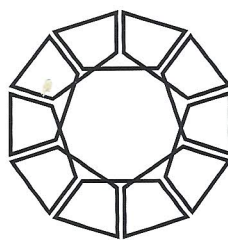
Bemitul sign, 1962
Bemitul Beneficiamento
de Minérios SA

Sinal FAU USP, 1960
Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade
de São Paulo

FAU USP sign, 1960
Architecture and Urban
Design College of the
University of São Paulo

é a abstração. Resulta daí um “abstracionismo concreto”, estranhíssimo para as artes plásticas, mas perfeitamente adequado ao design⁷.

Uma das primeiras marcas com essas qualidades desenvolvidas no período é o sinal da Filmoteca do MAM (Alexandre Wollner, 1954, p. 211), que se compõe de apenas dois círculos espelhados por uma reta que serve de eixo. O resultado lembra vagamente a vista lateral de um projetor, mas sua força visual provém de leis internas ao arranjo geométrico e não da literalidade do signo. O mesmo ocorre com os logotipos da Coretron e da Alcominas (p. 205), do mesmo designer (1960), com os sinais da Galeria Seta (p. 200) e da Mobília Contemporânea (Willys de Castro e Hércules Barsotti, 1964, p. 213), e com o da IBGE Serviços Gráficos (Aloisio Magalhães, 1963, p. 209). Dentre os pioneiros, Ludovico Martino apresenta dois sinais de matriz circular: no primeiro, feito para a empresa



de beneficiamento de minérios Bemitul (1959, p. 203), o olhar oscila entre considerar a progressão da linha única e a forma unitária, que lembra um diamante; o segundo, feito para a FAU-USP (1960, p. 203), usa a rotação seriada de diversos triângulos para sugerir um sol, que abriga em seu interior o corte de uma coluna grega.

Alguns trabalhos reduzem o grau de abstração, trabalhando com figuras mais reconhecíveis, como atestam o logotipo da UD e o sinal da Fenit (Maurício Nogueira Lima, década de 50, p. 210), que ressalta as progressões e os espelhamentos próprios dos fusos de tecelagem. Nesse grupo, figura um dos poucos exemplos que registram a influência construtiva em um meio distante do núcleo dos concretos: o sinal da marca Leite de Rosas, feito dentro da própria empresa em 1960. A marca da Sambana (desenho de Fernando Lemos e

Alexandre Wollner
Logotipo Colégio
Andrews, 1958

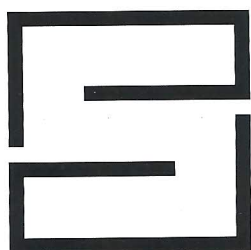
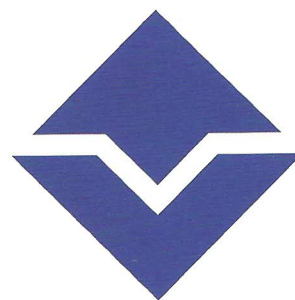
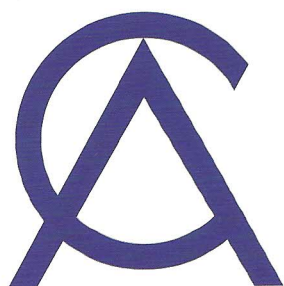
Logotipo Colégio
Andrews, 1958

Sinal Coqueiro, 1959

Coqueiro sign, 1959

Sinal Varig, 1962

Varig sign, 1962



Logotipo Securit, 1961

Securit logo, 1961

Some of the works reduce the degree of abstraction, working with more recognizable figures, as can be seen in the logo for the UD and the sign for the Fenit (Maurício Nogueira Lima, in the 50's, p. 210), which highlights the progressions and mirroring characteristic of weaving spools. In this group one of the few examples that register the constructive influence in a sphere away from the concretists' core appears: the sign for the Leite de Rosas brand, made in-house in 1960. The Sambana brand (a drawing by Fernando Lemos with the name of Décio Pignatari, 1963, p. 203), if not managing to radically geometrize the image of the fruits sold by the company, creates, at least, a pattern in line with the concrete taste, a "samba" deriving from the accommodation of concave and convex shapes, who also suggests the image of a mouth full of bananas. Much more modest, the sign for the Coqueiro brand (Alexandre

Wollner, 1959) looks to gain rhythm by subtly differentiating the spaces between the semi-circles that compose the tree's foliage. Exploring the same theme for Dicôco's identity (1960's, p. 213), Ruben Martins abstracted even more the figure of the coconut tree, reducing its foliage to two semi-circles, which become focal points. Gaining autonomy, they produce the name Dicôco, oscillating between the graphic and typographical use of geometry. Two other projects by Martins use the same reasoning in greater depth. The first one is for the Belavista candies (1965, p. 213), whose presentation is a storyboard where an abstract candy opens itself to reveal the logo and sign of the company. During the project's development, several patterns for candy wrappers rearticulate these geometrical components – once again highlighting the semi-circle. In the logo for the engineering company, Promon (p. 202), done by Martins in the same period,

**Alexandre Wollner e
Geraldo de Barros**
Sinal Equipesca, 1957
Equipesca

Equipesca sign, 1957
Equipesca

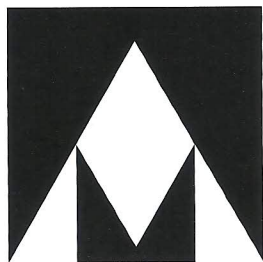
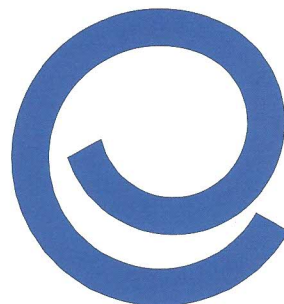
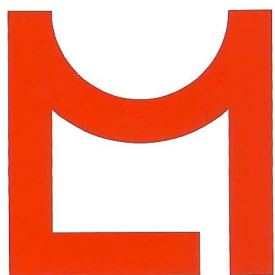
Alexandre Wollner
Logotipo Metal Leve, 1963
Indústrias Metal Leve

Metal Leve logo, 1963
Metal Leve Industries

Logotipo Eucatex, 1963

Eucatex logo, 1963

nome de Décio Pignatari, 1963), se não chega a geometrizar radicalmente a figura das frutas vendidas pela empresa, cria uma padronagem bem ao gosto concreto, um “samba” proveniente da acomodação de formas côncavas e convexas, que ainda sugere uma boca cheia de bananas. Bem mais comedido, o sinal da marca Coqueiro (Alexandre Wollner, 1959, p. 204) procura ganhar ritmo diferenciando sutilmente os espaços entre os semicírculos que formam a folhagem da árvore. Explorando o mesmo tema na identidade da Dicôco (década de 60, p. 213), Ruben Martins abstraiu ainda mais a figura do coqueiro, reduzindo sua folhagem a dois semicírculos, que se tornam pontos focais. Ganhando autonomia, produzem o nome Dicôco, oscilando entre o uso gráfico e tipográfico da geometria. Dois outros projetos de Martins usam o mesmo raciocínio em maior profundidade. O primeiro deles é o das balas



Alexandre Wollner
Logotipo Siderúrgica
Alcominas, 1960

Alcominas Metallurgy
logo, 1960

Belavista (1965, p. 213), cuja apresentação é um storyboard em que uma bala abstrata se abre para desvendar o logograma e o sinal da empresa. No desdobramento do projeto, diversos padrões para papéis de bala rearticulam esses componentes geométricos – novamente com destaque para o semicírculo. Já no logotipo da empresa de engenharia e construção Promon (p. 202), feito por Martins no mesmo período, mas não adotado pela empresa, as letras são geometrizadas até o limite da legibilidade, vazando e fragmentando um retângulo. Rearticulados, esses fragmentos transformam-se em estruturas de variados jogos arquitetônicos.

Outros projetos usam a geometria para fundir a tipografia a essas mesmas figuras, criando signos intrinsecamente ambíguos. O programa de identidade da Equipesca (Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, 1957,) utiliza um

Aloisio Magalhães
Sinal Fundação Bienal
de São Paulo, 1961
 Fundação Bienal de
 São Paulo

São Paulo Bienal
 Foundation sign, 1961
 São Paulo Bienal Foundation

Versão tridimensional do
sinal da Fundação Bienal
de São Paulo, 1961
 (fotografias utilizadas em
 apresentação)
 Acervo Aloisio Magalhães

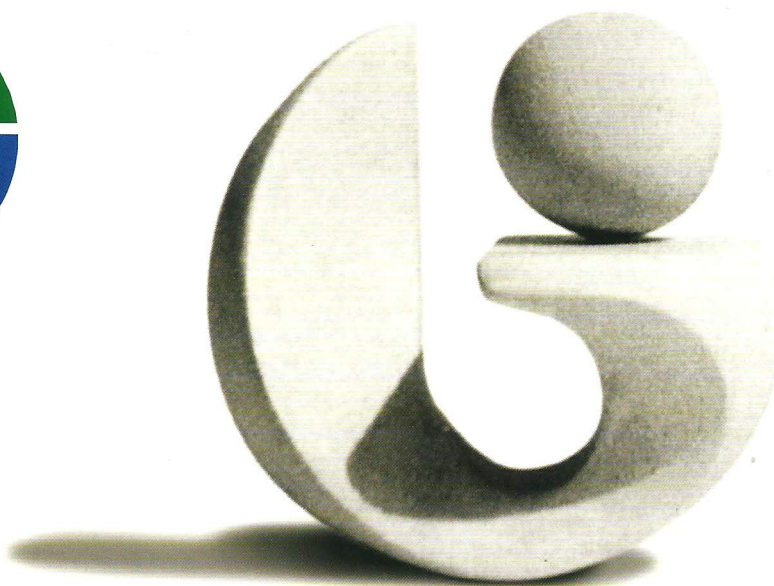
Tri-dimensional version
 of the São Paulo Bienal
 Foundation sign, 1961
 (photographs used in
 presentation)
 Aloisio Magalhães Collection



but which wasn't adopted by the company, the letters are geometrized to the limit of legibility, pouring out of and fragmenting a rectangle. Rearticulated, these fragments are transformed into structures for varied architectural games.

Other projects use geometry to merge the typography of these same figures, creating intrinsically ambiguous signs. The identity program of Equipesca (Alexandre Wollner and Geraldo de Barros, 1957, p. 205) utilizes a circle rigidly structured as the base for the merging of the initial "E" and the figure of a fish. Another four projects done by Alexandre Wollner during these years explore the same terrain: the logos for Andrews School (1957, p. 204), Varig (1962), Metal Leve (1963, p. 205) and Eucatex (1965, p. 205). The Pernambuco based office of Aloisio Magalhães showed up with the design for the brand of Dietil products (1962, p. 209), where a semi-circle associated to the company's initial is mirrored and rotated, drawing the profile of a ballerina in action.

The geometrized or constructive treatment of typography also appears dissociated from figurative representations, emphasizing formal qualities such as the mirroring in the logos for Sulco Tintas (Ludovico Martino, 1956, p. 203), Securit (Wollner, 1961, p. 204) and Leone Consultores Associados (Goebel Weyne, 1960, p. 210), in the synthesis of the monogram for the Galeria

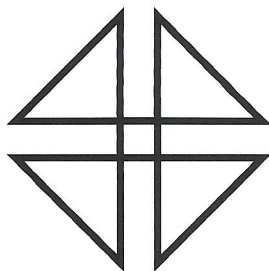


Aloisio Magalhães
Sinal IV Centenário da
Cidade do Rio de Janeiro,
 1964
 Prefeitura do Rio de Janeiro

Sign for the 4th Centennial
 of the City of Rio de Janeiro,
 1964
 Rio de Janeiro City Hall

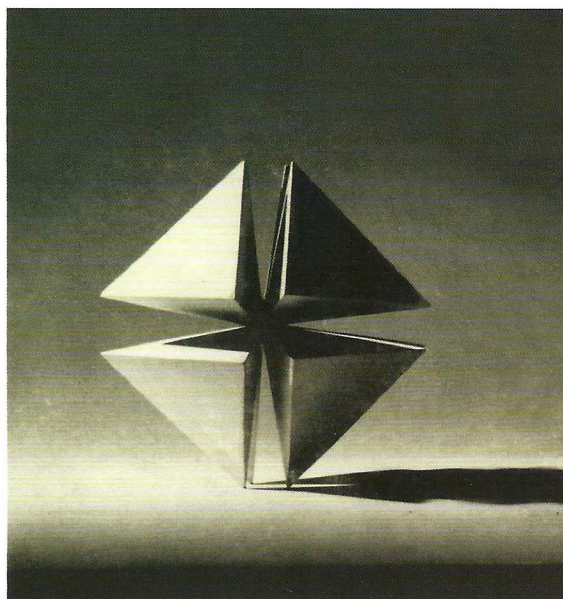
Versão tridimensional do
sinal do IV Centenário
da Cidade do Rio de
Janeiro na capa do livro
Brasilianische Intelligenz
 de Max Bense, 1965
 (reprodução fotográfica do
 original)
 Acervo Aloísio Magalhães

Tridimensional version of the
 sign for the 4th Centennial
 of the City of Rio de Janeiro
 on the cover of the book
Brasilianische Intelligenz by
 Max Bense, 1965
 (photographic reproduction
 of the original)
 Aloísio Magalhães Collection



círculo rigidamente estruturado como base de fusão entre a inicial “E” e a figura de um peixe. Outros quatro projetos feitos por Alexandre Wollner nesses anos exploram o mesmo terreno: o logotipo do Colégio Andrews (1957, p. 204), o da Varig (1962, p. 204), o da Metal Leve (1963, p. 205) e o da Eucatex (1965, p. 205). O escritório do pernambucano Aloisio Magalhães compareceu com o desenho da marca dos produtos Dietil (1962, p. 209), em que um semicírculo associado à inicial da empresa é espelhado e rotacionado, desenhando o perfil de uma bailarina em ação.

O tratamento geometrizado ou construtivo da tipografia também aparece dissociado de representações figurativas, enfatizando qualidades formais como os espelhamentos dos logotipos da Sulco Tintas (Ludovico Martino, 1956, p. 203), Securit (Wollner, 1961, p. 204) e Leone Consultores Associados (Goebel Weyne, 1960, p. 210), a síntese do monograma da Galeria de Arte das Folhas (Willys de Castro, 1961, p. 213) e a dissociação do logotipo do Instituto de Artes e Ciências de São Paulo. Aqui, Fernando Lemos leva a sigla da instituição à fronteira entre a legibilidade e a forma pura, comandando sofisticados jogos de simetria e assimetria entre as diagonais e os semicírculos que se ancoram nos triângulos sobrepostos da letra “A” e de parte da letra “N”. Os artistas concretos trabalhavam com um reduzido



Aloisio Magalhães
Logotipo Laboratórios
Mauricio Vilela, 1965

Mauricio Vilela Labs
 logo, 1965

Sinal da divisão infantil
dos Laboratórios
Mauricio Vilela, 1965

Sign for the children's
 division of the Mauricio
 Vilela Labs, 1965



de Arte das Folhas (Willys de Castro, 1961, p. 213) and in the dissociation of the logo for the Instituto de Artes e Ciências de São Paulo. Here, Fernando Lemos takes the abbreviation of the institution to the boundary between legibility and pure form, commanding sophisticated games of symmetry and asymmetry between the diagonals and semi-circles that anchor themselves on the superposed triangles of the letter "A" and part of the letter "N".

The concrete artists worked with a reduced repertoire of elements. As such, it wasn't uncommon that the paths taken by a particular designer were retrieved and freely deepened by another. This occurs with the identity of the clothing brand *Príncipe* (p. 210), made by Goebel Weyne for the Magalhães + Noronha + Pontual office in 1962. In it, the designer started from a typographical drawing of triangular structure originally done by Max Bill, utilizing its specific geometrical organiza-



Sinal Unibanco, 1963
 União Brasileira de
 Bancos S.A.

Unibanco sign, 1963
 União Brasileira de
 Bancos S.A.

Sinal Produtos
Beija-Flor, 1965
 Desenho original de Aloisio
 Magalhães; finalização de
 Rafael Rodrigues

Produtos Beija-Flor
 sign, 1965
 Original concept by Aloisio
 Magalhães; final artwork by
 Rafael Rodrigues

tion to regulate the project for all applications of the company. The logo for the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro (p. 211), defined by Alexandre Wollner in 1963 based on a calligraphic version drawn ten years before, imbricates the institution's initials into a drawing that also takes advantage of the triangular rhythm (and, by default, of the inclination that characterizes Affonso Eduardo Reidy's building), in a figure where legibility is only a slight suggestion. As to the notorious logo for the elevator company, Atlas (1959, p. 211), it is a typical example of the geometrical and constructive cleaning where the formal efficiency of the initial "A", weakened by the excess of information and lack of geometrical definition, was corrected by Alexandre Wollner and his colleagues from the forminform.

In Aloisio Magalhães' case, several projects assumed tri-dimensional versions, coming closer to concrete sculptures. Connected to plastic

Aloisio Magalhães

Sinal Produtos Guri, 1965
Desenvolvimento de produtos de João de Souza Leite e Joaquim Redig

Guri Products sign, 1965
Product development by João de Souza Leite and Joaquim Redig

Sinal Brafor, 1963

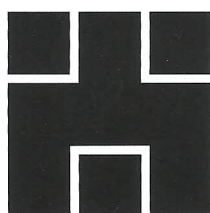
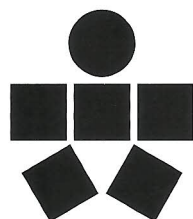
Brafor sign, 1963

Sinal Gráfica IBGE, 1962
IBGE

IBGE Printers sign, 1962
IBGE

Sinal Dietil, 1962
Laboratórios Maurício Vilela

Dietil sign, 1962
Maurício Vilela Labs

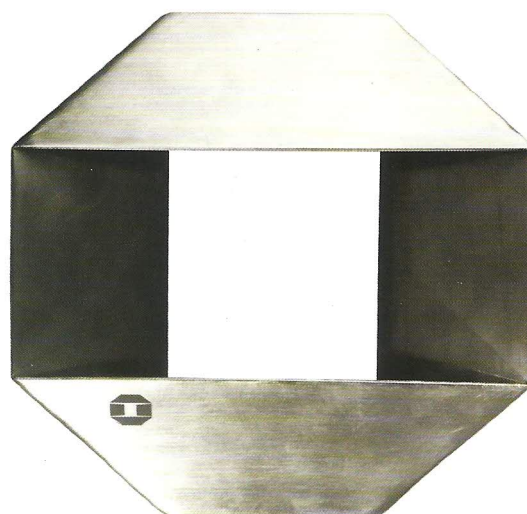
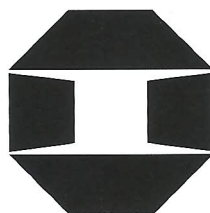


Aloisio Magalhães
Sinal Icomi, 1963

Icomi sign, 1963

Versão tridimensional do sinal Icomi, 1963 (fotografia utilizada em apresentação)
Acervo Aloisio Magalhães

Tridimensional version of the Icomi sign, 1963 (photograph used in presentation)
Aloisio Magalhães Collection

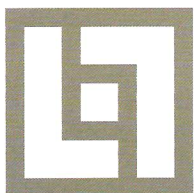


repertório de elementos. Sendo assim, não era de estranhar que os caminhos trilhados por um designer fossem retomados e aprofundados livremente por outro. É o que ocorre com a identidade das confecções Príncipe (p. 210), feita por Goebel Weyne para o escritório Magalhães + Noronha + Pontual em 1962. Nela, o designer partiu de um desenho tipográfico de estrutura triangular feito originalmente por Max Bill, utilizando sua particular organização geométrica para regular o projeto de todas as aplicações da empresa. O logotipo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (p. 211), definido por Alexandre Wollner em 1963 a partir de uma versão caligráfica desenhada dez anos antes, imbrica as iniciais da instituição em um desenho que também tira partido do ritmo triangular (e, por tabela, da inclinação que caracteriza o edifício de Affonso Eduardo Reidy), numa figura em que a legibilidade é apenas sugerida. Já o notório logotipo da empresa de elevadores

alimba
alim
ba
alim
ba

Gustavo Goebel Weyne
Identidade Alimba, 1960
Alimba – Alimentos
da Bahia

Alimba's Identity, 1960
Alimba – Bahia Foods



Logotipo Leone
Associados, 1962

Leone Associados logo,
1962

arts through theme and behavior, the sign for the Fundação Bienal de São Paulo (1961, p. 206) – geometrical conformation of the prefix “bi” – becomes a sculpting piece organized around a case or complex base, which supports a small pure volume. As to the tri-dimensionality suggested by Unibanco's sign, it openly refers to the experiences of Max Bill with Moebius' tape that appeared in the Unidade Tripartida. The brand of furniture manufacturer, Brafor (1963, p. 209) became a game of fitting pieces, and the mineral trader and manufacturer Icomi (1963, p.209), whose initial – that resembles the profile of a train track – suggests, in its tri-dimensional version, a continuous tape folded in a sequence of 45 degree angles. When projecting the identity of Laboratórios Maurício Vilela (1965, p206), Magalhães

PRÍNCIPE

Identidade Príncipe, 1962
Confecções Príncipe
Projeto gráfico

Príncipe's identity, 1962
Príncipe Clothing
Graphic project

created two signs, one for the labs and another for the pediatrics division, in which the design of the initials suggests the trail of a continuous line that folds into itself into a cycle of identical angles.

The symbol of the project for the 4th centennial anniversary of the city of Rio de Janeiro (1964, p. 207) is a case apart, due to the levels of reading imbricated in its apparent simplicity. It is a result of the rotation and mirroring of a number 4 geometrized and repeated four times, the sign produces still a suggestion of a Coptic cross in a 45 degree rotation, a hint to Portugal. In its official colored version, another number 4 appears from the central cross through the treatment of one of the triangles of the sign, which receives a green-yellow coloration. The sign also possesses a sophisticated tri-dimensional version that once supported on its vertexes, retains the reading of the original sign in any position. In all cases (except for Unibanco,



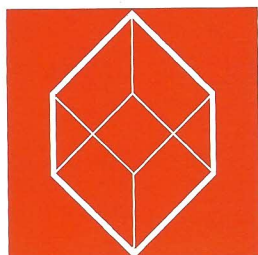
Maurício Nogueira Lima
Sinal Fenit, 1958 (versão
simplificada)

Fenit sign, 1958 (simplified
version)



Logotipo UD, 1959
Feira de Utilidades
Domésticas

UD logo, 1959
UD (home appliances) Fair



Alexandre Wollner
Sinal Projeto, 1965

Projeto sign, 1965



Sinal Filmoteca do MAM, 1954
Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM' Filmoteca (film library) sign, 1954
Modern Art Museum of São Paulo



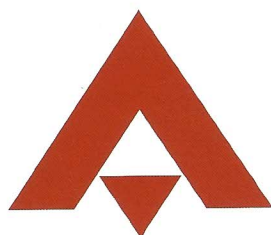
Logotipo Escriba, 1961

Escriba logo, 1961



Logotipo MAM RJ, 1963
(apud original de 1953)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Alexandre Wollner a André Stolarski
Estrutura do logotipo MAM RJ, 2000
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM RJ logo, 1963
(original apud of 1953)
Modern Art Museum of Rio de Janeiro
Alexandre Wollner to André Stolarski
Structure of the MAM RJ logo, 2000
Modern Art Museum of Rio de Janeiro



Redesenho do logotipo Atlas Elevadores, 1958

Redesign of the Atlas Elevators logo, 1958

Atlas (1959, p. 211) é um exemplo típico de faxina geométrica e construtiva, em que a eficácia formal da inicial "A", enfraquecida pelo excesso de informação e pela indefinição geométrica, foi corrigida por Alexandre Wollner e seus colegas do forminform.

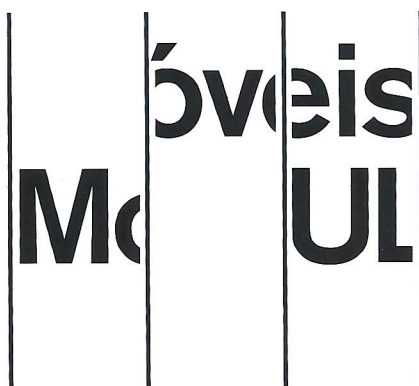
No caso de Aloisio Magalhães, vários projetos assumiam versões tridimensionais, aproximando-se das esculturas concretas. Conectado às artes plásticas no tema e no comportamento, o sinal da Fundação Bienal de São Paulo (1961, p. 206) – conformação geométrica do prefixo "bi" – torna-se uma peça escultórica organizada em torno de um invólucro ou base complexa, que sustenta um pequeno volume puro. Já a tridimensionalidade sugerida pelo sinal do Unibanco remete abertamente às experiências de Max Bill com a fita de Möbius que desembocaram na Unidade Tripartida. A marca da indústria de móveis Brafor (1963, p. 209) transforma-se em um jogo de encaixar, e a indústria e comércio de minérios Icomi (1963, p. 209), cuja inicial – que lembra o perfil de um trilho – sugere, na versão tridimensional, uma fita contínua dobrada seguidamente em ângulos de 45 graus. Ao projetar a identidade dos Laboratórios Maurício Vilela (1965, p. 206), Magalhães criou dois sinais, um para o laboratório e outro para sua divisão pediátrica, nos quais o desenho das iniciais sugere o percurso de uma linha contínua que se dobra ciclicamente sobre si mesma em ângulos idênticos.

O projeto do símbolo comemorativo do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro (1964, p. 207) é um caso à parte, pelos níveis de leitura imbricados em sua simplicidade aparente. Fruto da rotação e do espelhamento de um algarismo 4 geometrizado e repetido quatro vezes, o sinal produz ainda a sugestão de uma cruz de copta rotacionada em 45 graus, em alusão a Portugal. Em sua versão oficial colorida, outro algarismo 4 surge da cruz central pelo tratamento de um dos triângulos do sinal, que ganha coloração verde-amarela. O sinal também possui uma sofisticada versão tridimensional, que, quando apoiada em seus vértices, retém a leitura do sinal original em qualquer posição. Em todos os casos (com exceção do Unibanco, p. 208), as versões tridimensionais sustentam-se como obras plásticas independentes.

A poesia concreta influenciou a produção de identidades em pelo menos quatro projetos da época. O logotipo da Móveis UL

Alexandre Wollner
Logotipo Móveis UL, 1958
 Unilabor

UL Furniture logo, 1958
 Unilabor

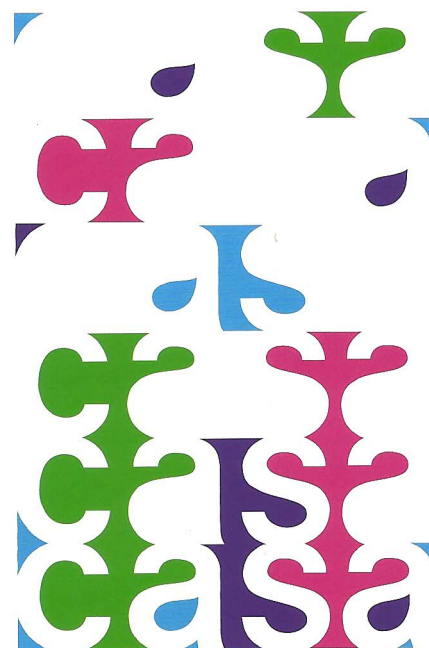


p. 208), the tri-dimensional images hold themselves as independent plastic works.

Concrete poetry influenced the production of identities in at least four projects of the period. The logo for Móveis UL (Alexandre Wollner, 1958) mixes two procedures: the first, eminently poetic, comes from the fragmentation and displacement of the store's name, reinforcing the meaning of "móvel" it carries (note: this was a word game, as the word móvel in Portuguese means both furniture and mobile); the second one, closer to its figuration, alludes to the most representative piece of furniture of the company – the bookshelf MF 710, which will be examined further in this text. In the identity program of the Bahia based food products company Alimba (Goebel Weyne, 1960, p. 210), the applications allow us to graphically separate and recombine suffix and prefix, combining clarity and versatility. But the visual climax of this influence appears in the identity of the

Ruben Martins
Identidade Casa Almeida & Irmãos, 1960
 (reconstrução digital de
 Fernanda Martins, 2005)
 Acervo Fernanda Martins

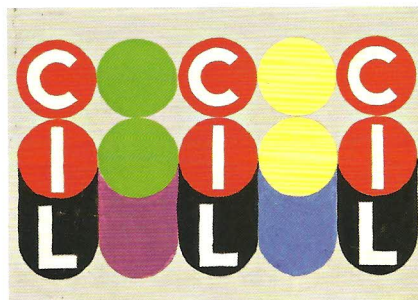
Casa Almeida & Brothers
 identity, 1960
 (digital reconstruction by
 Fernanda Martins, 2005)
 Fernanda Martins Collection



gifts store Casa Almeida & Irmãos (Ruben Martins, 1960), in which negative typographical fragments compose – at once or little by little – a colorful "house." Working as a logo and as a pattern, this poetic concretization spread throughout all applications of the store. Concrete poetry appears in strength in several products. However, it would be worth opening a parenthesis here in order to briefly examine its connection with publicity's production.

Willys de Castro
Estudos para o logotipo
Tintas CIL, década de 1950
 Tintas CIL
 Desenho e guache sobre
 papel
 Arquivo Histórico do Institu-
 to de Arte Contemporânea

Studies for the logo of CIL
 Paints, decade of 1950
 CIL Paints
 Drawing and gouache on
 paper
 Historical Archive of the Con-
 temporary Art Institute



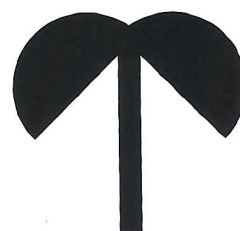
Willys de Castro
Logotipo Tintas CIL

CIL Paints logo



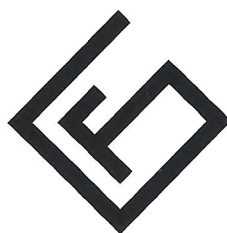
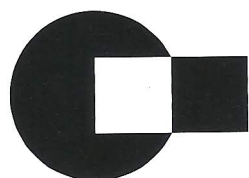
Ruben Martins
Identidade Balas Belavista, 1964

Identidade Balas Belavista, 1964



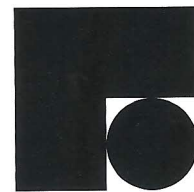
Identidade Dicôco,
década de 1960

Dicôco identity,
decade of 1960



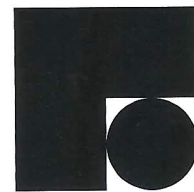
Willys de Castro e
Hércules Barsotti
Sinal Mobília Contemporânea 1964

Mobília Contemporânea
sign, 1964



Willys de Castro
Logotipo da Galeria de
Arte das Folhas, 1961
Arquivo Histórico do Institu-
to de Arte Contemporânea

Arte das Folhas Gallery
logo, 1961
Historical Archive of the
Contemporary Art Institute



Fernando Lemos
Marca INDAC – Instituto de
Artes e Ciências SP, 1960

INDAC Brand – Arts and
Sciences Institute SP, 1960

Ruben Martins
Logotipo Bozzano, 1960

Bozzano logo, 1960

Logotipo Laboratórios
Prociex, década de 1960

Prociex Labs logo,
decade of 1960

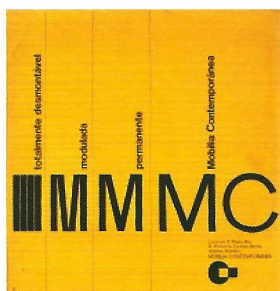
Marcos de Vasconcellos
Signo do selo Forma,
c. 1965

Forma label sign, c. 1965

(Alexandre Wollner, 1958) mistura dois procedi-
mentos: o primeiro, eminentemente poético, vem
da fragmentação e do deslocamento do nome
da loja, reforçando o significado “móvel” que ele
carrega; o segundo, mais próximo da figuração,
alude ao móvel mais representativo da produção
da empresa – a estante MF 710 (p. 240), que será
examinada adiante. No programa de identidade
da empresa baiana de alimentícios Alimba (Goe-
bel Weyne, 1960, p. 210), as aplicações permitem
separar e recombinar graficamente sufixo e prefixo,
aliando clareza e versatilidade. Mas o clímax visual
dessa influência aparece na identidade da loja de
presentes Casa Almeida & Irmãos (Ruben Martins,
1960), na qual fragmentos tipográficos negativos
compõem – de uma vez ou aos poucos – uma
colorida “casa”. Funcionando como logotipo e
como padrão, essa concreção poética espalhou-se
por todas as aplicações da loja. A poesia concreta
aparece com força em muitos produtos, mas é
bom abrir um parêntese para examinar brevemente
sua ligação com a produção publicitária.

**Willys de Castro e
Hércules Barsotti**
Anúncio Mobília
Contemporânea, 1960
Mobília Contemporânea
impressão tipográfica
Acervo Fernanda Martins

Ad for Mobília Contem-
porânea (Contemporary
Furniture), 1960
Mobília Contemporânea
typographic print
Fernanda Martins Collection



**Alexandre Wollner e
Geraldo de Barros**
Anúncios Securit, 1961
impressão ofsete
Acervo Alexandre Wollner

Securit ads, 1961
offset print
Alexandre Wollner Collection

Advertising

If the publicity/advertising environment did not go unscathed through concrete production, we can't say either that it was transformed by it. In this field, the strongest transforming influences came from American photography and cinema and the constructive developments that were kept alive in European publicity did not flourish here. The advertising which came closest to concrete production was not able to go beyond the expansion of identity programs like the ones previously examined, made by the authors themselves; except in rare cases, it takes a while to penetrate with some strength in the very restrict environment of advertising agencies. Besides that, the design professionals themselves took on the task of gradually distancing themselves from this activity in order to better define their own area of activity.

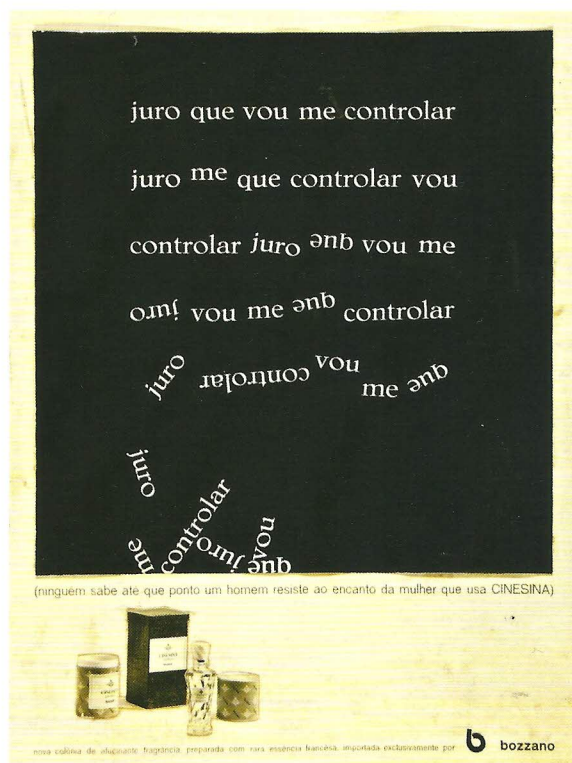
In the reduced number of publicity ads originating from the professionals linked to the concrete group⁸, concrete poetry, linking cinematographically the verbal, vocal and visual speeches, is the great influence. The ad diagrams for Securit produced by Alexandre Wollner, for example, work as movies in which the verbal division of the slogan announces the union between consumer and product. The same behavior appears in an ad for Mobília Contemporânea made by Willys de Castro and Hércules Barsotti and published in the third bulletin of the Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), in 1966.

Ruben Martins explored a different path, linking words to psychological and physical processes of at least five products: Cinesina cosmetics, from the Bozzano brand and Disenfórmio, Sedavier, Fitovit and B12 medications (p. 217).

Hermelindo Fiaminghi was more economical: in the ad for the IV Bienal Internacional de São Paulo, published in a French arts magazine, he worked only with typography, using the similarities between the characters to create rhythmical pictorial alignments.

A pioneer and particularly rich ensemble are the prints and ads made by Willys de Castro for Tintas Cil and their product, Facilit (p. 217), around mid 1950's. Where the prints develop the pictorial experiences of the artist and incorporate works of his authorship, the ads register the pure and simple utilization of concrete

⁸ Hermelindo Fiaminghi is an exception to this statement. The production from Década, publicity agency that operated under his command, still needs to be gathered.



Ruben Martins
Anúncio Bozzano, 1964
Bozzano
leiaute original
Acervo Fernanda Martins

Bozzano ad, 1964
Bozzano
original layout
Fernanda Martins Collection

⁸ Hermelindo Fiaminghi é uma exceção a essa afirmativa. A produção da Década, agência de publicidade que atuava sob seu comando, ainda está por ser levantada.

Publicidade

Se o meio publicitário não passou ileso à produção concreta, também não é possível dizer que foi transformado por ele. Nesse campo, as influências transformadoras mais fortes vieram da fotografia e do cinema americanos, e os desdobramentos construtivos que se mantiveram vivos na publicidade europeia não vingaram por aqui. A publicidade mais próxima da produção concreta não conseguiu ir além da expansão de programas de identidade como os que examinamos anteriormente, feita pelos próprios autores; salvo raríssimas exceções, demora a penetrar com alguma força no meio estrito das agências de publicidade. Além disso, os próprios profissionais do design encarregaram-se de se afastar paulatinamente dessa atividade para melhor demarcar seu campo de atuação.

No reduzido número de anúncios publicitários oriundos dos profissionais vinculados ao grupo concreto⁸, a poesia concreta, ligando cinematicamente os discursos verbal, vocal e visual, é a grande influência. Os diagramas dos anúncios da Securit produzidos por Alexandre Wollner, por exemplo, funcionam como filmes nos quais a divisão verbal do slogan enuncia a união entre consumidor e produto. O mesmo comportamento aparece em um anúncio da Mobília Contemporânea feito por Willys de Castro e Hércules Barsotti e publicado no terceiro boletim da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), já em 1966.

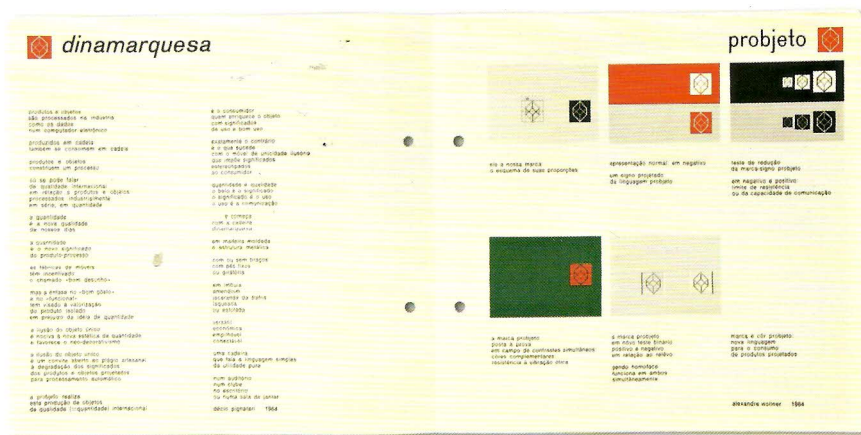
Ruben Martins explorou outro caminho, vinculando palavras a processos psíquicos e fisiológicos nos anúncios de pelo menos cinco produtos: os cosméticos Cinesina, da marca Bozzano, e os medicamentos Disenfórmio, Sedavir, Fitovit e B12 (p. 217).

Hermelindo Fiaminghi foi mais econômico: no anúncio da IV Bienal Internacional de São Paulo, veiculado em uma revista de arte francesa, trabalhou apenas com a tipografia, usando as semelhanças entre os caracteres para criar alinhamentos pictóricos ritmados.

Um conjunto pioneiro e particularmente rico são os impressos e anúncios feitos por Willys de Castro para as Tintas Cil e seu produto Facil-it (p. 217) em meados da década de 50. Se os impressos desdobram as experiências pictóricas do artista e incorporam obras de sua autoria, os anúncios registram a utilização pura e simples de

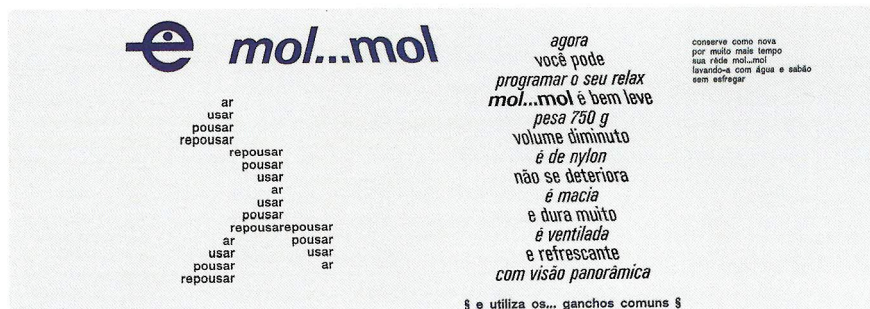
**Alexandre Wollner e
Décio Pignatari**
Folheto com pequeno ma-
nual de identidade e texto
promocional para a cadeira
Dinamarquesa, 1965
Projeto
Impressão tipográfica
Acervo Alexandre Wollner

Flyer with small identity ma-
nual and promotional text
for the Danish chair, 1965
Projeto
Typographic print
Alexandre Wollner Collection



Alexandre Wollner
Anúncio mol...mol, década
de 1960
Equipesca
Impressão tipográfica
Acervo Alexandre Wollner

the mol...mol ad, 1960's
decade
Equipesca
Typographic print
Alexandre Wollner Collection



Exploring the formal diversity of concrete poetry and
developing and Equipesca's visual identity, previ-
ously examined, the ads for the "mol...mol" nets
(Alexandre Wollner and Décio Pignatari, 1960's)
articulate three discourses of varied themes and
diagrams. The poem that visually runs through the
cycle of drying, use, pulling of the net and rest of the
fisherman deserves to be highlighted.

textos-poemas concretos, como ocorre no anúncio publicado na revista *Vértice 1* (1957), em que duas frases, correndo da vertical para a horizontal, trazem para o primeiro plano o espaço em branco da página que começam a pintar.

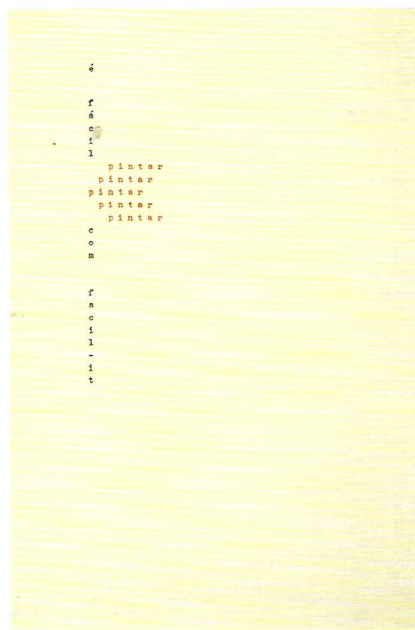
Ruben Martins
Anúncio Sedavier,
Anúncio Fitovite,
Anúncio Nitrenpax, 1964
Laboratórios Prociex
Impressão ofsete (reconstrução digital de Fernanda Martins, 2006)
Acervo Fernanda Martins

Sedavier ad, Fitovite ad,
Nitrenpax ad, 1964
Prociex Labs
Offset print (digital reconstruction by Fernanda Martins, 2006)
Fernanda Martins Collection



Willys de Castro
Estudo datilográfico para
anúncio das tintas Facil-it
na Revista *Vértice 1*,
década de 1950
Tintas CIL
Arquivo Histórico
do Instituto de Arte
Contemporânea

Datilographic study for .
Facil-it paints ad in
Vertex #1 magazine,
decade of 1950
CIL Paints
Historical Archive of the
Contemporary Art Institute



Explorando a diversidade formal da poesia concreta e desdobrando a identidade visual da Equipesca, examinada anteriormente, o anúncio das redes mol...mol (Alexandre Wollner e Décio Pignatari, década de 60) articula três discursos de tema e diagramação diferenciados. Merece destaque o poema que percorre visualmente o ciclo de secagem, uso, retirada da rede e descanso do pescador.

⁹ products and objects
are processed in the industry
in the same way as the data
into an electronic computer
produced in a chain
and also consumed in chain
products and objects
constitute a process
you can only talk
of international quality
in relation to products and
objects
industrially processed:
in series, in quantity
quantity
is the new quality
of our days
quantity
is the new meaning
of the product-process
the furniture manufacturers
have been inciting
the so-called good design
but the emphasis in the good
taste
and on the functional
have aimed at the valorization
of the isolated product
in detriment of the idea of
quantity
the illusion of the single
object
is noxious to the new esthet-
ics of quantity
and favors the neodecorativ-
ism
the illusion of a single object
is an open invitation to
handicraft's plagiarism
to the degrading of the
meanings
of the products and objects
projected
for the automatic processing
projeto realizes
this production of objects
of international quality (=
quantity)
it is the consumer
who enriches the object
with meanings
of use and good use
exactly the opposite
is what happens
with the furniture of illusory
unity
which imposes meanings
stereotyped
for the consumer
quantity is quality
the beautiful is the meaning
the meaning is the use
the use is the communication
... and it starts
with the Danish
chair
in molded wood
and metal structure
with or without armrests
with fixed feet
or spinning
in imbuia
amendoim

Mixed with advertising, concrete poetry also played a part as a spokesperson for modernist design, as was previously mentioned. In a curious mix of identity manual and promotional flyer for the Danish chair (p. 216), sold here in Brazil by Projeto (identity by Alexandre Wollner, 1965), Décio Pignatari was able to transform the ad into a manifest, attacking the "illusion of the sole object" and stating: "Quantity is the new quality of our days".⁹

Publications and printed matter

If looked at exclusively from the point of view of market presence, the transformation provoked by the designers linked to concretism in the printed matter environment was also somewhat shy – with the exception of *Jornal do Brasil*, reformulated by Amílcar de Castro.

Books

The book publishing-printing environment, firmly rooted on very sedimentary traditions, did not incorporate these designers into their most important publishers in a systematic manner. Another factor to observe is that, although the principle of total design defended the book project as an integrated object, the first initiative to take place with any strength based on this rule occurred only in 1968, with Moysés Baumstein's project for the Debates collection, from Perspectiva publishers. The projects presented here are limited to the covers done by four designers: Aloisio Magalhães, Ivan Serpa, Hermelindo Fiaminghi and Emilie Chamie.

Among the covers produced by Aloisio Magalhães for the conventional publishing market the one from the book *Terceira Feira* (p. 220), by João Cabral de Melo Neto, and made for author's publisher in 1961, stands out. The apparently conventional composition separates a superior strip for the information and an inferior square for the illustration. In the background, the square becomes the theme for the illustration, in a typically concrete formal progression.

The covers done by Ivan Serpa imbricate the typography into the game of shapes that structure the visual field, as occurs in the book *George Sand* (p. 220), from E.W. Seelinger. The covers for the *Idéias e Figuras* and *Jangada* books (p. 220), more rigorous, use only lines of variable weight as the main element, but are more suggestive. In the first one, their behavior echoes the duality contained in the title.

⁹ produtos e objetos são processados na indústria como os dados num computador eletrônico produzidos em cadeia também se consomem em cadeia produtos e objetos constituem um processo só se pode falar de qualidade internacional em relação a produtos e objetos processados industrialmente: em série, em quantidade a quantidade é a nova qualidade de nossos dias a quantidade é o novo significado do produto-processo as fábricas de móveis têm incentivado o chamado bom desenho mas a ênfase no bom gosto e no funcional tem visado à valorização do produto isolado em prejuízo da idéia de quantidade a ilusão do objeto único é nociva à nova estética da quantidade e favorece o neodecorativismo a ilusão do objeto único é um convite aberto ao plágio artesanal à degradação dos significados dos produtos e objetos projetados para processamento automático a probjeto realiza esta produção de objetos de qualidade (= quantidade) internacional é o consumidor quem enriquece o objeto com significados de uso e bom uso exatamente o contrário é o que sucede com o móvel de unicidade ilusória que impõe significados estereotipados ao consumidor quantidade é qualidade o belo é o significado o significado é o uso o uso é a comunicação ... e começa com a cadeira dinamarquesa em madeira moldada e estrutura metálica com ou sem braços com pés fixos ou giratória

Misturada à publicidade, a poesia concreta também funcionou como porta-voz do design modernista, como já foi dito. Numa curiosa mistura de manual de identidade e folheto promocional da cadeira Dinamarquesa (p. 216), comercializada pela Probjeto (identidade de Alexandre Wollner, 1965), Décio Pignatari transformou anúncio em manifesto, atacando “a ilusão do objeto único” e afirmando: “A quantidade é a nova qualidade de nossos dias”.⁹

Publicações e impressos

Tomada exclusivamente em termos de mercado, a transformação provocada pelos designers vinculados ao concretismo no ambiente impresso também foi tímida – exceção feita ao Jornal do Brasil, reformulado por Amílcar de Castro.

Livros

O meio livreiro, aferrado a tradições bastante sedimentadas, não chegou a incorporar esses designers de forma sistemática a suas editoras mais importantes. Outro fator a observar é que, embora o princípio do design total defendesse o projeto do livro como objeto integrado, a primeira iniciativa a realizar essa regra com alguma força ocorreu apenas em 1968, com o projeto de Moysés Baumstein para a coleção Debates, da editora Perspectiva. Os projetos apresentados aqui se limitam às capas feitas por quatro designers: Aloisio Magalhães, Ivan Serpa, Hermelindo Fiaminghi e Emilie Chamie.

Dentre as capas que Aloisio Magalhães produziu para o mercado editorial convencional se destaca a do livro Terceira Feira (p. 220), de João Cabral de Melo Neto, feita para a Editora do Autor em 1961. A composição, aparentemente convencional, separa uma faixa superior para as informações e um quadrado inferior para a ilustração. De fundo, o quadrado passa a tema da ilustração, em progressão formal tipicamente concreta.

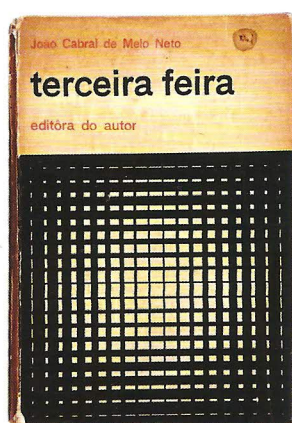
As capas feitas por Ivan Serpa imbricam a tipografia no jogo das formas que estruturam o campo visual, como ocorre no livro George Sand (p. 220), de E.W. Seelinger. As capas dos livros Idéias e Figuras e Jangada (p. 220), mais rigorosas, usam apenas linhas de leveza variável como elemento principal, mas são mais sugestivas. No primeiro, seu comportamento ecoa a dualidade contida no título. No segundo, o enquadramento das letras do título organiza duas séries de progressões

jacarandá-da-bahia
 lacquered
 or upholstered
 versatile
 economical
 stackable
 connectable
 a chair
 that speaks a simple lan-
 guage
 of pure utility
 in an auditorium
 in a club
 in an office
 or in a dining room
 Décio Pignatari, 1964

In the second one, the enclosing of the title's letters organizes two series of progressions in opposite directions, suggesting associations with the theme without actually using literal figurations. It would be interesting to note that a little later Serpa inverted the direction of the relation between concrete art and design, utilizing the book as a support for one of his works.

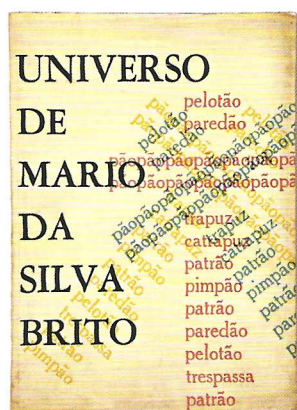
In the book *Universo* of Mario da Silva Brito, Hermelindo Fiaminghi and Décio Pignatari approximate the impression techniques of offsetting to concrete poetry, echoing the mixture of phonetic repetition and semantic variation of the words of the chosen poem for the cover in its graphic treatment, which was also a mix of translucent formal repetition and chromatic variation.

In this ensemble, designer Emilie Chamie gives total autonomy to concrete poetry. Let us see what happens to the books *Diário Cotidiano*, from Antonio Carlos Cabral, *A Fala e a Forma*,



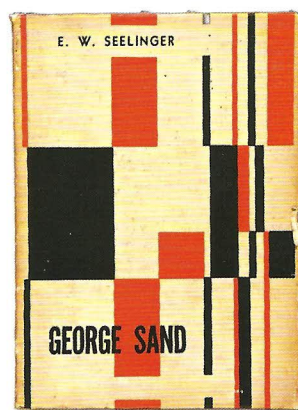
Aloisio Magalhães
 Capa do livro *Terceira Feira*, de João Cabral de Melo Neto, 1961
 Editora do autor
 Impressão tipográfica
 14x21 cm (reprodução fotográfica do original)
 Acervo João Bandeira

Cover of the book *Terceira Feira* (Third Fair), by João Cabral de Melo Neto, 1961
 Author's editor
 Typographic print
 14x21 cm (photographic reproduction of the original)
 João Bandeira Collection



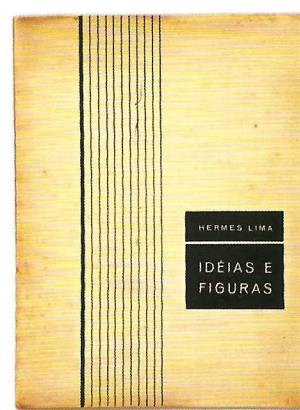
Hermelindo Fiaminghi e Décio Pignatari
 Capa do livro *Universo de Mario da Silva Brito*, 1961
 Impressão ofsete
 Acervo Chico Homem de Melo

Cover of the book *Universe* by Mario da Silva Brito, 1961
 Offset print
 Chico Homem de Melo Collection



Ivan Serpa
 Capa do livro *George Sand*, 1962
 Gráfica Tupy Editora
 Impressão tipográfica
 Acervo Lygia Serpa

Cover for the book *George Sand*, 1962
 Tupy Editors Printers
 Typographic print
 Lygia Serpa Collection



Ivan Serpa
 Capa do livro *Idéias e figuras*, 1958
 MEC Editora
 Impressão tipográfica
 Acervo Lygia Serpa

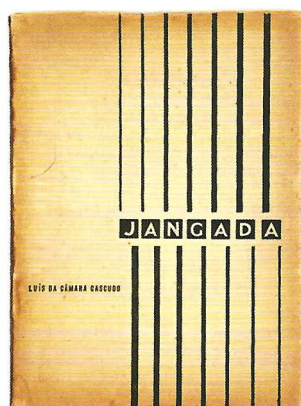
Cover of the book *Ideas and figures*, 1958
 MEC Editors
 Typographic print
 Lygia Serpa Collection

em imbuia
amendoim
jacarandá-da-bahia
laqueada
ou estofada
versátil
econômica
empilhável
conectável
uma cadeira
que fala a linguagem
simples
da utilidade pura
num auditório
num clube
no escritório
ou numa sala de jantar
décio pignatari, 1964

de sentidos opostos, sugerindo associações com o tema sem lançar mão de figurações literais. Vale notar que Serpa, mais tarde, inverteu a mão da relação entre arte concreta e design, utilizando o livro como suporte de uma de suas obras.

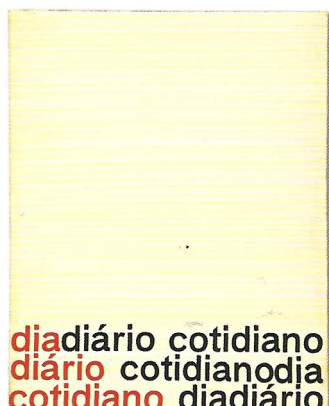
No livro Universo de Mario da Silva Brito, Hermelindo Fiaminghi e Décio Pignatari aproximam as técnicas de impressão offset da poesia concreta, ecoando o misto de repetição fonética e variação semântica das palavras do poema escolhido para a capa no seu tratamento gráfico, também ele uma mistura translúcida de repetição formal e variação cromática.

Nesse conjunto, a designer Emilie Chamie dá autonomia total à poesia concreta. Vejamos o que ocorre com os livros Diadiário Cotidiano, de Antonio Carlos Cabral, A Fala e a Forma, de Yone Giannetti Fonseca, e Ofício Fixo, de Luis Araujo. Em Diadiário Cotidiano, o movimento



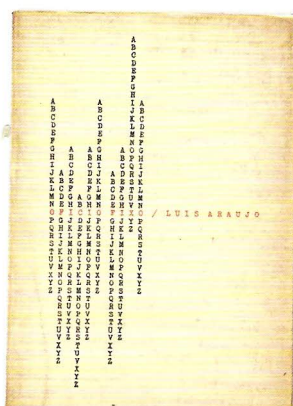
Ivan Serpa
Capa do livro Jangadeiro,
1957
MEC Editora
Impressão tipográfica
Acervo Lygia Serpa

Cover of the book
Jangadeiro (raftsman), 1957
MEC Editors
Typographic print
Lygia Serpa Collection



Emilie Chamie
Capa do livro
Diadiário Cotidiano
de Antônio Carlos Cabral,
década de 1950
Impressão tipográfica
Acervo Mario Chamie

Cover of the book Daily
Daydiary by Antônio Carlos
Cabral, 1950's decade
Typographic print
Mario Chamie Collection



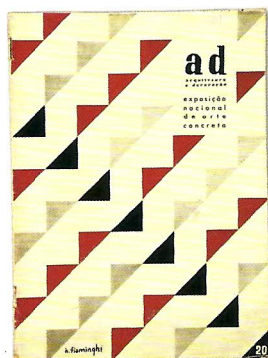
Emilie Chamie
Capa do livro Ofício fixo
de Luis Araujo, década
de 1950
Impressão tipográfica
Acervo Mario Chamie

Cover of the book Fixed
Workmanship by Luis Araujo,
1950's decade
Typographic print
Mario Chamie Collection



Emilie Chamie
Capa do livro A fala e a
forma de Yone Gianetti da
Fonseca, década de 1950
Impressão tipográfica
Acervo Mario Chamie

Cover for the book
The speech and form by
Yone Gianetti da Fonseca,
1950's decade
Typographic print
Mario Chamie Collection



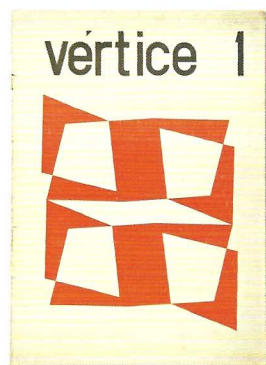
Hermelindo Fiaminghi
Capa e miolo da revista
AD 20, 1956
Revista AD
Impressão ofsete
Acervo família Fiaminghi

Cover and centerfold of
AD #20 magazine, 1956
AD magazine
Offset print
Fiaminghi Family Collection

from Yone Giannetti Fonseca, and *Ofício Fixo*, from Luis Araujo. In *Diário Cotidiano*, the horizontal movement of repeating lines alludes to the passing of time: each line is literally a moment in a sequence. In the first one, the reading of the title remains intact, but Emilie disdains it, and prefers to mark the vertical reading with the color red (which, as a bonus, gives the page an asymmetrical tone). Nothing more coherent: if a diary gains meaning based on the set of days it registers, why not do the same with a set of titles? In the book *A Fala e a Forma* (p. 221), the title appears progressively and partially masked in a circumference. The clearer version appears in the center, coinciding with the diameter of the circumference – its largest horizontal line – and the less clear ones at the top and the base, coinciding with its tangents, where the horizontal lines reach their minimum length. Thus, Emilie slides between highlighting the word “fala,” clearly written in the title, and the word “forma,” represented by its transformation within the texture of the circumference. Finally, on the cover of *Ofício Fixo* (p. 221), the title is a result from a horizontal coloring of the letters into a sequence of vertical alphabets dislocated amongst themselves, producing a strong graphic contrast between the movement of the signs and the fixation of their meaning. On a second level of reading, resulting from the choice of a certain typewriter and the use of a manual sign, Emilie transforms the author of the book into the author of the cover, making him compose the title, indicate the end of the work with a manual sign and sign the result.

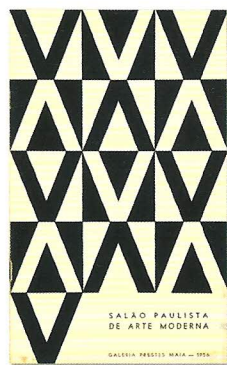
Magazines and catalogs

In magazine production, the scenery was similar to that of the books (designers detached from the most central or popular productions, still unprepared and with little will for dealing with the global and systematic planning typical of their performance). Its privileged space for action were the publications linked to architecture and to the artistic vanguards – including catalogs like the *V Salão Paulista de Arte Moderna* (Luiz Sacilotto, 1956) –, which allowed for and stimulated the formal experience and the global representation of the product. In the architecture field, which also included a registration of what was going on in plastic arts and design, the magazines *Vértice*, *Módulo* and *AD* stood out. If the centerfolds do these magazines showed a dynamic vision based on the asymmetrical composition, the covers were,



Willys de Castro
Capa da revista
Vértice 1 (ilustração de
Hércules Barsotti), 1957
Revista Vértice
Impressão tipográfica
Arquivo Histórico do Instituto de Arte Contemporânea

Cover for Vertex #1
magazine (illustration by
Hércules Barsotti), 1957
Vertex magazine
Typographic print
Historical Archive of the
Contemporary Art Institute



Luiz Sacilotto
Capa do catálogo do
V Salão Paulista de Arte
Moderna, 1956
22,5x14 cm
Acervo biblioteca
Walter Wey – Pinacoteca
do Governo do Estado
de São Paulo

Cover for the catalogue
of the 5th Paulista Salon
of Modern Art, 1956
22,5x14 cm
Walter Wey library – Pina-
coteca of São Paulo State
Government Collection

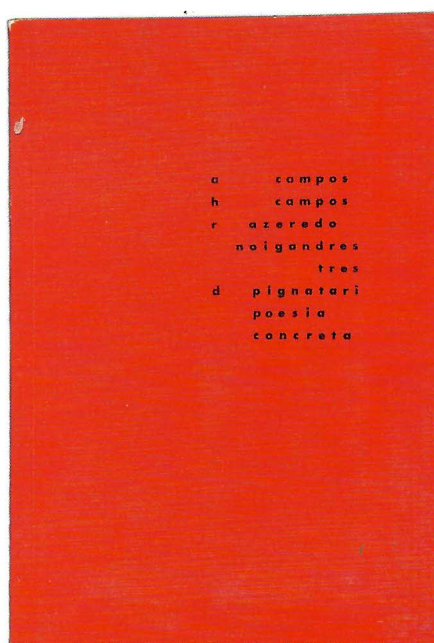
horizontal das linhas repetidas alude à passagem do tempo: cada linha é literalmente um momento em uma seqüência. Na primeira, a leitura do título mantém-se intacta, mas Emilie a despreza, preferindo marcar a leitura vertical com a cor vermelha (que, de brinde, dá à página um tom assimétrico). Nada mais coerente: se um diário ganha sentido no conjunto dos dias que registra, por que não fazer o mesmo com o conjunto dos títulos? No livro *A Fala e a Forma* (p. 221), o título aparece progressiva e parcialmente mascarado em uma circunferência. A versão mais nítida aparece no centro, coincidindo com o diâmetro da circunferência – sua maior horizontal –, e as menos nítidas, no topo e na base, coincidindo com suas tangentes, onde as horizontais atingem seu comprimento mínimo. Assim, Emilie desliza entre destacar a fala, inscrita na nitidez do título, e a forma, representada por sua transformação na textura da circunferência. Finalmente, na capa de *Ofício Fixo* (p. 221), o título resulta da coloração horizontal das letras de uma seqüência de alfabetos verticais deslocados entre si, produzindo um forte contraste gráfico entre o movimento dos signos e a fixação de seu sentido. Num segundo nível de leitura, resultante da escolha de um tipo de máquina de escrever e do uso de um sinal manual, Emilie transforma o autor do livro em autor da capa, fazendo-o compor o título, indicar o fim do trabalho com uma marca manual e assinar o resultado.

Revistas e catálogos

Na produção de revistas, o cenário era semelhante ao dos livros (designers afastados das produções mais populares ou centrais, ainda despreparadas e pouco desejosas de lidar com o planejamento global e sistemático típico de sua atuação). Seu espaço privilegiado de ação eram as publicações ligadas à arquitetura e às vanguardas artísticas – incluídos aí catálogos como o do V Salão Paulista de Arte Moderna (Luiz Sacilotto, 1956) –, que permitiam e estimulavam a experiência formal e o agenciamento global do produto. No campo da arquitetura, que também envolvia um registro do que ocorria nas artes plásticas e no design, destacavam-se as revistas *Vértice*, *Módulo* e *AD*. Se o miolo dessas revistas exibía uma visualidade dinâmica baseada na composição assimétrica, as capas não raro eram tratadas de forma tradicional, simétricas e com áreas

Décio Pignatari
 Capa da revista
 Noigandres 3, 1956
 Impressão tipográfica
 Acervo Augusto de Campos

Cover of Noigandres #3
 magazine, 1956
 Typographic print
 Augusto de Campos
 Collection



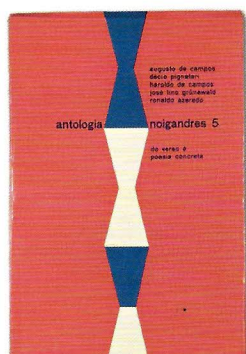
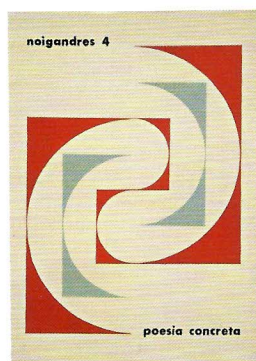
not uncommonly, treated in a more traditional manner, symmetrical and with separate areas for title and illustration, as can be seen in the cover of the first issue of *Vértice* magazine (p. 223), done by Willys de Castro. The magazines *Módulo* and *AD* operated in a more graphically integrated manner. In the issue where it announced the IV Bienal Internacional de São Paulo, for example, *Módulo*'s cover created a visual summary based on a colorful asymmetrical

rectangular composition. In the edition of *AD* magazine (p. 222) that included a separate of the I National Concrete Art Exhibition, Hermelindo Fiaminghi used as base his work *Composição* (which participated of the exhibit) in order to graphically organize the cover and the information it contained. Here, as in many other cases, it was not about reproducing an original piece of artwork, but about testing its formal principles in other communication contexts.

The covers of the five issues of *Noigandres* magazine, a vehicle for the propagation of concrete poetry from the group with the same name, including poets Augusto de Campos, Décio Pignatari and Haroldo de Campos, are a good thermometer for the oscillations of that environment. After the first cover, done by hand by Décio Pignatari, came the sober composition by Maurício Nogueira Lima. In number 3, Décio Pignatari, aided by Hermelindo Fiaminghi, produced a typographical block ruled by

Hermelindo Fiaminghi
Capa da revista
Noigandres 4, 1958
Impressão ofsete
Acervo família Fiaminghi

Cover of the Noigandres #4
magazine, 1958
Offset print
Fiaminghi Family Collection

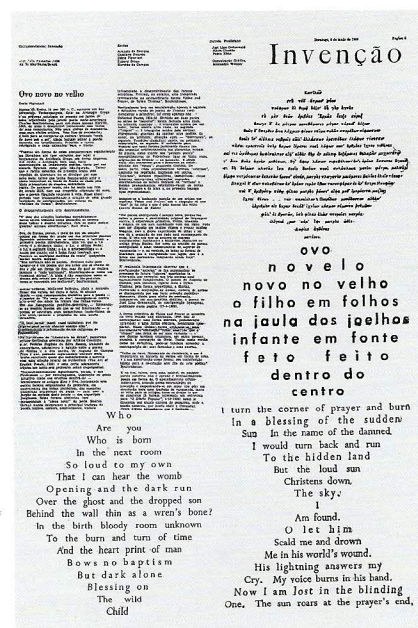


Alexandre Wollner
Capa e página interna
do suplemento
Invenção, 1960
Correio Paulistano
Impressão tipográfica
Acervo Alexandre Wollner

Cover and internal page
of the Invention
supplement, 1960
Correio Paulistano
Typographic print
Alexandre Wollner Collection

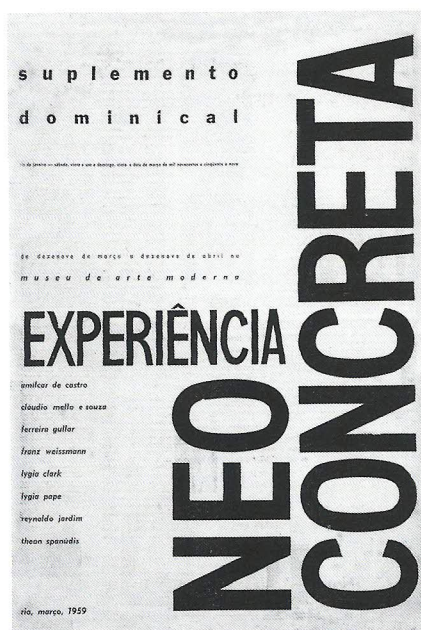
separadas para título e ilustração, como ocorre na capa do número 1 da revista Vértice (p. 223), feita por Willys de Castro. As revistas Módulo e AD operavam de forma graficamente mais integrada. No número em que noticiou a IV Bienal Internacional de São Paulo, por exemplo, a capa da Módulo criou um sumário visual a partir de uma colorida composição retangular assimétrica. Na edição da revista AD (p. 222) que incluiu uma separata da I Exposição Nacional de Arte Concreta, Hermelindo Fiaminghi tomou como base sua obra Composição (que participou da exposição) para organizar graficamente a capa e suas informações. Aqui, como em muitos outros casos, não se tratava de reproduzir uma obra de arte original, mas de testar seus princípios formais em outros contextos de comunicação.

As capas dos cinco números da revista Noigandres, veículo de divulgação da poesia concreta do grupo de mesmo nome, formado pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, são um bom termômetro das oscilações do meio. À primeira, feita à mão por Décio Pignatari, seguiu-se a sóbria composição de Maurício Nogueira Lima. No número 3, Décio Pignatari, auxiliado por Hermelindo Fiaminghi, produziu um bloco tipográfico regulado pela coincidência entre uma ou mais letras de linha a linha. Os nomes dos autores, separados por conta dessa regulação, estão reunidos pelas



Amílcar de Castro
Capa e páginas internas
do Suplemento Dominical
do Jornal do Brasil
"Experiência Neoconcreta"
21-22 de março de 1959
Impressão ofsete
(reproduções reduzidas,
obtida do livro Preto no
Branco – A arte gráfica
de Amílcar de Castro)

Cover and internal pages
of the Sunday Supplement
of the Jornal do Brasil –
"Neo-concrete Experience"
of March 21-22, 1959
Offset print (reduced
reproduction, obtained
from the book Black on
White – The graphic art of
Amílcar de Castro)



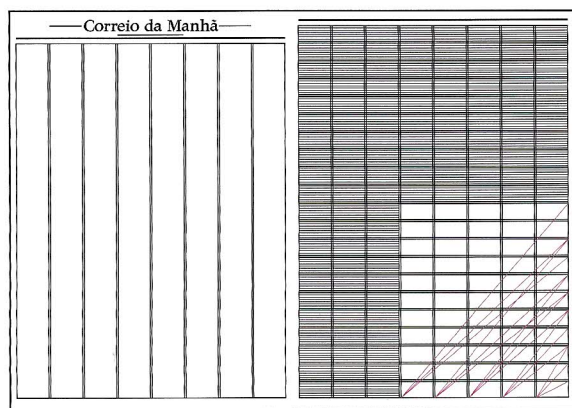
the coincidence between one or more letters from line to line. The authors' names, separated due to this ruling, are grouped by the initials that stand out from the ensemble (a set of rules very similar to that of the ad of Fiaminghi for the IV Bienal, examined previously). Number 4's cover, done by Fiaminghi, followed the same procedure of the cover for the AD magazine, incorporating the text content into the division and movement that structure the image. In number 5, the cover produced by the group itself repeated the dose, but without the same degree of integration.

Newspapers

In this area, the history was a little different. Amílcar de Castro, starting the remodeling of the Jornal do Brasil, in 1956, and of the Diário de Minas Gerais, in the following years, and Alexandre Wollner, producing the supplement Invenção, from Correio Paulistano, and reformulating the graphic project of the Cor-

reio da Manhã, in 1960, all contributed with force to the graphic renovation of the area, in the midst of all these events. Invited by Editor Reynaldo Jardim to diagram an edition of the Sunday Supplement of the newspaper, Castro filled the paper's management with enthusiasm, who then initiated a broad remodeling under the direction of journalist Odylo Costa Filho, and took Castro to act throughout the whole newspaper. In order to show the depth of

Correio da Manhã



Alexandre Wollner
Malha tipográfica do jornal
Correio da Manhã, 1960
(reconstrução digital, 2003)

Typographic grid of the
Correio da Manhã
Newspaper, 1960
(digital reconstruction, 2003)

Amilcar de Castro
Primeira página do Jornal
do Brasil 22 de abril de 1960
Impressão ofsete (reprodu-
ção reduzida, obtida do livro
Preto no Branco – A arte
gráfica de Amilcar de Castro)

Front page of the Jornal do
Brasil April 22, 1960
Offset print (reduced repro-
duction, obtained from the
book Black on White –
The graphic art of Amilcar
de Castro)



iniciais que se destacam do conjunto (um jogo de re-
gras muito parecido com o do anúncio de Fiaminghi
para a IV Bienal, examinado anteriormente). A capa
do número 4, feita por Fiaminghi, seguiu o mesmo
procedimento da capa da revista AD, incorporando
o conteúdo textual à divisão e ao movimento que
estruturam a imagem. No número 5, a capa produ-
zida pelo próprio grupo repetiu a dose, mas sem o
mesmo grau de integração.

Jornais

No meio jornalístico, a história foi um pouco diferen-
te. Amilcar de Castro, iniciando a reforma do Jornal
do Brasil, em 1956, e do Diário de Minas Gerais, nos
anos seguintes, e Alexandre Wollner, produzindo
o suplemento Invenção, do Correio Paulistano, e
reformulando o projeto gráfico do Correio da Manhã,
em 1960, contribuíram com vigor para a renova-
ção gráfica da área, no centro dos acontecimen-

tos. Convidado pelo editor Reynaldo Jardim para
diagramar uma edição do Suplemento Dominical do
jornal, Castro entusiasmou a direção do jornal, que
iniciou uma ampla reforma sob a batuta do jorna-
lista Odylo Costa Filho, levando Castro a atuar em
todo o jornal. Para demonstrar a profundidade das
transformações, uma pequena seqüência composta
das primeiras páginas do jornal é suficiente. Elas
passam do domínio da simetria e dos classificados,

Antonio Maluf
Estudo de cartaz para a I
Bienal de
São Paulo, 1951
 Fundação Bienal de São
 Paulo
 Têmpera sobre cartão
 29x20cm
 Coleção particular

Study for a fabric pattern,
 1960's decade
 Rhodia
 Gouache on cardboard
 30x22cm
 Private Collection

Cartaz da I Bienal
Internacional de
São Paulo (versão com
fundo preto), 1951
 Fundação Bienal de
 São Paulo
 Impressão ofsete
 93x62 cm
 Coleção particular

Poster for the 1st
 International São Paulo
 Biennial (version with black
 background), 1951
 São Paulo Bienal Foundation
 Offset print
 93x62 cm
 Private Collection

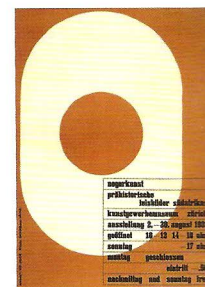
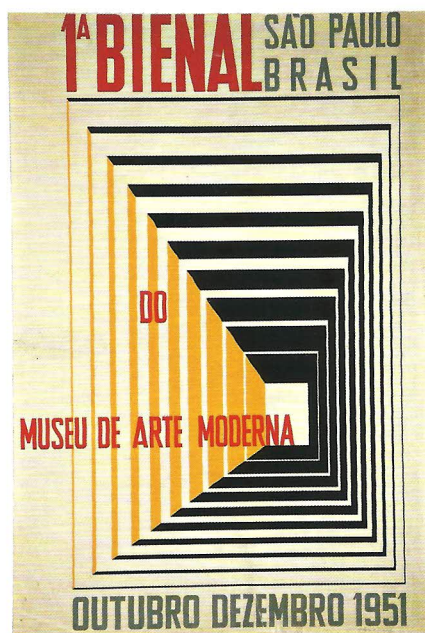
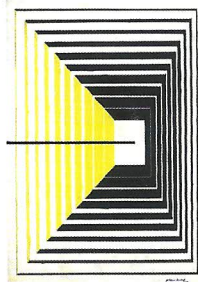
Cartaz da Feira
Agropecuária de
Juiz de Fora, 1957
 Feira Agropecuária de
 Juiz de Fora
 Impressão tipográfica
 72x49cm
 Coleção particular

Poster for the Cattle Fair
 of Juiz de Fora, 1957
 Cattle Fair of Juiz de Fora
 Typographic print
 72x49cm
 Private Collection

Max Bill
Cartaz da exposição
Negerkunst, 1937
 Kunstgewerbemuseum
 Zurich
 Impressão tipográfica
 (reprodução reduzida)

Poster for the exhibit
 Negerkunst, 1937
 Kunstgewerbemuseum Zurich
 Typographic print (reduced
 reproduction)

¹⁰ The book *Preto no Branco*:
 A Obra Gráfica de Amílcar
 de Castro, organized by
 researcher Yanet Aguilera,
 with the support of the
 Universidade Federal de
 Minas Gerais, and edited
 by Discurso Editorial, brings
 a profound analysis by
 Washington Lessa about
 the graphic transformations
 of *Jornal do Brasil*, besides
 interviews with Reynaldo
 Jardim and Ferreira Gullar.



the transformations, a small sequence composed of the first few pages of the newspaper is sufficient. They go from the predominance of symmetry and classifieds, still visible at the end of 1956, to the free diagramming of information, consolidated in 1960. Two aspects from Amílcar de Castro's participation in the *Jornal do Brasil* are worth a special mention. In first place, its graphic reformulation redefined the journalistic behavior of the means; in second place, the designer worked the whole time inside the editorial, gradually and patiently adopting new methods of producing and articulating texts, titles and photos within the space of the page, concentrating on the daily conflict with the, for the most part, archaic habits of the newspaper's staff. Doing "geometry with those who breathe," Amílcar took apart as much as he could the visual and productive structures that did not privilege the journalistic quality of information and reading¹⁰.

Posters

One of the keys to understanding the graphic pieces produced in the spirit of concrete art appears in a statement by Antonio Maluf:

"The work I did in 1951, and that later became the poster for the I Bienal de São Paulo, is made with structural elements that reiterate the rectangular shape of the support. The elements are not there to illustrate something: the formal elements reiterate the

¹⁰ O livro *Preto no Branco: A Obra Gráfica de Amílcar de Castro*, organizado pela pesquisadora Yanet Aguilera, com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, e editado pela Discurso Editorial, traz uma análise aprofundada de Washington Lessa sobre as transformações gráficas do *Jornal do Brasil*, além de entrevistas com Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar.

visível ainda no fim de 1956, para o da livre diagramação da informação, consolidada em 1960. Dois aspectos da atuação de Amílcar de Castro no *Jornal do Brasil* são dignos de comentário. Em primeiro lugar, sua reformulação gráfica redefiniu o comportamento jornalístico do veículo; em segundo, o designer trabalhou o tempo todo dentro da redação, adotando de forma gradual e paciente novos modos de produzir e articular textos, títulos e fotografias no espaço da página, concentrando-se no embate cotidiano com os hábitos muitas vezes arcaicos da equipe do jornal. Fazendo “geometria como quem respira”, Amílcar desmontou até onde pôde as estruturas visuais e produtivas que não privilegiavam a qualidade jornalística da informação e da leitura¹⁰.

Cartazes

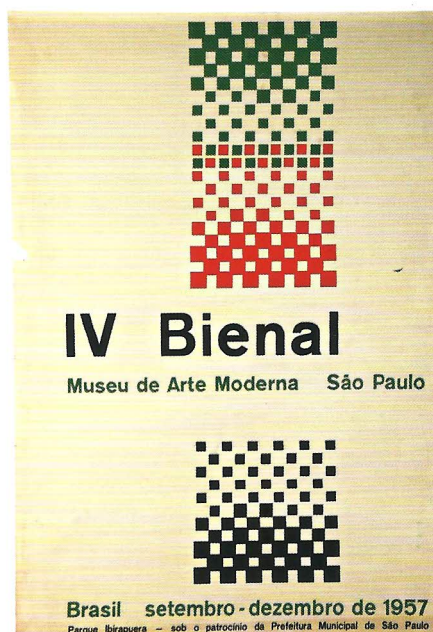
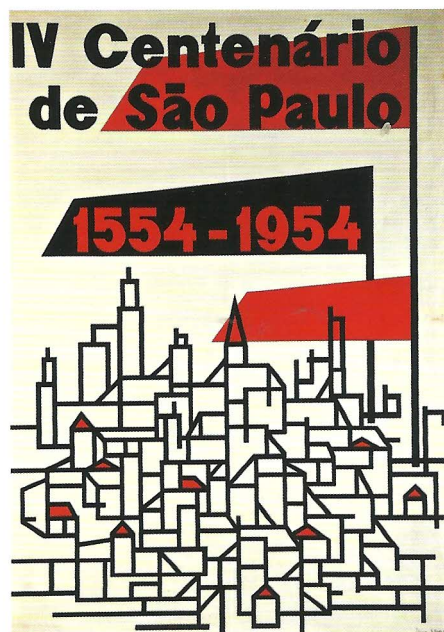
Uma das chaves para compreender as peças gráficas produzidas no espírito da arte concreta aparece num depoimento de Antonio Maluf:

Geraldo de Barros
Cartaz para o IV Centenário de São Paulo, 1954
Prefeitura de São Paulo
Desenho e recorte de papel
104x73 cm
Acervo Alexandre Wollner

Poster for the 4th Centennial of São Paulo, 1954
São Paulo City Hall
Drawing and cutout in paper
104x73 cm
Alexandre Wollner Collection

Alexandre Wollner
Cartaz da IV Bienal Internacional de São Paulo, 1957
Fundação Bienal de São Paulo
Impressão tipográfica
96x64 cm
Acervo Alexandre Wollner

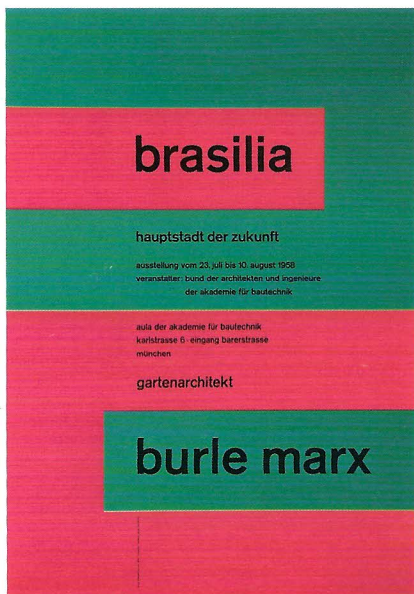
Pôster of the 4th International São Paulo Biennial, 1957
São Paulo Biennial Foundation
Typographic print
96x64 cm
Alexandre Wollner Collection



“O trabalho que realizei em 1951, e que depois se tornou o cartaz da I Bienal de São Paulo, é feito de elementos estruturais que reiteram a forma retangular do suporte. Os elementos não estão lá ilustrando algo: os elementos formais reiteram o suporte retangular. Não é aplicação. Entendo que o cartaz (...) teve muita importância na divulgação da arte concreta porque sua função foi dupla: não só se enunciava, como

Almir Mavignier
Poster Brasília –
Burle Marx, 1958
 Impressão ofsete
 84,2x59 cm
 Coleção Museu de Arte
 Moderna de São Paulo.
 Doação artista, 2000

Poster Brasília –
 Burle Marx, 1958
 Offset print
 84,2x59 cm
 Museum of Modern Art of
 São Paulo Collection.
 Donation from the artist, 2000

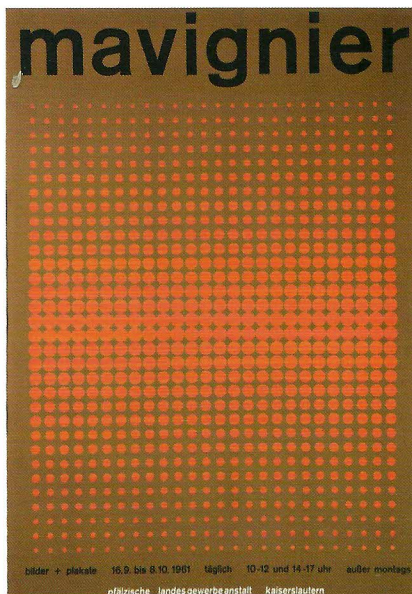


Almir Mavignier
Poster Mavignier, 1962
 Serigrafia
 83,9x59,4 cm
 Coleção Museu de Arte
 Moderna de São Paulo.
 Doação artista, 2000

Poster Mavignier, 1962
 Serigraphy
 83,9x59,4 cm
 Museum of Modern Art of
 São Paulo Collection.
 Donation from the artist, 2000

rectangular support. It's not an application. I understand that the poster (...) was of great importance in the diffusion of concrete art because it served two functions: not only it expressed itself, as it also announced the whole process in which the support ended being the problem. In the poster, nothing was being transported. It simply said: this is me, a rectangle."¹¹

In a general way, the posters here exhibited marked great events of the period: the ascension of the cinema, the construction of Brasília



and the maturity of Brazilian architecture, the 400 years of the city of São Paulo and the realization of its first Bienais.

Some directly manifested their affiliation to the European constructive roots in a more citational tone. The poster for the Feira Agropecuária de Juiz de Fora of 1957 (p. 228), also by Antonio Maluf, pays unequivocal homage to the structure of the poster made by Max Bill 36 years before for a black arts exhibit (p. 228). The poster for the IV Centenário de São Paulo (p. 229), made in 1954 by Geraldo de Barros (followed by the poster for the Revoadá Internacional do IV Centenário (p. 232), in partnership with Alexandre Wollner), was openly inspired in the poster done by Otl Aicher to promote a set of conferences about the history of the city of Ulm in 1952.

The use of the support and the reuse of the "shape-ideas" originated from the concrete experiments are also much evidenced in the posters

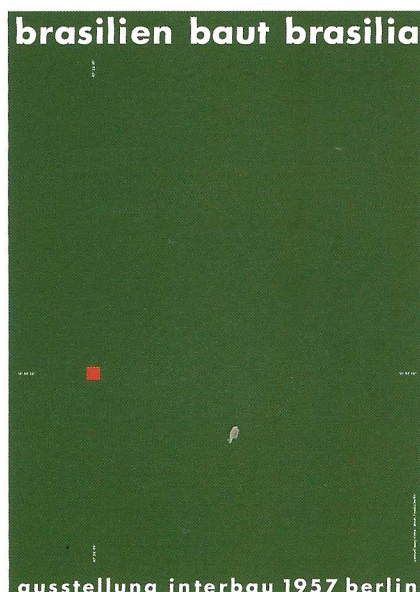
¹¹ Cf. BARROS, Regina Teixeira de, BANDEIRA, João. Arte Concreta Paulista. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

Mary Vieira
 Cartaz *Brasilien baut*, 1954
 Impressão tipográfica
 (reconstrução digital
 do original feita por
 André Stolarski, 2006)
 60x42,5 cm

Poster *Brasilien baut*, 1954
 Typographic print
 (digital reconstruction
 of the original done by
 André Stolarski, 2006)
 60x42,5 cm

também anunciava todo um processo no qual o suporte vinha a ser o problema. No cartaz não se estava transportando nada; dizia ele: isso sou eu, um retângulo”¹¹.

De modo geral, os cartazes expostos aqui marcaram grandes eventos do período: a ascensão do cinema, a construção de Brasília e a maturidade da arquitetura brasileira, os 400 anos da cidade de São Paulo e a realização de suas primeiras Bienais.



**Cartaz *Brasilien baut*
 Brasília, 1957**
 Impressão tipográfica
 (reconstrução digital
 do original feita por
 André Stolarski, 2006)
 60x42,5 cm

Poster *Brasilien baut*
 Brasília, 1957
 Typographic print
 (digital reconstruction
 of the original done by
 André Stolarski, 2006)
 60x42,5 cm

**Cartaz *Panair do*
 Brasil, 1957**
 Impressão tipográfica
 (reconstrução digital
 do original feita por
 André Stolarski, 2006)
 60x42,5 cm

Poster *Panair do*
 Brasil, 1957
 Typographic print
 (digital reconstruction
 of the original done by
 André Stolarski, 2006)
 60x42,5 cm

Alguns manifestavam diretamente sua filiação às raízes construtivas européias, em tom de citação. O cartaz da Feira Agropecuária de Juiz de Fora de 1957 (p. 228), também de Antonio Maluf, presta homenagem inequívoca à estrutura do cartaz feito por Max Bill 36 anos antes para uma exposição de arte negra (p. 228). Já o cartaz do IV Centenário de São Paulo (p. 229), feito em 1954 por Geraldo de Barros (ao qual se seguiu o cartaz da Revoadinha Internacional do IV Centenário (p. 232), em parceria com Alexandre Wollner), inspirava-se abertamente no cartaz feito por Otl Aicher para promover um ciclo de conferências sobre a história da cidade de Ulm em 1952.

O uso do suporte e o reaproveitamento das “idéias-forma” oriundas das experimentações concretas também são bastante evidenciados nos cartazes de Alexandre Wollner, Almir Mavignier e Mary Vieira. No cartaz vencedor do

¹¹ Cf. BARROS, Regina Teixeira de, BANDEIRA, João. *Arte Concreta Paulista*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

of Alexandre Wollner, Almir Mavignier and Mary Vieira. In the winning poster of the III Bienal de São Paulo's contest (1955), Wollner reused the progressions from his *Constelação de Seis Pinturas*, done in the same year. In the poster for the *Semana da Cidade de Kiel* (*Kieler Woche*), of 1956, it is the breadth of the support that defines the text and image areas, encasing the exploration of a reticule full of scenery suggestions (procedure that would be repeated in the poster for the exhibit *Artistas Brasileiros em Munique* [Brasil-

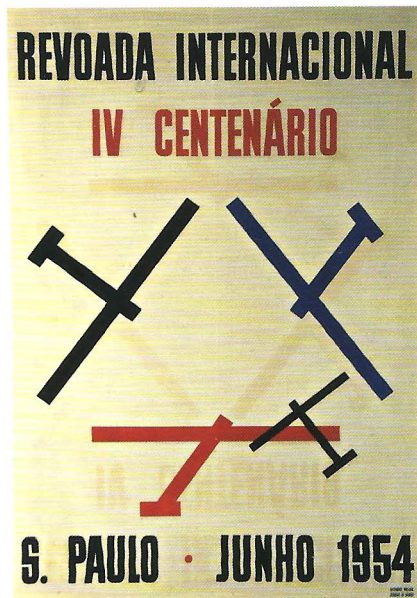


Alexandre Wollner e Geraldo de Barros
Cartaz para o Festival Internacional de Cinema do Brasil, 1954
Tipografia
86x58 cm
Acervo Alexandre Wollner

Poster for the International Film Festival of Brazil, 1954
Typography
86x58 cm
Alexandre Wollner Collection

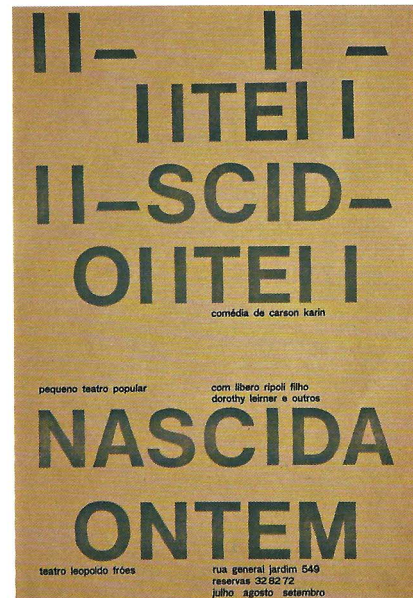
Cartaz Revoada Internacional IV Centenário, 1954
Tipografia
86x58 cm
Acervo Alexandre Wollner

Poster for the plane show commemorating the 400th anniversary of the city of São Paulo, 1954
Typographic print
86x58 cm
Collection Alexandre Wollner



Alexandre Wollner
Cartaz Nascida Ontem,
c.1965
Teatro Leopoldo Fróes
Impressão tipográfica
48x32,5 cm
Acervo Alexandre Wollner

Poster Born Yesterday,
circa 1965
Leopoldo Fróes Theatre
Typographic print
48x32,5 cm
Alexandre Wollner Collection



ianischer Künstler], of 1958). The reticular progression appears also in the poster with which the designer won the contest at the IV Bienal Internacional de São Paulo, in 1957. It was also one of the great objects of study of graphic artist Almir Mavignier, as the poster for his exhibit (p. 230) of 1961 attests.

The posters of artist Mary Vieira operate in the limit between concretism and figuration. The trio of posters *Brasilien Baut* (Brazil builds, p. 231), *Brasilien Baut Brasília* (Brazil builds Brasília, p. 231) and *DC7C Panair* (p. 231) make a particularly powerful ensemble. In the first one, the division of the surface plane into two rectangles (green below for the earth, blue above for the sky) creates the scenery for a varied modernistic perspective suggested by the disposition of black and white rectangles and reinforced by the framing of the typography. In the second one, the glance flies up then turns downwards, framing only the green plane, here

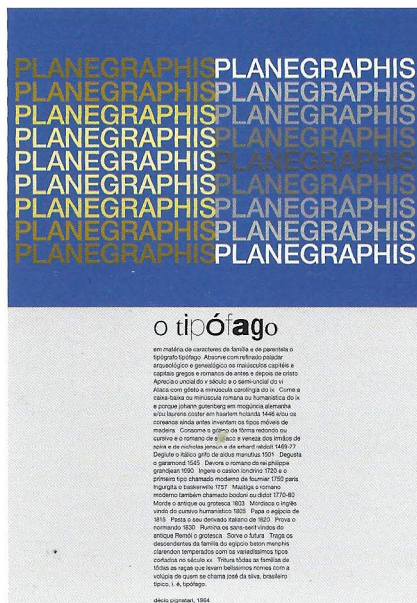
Fundação Cultural do
Distrito Federal
Impressão tipográfica
46x21 cm
Coleção do artista

Poster Japanese Cinema,
1966
Distrito Federal Cultural
Foundation
Typographic print
46x21 cm
Artist's Collection

**Cartaz Madrigal
Renascentista, 1966**
Fundação Cultural do
Distrito Federal
Impressão tipográfica
46x21 cm
Coleção do artista

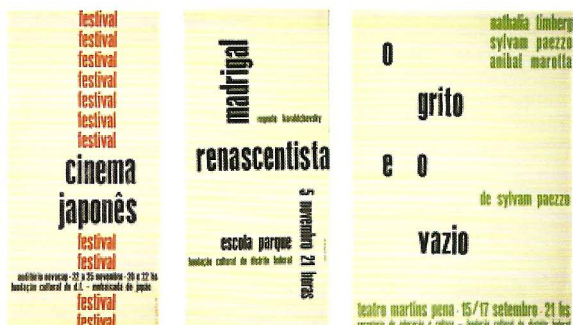
Poster Renaissance
Madrigal, 1966
Distrito Federal Cultural
Foundation
Typographic print
46x21 cm
Artist's Collection

concurso da III Bienal de São Paulo (1955), Wollner reaproveitou as progressões de sua Constelação de Seis Pinturas, feita no mesmo ano. No cartaz da Semana da Cidade de Kiel (Kieler Woche), de 1956, é a largura do suporte que define as áreas de texto e imagem, enquadrando a exploração de uma retícula repleta de sugestões paisagísticas (procedimento que seria repetido no cartaz da exposição Artistas Brasileiros em Munique [Brasilianischer Künstler], de 1958). A progressão reticular aparece



**Alexandre Wollner e
Décio Pignatari**
Capa do calendário
Planographis, 1964
Impressão ofsete
59x42 cm
Acervo Alexandre Wollner

Planographis calendar
cover, 1964
Offset print
59x42 cm
Alexandre Wollner Collection



Cartaz O grito e o vazio,
1966
Fundação Cultural do
Distrito Federal
Impressão tipográfica
46x32 cm
Coleção do artista

Poster *The scream and the void*, 1966
Distrito Federal Cultural Foundation
Typographic print
46x32 cm
Artist's Collection

ainda no cartaz com o qual o designer venceu o concurso da IV Bienal Internacional de São Paulo, em 1957. Ela também foi um dos grandes objetos de estudo do artista gráfico Almir Mavignier, como atesta o cartaz de sua exposição (p. 230) de 1961.

Os cartazes da artista Mary Vieira operam no limite entre a concreção e a figuração. O trio de cartazes *Brasilien Baut* (Brasil constrói, p. 231), *Brasilien Baut Brasília* (Brasil constrói Brasília, p. 231) e *DC7C Panair* (p. 231) forma um conjunto particularmente poderoso. No primeiro, a divisão do plano em dois retângulos (verde embaixo para a terra, azul em cima para o céu) cria o cenário para uma variada perspectiva modernista sugerida pela disposição de retângulos pretos e brancos e reforçada pelo enquadramento da tipografia. No segundo, o olhar alça vôo e volta-se para baixo, enquadrando apenas o plano verde, transformado em mapa. A multidão de retângulos dá lugar a um ponto isolado

¹² "in the matter of family characters and relatives the typographer typofagus Absorbs with refined archeological and genealogical palate the capital capitals and greek and roman capitals of before and after christ Appreciates the o uncial of the V century and the semi-uncial of the VI Attacks with pleasure the carolingian minuscule of the IX Eats the lower case or roman or humanistic minuscule of the IX and because johann gutenber in moguncia germany and/or laurens coster in haarlem holland 1446 and/or the korean still before invented the movable wood furniture Consumes the gothic of round type or cursive and the roman of subiacio and venice of the brothers of spira and of nicholas jenson and of erhard ratdolt 1469-77 Swallows the italics of aldus manutius 1501 Tastes the garamond 1545 Devours the roman of king philippe grandjean 1690 Ingests the london caslon 1720 and the first type called modern of fournier 1750 paris Gurgitates the baskerville 1757 Chews the modern roman also called bodoni or didot 1770-80 Bites the antique or grotesque 1803 Nibbles the english coming from the humanistic cursive 1805 Gobbles up the egyptian of 1815 Grazes its italian derivate of 1820 Tries out the norman 1830 Ruminates the sans-serif coming from the antique Grinds again the grotesque Gulps down the futura Swigs the descendants from the families of the egyptian beton memphis clarendon seasoned with the extremely varied cut types of the xx century Triturates all families of all races that carry beautiful names with the voluptuousness of those who are named josé da silva, typical brazilian, i.e., typofagus."

transformed into a map. The multitude of triangles gives way to an isolated point in the west portion of the poster – the city of Brasilia – with its position defined by discrete coordinates in the perimeter of the visual field. In the third and last poster, the glance follows its flight pattern, but turns once again towards the horizon, bringing the division green/blue, with the blue more eminent. A circle delimits the space, alluding both to a typical view out of an airplane's window and to a section cut of its fuselage.

The poster series done in 1966 by Guilherme Cunha Lima stands out due to the ability to overcome the scarcity of graphic resources through the treatment of the words and the hollow spaces of the support, oscillating between concrete poetry (like in the poster *O Grito e o Vazio*, p.233), the visual pattern (*Cinema Japonês, Amor Depois das Onze*, p. 233) and the asymmetrical composition (*Madrigal Renascentista*, p. 233). The tight bond with concrete poetry appears still in two other projects. In an operation that resembles the good book covers by Emilie Chamie, Alexandre Wollner progressively constructs the form and meaning of the title of the play *Nascida Ontem* (p. 232). In the calendar he projected to publicize *Planographis* (p. 233) – the experimental printers he founded with Isai Leirner in 1964 – the concretist pattern, which alludes to the rubberized inking-rollers of the printing machines, serves as the appetizer for the typographical banquet of Décio Pignatari¹².

Packaging

Varied and fertile, packaging design might answer for the production parcel of the period which, with the identity programs, marked in a more durable manner the Brazilian imaginary. In the food sector, Alexandre Wollner defined at forminform the fifty-year-old can of sardines *Coqueiro* (p. 237), while Lygia Pape formulated the visual reasoning of the packaging for *Piraquê* products. In the perfume sector, Alexandre Wollner and Ruben Martins worked in opposite formal extremes for two manufacturers. In the medical area, Aloisio Magalhães and Ruben Martins produced graphically modular sets for *Laboratórios Maurício Vilela* and to *Prociénx*, respectively. In fishing, Alexandre Wollner developed together with Karl Heinz Bergmiller a complete line of products for *Equipesca*. In the phonographic market, Ary Fagundes, Fernando Lemos and Lygia

¹² “em matéria de caracteres de família e de parentela o tipógrafo tipófago Absorve com refinado paladar arqueológico e genealógico os maiúsculos capitéis e capitais gregos e romanos de antes e depois de cristo Aprecia o uncial do v século e o semi-uncial do vi Ataca com gôsto a minúscula carolínea do ix Come a caixa-baixa ou minúscula romana ou humanística do ix e porque johann gutenberg em mogúncia alemã e/ou laurens coster em haarlem holanda 1446 e/ou os coreanos ainda antes inventam os tipos móveis de madeira Consome o gótico de fôrma redondo ou cursivo e o romano de subiacco e veneza dos irmãos de spira e de nicholas jenson e de erhard ratdolt 1469-77 Deglute o itálico grifo de aldus manutius 1501 Degusta o garamond 1545 Devora o romano do rei philippe grandjean 1690 Ingere o caslon londrino 1720 e o primeiro tipo chamado moderno de fournier 1750 paris Ingurgita o baskerville 1757 Mastiga o romano moderno também chamado bodoni ou didot 1770-80 Morde o antique ou grotesca 1803 Mordisca o inglês vindo do cursivo humanístico 1805 Papa o egípcio de 1815 Pasta o seu derivado italiano de 1820 Prova o normando 1830 Rumina os sans-serif vindos do antique Remói o grotesca Sorve o futura Traga os descendentes da família do egípcio beton memphis clarendon temperados com os variadíssimos tipos cortados no século xx Tritura tôdas as famílias de tôdas as raças que levam belísimos nomes com a volúpia de quem se chama josé da silva, brasileiro típico, i. é, tipófago.”

a oeste do cartaz – a cidade de Brasília –, cuja posição é definida por discretas coordenadas na periferia do campo visual. No terceiro e último cartaz, a visão prossegue seu vôo, mas volta-se novamente para o horizonte, trazendo a divisão verde/azul, com destaque para o azul. Um círculo delimita o espaço, aludindo tanto à visão típica da janela de um avião quanto ao corte de sua fuselagem.

A série de cartazes feita já em 1966 por Guilherme Cunha Lima destaca-se por superar a escassez de recursos gráficos pela qualidade do tratamento das palavras e dos vazios do suporte, oscilando entre a poesia concreta (como no cartaz O Grito e o Vazio, p. 233), a padronagem visual (Cinema Japonês, Amor Depois das Onze, p. 233) e a composição assimétrica (Madrigal Renascentista, p. 233).

O vínculo estrito com a poesia concreta comparece ainda em dois projetos. Numa operação que lembra as boas capas de livro de Emilie Chamie, Alexandre Wollner constrói progressivamente a forma e o sentido do título da peça Nascida Ontem (p. 232). Já no calendário que projetou para divulgar a Planegraphis (p. 233) – a gráfica experimental que montou em associação com Isai Leirner em 1964 –, a padronagem concretista, que alude aos rolos emborrachados das máquinas impressoras, serve de entrada para o banquete tipográfico de Décio Pignatari¹².

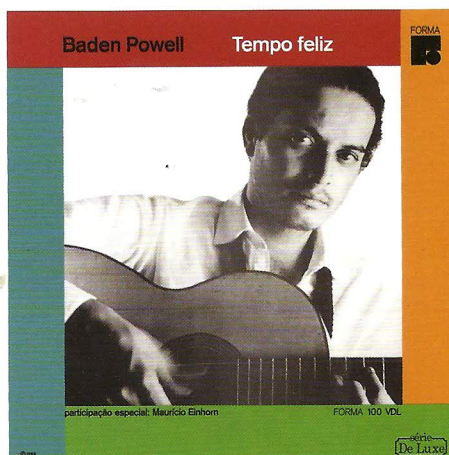
Embalagens

Bastante variado e fértil, o design de embalagens talvez responda pela parcela da produção da época que, com os programas de identidade, marcou de maneira mais duradoura o imaginário brasileiro. No setor alimentício, Alexandre Wollner definiu no forminform a cinquentenária latinha das Sardinhas Coqueiro (p. 237), enquanto Lygia Pape formulou o raciocínio visual das embalagens dos produtos Piraquê. No setor de perfumes, Alexandre Wollner e Ruben Martins trabalharam em pólos formais opostos para dois fabricantes. Na medicina, Aloisio Magalhães e Ruben Martins produziram conjuntos graficamente modulares respectivamente para os Laboratórios Maurício Vilela e para a Prociex. No ramo pesqueiro, Alexandre Wollner desenvolveu com Karl Heinz Bergmiller uma linha completa de produtos para a Equipesca. No mercado fonográfico, Ary Fagundes, Fernando Lemos e Lygia Clark trabalharam próximos de um abstracionismo

Clark worked closely with a geometrical abstract in the covers for poetry vinyls, while Cesar Gabriel Vilela and Goebel Weyne adopted the constructive rigidity as a work base, as can be seen in the cover

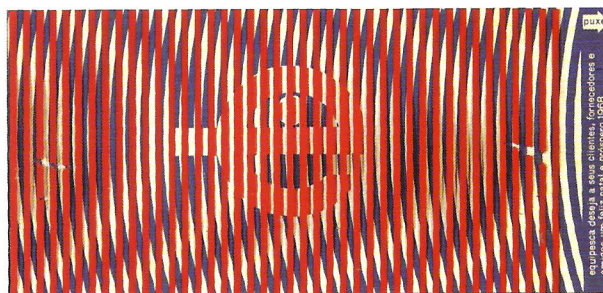
Gustavo Goebel Weyne
Capa e do LP *Tempo Feliz*
de Baden Powell, 1966
Selo Forma
Impressão ofsete (foto do
artista de Pedro de Moraes,
reconstrução digital de
Goebel Weyne, 2006)

Cover of the LP jacket for
Happy Times of Baden
Powell, 1966
Forma's seal
Offset print (photo of artist
by Pedro de Moraes, digital
reconstruction by Goebel
Weyne, 2006)



Alexandre Wollner
Cartão de natal
Equipesca, 1968
Equipesca
Impressão ofsete e
silkscreen
Acervo família Fiaminghi

Equipesca Christmas
card, 1968
Equipesca
Offset and silkscreen printing
Fiaminghi Family Collection



for *Tempo Feliz*'s vinyl, from Baden Powell (Goebel Weyne, 1966), also inspired in the work of Max Bill and in the associations derived from the number 4.

Out of this ensemble, the project which produces the most interesting result in the approximation to the concrete repertoire is that of the Piraquê products packaging, which started in the beginning of the 1950's decade. Turning the imprecision inherent to the printing process and serial package sealing into an advantage, Lygia Pape employed the principle of alternate repetition of basic elements (images of the product, associated images, name of the product, name and sign of the company) as an identification and cohesion device of a set of reasonably varied types of cookies, snacks and pasta, strong enough to resist the changes in position, format, color and diagramming. The company, who introduced variations into this same principle throughout time, never abandoned it.

geométrico em capas de discos de poesia, enquanto Cesar Gabriel Vilela e Goebel Weyne adotaram o rigor construtivo como base de trabalho, como atesta a capa do disco Tempo Feliz, de Baden Powell (Goebel Weyne, 1966), também inspirada no trabalho de Max Bill e nas associações derivadas do número quatro.

Desse conjunto, o projeto cuja aproximação com o repertório concreto produz resultados mais interessantes é o das embalagens dos produtos Piraquê, iniciado ainda no fim da década de 50. Transformando em vantagem a imprecisão inerente ao processo de impressão e selamento de embalagens em série, Lygia Pape empregou o princípio da repetição alternada de elementos básicos (imagens do produto, imagens associadas, nome do produto, nome e sinal da empresa) como dispositivo de identificação e coesão de um conjunto razoavelmente variado de biscoitos, salgados

Alexandre Wollner
Anúncios Sardinhas
Coqueiro, 1958
Ofsete
Acervo Alexandre Wollner

Ads for Sardinhas
Coqueiro, 1958
Offset
Alexandre Wollner Collection

sardinhas Coqueiro

sabôr com sardinhas
saúde com sardinhas
sucesso com sardinhas

sardinhas Coqueiro

no almoço. no jantar.
no aperitivo. no lanche.

gratin

novo livro de receitas Coqueiro
ilustrado a cores:
65 sugestões de helena b. sangradori
receba-o grátis escrevendo para:
c. postal 142 niterói a. do rio

sardinhas **Coqueiro**

esterilizados na lata:
sempre puros, saborosos, nutritivos.
latas em 3 tamanhos: 200, 350 e 500 g
em molho de tomate ou óleo de amendoim
embalagem protegida internamente.

e massas, forte o suficiente para resistir a mudanças de posição, formato, cor e diagramação. A empresa, que introduziu variações nesse princípio ao longo do tempo, nunca o abandonou.

Lina Bo Bardi

Cadeira Bowl, 1951
Ferro, espuma e couro
Acervo Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi

Bowl chair, 1951
Iron, foam and leather
Lina Bo and P. M. Bardi
Institute Collection

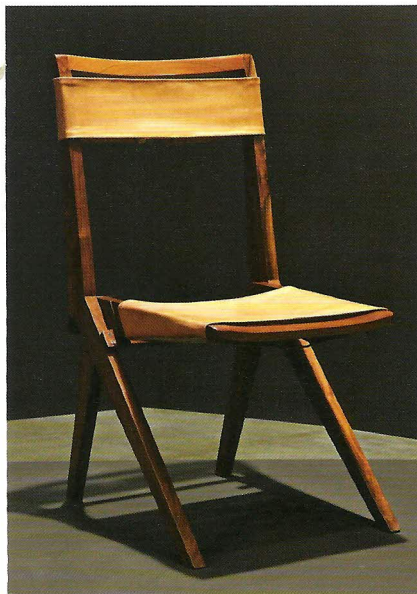


Cadeira dobrável para o Grande Auditório do Masp (Sede da Rua Sete de Abril), 1948
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Madeira e couro
Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Folding chair for Masp's Big Auditorium (Facilities at the Rua Sete de Abril), 1948
Modern Art Museum of São Paulo
Wood and leather
Lina Bo and P. M. Bardi
Institute

Furniture and domestic products

The history of Brazilian furniture in general, and that of its modern branch in particular, is very rich and possesses sufficient autonomy to not be included in the same list as that of the design profession that pretended to "found" itself as a development of the constructive militancy. Even so, it is worth remembering that what was at stake wasn't only the founding of professions or traditions, but instead the deviation from the route that went through arts and crafts to



reach the elite, making them go through the industry in order to reach the masses.

Out of the several designers and enterprises that were involved with the modern furniture of the 50's, only two actually proposed an alternative direction within these molds: Unilabor, a working class coop founded in São Paulo by fryer João Batista, with Geraldo de Barros at its head, and Mobília Contemporânea, from Michel Arnoult, characterized by its tentative to popularize modern furniture. The remainder limited itself to producing small issue editions, openly catering to the high middle-class market from São Paulo and Rio that inhabited the projects of our modern architects, or assuming the experimental character of its investigation.

The history starts with the foldable chairs designed by Lina Bo Bardi for MASP's Big Auditorium in 1948. Starting from a single profile with double function, she leans toward the articulate game of repetition in the opening and closing, reminding us

Móveis e produtos domésticos

A história do mobiliário brasileiro em geral e de sua vertente modernista em particular é bastante rica e possui autonomia suficiente para não se deixar incluir no rol da profissão de designer que se pretendeu “fundar” como um desdobramento da militância construtiva. Ainda assim, vale lembrar que o que estava em jogo não era meramente fundar profissões nem tradições, mas desviá-las da rota que passava pelo artesanato para



Geraldo de Barros
Cadeira GB01, 1954
Unilabor
Ferro
Acervo Dpot

Chair GB01, 1954
Unilabor
Iron
Dpot Collection

Cadeira de ferro m-110,
1954
Unilabor
ferro, jacarandá e palhinha
Acervo Lenora de Barros

Iron chair m-110, 1954
Unilabor
Iron, jacaranda wood and
weaved straw
Lenora de Barros Collection



chegar às elites, fazendo-as passar pela indústria para chegar às massas.

Dos diversos designers e empreendimentos que se envolveram com o móvel moderno nos anos 50, apenas dois chegaram efetivamente a propor um rumo alternativo nesses moldes: a Unilabor, uma cooperativa operária fundada em São Paulo pelo frei João Batista, com Geraldo de Barros à frente, e a Móvel Contemporânea, de Michel Arnoult, caracterizada por suas tentativas de popularizar o móvel moderno. O restante limitou-se a produzir edições de baixa tiragem, voltando-se abertamente para o mercado da classe média alta paulistana e carioca que habitava os projetos de nossos arquitetos modernos, ou assumindo o caráter experimental de sua investigação.

A história começa com as cadeiras dobráveis desenhadas por Lina Bo Bardi para o Grande Auditório do Masp em 1948. Partindo de

Geraldo de Barros
Estante modular MF 710,
1954
Unilabor
Ferro e madeira
Ferros Velhos Arte e
Design

Modular bookcase MF 710,
1954
Unilabor
Iron and wood
Ferros Velhos Art and
Design



of the motto of concrete progressions. Another project that flirts with concretism in a first moment is the Bowl chair (p. 238), whose comfy design is a result of the geometry of a solid half sphere made of foam covered by leather and supported by a lean iron tripod.

The beginning of the 1950's saw the start and strengthening of the activities of several companies and professionals dedicated to taking Brazilian furniture to the same level occupied by architecture, among which we could mention the São Paulo



Karl Heinz Bergmiller
Mesa Elástica, 1960
Unilabor
Madeira e metal
Acervo Darci Mori Pedroso

Elastic table, 1960
Unilabor
Wood and metal
Darci Mori Pedroso
Collection

Geraldo de Barros/
Unilabor
Cadeiras de ferro com
Estofados de veludo preto,
1964
Acervo Fernanda Martins

Iron chairs with upholstered
seats in black velvet, 1964
Lenora de Barros Collection

based Branco & Preto, L'Atelier (Jorge Zalszupin), Ambiente (Leo Sein cman) and Móveis Z (José Zanine Caldas), as well as the Rio based ones like Tenreiro (Joaquim Tenreiro) and Oca (Sergio Rodrigues). None of these were characterized by taking over a production more rigidly oriented by constructive reasoning, approaching it in a bissextile manner. On the other hand, some designers and architects responsible for the design of great quality projects linked to this repertoire, such as Júlio Roberto Katinsky, Abrahão Sanovicz and Carlos Fongaro, did not keep an enduring relationship with industrial design. Be as it may, four pieces from Branco & Preto, a folding screen from Joaquim Tenreiro and a table projected in partnership by Julio Roberto Katinsky and Jorge Zalszupin deserve a more detailed examination.

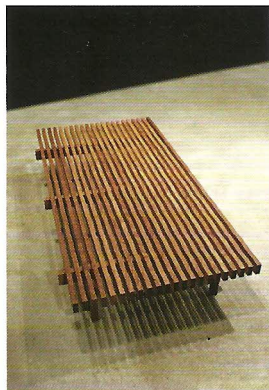
Branco & Preto was born from the association of architects Jacob Ruchti (one of the founding professors of the IAC), Miguel Forte, Plínio

Branco & Preto
Mesa duas cores, 1960
 (reedição atual)
 Madeira e vidro
 Acervo Etel Interiores

Black & White
Two-colors table, 1960
 (current re-edition)
 Wood and glass
 Etel Interiors Collection

Branco & Preto
Mesa de Ripas, 1960
 (reedição atual)
 Madeira
 Acervo Etel Interiores

Black & White
Woodstrips Table, 1960
 (current re-edition)
 Wood
 Etel Interiors Collection



Branco & Preto
(Milan & Forte)
Poltrona MF5, 1953
 Madeira, estofado e
 palhinha
 conferir medidas
 Acervo Marcelo Aflalo

Black & White
(Milan & Forte)
MF5 armchair, 1953
 Wood, upholstery and
 weaved straw
 check measurements
 Marcelo Aflalo Collection

um perfil único com dupla função, ela tende ao jogo articulado da repetição na abertura e no fechamento, lembrando o mote das progressões concretas. Outro projeto que flerta com o concretismo em primeira hora é a poltrona Bowl (tigela, p. 238), cujo aconchegante desenho se resume à geometria de uma maciça meia esfera de espuma revestida de couro, apoiada em um delgado tripé de ferro.

O começo da década de 50 assistiu ao início e ao fortalecimento das atividades de várias empresas e profissionais dedicados a levar o móvel brasileiro ao mesmo patamar ocupado pela arquitetura, dentre os quais podemos citar as paulistanas Branco & Preto, L'Atelier (de Jorge Zalszupin), Ambiente (de Leo Seim cman) e Móveis Z (de José Zanine Caldas), bem como as cariocas Tenreiro (de Joa-



quim Tenreiro) e Oca (de Sergio Rodrigues). Nenhum deles caracterizou-se por encampar uma produção mais rigidamente orientada pelo raciocínio construtivo, aproximando-se dele de forma bissexta. Por outro lado, alguns designers e arquitetos responsáveis pelo desenho de projetos de grande qualidade vinculados a esse repertório, tais como Júlio Roberto Katinsky, Abrahão Sanovicz e Carlos Fongaro, não mantiveram relação duradoura com o desenho industrial. Seja como for, quatro móveis do Branco & Preto, um biombo de Joaquim Tenreiro e uma mesa projetada em parceria por Julio Roberto Katinsky e Jorge Zalszupin merecem um exame mais detido.

Croce, Roberto Aflalo and Salvador Candia. Its registered trademark, besides the modern design and the refined treatment of native materials, was a wool gabardine fabric, dated from 1952, that exhibited a rigid pattern composed by black and white stripes. Among the pieces of furniture upholstered in this fabric, the armchair MF5 (projected in 1953 by Carlos Millan and Miguel Forte, p. 241) became an icon, and the strong presence of geometrical patterns in the chair's back of weaved straw and the striped upholstered seat, in contrast with the lightness of its structure, brings this piece closer to the concrete repertoire.

Although the public catered to by Branco & Preto, more select and elitized, can be compared to the consuming middle class of the Unilabor projects, a notable coincidence is worth mentioning, regarding the chair Aflalo, projected in 1951 and first built in 1953. Of the Branco & Preto projects, it is certainly the most unpretentious piece: an orthogonal structure of painted iron supports two wood frames, one for the seat and one for the back, filled with weaved straw and inclined according to ergonomical principles. If in the graphic projects the support was the valued element, here, in the furniture projects, this role is played by the structure – and this project is one of the best representative pieces of this line of reasoning. A curious fact is that this same design would be reproduced in an almost identical shape one year later in the m-110 (weaved straw-weaved straw, p. 239) chair by Geraldo de Barros. As historian Mauro Claro, pointed out in regards to the differences between the companies and their public, there was a set of shared principles that oriented “the search within the same action field and starting from the same premises” (CLARO, 2002, p. 133).

Still at Branco & Preto, the structure of the table of strips of wood (p. 241) and the two-color table (p. 241) appear in an exemplary manner. Both are characterized by the linear treatment of the wood, as well as by the lightness of their profiles and the orthogonal articulations that govern the transfer of effort from part to part. The two-color table echoes from a distance the works of Gerrit Rietveld and Piet Mondrian, while the wood strips table, dissolving the support plan into a striped pattern, resembles the design of the fabric that branded the company. Even so, it is worth making a note that the inspiration for both is not

O Branco & Preto surgiu da associação dos arquitetos Jacob Ruchti (um dos professores fundadores do IAC), Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia. Sua marca registrada, além do desenho moderno e do tratamento refinado de materiais nativos, era um tecido de gabardine de lã, datado de 1952, que exibía um rígido padrão composto de listras brancas e pretas. Dentre os móveis revestidos com esse tecido, a poltrona MF5 (projetada em 1953 por Carlos Millan e Miguel Forte, p. 241) tornou-se um ícone, e a forte presença dos padrões geométricos do encosto de palhinha e do estofado listrado, em contraposição à leveza de sua estrutura, a aproxima do repertório concreto.

Embora o público do Branco & Preto, mais seletivo e elitizado, possa ser comparado à classe média consumidora dos projetos da Unilabor, uma coincidência notável merece ser mencionada. Trata-se da cadeira Aflalo, projetada em 1951 e construída pela primeira vez em 1953. Dos projetos do Branco & Preto, é certamente o mais despojado: uma estrutura ortogonal de ferro pintado sustenta dois quadros de madeira vedados com palhinha, um para o assento e outro para o encosto, ambos inclinados de acordo com princípios ergonômicos. Se nos projetos gráficos o suporte era o elemento valorizado, nos projetos de mobiliário esse papel é cumprido pela estrutura – e esse projeto é um dos melhores representantes desse raciocínio. O curioso é que esse mesmo desenho seria reproduzido de forma quase idêntica um ano mais tarde na cadeira m-110 (palhinha-palhinha, p. 239) por Geraldo de Barros. Como ressalta o historiador Mauro Claro, em que pesem as diferenças entre as empresas e seus públicos, havia um conjunto de princípios compartilhados que orientava a “procura por soluções dentro do mesmo campo de ação e a partir das mesmas premissas” (CLARO, 2002, p. 133).

Ainda no Branco & Preto, as estruturas da mesa de ripas (p. 241) e da mesa duas cores (p. 241) comparecem de forma exemplar. Ambas caracterizam-se pela linearidade com que a madeira é tratada, bem como pela leveza de seus perfis e das articulações ortogonais que governam a transferência dos esforços de parte a parte. A mesa duas cores ecoa a distância as obras de Gerrit Rietveld e de Piet Mondrian, enquanto a mesa de ripas, dissolvendo o plano de apoio numa padronagem listrada, remete ao desenho do tecido que marcou

based on the western constructivism, but instead on the oriental architecture and furniture design.

Amidst the pieces produced by Joaquim Tenreiro, few adhere to a more strictly geometrical constructivism. The folding screen produced in 1950, besides being one of them, is one of the most brilliant examples of what linear patterning can produce once it gains space. It is a superposition of wood strips that zigzags first in one direction then in another, structuring the screen with great lightness and producing a peculiar behavior: as it moves away from eye level, its pattern reveals what it should be hiding.

Julio Katinsky and Jorge Zalszupin's table mixes the concrete repertoire with the industrial simplification. Made from a single square piece of condensed jacaranda wood, it produces its support through folds applied to eccentric points of the edges, resulting in a piece very near to Franz Weissmann and Amílcar de Castro's operations.

The vein of the serial production, as we mentioned already, was opened by several other companies, amongst which Unilabor and Móbilíia Contemporânea stand out. Unilabor, created in 1954, was a pioneer experience also in the sense of workers' participation. Even so, its purpose, "apparently, never was to produce popular furniture at low cost," but instead to meet the consumption demands of the middle class with excellence in the conception and finishing. Be as it may, Unilabor was characterized by the establishment of a flexible specification system – the UL standard – based on a defined collection of geometrical, modular and interchangeable pieces that composed its furniture, in a paradigmatic and syntactic transposition of constructive art for furniture design. Its main piece – and the most representative piece of this type of production – was the MF 710, a modular bookshelf composed by a variable number of independent iron porticos, connected by wood and iron shelves and wooden boxes. Several chairs projected by Geraldo de Barros during the period (among which the GB 01 (p. 231), M 110 (p. 231) and 4018 stand out, with seats in wood straw) explore the possibilities of this limited repertoire. German designer Karl Heinz Bergmiller, a graduate from Ulm's school and radicated in Brazil, was responsible for the only Unilabor project that did not come from the hands of Geraldo de Barros – a folding table of straight lines and very concise in its solution of technical details.



**Julio Roberto Katinsky
e Jorge Zalszupin**
Mesa de centro, 1959
Compensado de jacarandá
Acervo Julio Roberto
Katinsky

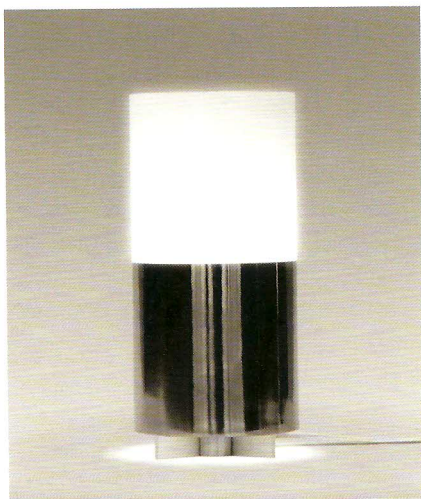
**Julio Roberto Katinsky
and Jorge Zalszupin**
Coffee table, 1959
Jacaranda wood veneer
Julio Roberto Katinsky
Collection

a empresa. Ainda assim, vale notar que a inspiração de ambas se deve não ao construtivismo ocidental, mas à arquitetura e ao mobiliário oriental.

Dentre as peças produzidas por Joaquim Tenreiro, são poucas as que aderem a um construtivismo mais estritamente geométrico. O biombo produzido em 1950, além de ser uma delas, é um dos exemplos mais brilhantes daquilo que a padronagem linear pode produzir quando ganha o espaço. Trata-se de uma sobreposição de ripas que ziguezagueiam ora num sentido, ora em outro, estruturando o biombo com grande leveza e produzindo um comportamento peculiar: à medida que se afasta da altura do olho, sua trama deixa à mostra o que deveria esconder.

A mesa de Julio Katinsky e Jorge Zalszupin alia repertório concreto e simplificação industrial. Feita de uma única chapa quadrada de compensado de jacarandá, produz seu apoio por meio de dobras aplicadas em pontos excêntricos de suas arestas, resultando em uma peça muito próxima das operações de Franz Weissmann e Amílcar de Castro.

O veio da produção seriada, como já dissemos, foi aberto por diversas outras empresas, dentre as quais se destacam a Unilabor e a Mobília Contemporânea. A Unilabor, criada em 1954, foi uma experiência pioneira também no âmbito da participação operária. Mesmo assim, seu propósito, “aparentemente, nunca foi o de produzir móveis populares ou de baixo custo”, mas atender às necessidades de consumo da classe média com excelência na concepção e no acabamento. Seja como for, a Unilabor caracterizou-se pelo estabelecimento de um sistema flexível de especificação – o padrão UL –, baseado em um acervo definido de peças geométricas, modulares e intercambiáveis que compunham seus móveis, numa transposição paradigmática e sintagmática da arte construtiva para o desenho de mobiliário. Seu carro-chefe – e a peça mais representativa desse modo de produção – era a MF 710, uma estante modular composta de um número variável de pórticos de ferro independentes, conectados por prateleiras de madeira e ferro e caixas de madeira. As diversas cadeiras projetadas por Geraldo de Barros no período (dentre as quais se destacam a GB 01 (p. 231), a M 110 (p. 231) e a 4018, com assento de palha de taboa) exploram as possibilidades desse repertório



Karl Heinz Bergmiller
Luminária de mesa, 1956
 Atelier Max Bill
 Metal cromado e acrílico
 fosco (fotografia)
 Acervo Karl Heinz Bergmiller

Table lamp, 1956
 Atelier Max Bill
 Chromed metal and matte
 acrylic (photograph)
 Karl Heinz Bergmiller Collection

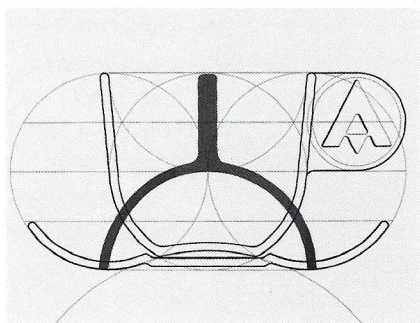
**Karl Heinz Bergmiller e
 Max Bill**
Poltrona desmontável,
1957 (fotografias)
 KHB & Ernst Moeckl
 Alumínio e couro
 Acervo Karl Heinz Bergmiller

Collapsible armchair, 1957
 (photographs)
 KHB & Ernst Moeckl
 Aluminum and leather
 Karl Heinz Bergmiller Collection

From the group of designers examined to this moment, Bergmiller was the only one with some previous experience in product design. While still a student, he projected a table top luminary composed of two "cubic cylinders" identical in shape but opposite in behavior – one luminous the other reflective – in Max Bill's workshop, and also a leather armchair with minimal metal structure, precise and dismountable, which was later incorporated into the MoMA's collection. In Brazil, he initially collaborated with forminform in several projects. One of them – the coffee cup he projected during the identity reformulation of Atlas – utilizes only one circle which derives into

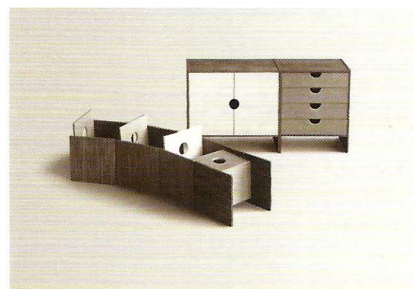
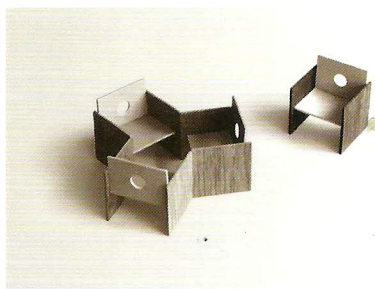


other circles in order to structure all the elements of the piece. Working for D.F. Vasconcellos and Singer respectively, he projected along this line, a portable mirror and a children's furniture line. In the first one, a circle, a square and a trick: the depth of the support piece, which slides under the mirror's back and allows us to angle it in any position, without letting the mirror fall. In the second one, a manifest against the imbecilization of the company's line of children's furniture, which was made just as "a reduction in scale of the line of adult furniture with the addition of some children's ornaments." Maintaining the proportions, Bergmiller did just the opposite, conceiving his pieces as an enlargement of the simple shapes of the building blocks and children's toys found in kindergarten, and whose playful behavior is already suggested in the introductory pictures of the project. Unfortunately, "Singer was not willing to play in the vanguard" and the project was canned.



Karl Heinz Bergmiller
Projeto de xícara de café,
1959
Indústrias Villares, divisão
de Elevadores Atlas
Nanquim sobre papel
Acervo Karl Heinz Bergmiller

Project coffee cup, 1959
Villares Industries, division of
Atlas Elevators
China ink on paper
Karl Heinz Bergmiller Collection



Linha de móveis infantis
(fotografias de maquetes),
1963
Singer do Brasil Indústria
e Comércio Ltda.
Acervo Karl Heinz Bergmiller

Children's furniture line
(photographs of mockups),
1963
Singer Brazil Industry
and Commerce Ltd.
Karl Heinz Bergmiller Collection

limitado. O designer alemão Karl Heinz Bergmiller, formado pela Escola de Ulm e radicado no Brasil, foi responsável pelo único projeto da Unilabor que não saiu das mãos de Geraldo de Barros – uma mesa dobrável de linhas retas e grande concisão na solução de detalhes técnicos.

Do grupo de designers examinados até o momento, Bergmiller era o único com alguma experiência prévia no design de produtos. Ainda estudante, projetara uma luminária de mesa composta de dois “cilindros cúbicos” idênticos na forma e opostos no comportamento – um luminoso, outro reflexivo – no próprio ateliê de Max Bill, além de uma poltrona de couro com estrutura metálica mínima, precisa e desmontável, mais tarde incorporada à coleção do MoMA. No Brasil, colaborou inicialmente com o forminform em diversos projetos. Um deles – o da xícara de café que projetou durante a reformulação da identidade da Atlas – vale-se de

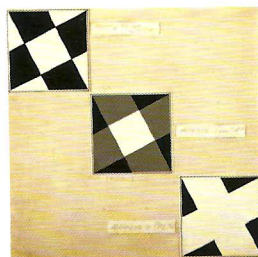
apenas um círculo que deriva em outros círculos para estruturar todos os elementos da peça. Trabalhando respectivamente para a D.F. Vasconcellos e para a Singer, projetou nessa linha um espelho portátil e uma linha de móveis infantis. No primeiro, um círculo, um quadrado e o truque: a profundidade da peça de apoio, que desliza sob o quadro e permite sua angulação em qualquer posição, sem que o espelho caia. No segundo, um manifesto contra a imbecilização dos móveis infantis da empresa, que não passavam “de uma redução dos móveis para adultos com alguns adereços infantis”. Mantidas todas as proporções, Bergmiller fez justamente o inverso, concebendo seus móveis como uma ampliação das formas simples dos blocos e brinquedos infantis do jardim da infância, cujo comportamento lúdico é sugerido já nas fotos de apresentação do projeto. Infelizmente, “a Singer não estava disposta a brincar de vanguarda” e o projeto foi arquivado.

Antonio Maluf
Mural do Escritório Alberto
Brandão Muylaert, 1962
 Fotografias
 Coleção particular

Mural at the office of Alberto
 Brandão Muylaert, 1962
 Photographs
 Private Collection

Mural do Escritório
Alberto Brandão Muylaert:
dois conjuntos de três
padrões independentes
para mural de elementos
pré-moldados, 1962
 Alberto Brandão Muylaert
 Guache sobre papel
 34x34cm
 Acervo Família Maluf

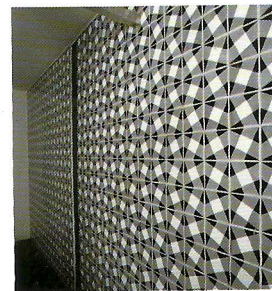
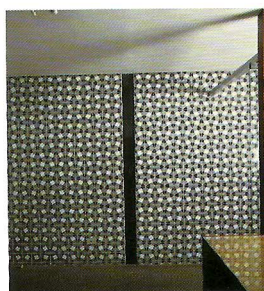
Mural at the office of Alberto
 Brandão Muylaert: two
 sets of three independent
 patterns for murals with
 pre-molded elements, 1962
 Alberto Brandão Muylaert
 Gouache on paper
 34x34cm
 Maluf Family Collection



Architectural Interventions

In the essay "O Concretismo e o Desenho Industrial", Júlio Roberto Katinsky states that "concretists never dedicated themselves to industrial design" (KATINSKY, 1982, p. 328). Although this statement might seem erroneous and exaggerated, it reflects a very objective evaluation: paulista and carioca architects, while researching new shapes for construction, generated several components that were in fact industrially reproduced, at the same time that the artists-designers kept themselves, to a certain point, on the borderlines of industry. This primacy of the architects does not imply, however, that we can relate the architecture of the period to concrete art – since its influences come from other whereabouts – but instead to specifically examine the production of these same components.

Only indicating the need for a more profound research of these issues, this exhibit pres-



ents yet another universe: that of the plastic intervention of the concrete matrix linked to architecture and urban space, strongly present in the work of two artists: Antonio Maluf and Athos Bulcão.

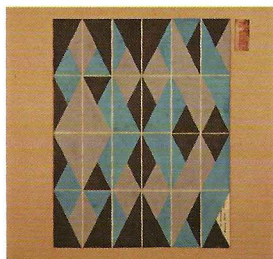
Besides their individual works, some very distinct projects are worth mentioning due especially to the diversity of paths they threaded. In first place, the space experience of Lygia Clark in the study of mockups for interiors, glimpses of an ambitious plastic project that never took place. In second place, two landscaping projects by Waldemar Cordeiro: the garden of Ubirajara Keutenedjian's home (1955), where water, earth and grass form a succession of concentric circles, and the playground of the Clube Esperia (1963), where the rigid shapes of concrete art are willing to play with the scale and particularities of the human body. Third, the stand made at forminform by Ludovico Martino for Willys-Overland at the

Antonio Maluf
Mural da Vila Normanda:
um estudo para azulejos/
ladrilhos, 1964
 Guache sobre papel
 29x22cm
 Coleção particular

Mural at Vila Normanda: a
 study of tiles/glazed tiles,
 1964
 Gouache on paper
 29x22cm
 Private Collection

Mural da
Vila Normanda, 1964
 Fotografias de Horst Merkel

Mural at
 Vila Normanda, 1964
 Photographs by Horst Merkel



Antonio Maluf
Formas de 1º grau para a
Vila Normanda, 1958
 (série 8 de 16)
 Guache sobre papel
 (4x)34x14cm
 Acervo Centro Universitário
 MariAntonia/USP

1st degree shapes for Vila
 Normanda, 1958
 (series 8 of 16)
 Gouache on paper
 (4x) 34x14cm
 MariAntonia University
 Center/USP Collection

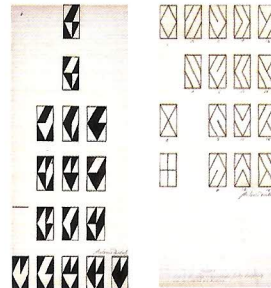
Formadores, 1958
 Guache sobre papel
 34x14cm
 Acervo Centro Universitário
 MariAntonia/USP

Shapers, 1958
 Gouache on paper
 34x14cm
 MariAntonia University
 Center/USP Collection

Intervenções arquitetônicas

No ensaio “O Concretismo e o Desenho Industrial”, Júlio Roberto Katinsky afirma que “os concretistas nunca se dedicaram ao desenho industrial” (KATINSKY, 1982, p. 328). Embora essa afirmação possa parecer errônea e exagerada, ela reflete uma avaliação bastante objetiva: os arquitetos paulistas e cariocas, pesquisando novas formas para a construção, geraram diversos componentes que foram de fato produzidos industrialmente, enquanto os artistas-designers se mantiveram, até certo ponto, à margem da indústria. Essa primazia dos arquitetos não implica, no entanto, relacionar a própria arquitetura do período à arte concreta – uma vez que suas influências se encontram em outras paragens –, mas examinar especificamente a produção desses mesmos componentes.

Apenas indicando a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada dessas questões,



esta exposição apresenta outro universo: o da intervenção plástica de matriz concreta vinculada à arquitetura e ao espaço urbano, presente com força no trabalho de dois artistas: Antonio Maluf e Athos Bulcão.

Além de suas obras, alguns projetos bastante distintos são dignos de menção exatamente pela diversidade dos caminhos que trilharam. Em primeiro lugar, a experiência espacial de Lygia Clark nas maquetes de estudos para interiores, vislumbres de um projeto plástico ambicioso que não chegou a ocorrer. Em segundo, dois projetos paisagísticos de Waldemar Cordeiro: o jardim da residência de Ubirajara Keutenedjian (1955), em que água, terra e gramado se sucedem em semicírculos concêntricos, e o playground do Clube Esperia (1963), onde as formas rígidas da arte concreta se dispõem a brincar com a escala e as particularidades do corpo humano. Em terceiro, o estande feito na forminform por Ludovico Marti-

Athos Bulcão

Painel da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1962

Escritório de Arquitetura
Oscar Niemeyer
Fotos Tuca Reinés (original
em azulejaria)
Acervo Fundação Athos
Bulcão

Panel at the Getúlio Vargas
Foundation,
Rio de Janeiro, 1962
Architecture Office Oscar
Niemeyer
Photos Tuca Reinés (original
in tile-work)
Athos Bulcão Foundation
Collection

**Painel do Hospital da
Lagoa, 1955**

Escritório de Arquitetura
Oscar Niemeyer
Fotos Tuca Reinés (original
em azulejaria)
Acervo Fundação Athos
Bulcão

Panel at the Lagoa Hospital,
1955
Architecture Office Oscar
Niemeyer
Photos Tuca Reinés (original
in tile-work)
Athos Bulcão Foundation
Collection

Painel da fachada do

Edifício Niemeyer,
Belo Horizonte, 1960
Escritório de Arquitetura
Oscar Niemeyer
Fotos Tuca Reinés (original
em ladrilho hidráulico)
Acervo Fundação Athos
Bulcão

Panel on the façade of the
Niemeyer building,
Belo Horizonte, 1960
Architecture Office
Oscar Niemeyer
Photos Tuca Reinés
(original in hydraulic tiles)
Athos Bulcão Foundation
Collection

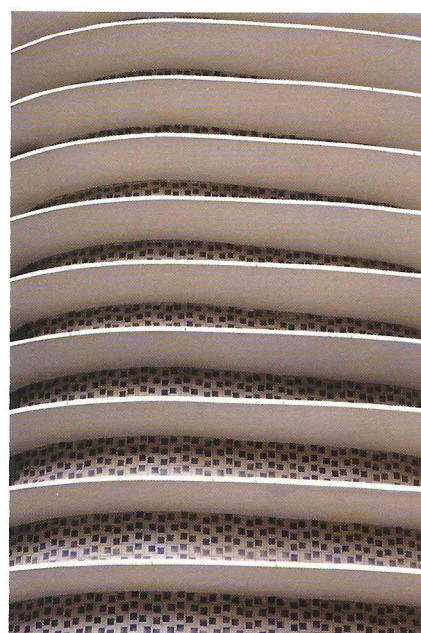
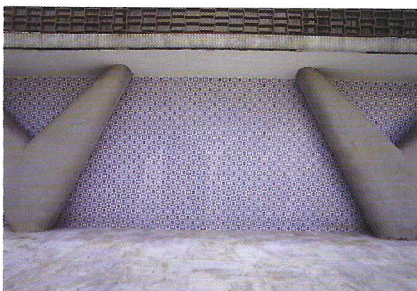
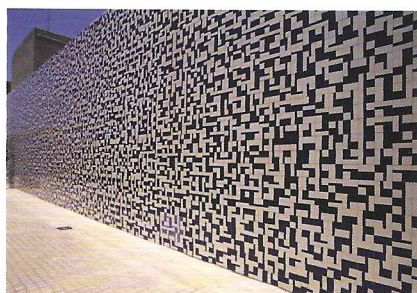
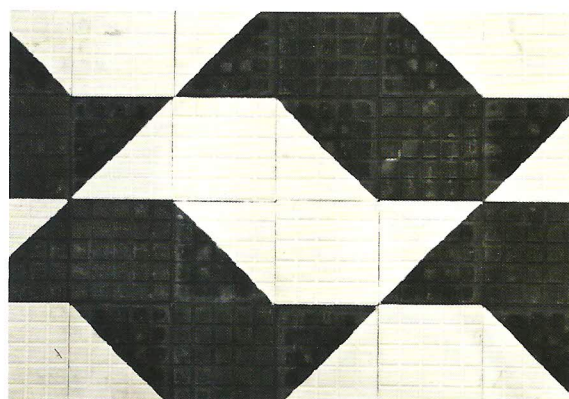
¹³ The mural of the residence
was executed by Francisco
Rebollo, (based on studies
executed by Mario Gruber)

Mirthes dos Santos Pinto

**Projeto vencedor do
concurso para o
calçamento da cidade
de São Paulo, 1966**
Prefeitura de São Paulo
Ladrilhos hidráulicos
Acervo Wilson Rocha

Winning project in the
contest for the paving of
the city of São Paulo, 1966
São Paulo City Hall
Hydraulic tiles
Wilson Rocha Collection

Feira do Automóvel (1959), where the car boxes
are regularly dislocated among themselves, and
finally, the project of Rubem de Mendonça's resi-
dence (1958), by João Batista Vilanova Artigas¹³,
in which the pictorial treatment of the façade ex-
poses the structural divisions of the project. And

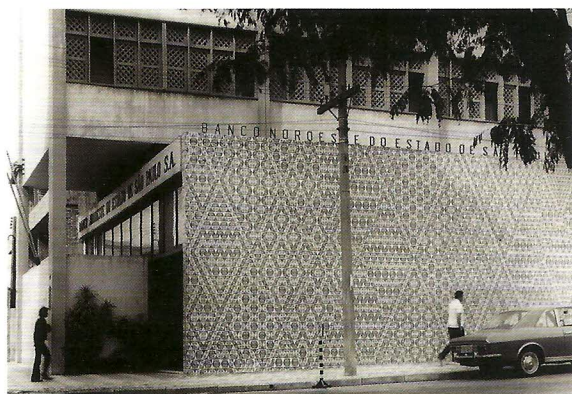


what should we say about the amazing success
of the three floor tiles (on black, one white and
one black-and-white cut diagonally in half) that up
to this day pave the sidewalks of São Paulo with
its checkered pattern of geometrized state maps?
It wasn't made by any artist linked to the concrete
movement, but instead by Mirthes dos Santos
Pinto, then the designer for the Secretaria de
Obras da Prefeitura de São Paulo, who won the

¹³ O mural da residência foi executado por Francisco Rebolo, (a partir de estudos executados por Mario Gruber)

Antonio Maluf
Mural do Banco
 Noroeste, 1962
 Fotografias
 Coleção particular

Mural at the Banco
 Noroeste, 1962
 Photographs
 Private Collection



João Batista Vilanova Artigas
Mural da casa Rubem de Mendonça (executado por Francisco Rebolo a partir de estudos executados por Mario Gruber), 1958
 Rubem de Mendonça azulejaria (foto de André Stolarski)

Mural at Rubem de Mendonça's home (executed by Francisco Rebolo based on studies done by Mario Gruber), 1958
 Rubem de Mendonça tile work (photo by André Stolarski)

no para a Willys-Overland na Feira do Automóvel (1959), em que os boxes dos automóveis são deslocados regularmente entre si, e, finalmente, o projeto da residência de Rubem de Mendonça (1958), de João Batista Vilanova Artigas¹³, no qual o tratamento pictórico da fachada expõe as divisões estruturais do projeto. E o que dizer do estrondoso sucesso dos três ladrilhos (um preto, um branco e um preto-e-branco cortado ao meio em diagonal) que até hoje revestem as calçadas paulistas com seu padrão enxadrístico de mapas geometrizados do estado? Não foi feito por nenhum artista nem designer ligado ao movimento concreto, mas por Mirthes dos Santos Pinto, então desenhista da Secretaria de Obras da Prefeitura de São Paulo, que venceu o concurso lançado pelo prefeito Faria Lima em 1966 para dar nova face ao calçamento da cidade. A arte concreta, passados alguns anos, ampliava seu campo de influências.

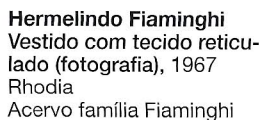


Athos Bulcão e Antonio Maluf trabalharam especificamente com murais, ativando planos arquitetônicos e resgatando-os de sua inércia volumétrica. Os murais de Athos Bulcão, presentes inicialmente no Rio de Janeiro e posteriormente em Brasília, utilizam um número reduzido de módulos simples, como no caso do Hospital da Lagoa (Rio de Janeiro, 1955), que ganham complexidade e interesse ao serem assentados de forma proposital e cuidadosamente aleatória (não é fácil fazer com que os operários da construção civil procurem não formar figuras na hora de assentar ladrilhos e similares), como ocorre no Edifício Niemeyer (Belo Horizonte, 1960), no Painele da Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro, 1962) e no escultórico painele em relevo do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Brasília, 1963).

¹⁵ The observations and the collaboration of Amanda Lianza, André Lima, Chico Homem de Melo, Edna Cunha Lima, Felipe Kaizer, Rafael Alves, Raul Mourão and Sônia Barreto were fundamental for the elaboration and finishing of this text.

Athos Bulcão and Antonio Maluf worked specifically with murals, activating architectural planes and rescuing them from their volumetrical inertia. Athos Bulcão's murals, initially present in Rio de Janeiro and later in Brasília, utilize a reduced number of simple modules, as is the case of the one in the Hospital da Lagoa (Rio de Janeiro, 1955), which gain complexity and interest when they are settled in a purposeful and carefully aleatory manner (it is not easy to make construction workers not create shapes when settling tiles and such), as occurs in the one at Edifício Niemeyer (Belo Horizonte, 1960), in the panel of Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro, 1962) and in the sculpted in relief panel at the Teatro Nacional Cláudio Santoro (Brasília, 1963).

Working in São Paulo, Antonio Maluf, in contrast, started from a single visual structure, which he extensively tested before continuing. The mural of Alberto Brandão Muylaert's office (1962, p. 248) uses a single tile color, but its settling results into a surprising undulating and reflective rhythm, which denies the rigidity of the matrix itself. However, this is the exception. As a rule, Maluf does not keep to the single module. He chooses a small repertoire of colors, produces a reasonable matrix collection of chromatic permutations, and patiently studies the infinite combinations among them¹⁴. Through this mathematical path, concrete art reenounters the lacework of the Islamic murals, full of superpositions and interlacements. The murals of Vila Normanda (1964, p. 249), of the Banco No-roeste (1962, p. 251) and of the Edifício Cambuhy (1959), where the settling has nothing of aleatory, are based on this ordering. The course of the formal principle of the mural at the Edifício Cambuhy exemplifies well the research and the continuous re-usage that characterized the participation of the designers exhibited here. In ten years, it has not lost its impulse: it went from the canvas to the mural, back to the canvas, with aleatory numbers added to its regular pattern, from there it went to a fabric, where the numbers were traded by typographical signs, and from there, finally, it became a dress manufactured by Rhodia.¹⁵



Dress with netted fabric
(photograph), 1967
Rhodia
Fiaminghi Family Collection

Antonio Maluf
Estudo para estampa de tecido, década de 1960
 Rhodia
 Guache sobre cartão
 30x22cm
 Coleção particular

Study for a fabric pattern,
 1960's decade
 Rhodia
 Gouache on cardboard
 30x22 cm
 Private Collection

Vestido túnica
 Jersey de Nylon
 Estampa de Antonio Maluf
 Coleção MASP Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
 Fotografia Luiz Hossaka

Tunic-style dress
 Nylon-Jersey
 Pattern by Antonio Maluf
 MASP São Paulo Art Museum
 Assis Chateaubriand
 Photograph by Luiz Hossaka

Estudo para estampa de tecido, década de 1960
 Rhodia
 Guache sobre cartão
 30x22cm
 Coleção particular

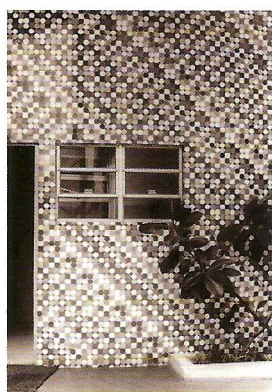
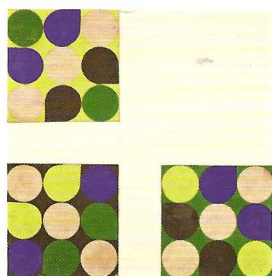
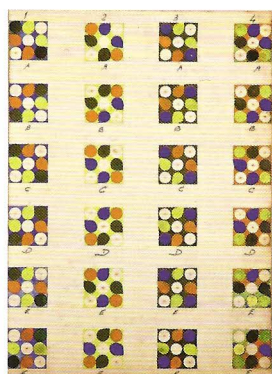
Study for a fabric pattern,
 1960's decade
 Rhodia
 Gouache on cardboard
 30x22cm
 Private Collection

Mural de elementos pré-moldados para o Edifício Cambuhy, 1959
 Fotografias de Horst Merkel

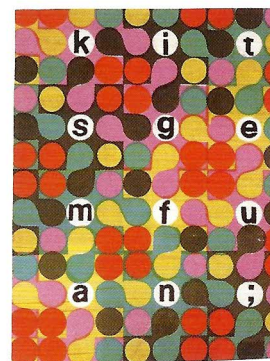
Mural made of pre-molded elements for the Cambuhy building, 1959
 Photographs by Horst Merkel

¹⁴ Aqui, o leitor é convidado a lembrar-se da capa de Luiz Sacilotto para o Salão Nacional de Arte Concreta (1956) e do programa de identidade das Empresas Villares (1967), mencionados anteriormente.

¹⁵ As observações e a colaboração de Amanda Lianza, André Lima, Chico Homem de Melo, Edna Cunha Lima, Felipe Kaizer, Rafael Alves, Raul Mourão e Sônia Barreto foram fundamentais para a elaboração e o acabamento deste texto.



Trabalhando em São Paulo, Antonio Maluf, por contraste, partia de apenas uma estrutura visual, que testava exaustivamente antes de prosseguir. O mural do escritório Alberto Brandão Muylaert (1962, p. 248) usa um único ladrilho, mas seu assentamento resulta em um surpreendente ritmo ondulatório e reflexivo, que nega a própria rigidez da matriz. No entanto, essa é a exceção. Em regra, Maluf não fica no módulo único. Escolhe um pequeno repertório de cores, produz um razoável acervo matricial de permutações cromáticas e estuda pacientemente as infinitas combinações entre elas¹⁴. Por esse caminho matemático, a arte concreta reencontra o rendilhado dos murais islâmicos, repletos de sobreposições e entrelaçamentos. Os murais da Vila Normanda (1964, p. 249), do Banco Noroeste (1962, p. 251) e do Edifício Cambuhy (1959), cujo assentamento nada tem de aleatório, esboçam-se nessa ordenação. O percurso do princípio formal



do mural do Edifício Cambuhy exemplifica bem a pesquisa e o contínuo reaproveitamento que caracterizou a atuação dos designers aqui expostos. Em dez anos, não perdeu fôlego: partiu da tela para o mural, voltou para a tela, com números aleatórios adicionados a seu padrão regular, foi dali para um tecido, em que os números foram trocados por sinais tipográficos, e de lá, finalmente, moldou-se em um vestido fabricado pela Rhodia.¹⁵

Bibliography

ACAYABA, Marlene Milan. *Branco & Preto: Uma História de Design Brasileiro nos Anos 50*. São Paulo, Instituto Lina Bo and P.M. Bardi, 1994.

ACCIOLY, Anna, ANDRADE, Joaquim Marçal F. de, VIEIRA, Lula, CARDOSO, Rafael. *Marcas de Valor no Mercado Brasileiro*. Rio de Janeiro, Senac, 2000.

AFLALO, Marcelo. *Branco & Preto*. São Paulo, Parallaxe Editora, 2005.

AGUILERA, Yanet (org.). *Preto no Branco: A Arte Gráfica de Amílcar de Castro*. São Paulo, Discurso Editorial/Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

AICHER, Oti. *El Mundo como Proyecto*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo, DBA Melhoramentos, 1998.

ATHOS BULÇÃO. São Paulo, Fundação Athos Bulcão, 2001.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: Documentos*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.

_____, BARROS, Lenora de. *Grupo Noi-grandes*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.

BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, S. Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2003.

BARROS, Regina Teixeira de. *Antônio Maluf*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *"Ruptura e Arte Abstrata", in Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo, Bracher & Malta, 1999.

BRASIL EM CARTAZ. Chaumont, Direction de Graphisme de la Ville de Chaumont, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

BUCHSTEINER, Thomas, LETZE, Otto (org.). *Max Bill: Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2005.

CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo, Edgar Blücher, 2000.

_____. *O Design Brasileiro antes do Design: Aspectos da História Gráfica*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CAUDURO, João Carlos, MARTINO, Ludovico Antonio, REZENDE, M.A. Amaral. "Cauduro/Martino Arquitetos Associados", in *Acrópole* 390/1, nov/dez 1971.

_____. *Cauduro/Martino: Projetos de Identidade Total 2000/2001* (livreto promocional anual). São Paulo, Cauduro/Martino Arquitetos Associados, 2002.

CAVALCANTI, Pedro. *História da Embalagem no Brasil*. São Paulo, Grifos Projetos Históricos e Editoriais, 2006.

CINTRÃO, Rejane, NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.

CLARO, Mauro. *Unilabor: Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária*. São Paulo, Senac, 2004.

CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: A Ruptura como Metáfora*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

KATINSKY, Júlio Roberto. "O Concretismo e o Desenho Industrial", in AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Funarte, 1977.

LEAL, Joyce Joppert. *Um Olhar sobre o Design Brasileiro*. São Paulo, Objeto Brasil/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, s/d.

LEITE, João de Souza (org.). *A Herança do Olhar: O Design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro, Artviva Produções Culturais/Senac Rio, 2003.

LEMOS, Fernando. *Na Casca do Ovo: O Princípio do Desenho Industrial*. São Paulo, Rosari, 2003.

LEON, Ethel. "Ruben Martins, o Pioneiro Transgressor", in *Design & Interiores*, ano 3, n. 15. São Paulo, Projeto Editores Associados, agosto de 1989.

_____. "Os Arquitetos do Design Total", in *Design & Interiores*, ano 3, n. 16. São Paulo, Projeto Editores Associados, setembro de 1989.

_____. *Design Brasileiro: Quem Fez, Quem Faz*. Rio de Janeiro, Viana & Mosley, 2005.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: As Origens da Moderna Tipografia Brasileira*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

LINDINGER, Herbert. *Ulm Design: The Morality of Objects*. Massachusetts, The MIT Press, 1991.

MARTINS, Fernanda (org.), CRUZ, Luiz. *Ruben Martins* (catálogo de exposição). São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1989.

MARY VIEIRA: *O Tempo do Movimento*. São Paulo/Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

MELO, Chico Homem de. "Marcas do Brasil", in *Os Desafios do Designer*. São Paulo, Rosari, 2003.

_____. *Signofobia*. São Paulo, Rosari, 2006.

_____. *O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora/Iphan, 2000.

MOLLERUP, Per. *Marks of Excellence: The History and Taxonomy of Trademarks*. Nova York, Phaidon, 1997.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef und Shizuko. *Geschichte des Plakates. Histoire de l'Affiche. History of the Poster*. Berlin/Paris/Londres/Nova York, Phaidon, 2004.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: Ensaios sobre a Arte Brasileira*. São Paulo, Ática, 1997.

RICKEY, George. *Construtivismo: Origens e Evolução*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

SANTANA, Pedro Ariel (ed.). *O Design no Brasil: 58 Profissionais e suas Criações de 1920 a 2003*. São Paulo, Abril, 2006.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Esdi: Biografia de uma Idéia*. Rio de Janeiro, Uerj, 1996.

STOLARSKI, André. *Depoimentos sobre o Design Visual Brasileiro: Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

_____. "A Identidade Visual Toma Corpo", in MELO, Chico Homem de (org.). *O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

WOLLNER, Alexandre. "A Emergência do Design Visual", in *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo, Bracher & Malta, 1999.

_____. *Alexandre Wollner: Design 50 Anos*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. *Textos Recentes e Escritos Históricos*. São Paulo, Rosari, 2002.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983.

- ACAYABA, Marlene Milan. *Branco & Preto: Uma História de Design Brasileiro nos Anos 50*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- ACCIOLY, Anna, ANDRADE, Joaquim Marçal F. de, VIEIRA, Lula, CARDOSO, Rafael. *Marcas de Valor no Mercado Brasileiro*. Rio de Janeiro, Senac, 2000.
- AFLALO, Marcelo. *Branco & Preto*. São Paulo, Paralaxe Editora, 2005.
- AGUILERA, Yanet (org.). *Preto no Branco: A Arte Gráfica de Amílcar de Castro*. São Paulo, Discurso Editorial/Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.
- AICHER, Otl. *El Mundo como Proyecto*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.
- AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo, DBA Melhoramentos, 1998.
- ATHOS BULCÃO. São Paulo, Fundação Athos Bulcão, 2001.
- BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: Documentos*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.
- _____, BARROS, Lenora de. *Grupo Noí-grandes*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, S. Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2003.
- BARROS, Regina Teixeira de. Antônio Maluf. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "Ruptura e Arte Abstrata", in *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo, Bracher & Malta, 1999.
- BRASIL EM CARTAZ. Chaumont, Direction de Graphisme de la Ville de Chaumont, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.
- BUCHSTEINER, Thomas, LETZE, Otto (org.). *Max Bill: Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2005.
- CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo, Edgar Blücher, 2000.
- _____, (org.). *O Design Brasileiro antes do Design: Aspectos da História Gráfica*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- CAUDURO, João Carlos, MARTINO, Ludovico Antonio, REZENDE, M.A. Amaral. "Cauduro/Martino Arquitetos Associados", in *Acrópole 390/1*, nov/dez 1971.
- _____. *Cauduro/Martino: Projetos de Identidade Total 2000/2001* (livreto promocional anual). São Paulo, Cauduro/Martino Arquitetos Associados, 2002.
- CAVALCANTI, Pedro. *História da Embalagem no Brasil*. São Paulo, Grifos Projetos Históricos e Editoriais, 2006.
- CINTRÃO, Rejane, NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária*. São Paulo, Senac, 2004.
- CONDURU, Roberto. *Wilys de Castro*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: A Ruptura como Metáfora*. São Paulo, Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.
- KATINSKY, Júlio Roberto. "O Concretismo e o Desenho Industrial", in AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Funarte, 1977.
- LEAL, Joyce Joppert. *Um Olhar sobre o Design Brasileiro*. São Paulo, Objeto Brasil/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, s/d.
- LEITE, João de Souza (org.). *A Herança do Olhar: O Design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro, Artviva Produções Culturais/Senac Rio, 2003.
- LEMOES, Fernando. *Na Casca do Ovo: O Princípio do Desenho Industrial*. São Paulo, Rosari, 2003.
- LEON, Ethel. "Ruben Martins, o Pioneiro Transgressor", in *Design & Interiores*, ano 3, n. 16. São Paulo, Projeto Editores Associados, agosto de 1989.
- _____. "Os Arquitetos do Design Total", in *Design & Interiores*, ano 3, n. 16. São Paulo, Projeto Editores Associados, setembro de 1989.
- _____. *Design Brasileiro: Quem Fez, Quem Faz*. Rio de Janeiro, Viana & Mosley, 2005.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: As Origens da Moderna Tipografia Brasileira*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- LINDINGER, Herbert. *Ulm Design: The Morality of Objects*. Massachusetts, The MIT Press, 1991.
- MARTINS, Fernanda (org.), CRUZ, Luiz. *Ruben Martins* (catálogo de exposição). São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1989.
- MARY VIEIRA: *O Tempo do Movimento*. São Paulo/Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- MELO, Chico Homem de. "Marcas do Brasil", in *Os Desafios do Designer*. São Paulo, Rosari, 2003.
- _____. *Signofobia*. São Paulo, Rosari, 2006.
- _____, (org.). *O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora/Iphan, 2000.
- MOLLERUP, Per. *Marks of Excellence: The History and Taxonomy of Trademarks*. Nova York, Phaidon, 1997.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef und Shizuko. *Geschichte des Plakates. Histoire de l'Affiche. History of the Poster*. Berlim/Paris/Londres/Nova York, Phaidon, 2004.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: Ensaios sobre a Arte Brasileira*. São Paulo, Ática, 1997.
- RICKEY, George. *Construtivismo: Origens e Evolução*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- SANTANA, Pedro Ariel (ed.). *O Design no Brasil: 58 Profissionais e suas Criações de 1920 a 2003*. São Paulo, Abril, 2006.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Esdi: Biografia de uma Idéia*. Rio de Janeiro, Uerj, 1996.
- STOLARSKI, André. *Depoimentos sobre o Design Visual Brasileiro: Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- _____. "A Identidade Visual Toma Corpo", in MELO, Chico Homem de (org.). *O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- WOLLNER, Alexandre. "A Emergência do Design Visual", in *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo, Bracher & Malta, 1999.
- _____. *Alexandre Wollner: Design 50 Anos*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- _____. *Textos Recentes e Escritos Históricos*. São Paulo, Rosari, 2002.
- ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983.