

O DESIGN GRÁFICO EDITORIAL NO BRASIL: REVISTAS DO FINAL DA DÉCADA DE 1940 E DÉCADA DE 1950

Jussara Fino Silva (IC) e Zuleica Schincariol (Orientadora)

Apoio: PIVIC Mackenzie

Resumo

A presente pesquisa se propôs a identificar a influência da vertente construtiva no design gráfico editorial no Brasil, por meio do levantamento bibliográfico, pesquisa de campo, documentação fotográfica e análise gráfica de revistas em circulação entre o final da década de 1940 e a década de 1950, considerando o eixo Rio-São Paulo. Foram selecionadas seis revistas para compor o mapeamento: *Acrópole*, *AD – arquitetura e decoração*, *Habitat*, *Manchete*, *Módulo* e *O Cruzeiro*. Devido à sua extensão e ao espaço disponível nesse relatório, optou-se por apresentar um panorama geral sucinto e a análise gráfica de uma das revistas, a *Acrópole*, pois nela é percebido de forma bastante clara como os preceitos construtivos foram sendo incorporados nas soluções de projeto ao longo da década de 1950, especialmente nas capas. Os critérios de seleção foram escolhidos visando apresentar um cenário heterogêneo, abrangendo temas como arquitetura, literatura, artes e jornalismo; com público-alvo específico, como no caso das revistas de arquitetura, ou abrangente, como as revistas de jornalismo; com duração restrita ao período pesquisado ou que iniciaram antes e/ou terminaram depois desse período. A análise gráfica contemplou capa, marca (logotipo) e páginas internas, e foi norteadas pelos elementos conceituais estudados, com foco nas soluções de projeto: unidade visual, hierarquia das informações, tipografia, interação entre texto e imagem, *layout* e uso de cor. O resultado final, o mapeamento, apresenta a variação da influência do concretismo em soluções de projeto bastante enriquecedoras das revistas selecionadas, que vai ajudar estudantes e profissionais da área a compreender melhor o passado projetual do nosso país.

Palavras-chave: design gráfico editorial, revistas, concretismo

Abstract

This research aims at identifying the influence of the constructive trend in the editorial graphic design in Brazil, through bibliographic survey, field research, photographic documentation and graphic analysis of the magazines in circulation between the end of 1940's and during the decade of 1950's, taking into account the Rio-São Paulo axis. Six magazines have been selected to compound the mapping: *Acrópole*, *AD – arquitetura e decoração*, *Habitat*, *Manchete*, *Módulo* and *O Cruzeiro*. Due to its extension and the available space in this report, I have opted to present a summarized overview and the graphic analysis of one of the magazines, the *Acrópole*, since it allows a very clear perception on how the constructive principles were gradually incorporated in the design solutions along the 1950s, specially on the covers. The criteria of selection were defined aiming at presenting an heterogeneous scenery, comprising themes as architecture, literature, arts and journalism; with an specific target audience, as in the case of the architecture magazines, or comprehensive, as the journalism magazines; those with a time-span restricted to the researched period or the ones that have started or stopped their circulation after this period. The graphic analysis included cover, trademark (logotype) and internal pages, and it was guided by the examined conceptual elements, with a focus on the design solutions: visual unity, hierarchy of information, typography, interaction between text and image, layout and use of colour. The final result, the mapping, presents a very

enlightening variation of the influence of concretism in design solutions, that will help students and professionals of the field to understand better the projectual past of our country.

Key-words: publishing graphic design, magazines, concrete art.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem como objetivo identificar a influência da vertente construtiva no design gráfico editorial brasileiro, por meio do levantamento bibliográfico, pesquisa de campo, documentação fotográfica e análise gráfica de revistas em circulação entre o final da década de 1940 e a década de 1950, considerando o eixo Rio-São Paulo.

A pesquisa do nosso passado projetual é uma importante ferramenta para que possamos entender o seu desenvolvimento. O período escolhido para esse estudo foi marcado por profundas transformações políticas, econômicas, culturais e sociais em nosso país, que afetaram a área editorial. Segundo Cardoso (2005, p. 10):

Em retrospecto, fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, [...] coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial negociado em Bretton Woods. O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobras, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do Masp, de Carlos Lacerda e da Esdi pretendia-se um novo modelo de país – aquele "do futuro" –, concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciada pelo pensamento republicano positivista.

A Arte Concreta influenciou o design de forma heterogênea, sendo notoriamente decisiva na identidade visual das empresas e indústrias emergentes da época, como podemos verificar na literatura disponível. A área editorial ainda carece de estudos sobre o tema.

O resultado final, o mapeamento, foi concebido no intuito de fornecer material visual e textual dessa produção para estudantes e profissionais da área, e de promover uma reflexão sobre a história do design gráfico em nosso país.

REFERENCIAL TEÓRICO

1. Design gráfico editorial

Na primeira metade do século XX já haviam profissionais cujos trabalhos contribuíram para o desenvolvimento do design gráfico no Brasil.

No setor de livros, podemos considerar Monteiro Lobato como o primeiro a se preocupar com o tratamento gráfico dado às capas, como descreve Hallewell (1985, p. 251):

A capa típica por volta de 1920 era apenas a reprodução, em papel cinza ou amarelo, dos caracteres tipográficos que apareciam na página de rosto. Lobato rompeu com isso desde o início. *Urupês* e *Saci* já haviam sido publicados com capas ilustradas.

A capa do artista plástico Di Cavalcanti para o livro *Conduta sexual*, da editora Guanabara, foi pioneira no uso dos preceitos construtivos, e como lembra Cardoso (2005, p. 189) “quase duas décadas antes do movimento concreto”.



Fonte: bibliografia utilizada (CARDOSO: 2005, p. 190).

Santa Rosa foi o artista que mais se destacou nesse setor. Sua obra abrange várias capas para livros dos principais autores nacionais da época, ele também foi o responsável pelos projetos dos livros da editora José Olympio entre 1935 e 1954:

Santa Rosa elaborou para a editora um sistema de identidades visuais, no qual cada título de uma determinada coleção era projetado com as mesmas características dos demais, acompanhando ainda um projeto maior adotado em todos os livros da editora. (Cardoso, 2005, p. 216)

Outro destaque é a experimentação gráfica da revista *A Maçã*, que na década de 1920 não era comum nesse setor. Nela, podemos notar a influência do *Art Nouveau*:

A Maçã sustentou um projeto gráfico diferenciado desde seu lançamento até o desligamento de Humberto de Campos de sua direção, em 1928. Desde os primeiros números, apresentou recursos de diagramação incomuns para a época, empregando com liberdade uma grande variedade de ilustrações, acabamentos tipográficos (fios, pontos etc.), vinhetas e tipos. [...] Vários profissionais ligados às artes visuais passaram por sua redação, sendo o primeiro deles o desenhista Ivan que, dono de um traço leve e delicado, foi o responsável pelo projeto gráfico inicial. (CARDOSO, 2005, p. 100)



Páginas internas da revista, entre 1922 e 1923. Fonte: bibliografia utilizada (CARDOSO: 2005, p. 102).

A década de 1950 começa com a indústria editorial já consolidada e um grande número de

revistas em circulação. O aspecto gráfico delas é o foco dessa investigação, considerando o novo elemento introduzido no país, a Arte Concreta.

2. Arte Concreta e suas raízes

O termo Arte Concreta foi usado pela primeira vez por Theo van Doesburg, em 1930, no manifesto “As bases da arte concreta”, reproduzido abaixo (DEMPSEY, 2003, p. 159):

Declaramos:

1. A arte é universal. 2. A obra de arte deve ser inteiramente **concebida e formada pela mente** antes de sua execução. Ela não deve receber nada das propriedades formais da natureza ou da sensualidade e do sentimentalismo. Queremos excluir o lirismo, o simbolismo etc. 3. O quadro deve ser construído inteiramente a partir de **elementos puramente plásticos**, isto é, superfície e cores. Um elemento pictórico não possui outro significado além de “si mesmo” e, portanto, o quadro não tem outro significado além de “si mesmo”. 4. A construção do quadro, bem como seus elementos, deve ser **simples e controlável visualmente**. 5. A técnica deve ser mecânica, isto é, exata e anti-impressionista. 6. Esforço visando clareza.

Os conceitos destacados (grifos meus), foram o ponto de partida para uma arte totalmente racional e desvinculada da figura, influenciada pela vertente abstrata.

Paul Cézanne é considerado uma ponte na transição da arte figurativa para a abstrata, defendendo que o pintor deveria tratar “a natureza por meio do cilindro, da esfera e do cone” (RICKEY: 2002, p. 35). O Cubismo baseiou-se nesse pensamento e foi além, introduziu o conceito de representação independente da natureza, como observamos nas obras de Fernand Léger e Juan Gris. Gris explorou as relações entre planos geométricos. Como descreve Meggs (2009, p. 317):

Primeiro, ele projetou uma rigorosa estrutura arquitetônica usando proporções da seção áurea e um grid de composição modular; em seguida, “dispôs o tema” nesse esquema projetual. Gris exerceu uma influência profunda no desenvolvimento da arte e do design geométricos.

Mas foi com o Suprematismo e o De Stijl que a abstração geométrica desvinculou-se da figura. Ambos desenvolveram uma arte geométrica pura. Kasímir Maliévitch trabalhou com formas elementares. Para ele, o quadrado era a forma mais espiritual da arte (idem, p. 374):

Maliévitch acreditava que a essência da experiência artística era o efeito perceptivo de cor e forma. Para demonstrar isso, realizou, talvez já em 1913, uma composição com um quadrado negro sobre um fundo branco, afirmando que o sentimento evocado por esse contraste era a essência da arte.

Piet Mondrian, influenciado pelas ideias do filósofo Mathieu H. J. Schoenmakers – horizontal e vertical como opostos fundamentais e três cores essenciais (vermelho, amarelo e azul) –, desenvolveu sua pintura buscando o equilíbrio e a harmonia nas composições. Já Theo van Doesburg, fundador do De Stijl, inseriu a diagonal em sua obra, declarando ser “um princípio

composicional mais dinâmico” (idem, p. 391), esse conflito de idéias entre os dois acabou dando início ao Elementarismo de van Doesburg.

O Construtivismo, por sua vez, acrescentou a tridimensionalidade e aplicou a abstração em objetos de uso cotidiano. Diferente de seu conterrâneo (Suprematismo), não defendia a “arte pela arte”. Entre os nomes atuantes do Construtivismo, podemos citar El Lissitzki. Em seus PROUNS [projetos para o estabelecimento de uma nova arte], “apontou o caminho para a aplicação dos conceitos de forma e espaço da pintura moderna ao design aplicado” (MEGGS, 2009, p. 376).

A Arte Concreta herdou essa convicção, e esse esforço, em dar uma nova função à arte, contribuindo para o desenvolvimento industrial e social do país. No Brasil não foi diferente, podemos citar como exemplo os artistas/designers concretos que atuaram na área de identidade visual das empresas – como é o caso de Alexandre Wollner.

Max Bill reelaborou os conceitos da Arte Concreta, em 1936, cinco anos depois do falecimento de Van Doesburg. Formulou a conceituação de uma arte anti-romântica e anti-simbólica, construída objetivamente (DEMPSEY, 2003, p. 160):

A ênfase da pintura rigorosamente composta de Bill se encontra em materiais reais e no espaço real. Artistas como Bill frequentemente tomavam como ponto de partida conceitos científicos ou fórmulas matemáticas, o que resultava em estruturas características de grades e formas geométricas.

Entre o final dos anos 1940 e começo de 1950, Max Bill ajudou a propagar a Arte Concreta, incluindo a América do Sul. O Brasil e a Argentina foram receptivos aos seus preceitos, adaptando-os às suas características. Nesse período também teve participação direta na criação da Escola Superior da Forma, em Ulm. Ex-aluno da Bauhaus, Bill procurou levar seus ensinamentos e o conceito do design funcionalista para a nova escola.

3. Arte Concreta no Brasil

A criação de galerias de arte; do Masp em 1947; do MAM-RJ e MAM-SP em 1948; e do Curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea [IAC], no Masp em 1951, contribuíram para a experimentação que diversos artistas fizeram dos preceitos construtivos: uso de cores básicas e formas geométricas; adoção de planos que se cruzam; sugestão de movimento por meio da repetição seriada e jogos óticos baseados na Gestalt.

Antonio Maluf foi um dos pioneiros na relação que a arte estabeleceu com o design. O cartaz da I Bienal de São Paulo é uma adaptação de seu trabalho *Equação dos desenvolvimentos em progressões crescentes e decrescentes*, de 1951, e tornou-se um marco na história do design. Apesar de sua relação com os artistas concretos, Maluf não se

filiou a nenhum grupo.



Fonte: bibliografia utilizada (MAMMÌ, 2006, p. 228).

Geraldo de Barros, por sua vez, foi integrante do Grupo Ruptura, que inaugurou, em 1952, a exposição que marca o início oficial da Arte Concreta no Brasil. Barros foi o precursor da fotografia abstrata e produziu intensamente como artista e designer: em 1954 fundou a cooperativa de móveis Unilabor e, em 1957, o escritório de programação visual Forminform, junto com Rubem Martins, Walter Macedo e Alexandre Wollner.

A parceria entre Geraldo de Barros e Alexandre Wollner é encontrada também no cartaz para o Festival Internacional de Cinema no Brasil, como descreve Name (2008, p. 13):

Simple, mas potentíssima, a peça tira partido de dois quadriláteros – que, na verdade, são retângulos ligeiramente adulterados, para criar uma ilusão de ótica. [...] O jogo entre as duas formas simula de maneira absolutamente sintética uma tela de cinema e o que seria projetado nela, sem, no entanto, recorrer a elementos figurativos.



Fonte: bibliografia utilizada (Name, 2006, p. 13).

Alexandre Wollner teve um papel fundamental na profissionalização do design no país – estudou no IAC e depois, a convite de Max Bill, em Ulm. Na década de 1960, ajudou na fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro.

Vários artistas desenvolveram seus trabalhos, influenciados pelos preceitos concretistas e,

em 1956, reuniram sua obras na I Exposição de Arte Concreta no MAM-SP (e em 1957, no MAM-RJ.). Segundo Lorenzo Mammí (2006, p. 23):

Essa exposição foi crucial, em muitos sentidos. Impôs definitivamente ao público e à imprensa especializada uma vanguarda artística capaz de estratégias articuladas, de uma reflexão teórica sistemática, de uma produção menos episódica e fragmentária do que fora até então.

Nela também aconteceu uma divergência de idéias entre paulistas e cariocas (idem, p. 24):

Criou-se ali um campo de questões fundamental para toda a arte brasileira posterior. Definiram-se os rumos e as opções possíveis, dando o tom do debate artístico da década seguinte – um tom, aliás, reconhecível até hoje em grande parte da produção brasileira, inclusive a mais afastada, aparentemente, da poética concreta. No nível mais imediato e elementar da polêmica, Waldemar Cordeiro acusou a representação carioca de falta de rigor construtivo; Ferreira Gullar viu nos paulistas uma aplicação mecânica e escolar dos princípios da Escola de Ulm.

A influência da Arte Concreta no design não aconteceu de forma homogênea. Fortemente influente na área de identidade visual, na editorial vemos, a princípio, alguns exemplos em capas de livros, como as de Ivan Serpa e Emilie Chamie (STOLARSKI, 2006, p. 219):

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.

MÉTODO

Após o estudo contemplado no Referencial Teórico – Design gráfico editorial, Arte Concreta e suas raízes e Arte Concreta no Brasil –, que além de ter proporcionado uma visão geral do desenvolvimento do design em nosso país, forneceu os elementos conceituais que foram utilizados na análise gráfica; foi feito um levantamento bibliográfico e iconográfico das revistas em circulação no período abrangido – final da década de 1940 e década de 1950.

A próxima etapa consistiu na pesquisa de campo e documentação fotográfica das revistas selecionadas. Os critérios de seleção foram escolhidos no intuito de compor um cenário heterogêneo, são eles:

- temas: arquitetura, literatura, artes, jornalismo;
- público-alvo: geral (popular) e específico (profissional, elitista);
- duração: revistas fundadas antes e durante o período estudado, e que tiveram seu encerramento durante ou após esse período;
- influência do concretismo: em algumas revistas, foram observadas essa influência

no levantamento bibliográfico e iconográfico.

Foram fotografadas seis revistas:

Revistas	Critérios de seleção			
	tema	público-alvo	duração	Influência do concretismo
<i>Acrópole</i>	arquitetura e urbanismo	específico	de 1938 a 1971	não aparente
<i>AD – arquitetura e decoração</i>	arquitetura e decoração	específico	de 1953 a 1958	aparente, certa na edição 20
<i>Habitat</i>	arquitetura e artes	específico	de 1950 a 1960	certa
<i>Manchete</i>	jornalismo	geral	de 1952 a 2000	não aparente
<i>Módulo</i>	arquitetura e urbanismo	específico	de 1955 a 1965	aparente
<i>O Cruzeiro</i>	jornalismo	geral	de 1928 a 1975	não aparente

O material coletado passou por uma nova seleção, na qual foram escolhidas as imagens mais representativas de cada revista segundo o roteiro estabelecido: capa, marca (logotipo) e páginas internas.

A análise gráfica das revistas foi norteadada pelos elementos conceituais estudados, com foco nas soluções de projeto: unidade visual, hierarquia das informações, tipografia, interação entre texto e imagem, *layout* e uso de cor.

Por fim, foi elaborado o projeto gráfico, a diagramação e a impressão do mapeamento.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O resultado da pesquisa foi o mapeamento que é composto por um breve histórico e a análise gráfica das revistas selecionadas. Devido à sua extensão e ao espaço disponível nesse relatório, optou-se por apresentar um panorama geral do mapeamento, identificando alguns pontos sobre a influência dos elementos conceituais estudados, e a análise gráfica de uma das revistas, a *Acrópole*, pois nela é percebido de forma bastante clara como os preceitos construtivos foram sendo incorporados nas soluções de projeto ao longo da década de 1950, especialmente nas capas.

O panorama começa pela revista *AD-arquitetura e decoração*:



Capas das edições 1, 1953; 3, 1954 e 15, 1956. Página dupla da edição 7, 1954
Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Tanto nas capas quanto nas páginas internas, podemos perceber a influência da vertente construtiva, em maior ou menor grau, em todas as edições: *layout* dinâmico, com assimetria na composição dos elementos textuais e não-textuais, visando o equilíbrio; hierarquia das informações bem definidas; uso de elementos abstratos. Assim, na análise gráfica não foi encontrado um processo de transformação como ocorreu na *Acrópole*.

O mesmo acontece com a revista *Módulo*, de Oscar Niemeyer, como podemos ver na unidade conseguida pelo uso da cor nas páginas de um projeto:



Páginas internas da edição 5, 1956.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

A *Habitat* é a revista em que os princípios construtivos aparecem mais nitidamente. Lina Bo Bardi foi a idealizadora da revista, e utilizou o aprendizado adquirido na Itália, principalmente com a participação nas revistas *Domus* e *Stilo*, junto com Gio Ponti.



Capa da edição 38, 1957. Páginas internas da edição 9, 1950.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Na revista *Manchete* foram encontrados alguns exemplos pontuais vistos abaixo – a capa em que o título aparece na diagonal, e na página interna, onde há o uso da cor como elemento de informação –, mas não foi percebida nenhuma mudança substancial no projeto gráfico durante o período pesquisado.



Capa da edição 38, 1953. Página interna da edição 141, 1955.
Acervo da biblioteca da Faculdade de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

A revista *O Cruzeiro* era uma “mistura” de páginas em que a foto predominava, o *layout* era bastante pesado e com poucos espaços em branco, com páginas leves em que era a vez da ilustração predominar. No decorrer da década de 1950, as matérias com fotos começaram a ficar um pouco mais arejadas, mas a miscelânea gráfica continuou.



Páginas internas das edições 10, 1952; e 12, 1953.
Acervo da biblioteca da Faculdade de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Esse panorama mostra a diversidade de, digamos, diretrizes gráficas, que o mapeamento abrangeu. Algumas revistas tem vários pontos em comum, como as de arquitetura e artes, mas em todas elas a influência dos preceitos construtivos aconteceu de forma diferente.

Análise gráfica da revista *Acrópole*

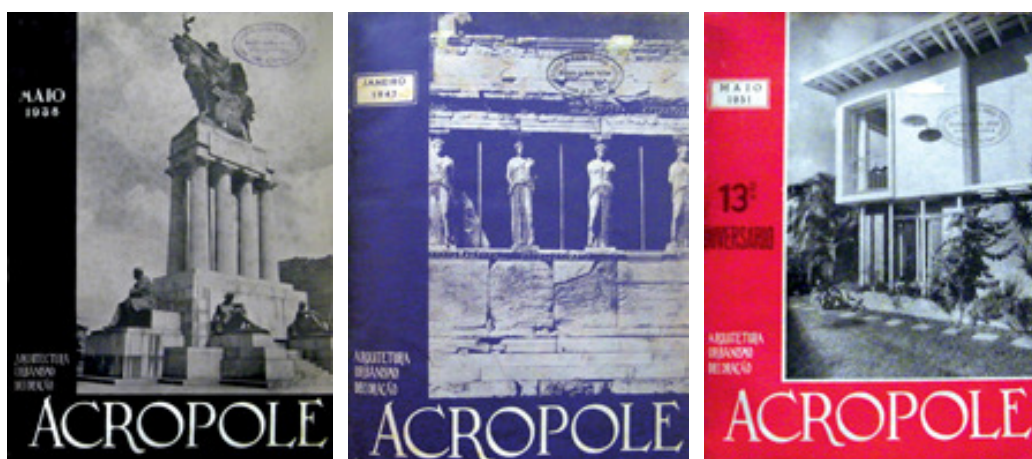
Fundada em maio de 1938, em São Paulo, pelo editor Roberto A. Corrêa de Brito, com a ajuda do arquiteto Eduardo Kneese de Mello, a revista *Acrópole* circulou mensalmente até dezembro de 1971, contando com 391 números publicados. Seu público-alvo era de profissionais ligados à arquitetura e ao urbanismo. A revista passou por duas fases distintas: a primeira, entre 1938 e 1952, período no qual Roberto A. Corrêa de Brito era seu proprietário e diretor geral; e a segunda, entre 1953 e 1971, sob a direção de Max M. Gruenwald. A linha editorial começou a sofrer mudanças na segunda fase. Max, junto com seu filho Manfredo, assumiu uma postura vanguardista, abrindo espaço para textos sobre vários temas, independentes dos projetos publicados. Essa mudança de postura também é vista no tratamento dado ao aspecto gráfico da revista.

Capa e logotipo

As capas da primeira fase da revista são facilmente identificadas por uma estrutura fixa que dava uma forte unidade visual e deixava bem clara a hierarquia das informações: sobre um fundo chapado monocromático, que mudava de cor em cada edição, era disposta uma foto que ocupava aproximadamente 3/4 da capa, deixando-o em forma de “L”, no qual eram dispostos os elementos textuais.

O mês e ano da edição eram centralizados dentro de uma moldura branca alinhada na parte superior; o subtítulo “arquitetura, urbanismo, decoração” era vazado no fundo e alinhado com o base da foto; o logotipo, também vazado, ocupava toda a base do “L”. A tipografia predominante era a romana serifada, com os caracteres em versal (caixa alta).

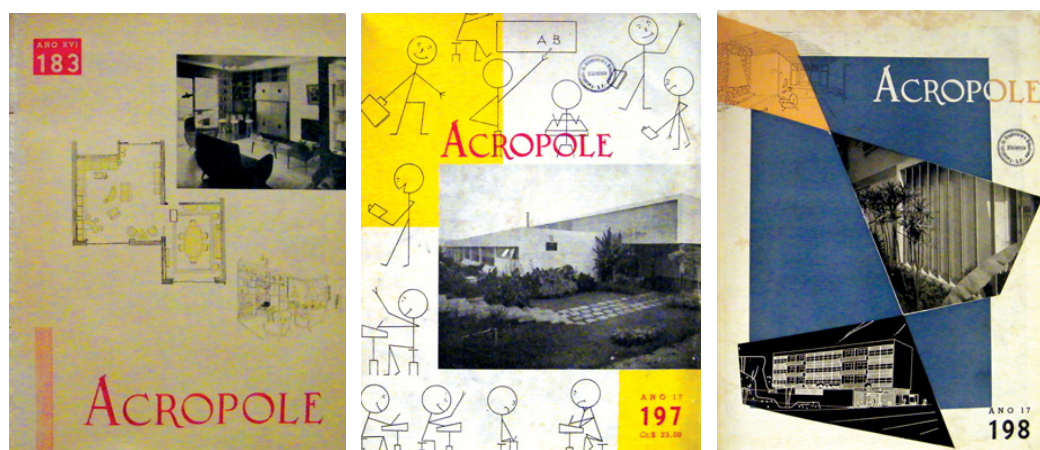
Na maioria das capas era usada uma foto do Erecteu – templo da Acrópole grega –, destacando as cariátides. Em janeiro de 1951 essa imagem foi descartada, dando lugar a fotos de projetos publicados, como vemos abaixo, na capa da edição 156. Nessa época, Max Gruenwald era o responsável pela redação e pelo departamento de publicidade. Podemos considerar a partir daí uma fase de transição, na qual as mudanças começam a ser percebidas, primeiro nas capas e depois, com menos vigor, em suas páginas internas.



Capas da primeira fase da revista: números 1, 1938; 105, 1947; e 156, 1951.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Em 1953, na segunda fase da revista, o desenhista Francisco C. Dias passa a colaborar no projeto gráfico das capas. A estrutura anterior é totalmente abandonada, o *layout* muda em cada edição e alguns princípios “concretos” começam a ser percebidos. As três capas a seguir exemplificam essas primeiras mudanças.



Capas da segunda fase, com alterações no logotipo: números 183, 1953; 197 e 198, 1955.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Na capa da edição 183, o *layout* ainda lembra o formato de “L”, mas os elementos textuais e não-textuais são dispostos de maneira mais dinâmica. A foto do projeto aparece junto com as plantas, e ocupa aproximadamente 3/4 da página, mas já não existe o limite que separava imagem do fundo. A caixa com as informações aparece na parte superior, com destaque para o número da edição em uma fonte sem serifa. O logotipo permanece na parte inferior, mas sofreu uma pequena alteração – foi mantida a tipografia, mas os caracteres passaram de versal para versal-versalete. Percebe-se também a inclusão de um elemento gráfico abstrato ao lado do logotipo. O subtítulo não foi mais utilizado.

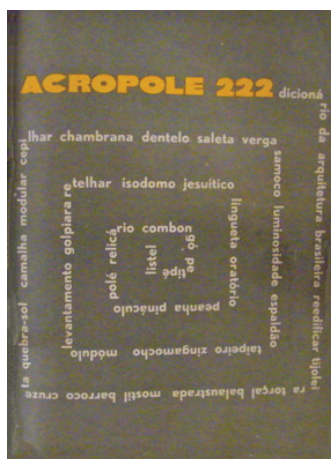
Na 197, há uma mudança substancial na disposição dos elementos: o logotipo aparece

menor que nas edições anteriores e na parte superior, alinhado à esquerda com a foto do projeto que fica logo abaixo; contornando essa foto, foram utilizadas as ilustrações sobre o artigo publicado “Arquitetura escolar”. O equilíbrio do *layout* se dá pela adição de duas caixas com fundo amarelo: uma na parte superior à esquerda e a outra na parte inferior à direita, com as informações sobre a edição.

O terceiro exemplo é ainda mais radical em comparação ao esquema do “L”: as imagens são inseridas dentro de uma figura geométrica assimétrica que, por sua vez, extrapola os limites de um fundo azul retangular, quebrando assim a estrutura simétrica da capa. O logotipo começa na caixa azul e também invade a margem branca, há uma brincadeira com o uso da cor, ele começa vazado (branco) e termina em laranja. O ano e o número da edição são alinhados com o final do retângulo no lado direito, sem nenhum fundo.

O uso de fotos de projetos foi uma constante na segunda fase da revista, aos poucos foram utilizados elementos abstratos em conjunto com essas imagens. Mas em 1957 é feita, pela primeira vez, uma capa tipográfica onde encontramos a influência da poética concreta. A edição 222 inaugura o “Dicionário da arquitetura brasileira”, elaborado pelos arquitetos Eduardo Corona e Carlos A. C. Lemos. A capa foi projetada para simbolizar o dicionário: em forma de uma espiral quadrada foram dispostos na sequência, de fora para dentro, o logotipo da revista, o número da edição, o título do dicionário e os termos de arquitetura. Não foi utilizado nenhum sinal de pontuação para separar as informações, somente espaço. Nas palavras quebradas nas curvas da espiral não houve o emprego do hífen.

Nota-se também uma mudança no logotipo, com tipografia geometrizada. A hierarquia antes vista entre o logotipo e o número da edição desapareceu, agora ambos tem a mesma formatação e a mesma cor. O mesmo acontece entre o título do dicionário e os termos de arquitetura, ambos possuem a mesma tipografia sem serifa, com o mesmo peso, a mesma cor e todas as palavras são escritas em caixa-baixa.



Capa da edição n. 222, 1957.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

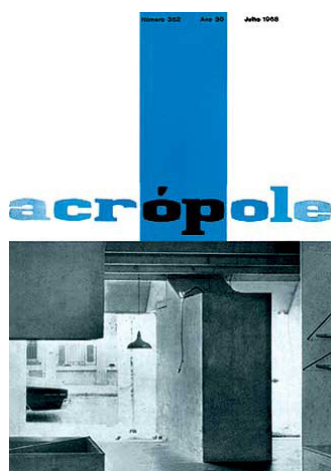
Há mais dois exemplos de capas em que não foram utilizadas imagens de projetos: a da edição 238, de 1958, e da edição 252, de 1959. Ambas tem como fundo uma obra abstrata, aparentemente concreta (não há nenhuma informação na página de créditos); a primeira com linhas verticais e horizontais brancas e vermelhas, o logotipo e o número da edição são inseridos com a mesma tipografia e peso, na cor preta, dentro de um retângulo horizontal branco; a segunda com o fundo chapado em duas cores – cinza escuro e rosa –, separado por uma linha branca vertical, e dois semi-círculos centralizados horizontalmente, nela o logotipo está na vertical vazado no fundo cinza escuro e o número da edição está na horizontal, alinhado na base do logotipo, na cor preta.



Capas das edições 238, 1958; e 252, 1959.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

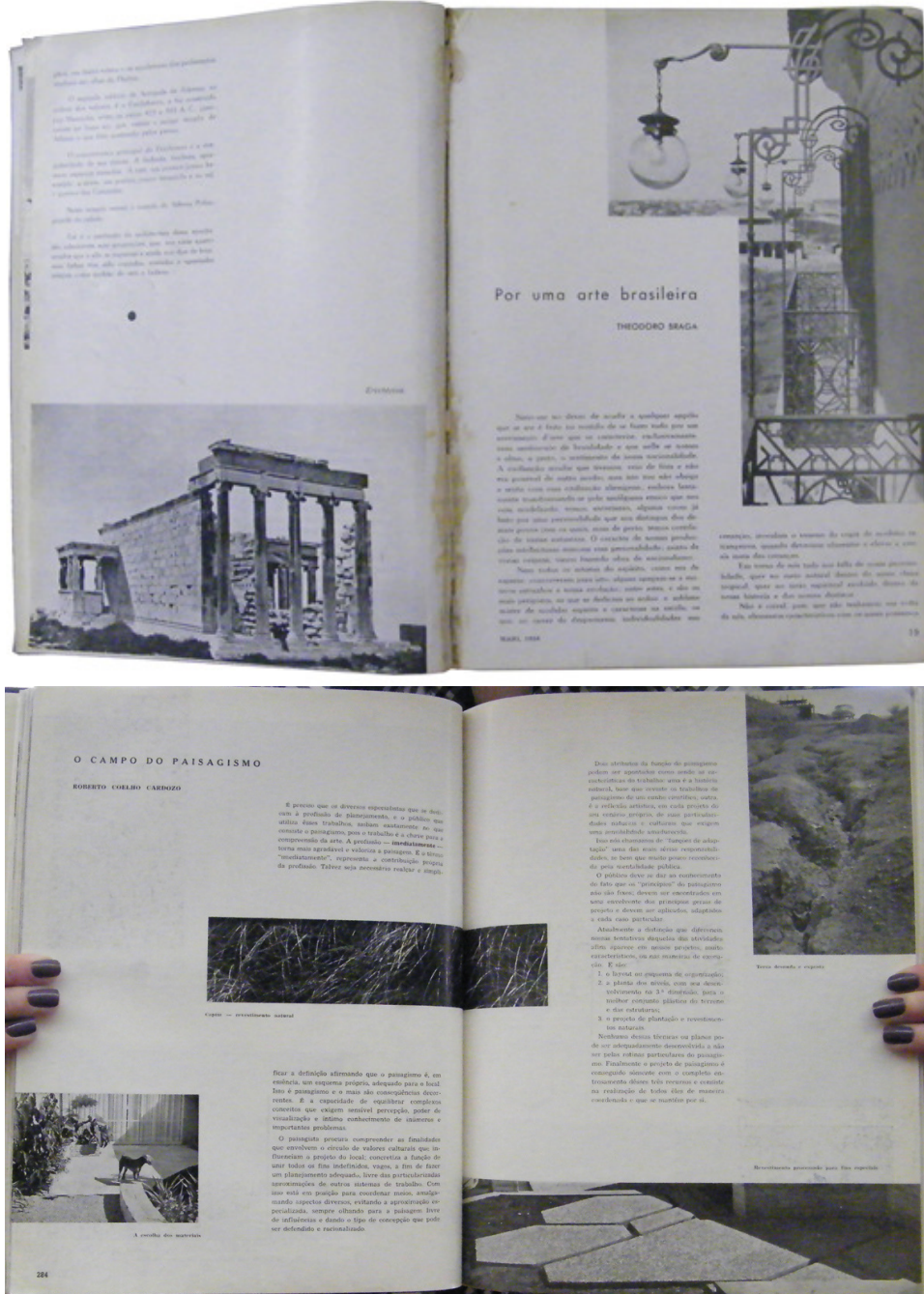
As experimentações se intensificaram na década seguinte, com a presença de renomados designers como Alexandre Wollner nos projetos das capas.



Capa de Alexandre Wollner para a edição 362, 1968.
Fonte: bibliografia utilizada (SERAPIÃO: 2005).

Páginas internas

As páginas internas, de um modo geral, sofreram poucas alterações desde a fundação da revista até o período estudado, porém, logo no primeiro número da revista identificamos uma preocupação com o aspecto gráfico.



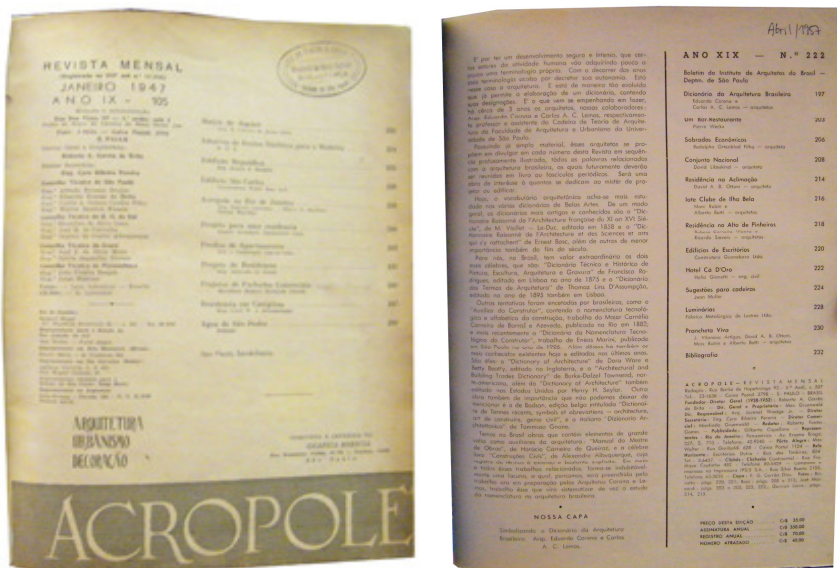
Páginas internas da primeira edição, 1938; e 197, 1955.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Nos exemplos acima, vemos na primeira edição que as páginas eram trabalhadas de forma simétrica, com os elementos textuais e não-textuais alinhados – a imagem da página par está alinhada com o início do texto da página ímpar; o texto é composto em uma fonte

serifada e o título em uma fonte sem serifa, deixando bem clara a hierarquia das informações; o *layout* é bem arejado, com uma estrutura em duas colunas e amplos espaços em branco. Nas páginas da edição 197, há a assimetria na articulação do grid, tornando-a mais dinâmica; e há também diferenças na largura das colunas, sugerindo um grid modular; e o resultado, também, é uma dupla perfeitamente equilibrada.

A primeira página da revista – composta pelo editorial, sumário e créditos –, foi a que notamos as mudanças de uma forma mais precisa. Vamos comparar duas que representam bem as fases distintas da revista: a edição 105, de 1947, e a edição 222, de 1957.



Primeira página das edições 105 e 222.

Acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

O *layout* da edição 105 acompanha a estrutura em “L” das capas: com as informações da edição na parte superior do lado esquerdo com alinhamento centralizado; logo abaixo os créditos e endereços com alinhamento à esquerda; o subtítulo “Arquitetura, urbanismo, decoração”, na mesma tipografia, posição e tamanho que na capa; o logotipo vazado no fundo escuro (base do L). Na posição que ficava a imagem da capa é colocado o sumário na parte superior, com alinhamento à esquerda, e o colofão na parte inferior, com alinhamento centralizado. Não havia editorial. A tipografia predominante era a romana serifada, com exceção das informações sobre a edição.

O *layout* da edição 222 é dividido em duas colunas: na primeira, mais larga, fica o editorial composto com alinhamento justificado; logo abaixo dele, separado pelo sinal gráfico (•) fica a descrição da capa, com alinhamento centralizado no título “Nossa capa” e o texto blocado. Na segunda coluna, alinhada no topo com a primeira, ficam as informações da edição e logo abaixo, sem nenhuma separação, fica o sumário; os créditos e endereços vêm logo abaixo, também separado pelo sinal gráfico (•), e com o texto blocado; as informações sobre os

valores da revista terminam alinhados com a primeira coluna. Uma linha vertical separa as duas colunas. Ao contrário da página anterior, aqui a tipografia predominante é sem serifa.

CONCLUSÃO

A pesquisa resultou em um mapeamento que atendeu ao principal objetivo proposto, que foi identificar a influência da vertente construtiva no design gráfico editorial brasileiro, entre o final da década de 1940 e a década de 1950, considerando o eixo Rio-São Paulo.

Outro objetivo alcançado foi o de apresentar um cenário heterogêneo dessa produção. As revistas selecionadas apresentaram uma variação dessa influência, mesmo que a princípio não aparentassem ter, em soluções de projeto bastante enriquecedoras.

O último objetivo – fornecer material visual e textual dessa produção para estudantes e profissionais da área, e promover uma reflexão sobre a história do design gráfico em nosso país –, espero ter alcançado, em partes.

Esse estudo mostrou que ainda há muito para ser pesquisado sobre essas revistas e sobre esse período: a revista *Acrópole*, por exemplo, continuou a sua história até o começo da década de 1970; e várias publicações não foram contempladas nesse mapeamento. Aliás, a parte mais difícil dessa pesquisa foi a seleção as revistas, pois publicações importantes como as revistas *Visão*, *Revista do Globo*, *Teatro Brasileiro* e *Capricho* precisaram ser deixadas de lado por causa da extensão da pesquisa.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify/Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHAMIE, Emilie. *Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

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

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

EDITORA ABRIL. *A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos e

Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1985.

MAMÌ, Lorenzo; BANDEIRA, João; STOLARSKI, André. *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM SP, 2006. Catálogo de exposição.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. Trad. Cid Knipe. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAME, Daniela. *Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. Catálogo de exposição.

RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SERAPIÃO, Fernando C. *Arquitetura revista: a Acrópole e os edifícios de apartamentos em São Paulo (1938-1971)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005.

Contato: jussarafino@gmail.com e zuleicaschincariol@hotmail.com