

Brasília em cartaz: o design gráfico no panorama cultural da cidade

Luiz Fernando (Nanche) Las-Casas e Marisa Cobbe Maass

Nos cinquenta e quatro anos de Brasília, o texto busca relatar fatos em boa parte vivenciados, como também histórias ouvidas ao longo desses anos, com a intenção de ser um conjunto de anotações para um estudo mais aprofundado do design gráfico de Brasília. Na segunda parte explora a exposição Brasília em Cartaz que reuniu o que há de melhor na expressão contemporânea da arte gráfica brasileira e brasiliense, consistuindo-se de duas mostras: a premiação do concurso nacional de cartazes, dirigido aos estudantes e profissionais, indicando os novos rumos do design gráfico, e a mostra histórica, garimpada no acervo do Arquivo Público do Distrito Federal e em coleções particulares, reunindo cartazes impressos desde a década de 60 até os dias de hoje e revelando a história cultural de Brasília nos retângulos coloridos de papel impresso, elaborados por designers-autores e anônimos arte-finalistas da cidade.

Palavras-chave: cartaz, Brasília, design gráfico, cidade

Prelúdio

Os cinquenta e poucos anos que fazem de Brasília uma cidade tão jovem, guardam dentro de si um história repleta de eventos e personagens, que durante esse curto tempo delinearão com força e estilo a personalidade da capital brasileira, amplamente registrada em um tempo de efervescência tecnológica. No espírito do texto do livro A idéia da história, de R.G. Collingwood, no que toca a parcialidade inexorável do testemunho, relataremos fatos em boa parte vivenciados, como também histórias ouvidas ao longo desses anos, de modo que esta é apenas uma história do design gráfico de Brasília e cuja intenção é ser um conjunto de anotações para um estudo mais aprofundado.

Brasília nasceu de uma prancheta, de um interlúdio de lápis e papel, cidade designada, cidade design. Sua vocação para o design está na sua origem e se apresenta em cada eixo cardeal. Após sua inauguração, em 1960, os espaços começaram a ser lentamente ocupados pelos moradores, funcionários públicos e toda a gama de prestadores de serviços, entre eles, profissionais da imprensa, da televisão, do comércio, das agências de publicidade e do parque gráfico, atividades que, por sua vez, promoveram o design e a comunicação visual. Os filhos desses profissionais, recém chegados à nova capital, foram os primeiros cidadãos brasilienses de fato, pois aqui cresceram e assimilaram a arquitetura modernista e o clima e a geografia do cerrado. No início dos anos 70, a cidade começava a despertar e a desenvolver uma atitude própria, enquanto os jovens brasilienses percorriam os eixos e as superquadras. A cidade tornou-se musa.

Nesse contexto o design gráfico apresentava-se com diferentes denominações; Desenho, Desenho Publicitário, Programação Visual, Planejamento Visual-Gráfico, Direção de Arte ou mesmo Arte Gráfica. Se no início foi o serviço público o maior promotor de atividades relacionadas ao desenho e o design, conforme a cidade foi se consolidando, a iniciativa privada cresceu e ocupou importantes espaços promotores das artes gráficas, com a publicidade e os órgãos de imprensa. Por outro lado, a emergente classe artística do DF se delineava na música, no teatro, nas artes visuais ou no cinema, e nelas, designers e artistas começavam a aparecer. Assim, para melhor visualizar, pode-se dividir essa história em cinco períodos mais ou menos distintos:

1. A história do design gráfico profissional aqui, antes de 1973, certamente passa por Lúcio Costa, pela equipe de Oscar Niemeyer, e também pela Universidade de Brasília - UnB. Na concepção do Projeto de Organização e no Plano Orientador da UnB a proposta inovadora de ensino das artes previa a inserção do design e da comunicação visual, e assim vieram para o instituto Central de Artes da UnB personagens como Aloísio Magalhães, Claus Bergner, Orlando Luiz Costa, Charles Mayer e Cláudio Maia, precursores do design em Brasília.
2. Por volta de 1973 o mercado de trabalho era restrito e a maior parte dele era na publicidade, seja em agências ou empresas de promoção. Havia o serviço público, é claro, onde em alguns ministérios e autarquias desenvolvia-se programação visual e eventualmente projeto de produto. Naquele tempo o diretor de arte e sócio da Oficina de Comunicação, Ítalo Silgueiro, era uma referência, assim como Darlan Rosa, que desenhava para o Ministério da Educação e o da Saúde, enquanto começavam a

despontar jovens talentos nas publicações alternativas, como o jornal A Tribo, onde aparece Cosme Rocha, que ainda atua em Brasília.

3. No final dos anos 70 e início dos anos 80, surge na cidade um movimento artístico que tem a própria cidade como tema, trazendo uma reflexão sobre o confronto entre a capital federal, casa do poder autoritário do governo federal, e a cidade dos jovens e dos trabalhadores, a nossa casa, um abrigo geométrico no coração da natureza. Nesse momento surgem alguns lugares onde se pratica o design gráfico como atividade legítima e independente, como o Movimento Cabeças, coordenado pelo produtor cultural Néio Lúcio, que na sua sede era um centro informal de artes, e a escola de artes Cresça, onde Ailema Bianchetti era uma das diretoras e que abrigando artistas plásticos, desenhistas, atores, fotógrafos e educadores, foi berço de uma geração de profissionais das artes e do design.

Havia também o Hospital Sarah Kubitschek, que ainda hoje é uma casa onde se pratica o design, onde atuavam os fotógrafos Luis Humberto e Juan Pratginestós, o escritor TT Catalão e os designers gráficos Alex Chacon, Cao Santos e Luis Eduardo Resende, o Resa. Outro lugar importante na configuração do design na mesma época, foi o Nutel – Núcleo de Teleducação da Secretaria de Educação, também denominado Centro de Tecnologia Educacional, organismo da FEDF (Fundação Educacional do Distrito Federal), onde, pelas circunstâncias de produção de material pedagógico e da divulgação de eventos, produziu-se muitas peças gráficas e de vídeo . Nele atuaram Mário Maciel, Nanche Las-Casas, Célia Matsunaga e Marcelo Terrazza, entre outros.

4. No final dos anos 80 foi criado no Instituto de Artes da UnB o curso de Desenho Industrial que alavancou a atividade profissional a partir dos anos 90, formando os primeiros desenhistas industriais no DF que, na falta de empregos específicos, começaram a estabelecer-se em estúdios de design, destacando-se assim o grupo A4, com Fernando Rabelo e Bruno Schurmann, e também o estúdio Formatos, de Priscilla Campos da Paz e Cristina Gomide. Participaram deste cenário também Adriana Lira, Renato Pontual, Fred Hudson e Cláudia El Moor, entre outros, ex-alunos da UnB. Desde então outros se sucederam e a saga do design gráfico bravamente continua.
5. Hoje, o mercado já reconhece nossa atividade, com a abertura de concursos públicos e contratações nos setores público e privado. O Desenho Industrial da UnB acolheu ex-alunos e profissionais que juntos fundaram a Associação dos Designers Gráficos

do DF – ADEGRAF, onde observa-se também o protagonismo do Curso de Desenho Industrial da UnB e abriu o caminho para o estabelecimento de outras instituições de ensino superior na área do design. Com o advento da computação gráfica e das comunicações digitais, o campo de atuação dos designers ampliou-se muito e assim alunos e ex-alunos têm destaque atuando em diversos níveis profissionais e artísticos.

Brasília em Cartaz - a mostra histórica

Enquanto vivenciamos uma época com o predomínio das tecnologias digitais e na qual o fim do impresso tem sido por diversas vezes anunciado, o cartaz persiste nas paredes e tapumes dos centros urbanos do mundo contemporâneo como importante veículo de comunicação e arte. É, talvez, o suporte e linguagem do design que mais se aproxima da arte, ratificando suas origens comuns, em uma combinação palavra-imagem que é, ao mesmo tempo, expressiva e informativa, e onde forma, função e emoção atuam juntamente. Estão também expostos nos grandes (e pequenos) museus e galerias do mundo, como aconteceu no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República durante o mês de maio de 2014, na exposição Brasília em Cartaz, celebrando o 54º aniversário da capital dos brasileiros.

A exposição Brasília em Cartaz reuniu o que há de melhor na expressão contemporânea da arte gráfica brasileira e brasiliense, pois consistiu de duas mostras: a premiação do concurso nacional de cartazes, dirigido aos estudantes e profissionais, indicando os novos rumos do design gráfico, e a mostra histórica, garimpada no acervo do Arquivo Público do Distrito Federal e em coleções particulares, reunindo cartazes impressos desde a década de 60 até os dias de hoje e revelando a história cultural de Brasília nos retângulos coloridos de papel impresso, elaborados por designers-autores e anônimos arte-finalistas da cidade. Enquanto no concurso Brasília 54 Anos observamos os novos fluxos da comunicação visual mediados pelo uso do computador, na mostra histórica observamos as marcas da tinta, do lápis, da cola e do estilete nas formas da história e cultura da cidade, validando assim o dito – a história do design é o design da história.

O conjunto das obras exposto no museu nos faz repensar a função original do cartaz que, afixado nas paredes elegantes da galeria e iluminado pelas lâmpadas direcionais, se reveste de uma aura peculiar à obra de arte, como argumentado no referencial ensaio de Walter Benjamin “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” em que

trata da transformação do objeto de arte – outrora único – em um objeto de massa e da consequente destruição de sua “aura” ao ser submetido às modernas técnicas de reprodução. O cartaz, ao ser retirado da trivialidade das ruas e dos corredores, onde se dissimula e se manifesta ao mesmo tempo no cotidiano da cidade, passa a ser um objeto de contemplação e estudo quando colocado no espaço resguardado do museu.

Ao olharmos o objeto cartaz que, independentemente de ser produzido em série, na parede da galeria de arte nele vemos um objeto único e passível de contemplação, análise e admiração. O cartaz, sabemos, é simultaneamente um veículo de comunicação e um suporte artístico onde a imagem predomina e é usualmente ancorada pela palavra escrita, remetendo-nos ao clássico texto de Roland Barthes, *A retórica da imagem*, uma crítica axial da semiologia da imagem que nos conduz a uma leitura “espectral das mensagens que pode conter uma imagem”; a mensagem linguística, expressa pelo texto e cujo código é a língua vernacular; a mensagem icônica, centrada na imagem-representação, de caráter conotativo e impregnada de significados; e a mensagem denotativa, que conduz o olhar ao reconhecimento e identificação das imagens, em uma relação quase tautológica entre significado e significante.

Na mostra Brasília em Cartaz, organizada cronologicamente, de início somos impregnados por mensagens de cunho linguístico e denotativo, pelas quais revemos a jovem história da capital de modo a nos identificarmos, reconhecendo os eventos e as pessoas que marcaram a vida cultural candanga e dos quais também fizemos parte. Se por um lado podemos discutir sobre os aspectos referentes à linguagem e seus significados, para melhor compreender a dimensão de um cartaz, devemos também penetrar no espaço da linguagem formal e estética, que nos conduzirá à apreciação estética e às sensações.

Podemos dirigir nosso foco de atenção a alguns aspectos do estilo e uso das formas e cores em uma reprodução gráfica. Nela podemos verificar sua origem gráfica e especular sobre as intenções nela contidas, o caráter de um evento, o público a que se destina, as tendências estéticas de uma época, as técnicas de reprodução, sua autoria e assim por diante. Observando o conjunto das imagens na linha do tempo, primeiramente notamos uma reciprocidade entre os meios de produção e o produto final impresso, seja pelo uso da cor ou por detalhes nas imagens, porém identificamos também três distintas linhas estilísticas na elaboração dos trabalhos que coexistem ao longo do tempo, independentemente das técnicas de reprodução.



Figura 1. A – Claudio Maya (1975?), Guilherme Lima (1968), Jo Oliveira (1978); B – Wagner Hermusche (1982), Leonardo Bianchetti (1981?), Jo Oliveira (1984); C – Célia Matsunaga (1991), Marcelo Terrazza (1992), Sérgio Bessa (1992?)

Nas imagens que compõem a Figura 1A o caráter construtivo e geométrico é aparente mas apresenta diferenças conceituais, transitando entre a pura geometria e o desenho estrutural imbuído de simbolismos, já que, o suporte em questão, o cartaz, é uma peça de comunicação visual. Nota-se também que estes cartazes, que remetem às vanguardas modernistas do início do século XX, como o construtivismo, o suprematismo e o movimento De Stijl, e também ao influente Estilo Internacional desenvolvido na Suíça, têm sua origem nos anos 60 e 70, refletindo assim os tempos da construção e da emergente arquitetura da cidade.

No conjunto das imagens representacionais (Figura 1B) notamos, principalmente neste recorte, a influência do universo pop das artes, onde observa-se o desenho, a fotografia e a estética das histórias em quadrinhos e os meios de reprodução gráfica replicados. São diversas as formas de representação gráfica e aqui também se apresentam em diferentes camadas da arte figurativa, como em um sanduíche, resguardadas pela Arte Pop e o Surrealismo..

No terceiro grupo (Figura 1C) encontramos os reflexos da arte contemporânea, principalmente a partir dos anos 80, quando os cartazes revestem-se de uma plasticidade dinâmica e cujo discurso é mais hermético, ou dissimulado, intrigante, buscando atrair o olhar por suas qualidades estéticas. Nesse jogo de formas e cores, a palavra escrita usualmente torna-se um item acessório, complementar. As imagens certamente nos remetem ao renascimento do expressionismo abstrato e da arte espontânea característicos daquela época e também à formação acadêmica, já que muito deste material produzido saiu dos ateliês de desenho e pintura do Instituto de Artes da UnB.

Estas são apenas três visões do panorama do design gráfico brasileiro, que certamente pode ter outras interpretações. Poderíamos acrescentar os cartazes denominados All type, ou seja, cartazes eminentemente confeccionados com letras, uma abordagem recorrente ao longo da história do cartaz, onde os glifos tipográficos são investidos de maior valor plástico ou mesmo semântico (Figura 2A).



Figura 2A. M. Maas/M. Gorovitz (1992), Resa (1987), Cao Santos/TT Catalão (1985).



Figura 2B. Cláudio Maya (1978), Jesuíno Feitosa (1979), Élder Rocha (1985).

Porém, ao olharmos novamente o conjunto da obra percebe-se também uma linha divisória que coloca os cartazes em duas zonas de representação bem definidas; cartazes formais e informais (Figura 2B). Muitos destes foram feitos por artistas plásticos e seguidamente sob precárias ou limitadas condições técnicas fazendo com que a arte

fosse inteiramente produzida à mão, inclusive o letreiramento. Dispensava a composição tipográfica tanto pelas limitações da pré-produção, quanto por questões estéticas ou conceituais. Há também, nessa categoria, o grupo de trabalhos de ilustradores e artistas gráficos que colocam seu estilo pessoal a serviço da comunicação visual, recurso de produção bastante utilizado no Distrito Federal e que tem a qualidade de promover os artistas locais.

Os recursos gráficos como memória afetiva e testemunho de resistência

A idéia de trazer o acervo do Arquivo Público do DF, composto de cartazes, na sua maioria, de eventos promovidos pela secretaria de Cultura do Distrito Federal, nos leva a uma viagem afetiva, documental e estética, revisitando eventos clássicos de Brasília como concertos de musica, festivais de cinema, teatro e artes visuais e tendo contato com a obra de pioneiros das artes gráficas, designers¹ importantes da história gráfica da cidade (Figura 3).

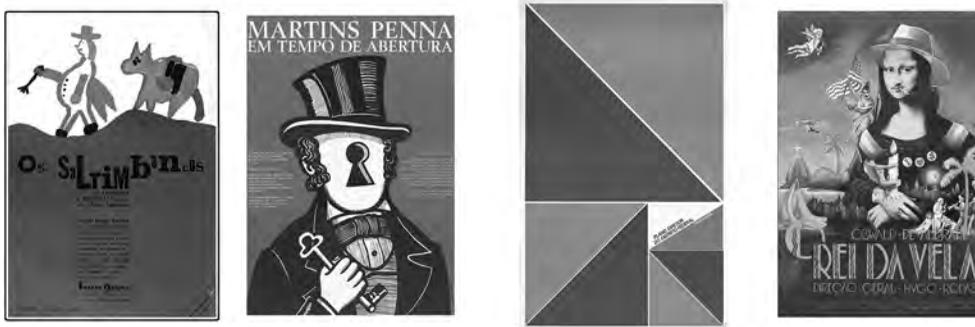


Figura 3: Cosme Rocha (1977), Jo Oliveira (1979), Claudio Maya (1977), Resa (1987)

Brasília é um cenário ímpar para se viver. Uma cidade – como já dito acima - que tem um caráter único por sua história, por seu projeto, fruto de um concurso de idéias ocorrido na

¹ Fizeram parte da Mostra Histórica no Museu Nacional de Brasília nomes como Alex Chacon, Anticorp, Cabeças, Cao Santos, Célia Matsunaga, Charles Mayer, Chico Amaral, Claudio Maya, Cosme Rocha, Duarte, Eder Siqueira, Elder Rocha, Evandro Salles, FEDF/CETE, Guilherme Lima, Wagner Hermusche, Jesuino Feitosa, Jô Oliveira, Leonardo Bianchetti, Marcelo Terraza, MarEl, Marisa Maass, Matheus Gorovitz, Nanche Las Casas, Ralph Gehre, Resa, TT Catalão, Zé Nobre e Ziraldo.

década de 1950. Concurso que trouxe pelo desenho de Lucio Costa, uma forma de existir no mundo materialmente feita de grandes espaços, ora verdes dos jardins, ora azuis do céu emoldurando os edifícios. Horizonte sempre à vista.

O pouco incentivo dado à cultura naqueles “tempos bicudos”, se reflete não apenas nos temas, mas também nas técnicas e materiais usados para resolver plasticamente os projetos. Os designers e artistas eram chamados à projetar em condições de escassez, fato que estimulava a criatividade, trazendo à tona vozes de resistência. Outra questão também a se remarcar é o fato que Brasília era a sede do poder do governo militar. A censura e a repressão existiam no cotidiano da cidade.

Vemos na exposição Brasília em Cartaz, diversos exemplos de obras com processos que atestam esta necessidade de criar com economia de meios, como utilização de Bicromias e Tricromias, para com a sobreposição de 2 cores gerar uma terceira ou no caso da última, transformar 3 em 4 ou mais cores. Assim, evitava-se processos mais caros na época como a separação fotográfica de cores utilizando filtros, reduzindo os gastos tanto com tinta quanto com horas de máquina e mão de obra.

Podemos citar os trabalhos de Jô Oliveira, Nanche Las-Casas e Wagner Hermusche como exemplos desta abordagem:



Figura 4: Resa (1986), Nanche Las-Casas (1986), Wagner Hermusche (1986).

Também quanto ao aproveitamento de papel, temos exemplares onde podemos ver este tipo de apropriação do espaço da folha em branco.

As dimensões no mundo da gráfica mecanizada, estão submetidas aos formatos industriais de papel, Formatos AA e BB, e seus cortes padronizados. Quanto mais aproveitamento, melhor, tendo em vista que na produção em escala, qualquer pequeno desperdício, torna-se exponencial. Nos trabalhos de Resa para a Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Distrito Federal, GDF , vemos o uso do artifício da divisão do papel em 6 partes, gerando cartazes estreitos e compridos (Figura 5).

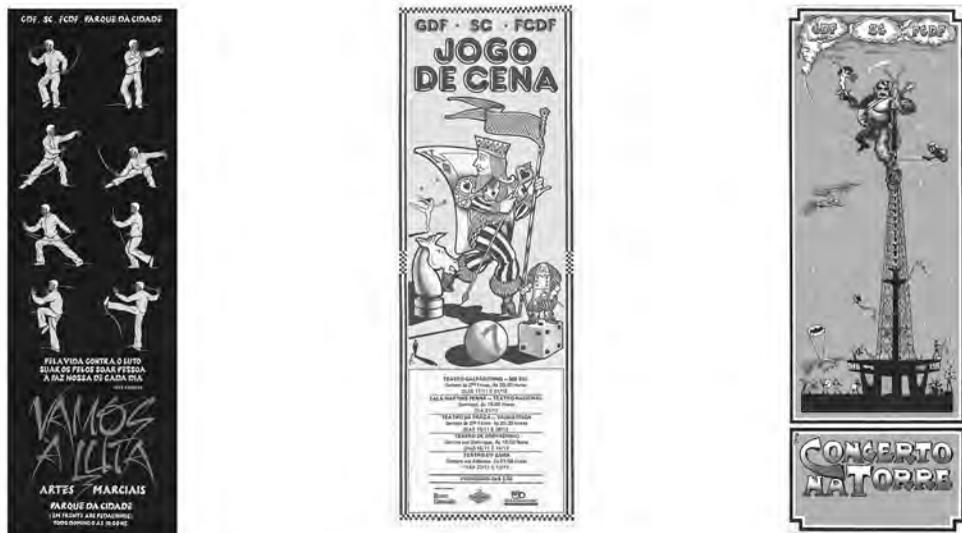


Figura 5: Resa (1986)

Ao identificar os diferentes recursos gráficos presentes nas soluções artísticas adotadas, temos um panorama do design gráfico brasiliense, com suas particularidades e podemos estabelecer relações com o contexto histórico, social e econômico de Brasília nestes 54 anos.

Nesse espírito, com o advento da nova república em meados dos anos 80, que houve um florescimento das artes com a ocupação dos espaços públicos pelos artistas

formados na cidade e uma conseqüente demanda do design gráfico. A extinta Fundação Cultural do Distrito Federal, a instituição executiva da Secretaria de Cultura, congregou artistas brasileiros de todas as áreas da arte e cultura, tornando-se um imenso caldeirão cultural e assim promovendo centenas de eventos nos seus primeiros anos de democracia. Nela, ou por meio dela, atuaram algumas dezenas de designers, artistas plásticos e desenhistas, advindos de outros núcleos que promoviam o design e arte gráfica, como a Rede Sarah, o Nutel/FEDF, a escola Cresça e os cursos do Instituto de Artes da UnB. Independentemente dos estilos ou conceitos aplicados na elaboração dos cartazes, o tratamento gráfico pela cor aplicada, tradicionalmente usado na gravura artística, era a marca determinante desse movimento.



Figura 6: Nanche Las-Casas (1987), Chico Amaral (1987), Claudio Maya (1986).

São muitos os exemplares desse período na mostra Brasília em Cartaz (Figura 6), demonstrando a importância desse momento na vida cultural brasileira. A indisponibilidade de equipamentos gráficos mais sofisticados, a inexistência da computação gráfica, e os altos custos da reprodução por quadricromia e seleção de cores promoveram o uso da cor aplicada e assim, um desvio estético do realismo gráfico e a elaboração de uma paleta de cores mais simples, porém mais personalizada. Além do uso parcimonioso das cores, em bicromias ou tricromias, buscava-se também diferentes formatos, quer por motivos econômicos ou mesmo expressivos. No final desta

década, com o processo da informatização da produção gráfica, baixaram os custos do processo de seleção de cores e da impressão por quadricromia, resultando em uma nova visualidade nos cartazes produzidos.

A partir da década de 1990, revela-se em Brasília uma capacidade de reinvenção do cartaz na “virada digital” e a posterior volta aos meios de impressão que trazem o “gesto” mais presente, como a serigrafia, resgatada contemporaneamente executada com técnica mista, relacionando a sofisticação dos recursos computacionais à impressão manual (Figura 7).



Figura 7: Anticorp Design (2007, 2006)

Estas gerações de designers nos mostram a linguagem do “pôster”, interpretada e reinventada para atender a contingências e especificidades, mas conservando o caráter que identifica este modo de expressão desde seu aparecimento no século XIX, como protagonista da comunicação gráfica das emergentes grandes cidades e metrópoles.

O pôster, é um suporte generoso por suas dimensões e características comunicacionais e traz a oportunidade de expressão e síntese gráfica no grande formato, aproximando muitas vezes integrando o design e as artes plásticas, tendo a informação associada, uma grande importância na composição geral do impresso.

O cartaz no cenário da comunicação visual está associado à cidade, dada a sua visibilidade nos grandes centros urbanos, onde desde meados do século XIX era usado com objetivo principal de informar bem como de apresentar seja produtos de consumo ou cultura para o grande público que passou a existir - em movimento - de modo mais concentrado. (HOLLIS, 2000)

Benjamin, nos convida a refletir sobre a forma de recepção de obras reproduzíveis como o cinema em comparação com a pintura clássica, que supõe uma fruição individualizada, quase um ritual onde o ser se prepara para aquele momento. Ele diz:

“ A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação das massas para com a arte. Da relação mais retrógrada, por exemplo frente a um Picasso, ela se transforma na mais progressista, por exemplo frente a um Chaplin.”
(BENJAMIN apud DUARTE, 2012, pag. 305)

Podemos trazer facilmente para nosso campo de atuação esta reflexão, já que o cartaz também é fruto de uma forma de abordagem massificada, no meio gráfico: é um produto de recepção coletiva, sem intenção de ser individualizada, pressupõe como ponto de partida um coletivo para a apreciação da obra reproduzida e necessita de artifícios próprios para alcançar seus objetivos, como os traços-chave inventados por Jules Cherét na Paris da segunda metade do século XIX (HOLLIS, 2000).

Este meio de expressão dono de uma força visual e de uma poética capaz de criar impactos coloca a arte em diálogo com a escala urbana, ou seja, com a dimensão coletiva do ser humano.

Referências

- Barthes, Roland. . "Rhetoric of the image" in Semiotics: an introductory anthology, edited by Robert Innis. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1985.
- Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Duarte, R. (org.) "O Belo Autônomo: textos clássicos de estética ". Belo Horizonte: Crisálida Editora, 2012.
- Collingwood, R.G. The idea of history. Oxford, RU: Oxford Press, 1946.
- Hollis, R. Design Gráfico, Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Ribeiro, Darcy. Universidade de Brasília: projeto de organização, pronunciamento de educadores e cientistas e Lei Nº 3.998 de 15 de dezembro de 1961. Brasília: Ministério da Educação, 1962.

Sobre os autores

Luiz Fernando Las-Casas. PhD. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Desenho Industrial. Atuando como designer gráfico em Brasília desde 1974, principalmente na área de divulgação cultural e educacional, fez mestrado em Communications Design no Pratt Institute de Nova York entre 1982 e 1984, concluindo doutorado na New York University em 2006. É professor universitário desde 1990, tendo a tipografia como foco principal de ensino e pesquisa.

lascasas@unb.br

Marisa Cobbe Maass. Doutora, Universidade de Brasília. É graduada em Arquitetura e Urbanismo (1988) e doutora em Teoria, História e Crítica, com estágio sanduíche na Université de Paris 1 - Sorbonne (2011). Tem se dedicado principalmente às seguintes temáticas: Design Educação ; Teoria, crítica e história do Design ; Estética aplicada ao Design.

mmaass@unb.br