

Produções gráficas de Heinrich Moser e o imaginário da modernidade pernambucana

Heinrich Moser's Graphic Productions and the imaginary of Pernambuco modernity

Leopoldina Mariz, Hans da Nóbrega Waechter, Virginia Pereira Cavalcanti

história do design, memória gráfica, imaginário e repertório, Heinrich Moser

Resumo

O presente artigo reflete acerca das produções gráficas do artista alemão, Heinrich Moser, radicado em Pernambuco no início do século XX, buscando relacioná-las ao imaginário social brasileiro da época em que foram desenvolvidas. Assim, serão identificados elementos do imaginário da sociedade pernambucana daquela época expressos pelo artista através de seu repertório construído inicialmente durante sua vida e formação profissional na Alemanha.

history of design, graphic memory, imagery and repertoire, Heinrich Moser

Abstract

This article reflects on the graphic productions of the German artist, Heinrich Moser, who lived in Pernambuco at the beginning of the 20th century, seeking to relate them to the Brazilian social imaginary at the time they were developed. Thus, this article tries to identify elements of the imagery of the Pernambuco's society of this period expressed by the artist through his repertoire that was initially built during his life and professional formation in Germany.

1 Introdução

Por sua produção nas artes gráficas em Pernambuco na primeira metade do século XX, o artista alemão Heinrich Moser (1886-1947), que se radicou em Recife nesse período, pode ser considerado um dos pioneiros do designer gráfico no nosso estado. O estudo de seus trabalhos, portanto, contribui para entendimento da memória gráfica em nosso país. Há ainda pouco estudo sobre esse artista e o presente artigo pretende colaborar para superar essa lacuna e propõe refletir sobre suas produções relacionando-as com o imaginário social brasileiro na época em que foram desenvolvidas.

Para alcançar tal objetivo, busca-se identificar elementos do imaginário da sociedade pernambucana à época em que foram produzidos os artefatos analisados levando também em conta nessa análise o repertório trazido pelo artista do seu país de origem. Antes de iniciar essa análise é necessário explicitar o que se entende aqui pelos termos **repertório e imaginário**.

O conceito de **repertório** adotado é o de Ferrara (1999) para quem, o repertório é memória que guarda interpretações ou juízo perceptivo das experiências vividas por indivíduos, grupos ou povos e civilizações, que afeta a forma como esses se confrontam com o presente. Em outras palavras, seria o conjunto de sentimentos provocados pelo passado e que vai influenciar as reações no presente (FERRARA, 1999:163). O repertório artístico individual será, portanto, construído pela trajetória de vida do sujeito. Assim, pretende-se analisar o contexto vivido por Moser na Alemanha para identificar elementos do repertório desse artista e as ressignificações propostas por ele em seu trabalho diante do imaginário da sociedade brasileira da época.

Em contraste ao **repertório**, o conceito de **imaginário** não se refere à experiência individual ou de grupos específicos, mas se relaciona à sociedade e cultura mais ampla. O imaginário se vincula a projetos sociais para o futuro e a condições históricas e específicas. Conforme Moraes (2009):

O imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. Trata-se de uma produção coletiva, já que é o depositário da memória que a família e os grupos recolhem de seus contatos com o cotidiano. Nessa dimensão, identificamos as diferentes percepções dos atores em relação a si mesmos e de uns em relação aos outros, ou seja, como eles se visualizam como partes de uma coletividade (MORAES, 2009).

Moraes (2009) relaciona o conceito de imaginário com outros centrais da teoria sociológica como ideologia e hegemonia, destacando, contudo, especificidades desse conceito quando cita o polonês Bronislaw Baczko. Segundo Moraes (2009),

Bronislaw Baczko assinala que é por meio do imaginário que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades esboçam suas identidades e objetivos, detectam seus inimigos e, ainda, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social expressa-se por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos plasman visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem vigente ou de introdução de mudanças (MORAES, 2009).

Portanto, o imaginário está presente em todas as sociedades e se mostra importante tanto na organização de seu passado, ou seja, sua memória ou patrimônio, mas principalmente na estruturação dos objetivos e anseios futuros. Os artefatos de um artista gráfico são afetados assim tanto por seu repertório como também pelo imaginário da sociedade que demanda e consome seu trabalho.

A análise da produção gráfica de Moser requer, portanto, a discussão do imaginário existente na primeira metade do século XX no Brasil e em Pernambuco. Naquele período o imaginário sociocultural em Pernambuco se relacionava a um projeto brasileiro de tentar ser moderno como a Europa. Dessa forma, esse imaginário se vincula a condições econômicas e tecnológicas de um contexto internacional do início do século XX. A análise do trabalho de Moser ajudará também a entender a contribuição desses impressos para reforço e sustentação desse imaginário.

As produções gráficas desenvolvidas por Moser no Brasil são diversos impressos, como capas de revistas e livros, cartazes, ilustrações para jornais entre outros. Dessa forma, todos são objetos tangíveis que possuem materialidade, cor, textura, forma, além de carga simbólica. Essa última se relaciona às diversas informações culturais não só do local em que vivem os usuários, que os utilizam, mas também ao seu criador. O design gráfico está diretamente relacionado às manifestações culturais de um tempo e um lugar (KORTING, 2014). Por isso inicialmente será analisado o ambiente onde Moser estudou arte e passou os primeiros anos de sua vida, base para a criação do seu repertório. Esse terá como pilar sua formação artística em escolas alemãs e vivência em sua terra natal, mas se enriquecerá com experiências brasileiras onde essas informações do início de sua vida serão reinterpretadas e misturadas às novas referências adquiridas em sua chegada ao nordeste brasileiro.

Em seguida, será abordado o contexto brasileiro e pernambucano onde ele se estabelecerá. Será analisado o momento em que chegou ao Brasil e os valores, projetos e símbolos sociais, ou “o imaginário”, que permeavam a sociedade naquele período. Nessa perspectiva poderá se entender o contexto em que se deu a produção de Moser e como sua obra se relaciona com esse imaginário existente na sociedade local. Tudo isso consequentemente, refletirá ao longo de sua produção no Brasil que se estendeu até sua morte, em 1947.

2 Construindo um repertório: Alemanha

Heinrich Moser nasceu na Alemanha, na cidade de Munique em 18 de janeiro de 1886 em uma família abastada. Seu talento para desenhar já era evidente desde criança, como retrata a pesquisadora Ângela Távora Weber (1987) em seu livro, *Moser: um artista alemão no Nordeste*.

Moser estudou em duas instituições de artes em Munique onde aprendeu diversas artes aplicadas. Concluiu seus estudos em 1906 na *Koeniglich Bayerische Akademie* (WEBER, 1987). Esse aprendizado vai repercutir em toda sua vida profissional.

A Alemanha do final do século XIX e início do século XX foi palco de muitos movimentos artísticos e ideológicos. Embora alguns desses tenham sofrido repressão e outros mesmo dizimados com a ascensão do nazismo, o país sempre esteve à frente de muitas discussões no campo das artes e no design.

No início do século XX a Europa vivia um antagonismo não apenas entre classes sociais, mas também entre as nações industrializadas. Segundo Cardoso (2008), uma burguesia com luxo e riqueza se confrontava aos que lutavam em movimentos sociais. Descrevendo esse momento histórico europeu esse autor continua.

A Grã-Bretanha e França continuavam prósperas e poderosas, aproveitando o monopólio sobre a exploração de imensos impérios ultramarinos; porém, não havia mais como disfarçar a sua estagnação frente a novas potências, como a Alemanha e os Estados Unidos, cujo poderio industrial dinamismo tecnológico impunham um novo ritmo de competição econômica industrial, que levou a primeira guerra (CARDOSO, 2008:120).

As tensões geopolíticas aumentam diante do crescente poderio industrial da Alemanha e dos Estados Unidos que impunha um ritmo de competição econômica industrial. O resultado dessas tensões foi então a Primeira Grande Guerra. Com esse clima de competição, vários países começaram a coordenar ações em suas indústrias para obter vantagem competitiva em relação a outras nacionalidades. Cardoso (2008) analisa essa situação e destaca o papel do design nessa competição econômica industrial:

Como parte do clima de acirrada concorrência econômica internacional criada pela expansão do capitalismo industrial, vários países começaram a perceber o interesse de coordenar as ações e produção de suas indústrias, a fim de obter uma vantagem competitiva com relação a seus concorrentes de outras nacionalidades (CARDOSO, 2008: 121).

Já no final do século XIX, com a mecanização da produção industrial ocorreu o barateamento de vários produtos e consequentemente houve acréscimo do consumo pela sociedade (CARDOSO, 2008). Essa industrialização levou a um aumento exacerbado na produção de artefatos, porém sem um pensamento voltado para sua concepção. Com isso o resultado foram produtos sem uma qualidade adequada. A percepção que a qualidade dos produtos estava sacrificada pela quantidade inspira na Inglaterra, antes mesmo do início do século XX, o *Arts And Crafts*, movimento contra a produção em massa. Tendo como expoente o socialista William Morris (1834-1896). Com base na filosofia de John Ruski (1819-1900) (MEGGS, 2009), esse movimento reafirmava a importância do design e do artesanato.

Os adeptos do *Arts And Crafts* não se uniram apenas por um estilo, mas por um ideal de fazer uma arte de qualidade e mais democrática, ao alcance de todos. Baseados nas guildas medievais onde o artesão concebia e executava a obra de forma bela e útil, esse movimento tinha a pretensão de que seus produtos fossem acessíveis financeiramente. Porém, apesar do movimento ter sido bem-sucedido, não conseguiu promover uma arte para as massas visto que produtos feitos de forma artesanal eram caros (DEMPSEY, 2010). Além inspirar diversos outros movimentos que surgiram ao longo dos tempos, o *Arts And Crafts* inicia a discussão sobre a integração da arte à indústria.

Em outubro de 1907 surge em Munique, na Alemanha, uma organização pioneira na promoção do design como afirmação da identidade nacional: a *Deutscher Werkbund* (Associação Alemã de Artesões). Apesar de suas raízes no movimento *Arts and Crafts* era diferente desse. O *Werkbund* procurava conhecer melhor as máquinas e encontrar formas para desenvolver a união entre a arte e a indústria rejeitando o retorno ao artesanato. Sua proposta era não ir contra o progresso tecnológico, mas frear a decadência dos valores artísticos que acontecia na sociedade industrial através da própria indústria. Nesse sentido, diferentemente do *Arts and Crafts*, promoveria qualidade industrial (MEGGS, 2013). Outra sua proposta era diferenciar pela qualidade artística os produtos industriais alemães divulgando a cultura desse país (CARDOSO, 2008) e tornando seus produtos mais competitivos no mercado mundial, o que traria benefícios econômicos para o país. A *Werkbund* foi extinta em 1934 em decorrência da chegada ao poder do Partido Nacional Socialista e foi ressuscitada em 1947.

Segundo Cardoso (2008), muitos consideram o início da verdadeira história do design com a *Werkbund*, pelo fato que é a partir desse movimento que ganha destaque produções de design como as do alemão Peter Behrens, para a *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* (AEG). No entanto, o autor critica a excessiva importância dada a esse movimento e o fato de muitas vezes se privilegiarem certas realizações, em detrimento de outras (CARDOSO, 2008). Pode-

se argumentar, por exemplo, que esse início, ao menos em relação ao design gráfico, esteja vinculado ao movimento *Art Nouveau*, que trouxe arte para publicações impressas em massa. Sem dúvida, as grandes transformações em escala mundial que ocorreram na esfera política sociocultural e econômica na passagem do século XIX para o XX, evidentemente afetam o conceito de arte e sua integração ao mundo da produção gráfica.

Novos conceitos de arte foram construídos assim como novas formas de representações. As linhas sinuosas e orgânicas do estilo *Art Nouveau* foram substituídas por formas mais geométricas. Esse movimento, que havia chegado à Alemanha com o nome de *Jugendstil* (estilo jovem), devido ao nome de uma nova revista, *Jugend* (Juventude), iniciou suas atividades em Munique em 1895 e segundo Meggs (2009), a maior contribuição alemã foi à mudança do estilo orgânico e ondulante do *Art Nouveau* para uma abordagem mais objetiva. Alguns movimentos de arte moderna tiveram pouco efeito no design gráfico, porém outros como o cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo e *De Stijl* influenciando diretamente na linguagem gráfica da forma e da comunicação visual do início do século XX.

É interessante observar que Heinrich Moser viveu e estudou em Munique, a cidade da revista divulgadora do *Jugendstil*. Também nota-se que o *Werkbund* surge um ano após ter concluído seus estudos. Assim, o início de suas atividades profissionais se dá em um ambiente marcado por inquietações e transformações quando a Alemanha tenta encontrar um estilo nacional próprio através do design. Esse ambiente com certeza constituirá parte do repertório que trará consigo quando desembarca no Brasil em 1910.

3 Representação de um novo imaginário brasileiro no início de século XX

Moser chega ao Brasil em 1910 encontrando um país que passava por muitas transformações proporcionadas por sucesso econômico de exportação, surgimento de uma indústria incipiente, um crescimento do comércio e um relativo aumento da população e dos centros urbanos. Mesmo antes da virada do século, o anseio por uma nova modernidade já se mostrava presente.

Nesse sentido, aconteceram diversas mudanças urbanas. Cardoso (2008) aponta que, assim como ocorreu na organização industrial das fábricas a divisão de tarefas, com o crescimento das novas metrópoles, as cidades também passaram por divisões, surgindo novos bairros conectados por redes viárias de transportes (CARDOSO, 2008). Porém, o crescimento dos grandes centros ocorreu de forma segregada. O luxo burguês contrastava com a miséria. De maneira que, o ritmo de expansão populacional levou a maior parte desfavorecida a condições precárias de habitação, com problemas sanitários e doenças epidêmicas. Dessa forma, a ordenação do espaço público tornou-se preocupação central das autoridades municipais em todo mundo. Em nome da higiene, da segurança e do progresso, foram empreendidas, em diversas capitais, reformas urbanas (CARDOSO, 2008).

No Rio de Janeiro, a partir de 1903, as reformas empreendidas tinham a esperança de garantir a transformação social e cultural da cidade e tornar mais atraente ao fluxo do capitalismo internacional. Dessa forma, a então capital Federal foi palco de uma firme tentativa de reformar costumes, redesenhando espaços públicos (SEVCENKO, 1998). Nesse mesmo período atuou o médico Oswaldo Cruz, que ficou conhecido por erradicar a febre amarela do Rio de Janeiro.

Dessa forma, o anseio pelo progresso estava sempre presente como argumenta Saliba, citado por Letícia Pedruzzi Fonseca (2016):

“No final do século XIX, com o advento da República, foi proclamada também uma atitude de idolatria ao progresso, como forma de negação ao provincianismo pautado no modelo da sociedade escravista. A ânsia por cosmopolitismo, acentuada na *Belle Époque* brasileira, se disseminou pelo país, num desejo de modernização e europeização” (SALIBA, 2002: 66-70, apud FONSECA, 2016).

Porém, essa sociedade brasileira ainda baseada na produção agrícola em latifúndios era pouco democrática e encontrava-se organizada em torno de uma cultura escravocrata. A abolição libertou os escravos, mas não proporcionou aos antigos escravos nem escola, nem saúde, nem plenos direitos de cidadãos, mantendo profundas desigualdades sociais entre ex-

senhores e ex-escravos. Nesse contexto de uma precária realidade tropical, o conceito de modernidade deu-se no plano imaginário, através de veiculação de imagens (REZENDE, CARDOSO, 2005).

Com isso, esse anseio social por uma modernidade será retratada em impressos com suas ilustrações e imagens diversas. Os artefatos gráficos, enquanto elementos da cultural material desempenham papel importante na construção de um novo imaginário social. Além do mais, com a evolução dos meios de impressão e o aumento do público leitor, esses impressos se tornam uma das mercadorias que mais se expandiu no século XIX. As novas técnicas de impressão possibilitaram também a ampliação da produção e do consumo não só de impressos tradicionais como livros e jornais, mas também de cartazes, embalagens, catálogos e revistas ilustradas (CARDOSO, 2008).

Na capital pernambucana, cidade onde Heinrich Moser se estabeleceu a situação não era diferente do que ocorria em algumas outras capitais, mas especialmente Rio de Janeiro e em São Paulo. Nessa época Recife era a terceira maior cidade do país, cujo poder econômico tinha se mantido com criação de usinas e aumento na produção e exportação de açúcar, que apesar disso, vinha perdendo sua proeminência econômica e política no contexto nacional. O estado de Pernambuco e sua capital precisavam acompanhar as inovações tecnológicas recentes. Em busca da modernidade, aconteceram diversas mudanças urbanísticas como a reformas no Porto, no Bairro do Recife. A paisagem urbana se transforma e assim se procurava criar na cidade um novo imaginário de progresso aproximando a cidade à modernidade que ocorria na Europa.

Em Pernambuco esse novo imaginário sociocultural foi construído também no plano imagético das produções gráficas. Isso ocorreu com mais destaque em nosso estado do que em outros: Recife foi uma das primeiras cidades a produzir material impresso. Segundo Ferreira (1975), já em 1905 havia nove oficinas litográficas na capital pernambucana cujos produtos gráficos se espalhavam por todo o nordeste em lugares bem distantes (FERREIRA, 1975).

Além dos impressos, outra forma bastante importante na busca por novas representações no campo visual, foi a experiência do Ciclo do Recife, um surto de produção cinematográfica que vai de 1910 a 1931. Nesse tempo foram realizados 32 filmes na cidade, sendo treze longas-metragens. Sendo assim, através de uma nova tecnologia ainda tão distante da realidade pernambucana, essa foi uma maneira bastante significativa para firmar sua imagem dentro da modernidade.

O Ciclo do Recife reflete principalmente a ambição que surge, no início do século 20, em uma parte da liderança local que pretendia tornar seu estado cosmopolita e integrado ao mundo moderno vencendo a decadência (CUNHA, 2010:130-132). Cunha comenta (2010):

“quando decide reformar a área do Porto, entre 1909 e 1914, destruindo ruas inteiras para superar a ideologia barroca dos setecentos, o Recife intenta se renovar: buscar espaços abertos para os transportes a motor, para a otimização do tempo do trabalho e para a garantia da higiene. (...) Tudo isso poderia constituir um projeto insensato de modernização superficial, se não fosse, na verdade, no caso recifense, uma tentativa desesperada de romper com o ciclo de empobrecimento e de perda de valor simbólico da cidade” (CUNHA, 2010: 39).

Nessa perspectiva da construção da modernidade, o governador do estado de Pernambuco (na época denominado presidente do estado), entre os anos de 1922 a 1926, utilizou novas tecnologias imagéticas para apresentar ao público as obras que se realizaram no estado por uma perspectiva inovadora. Assim foi produzido o filme *As Grandezas de Pernambuco*, considerado parte do Ciclo de Recife, e criada a *Revista de Pernambuco*, que circulava mensalmente com capas ilustradas pelo artista renomado Heinrich Moser. Essa revista teria, portanto, objetivos similares aos dos filmes analisados por Cunha (2010) em seu estudo sobre o Ciclo Recife. Sua imagética - fotos, ilustrações, em especial as capas produzidas por Moser -, divulgava o progresso tecnológico, projetos urbanos e estilos modernos de vestir seguindo a moda europeia. Os artigos sobre as obras do governo, as matérias jornalísticas e culturais transmitiam um projeto de modernidade. No entanto, é importante lembrar que esse projeto de modernidade ainda não tinha sido revisto pelo movimento modernista pós exposição de 1922.

A seguir busca-se fazer análise de algumas produções de Moser para identificar como o artista integra seu repertório ao imaginário pernambucano descrito acima.

4 Breve reflexão das produções gráficas Heinrich Moser

Após essa análise acerca dos fatores que contribuíram para o repertório de Heinrich Moser e o do imaginário existente na sociedade brasileira, em especial em Pernambuco, pretende-se fazer algumas considerações sobre as produções gráficas desse artista neste contexto.

O conjunto gráfico das obras de Moser no Brasil até agora catalogadas são 24 capas de revista, 1 cartaz, 3 capas de livros, 1 capa para partitura, 11 capas para *Jornal do Commercio*, uma ilustração interna e mais diversas ilustrações para 2 livros. Foram escolhidas, para esse artigo, algumas destas produções para ilustrar a dimensão deste artista. Antes mesmo de qualquer análise gráfico-formal desse material, o que se percebe é uma coletânea bastante eclética.

Encontra-se em seu repertório informações dos movimentos europeus como, por exemplo, *Art Nouveau* que na Alemanha, como já foi citado, chamou-se *Jungenstil*. A presença freqüente da figura feminina, as formas arredondadas e motivos florais refletem a importância desse estilo em vários de seus trabalhos. É possível também vincular sua competência artística nas produções de vitrais a esse movimento, que valorizava muito o uso do vidro. Enquanto vitralista, Moser foi capaz, como na proposta do movimento, trazer arte para o cotidiano das pessoas. Há vitrais de Moser não apenas em igrejas (como Matriz da Boa Vista) e prédios públicos (Palácio da Justiça), mas também em residências particulares. Além de versátil como artista, foi artista gráfico, vitralista, pintor e escultor, também era muito versátil em seus estilos revelando um repertório artístico construído em movimento de grande ebulição das artes na Alemanha.

Encontramos por exemplo artefatos gráficos com referências a estilos arrojados, alguns diferentes do *Art Nouveau*, como é o caso da capa para o livro *Jazz Band* (fig.1). Nessa capa Moser executou uma ilustração na qual a ideia do escuro e claro é dada apenas por manchas gráficas fugindo dos sombreados tão utilizados em estilos mais tradicionais. Essa capa mostra uma clara ligação com o *Sachplakt* ("poster-objeto"), estilo utilizado por alguns alemães no início do século XX até a primeira Guerra Mundial. Como observa Hollis (2010), no *Sachplakt* o objeto é apresentado com a mesma simplicidade e precisão gráfica do texto utilizando um número limitado de cores uniformes.

Figura 1 - Capa de Livro *Jazz Band*, 1924 (usado com a permissão de Silke Weber).



No contexto de produções gráficas fruto de demanda de clientes, como as analisadas, embora a concepção seja do artista, a ilustração visa traduzir o imaginário de quem fez o pedido. Dessa forma, o repertório do artista gráfico dialoga com o imaginário do cliente cuja mensagem se busca comunicar. No entanto, um artista já renomado no estado de Pernambuco, como Moser, provavelmente tenha tido certa autonomia na forma de apresentar suas produções.

Figura2- Capa da Revista de Pernambuco, nº25, 1926 (usado com a permissão da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - BPE).



Esse imaginário que ansiava por uma modernidade é percebido nas capas da *Revista de Pernambuco* através de signos que transmitem ideias de desenvolvimento urbano e progresso. Dessa forma, Moser retrata, a partir de seu repertório, as diversas obras em curso em Pernambuco, como a reforma do porto (fig. 2), a construção do Tribunal de Justiça (fig. 3), as reformas urbanas (fig. 3) a implantação das “visitadoras de saúde pública” (fig. 4). Nessa última, destaca uma figura feminina elegante desempenhando um novo cargo e função governamental de educadora sanitária que assiste às mulheres grávidas e inspeciona amas de leite. A criação desse novo cargo, além de ampliar o moderno cuidado da saúde, é modernizante por inserir mulher no mercado de trabalho já na sociedade pernambucana dos anos 1922-1926. Também se nota nessa ilustração que a figura da mulher segue a moda com características modernas dos anos 1920, como uso de cabelos curtos, chapéu, roupa em estilo próximo ao do masculino, colocando-a numa posição jamais antes ocupada. Pode-se observar ainda nessa ilustração, por trás da visitadora, alguns carros, outro símbolo importante da modernidade e progresso naquele período. Tudo isso em um contexto de um verde forte da copa das árvores em contraste com o azul do céu, que pode indicar uma região de muito sol e luz – num mundo tropical.

Fig. 3 – da esquerda para direita: capa da Revista de Pernambuco, nº15, 1925; capa da Revista de Pernambuco, nº9 1925 (usado com a permissão da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - BPE).

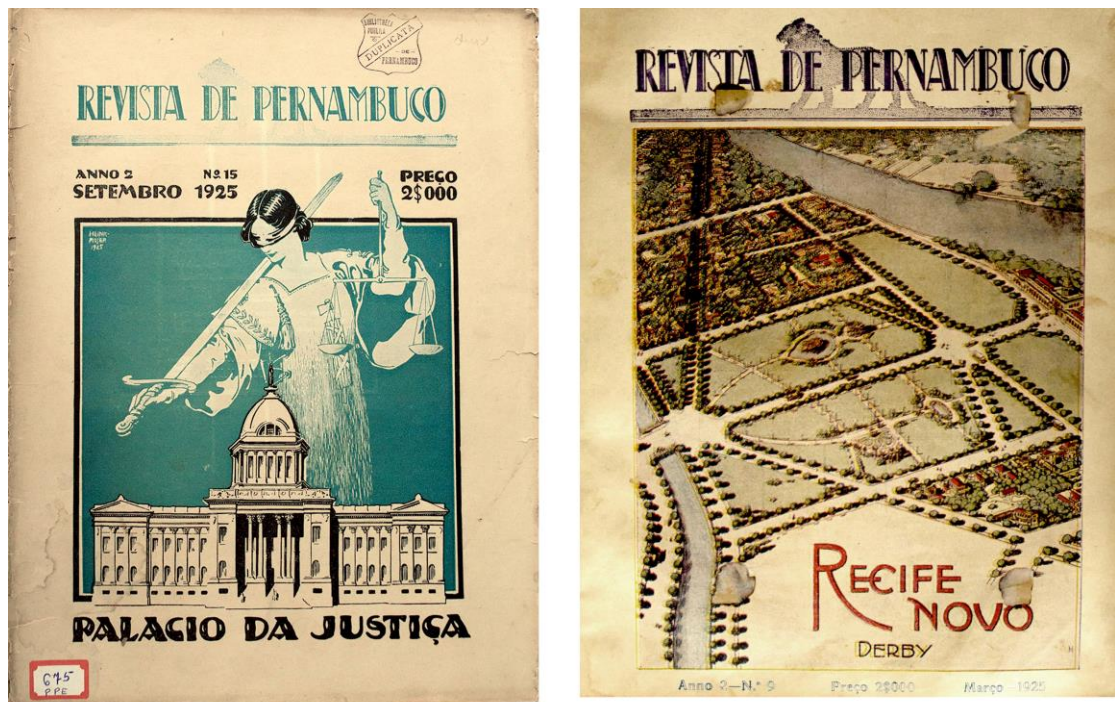


Fig. 4 – da esquerda para direita: capa da Revista de Pernambuco, nº19, 1924; capa da Revista de Pernambuco, nº14, 1925. (usado com a permissão da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - BPE)



Como comentado, a modernidade estava também vinculada a projetos de sanitaristas e medicalização da vida privada e também aparece na capa que representa uma maternidade (fig. 4). Naquela época o costume tradicional era que os partos fossem feitos nas residências familiares.

Em outras produções, o claro imaginário moderno é transmitido pela forma de concepção da imagem, como tipografia sem serifa e mistura de ilustração com as letras, recurso usado por outros artistas gráficos da época (fig2).

5 Conclusão

Esse artigo buscou analisar a obra gráfica de Moser procurando levar em conta seu repertório construído por sua trajetória pessoal na Alemanha e também o imaginário da sociedade onde produziu essas obras: Pernambuco do início do século XX. A sucinta descrição do contexto europeu e alemão e as correntes artísticas da época procuraram identificar traços do repertório que informou Moser e que pode ter marcado sua produção no Brasil. A análise do contexto sociocultural brasileiro e pernambucano do início do século XX procurou identificar os elementos principais do imaginário que prevalecia na sociedade que demandou e consumiu as ilustrações desse artista.

Observou-se no imaginário daquela época um grande anseio de transformar o Brasil em uma sociedade nos moldes europeu. Esse imaginário, presente em algumas capitais no Brasil, era forte em Recife no início do século e os artefatos gráficos de Moser, especialmente as capas da *Revista de Pernambuco* expressam-no bem, como se buscou mostrar.

Embora o repertório de um artista não possa ser reduzido ao estilo adotado, esse sem dúvida faz parte desse repertório por isso o artigo busca traços nas ilustrações analisadas de um ou outro estilo que marcou aquela época. As produções de Moser até então catalogadas foram desenvolvidas em diversos estilos. O ecletismo em termos estilísticos de Moser parece ser fruto de seu talento e maestria em várias linguagens, mas também resultado de um diálogo entre seu repertório e a mensagem que queria transmitir. Assim o estilo adotado variava de acordo com a mensagem e integrado ao imaginário se tornava parte da mensagem. Moser interpretou essas mensagens, propondo novos significados. Assim, nessa perspectiva, pode-se perceber que a produção de Moser vai refletir um conjunto de relações imagéticas da sociedade da época através de suas ressignificações pessoais.

O estudo da produção gráfica de Moser pode ser visto como parte de um processo mais amplo de recuperação da memória gráfica de Pernambuco. Em estudos de memória gráfica as imagens analisadas revelam como as sociedades se organizavam, seus hábitos e sua cultura. Mas também podem revelar não só as experiências vividas, mas as aspirações e ideais da sociedade da época. Esses anseios de modernidade e de progresso nos moldes das sociedades industrializadas ficam claros na imagética analisada e essa imagética vai não apenas refletir o imaginário, mas também o construir.

Referências

- CARDOSO, Rafael (Org.)., 2005. *O Design Brasileiro Antes do Design: Aspectos da História Gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 360 p.
- _____. *Uma introdução a História do Design*, 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Blucher, 2008.
- CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema e melancolia*. Ed. Universitária da UFPE, 2010 241p: Il, fotos.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Editora: Cosac Naify, 2010.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *O Olhar Periférico*. 2 ed. São Paulo. Ed.: Edusp, 1999.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Publicação Periódica Ilustrada Brasileira no Século XIX*, p. 424-436. In: Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016.
- HOLLIS, Richard. *Design Gráfico – uma história concisa*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes,

2010.

KORTING, Guilherme. *A importância da cultura e do repertório cultural do designer gráfica no desenvolvimento de projetos de comunicação visual*, 2014 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Design, Porto Alegre, 2014. 193 f.

MEGGS, Philip B. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009

MORAES, Dênis de. *A Batalha da Mídia – Governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Pão e Rosas, 2009.

REZENDE, Livia Lazzaro. *A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada*. In CARDOSO, Rafael, Design Brasileiro Antes do Design: Aspectos da História Gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360 p

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WEBER, Ângela T. *Moser: um artista alemão no nordeste*. Recife: Poll, 1987.

Sobre o(a/s) autor(a/es)

Leopoldina Mariz, Mestranda UFPE, Brasil <leomariz@hotmail.com>

Hans da Nóbrega Waechter, PhD, UFPE, Brasil <hnwaechter@terra.com.br>

Virginia Pereira Cavalcanti, PhD, UFPE, Brasil <cavalcanti.virginia@gmail>