



RELAÇÕES ENTRE O DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO E ARTE CONCRETA A PARTIR DA OBRA DE LUIZ SACILOTTO

Isabela Marques Fuchs
Universidade Federal do Paraná
isa.fuchs@gmail.com

Resumo: Este artigo, parte de uma monografia, investiga e reflete sobre as relações entre o design gráfico e a produção da arte concreta utilizando o artista Luiz Sacilotto como intermediador de tais relações. A pesquisa parte da origem da arte concreta, faz um estudo sobre a produção de design gráfico no Brasil desde os anos 1950 e o ensino do design no Brasil. Por fim, são estabelecidas quais são as associações contextuais, formais e estéticas, como elas se estabelecem e como elas funcionam, influenciando outros artefatos gráficos em períodos posteriores e abrindo espaço para uma gama de reflexões a respeito do design em um cenário brasileiro e como demarcador de uma cultura material.

Palavras-chave: Design. Design Gráfico. Arte Concreta. Luiz Sacilotto. Arte Brasileira. Linguagem Visual.

Abstract: This article, part of a monograph, investigates and reflects about the relations between graphic design and the production of concrete art using the artist Luiz Sacilotto as mediator of those relations. The research begins on the origin of concrete art, makes a study of graphic design production in Brazil since the 1950s and the teaching of design in Brazil. Finally, are established which are contextual, formal and aesthetic associations, as they are established and how they work, influencing other graphic artifacts in subsequent periods and making room for a range of reflections about the design in a Brazilian setting and as path a material culture.

Keywords: Design. Graphic Design. Concrete Art. Luiz Sacilotto. Brazilian Art. Visual Language.

1 INTRODUÇÃO: ARTE, DESIGN E LUIZ SACILOTTO

A arte concreta constitui-se como movimento internacional e busca na linguagem matemática - lógica e universal - a base para a construção de toda linguagem¹. O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos (planos e cores) não teriam outra significação senão ele próprio. Trata-se de uma obra de arte extremamente racional, matemática e mecânica. Ligado ao movimento concretista, Sacilotto foi um artista com um pensamento experimental; utilizava diversos materiais e recursos para a execução de suas obras, como grafite, nanquim, carvão, guache, aquarela, tinta a óleo, xilogravura e materiais industriais como esmalte, tintas industriais, compensados, alumínio, latão e ferro².

Nesta pesquisa, busca-se evidenciar o diálogo entre o racionalismo e abstração presentes na obra de Luiz Sacilotto e a construção do design gráfico brasileiro, devido às percepções visuais inseridas na pauta do grupo concretista. As relações formais, conceituais e históricas entre design gráfico e o concretismo da obra de Luiz Sacilotto são bastante curiosas e pertinentes para o estudo e entendimento dessas duas áreas. O design é interessante justamente por abranger várias áreas do conhecimento, ou seja, pela sua multidisciplinaridade. Essa faceta do design proporciona uma nova visão projetual, com um enorme repertório inspiracional e informativo, fazendo com que a arte seja uma dessas áreas abrangidas pelo design³. A partir da análise das vanguardas do século XX, pode-se constatar que arte e design caminharam historicamente juntas no que diz respeito à linguagem geométrica e o pensamento racionalista de cunho social.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 A arte concreta e Luiz Sacilotto

As origens da arte concreta estariam em Theo van Doesburg, que na primeira edição da revista “Arte Concreta”, postulava quais seriam as bases da arte concreta:

–1º A arte é universal; –2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução [...]; –3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a si próprio; e, conseqüentemente o quadro não tem outra significação que ele mesmo; –4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente; –5º A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, antiimpressionista; –6º Esforço pela clareza absoluta.⁴

O Concretismo tem como uma de suas propostas a socialização da arte sem exclusões ou elitismos, fazendo com que haja uma linguagem única e universal. A arte concreta representa a própria forma: até o período concretista, as únicas formas

¹ CÂMARA, 2000.

² MORAES, Marcos. Luiz Sacilotto. 1a edição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

³ SANTOS, M.A.L dos; NEVES, A.F. Arte Concreta: Racionalismo e Abstração como Contribuições para o Design - Um Estudo na Obra de Geraldo de Barros. Educação Gráfica, v. 14, n° 01, 2010. Disponível em: <http://www4.faac.unesp.br/publicacoes/educacaografica/Num%2014_1_Artigos%20Completos/05Mar ko.pdf>

⁴ BANDEIRA, João. Arte concreta paulista: Grupo Noigandres. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

passíveis de dúvida e verdadeiras eram as oriundas da natureza⁵. A aspiração à uma linguagem universal, integração entre arte e produção industrial com crença na tecnologia, função social (acesso universal e aplicabilidade em diversas áreas de comunicação visual), rigor geométrico e estruturação de ritmos e relações são algumas das pautas concretistas. Além disso, a obra concretista categoriza diferenças entre a forma, considerada pelos concretistas como essencial; a cor, pensada a partir de exigências formais; e o fundo, tratado como o lugar em que a forma se realiza⁶.

A Primeira Bienal de São Paulo, realizada em 20 de outubro de 1951 na esplanada do Trianon, local hoje ocupado pelo Masp: Em uma sala especial, uma obra chama bastante a atenção: a “Unidade Tripartida” (1948/1949) de Max Bill (1908-1994) (Figura 1), escultura premiada no evento, inspirada na “fita de Moebius”⁷. Tal obra foi icônica para os artistas presentes no evento, pois não se distingue a linha do suporte, ou a origem do fim. Pode-se concluir que a partir da demonstração de Max Bill que houve o primeiro ponto de apoio do movimento concretista brasileiro, através do seu anti-romantismo, seu cálculo matemático e não da subjetividade⁸.



Figura 1: Unidade Tripartida (1948/1949), de Max Bill. Fonte: MAC-USP.

⁵ MARMO, Maria Heloisa Moreira. A arte concreta de Antonio Maluf e sua relação com o design: análise dinâmica da linguagem visual de vinte obras. 2007. 78 f. Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁶ BANDEIRA, João. Arte concreta paulista: Grupo Noigandres. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁷ Moebius, matemático alemão, desenvolveu uma superfície sem frente nem costas, o que foi considerado um enorme feito para a comunidade científica. In: CRATO, Nuno. A matemática das coisas. 1a edição. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

⁸ PEDROSA, Mário. Serpa, mostra-despedida. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. 429 p. São Paulo: Edusp, 1998.

Max Bill foi o primeiro diretor da Hochschule fur Gestaltung, a Escola de Ulm, que iniciou suas atividades em 1953. Outros diretores consideravam um tanto quanto ultrapassadas as concepções de Max Bill quanto à arte e ao artista, argumentando que “antes que a própria persistência da arte como um domínio estético separado era retrógrada e contrária ao sentido da vida”, visto que para eles qualquer solução criativa deveria ser realizada através do viés da funcionalidade.

No período da criação de grandes museus brasileiros, como o MASP, MAM-SP e MAM-RJ, que fizeram com que o ideário abstrato permeasse os grandes centros urbanos brasileiros, Sacilotto participa da mostra “19 Pintores”, em São Paulo . Tal exposição tinha como objetivo dar maior visibilidade aos artistas mais jovens e manifestava o expressionismo e o realismo social. Com um pensamento experimental, Sacilotto utilizou diversos materiais e recursos para a execução de suas obras, como grafite, nanquim, carvão, guache, aquarela, tinta a óleo, xilogravura e materiais industriais como esmalte, tintas industriais, compensados, alumínio, latão e ferro. Luiz Sacilotto se auto definia como o mais concreto entre os artistas concretos pelo seu apego aos ideais concretistas, além de defender a pureza nas artes, com a proposta de uma experiência sensível. Ao longo dos anos 50, Sacilotto produz diversas obras e participa de eventos como a Bienal de Veneza, em 1952, seis Bienais Internacionais de São Paulo, de 1951 a 1965 ⁹.

Uma de suas obras mais emblemáticas e que permite exemplificar o exercício artístico de Sacilotto, é a sua obra “Concreção 5629” (1956) (Figura 2):

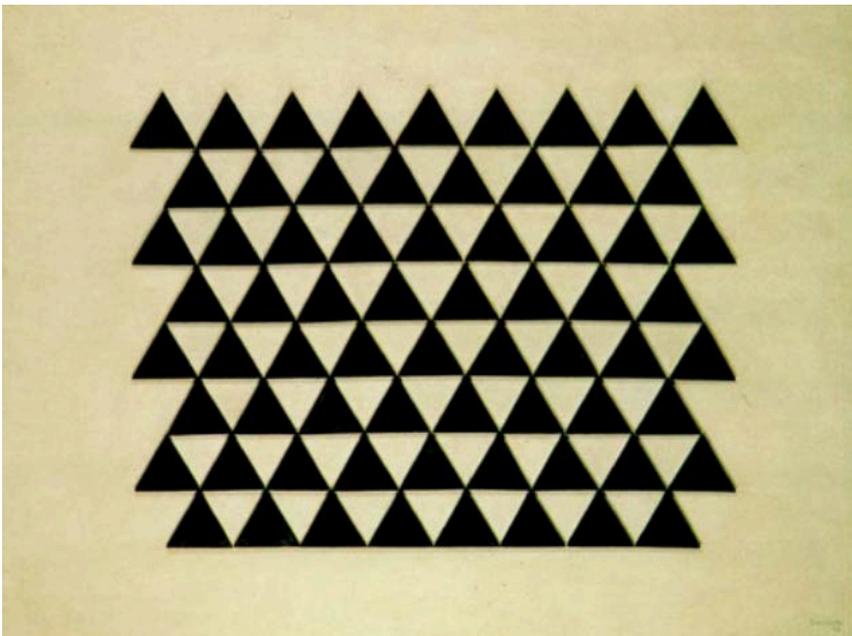


Figura 2: Concreção 5629 (1956), de Luiz Sacilotto.

Fonte: Moraes, 2013.

Nada nesta obra é pensado através do subjetivo, mas através do racional, da forma, da matéria, da cor, da simplicidade e da percepção aguda que a composição propõe. Esta obra compôs a I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, no MAM-SP e em 1957, no MAM-RJ. Segundo Aracy Amaral,

⁹ MORAES, Marcos. Luiz Sacilotto. 1a edição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

a composição se assenta sobre uma das faces de um grande triângulo equilátero composto de dezenas de pequenos triângulos do mesmo tipo. Extremamente gráfico do ponto de vista visual, o trabalho vale-se apenas do branco e negro, aplicados em esmalte. O resultado é uma obra cinética que instiga a percepção ótica com um desconforto não apaziguado pelo campo branco do fundo sobre o qual se movem os 68 pequenos triângulos negros em jogo permanente com o olho do espectador diante de 60 triângulos brancos invertidos e formados pela junção figura-fundo. O que faz com que se esteja diante de losangos bicolores subitamente eliminados pela visão do grande triângulo equilátero preponderante na composição (ARACY AMARAL, 1998 apud Marcos Moraes, 2013, p.60).

“Concreção 5629” trata de maneira simples a sensibilidade em um único elemento, um triângulo equilátero na cor preta, que também se materializa em seu contrário, tanto em posição quanto em cor, que dá à obra um sentido de continuidade e, ao mesmo tempo, de permanência e estabilidade. Como diz Décio Pignatari,

que coisa mais simples e primordialmente neolítica do que um pattern de triângulos negros sobre um fundo branco que se trianguliza em signos ao mesmo tempo iguais e opostos? No entanto, uma obra como essa tem a fascinação mesmérica de uma mandala ocidental. Diacronicamente, aí estão o “objet trouvé”, a op, a conceitual, a minimal; sincronicamente, quanto mais você olha para ela, mais vê coisas e espaços em constantes e inconstantes mutações. É dessa forma que Sacilotto sabe preservar a expressão na construção: insólitos e dinâmicos objetos visuais brotando de uma invariante aparentemente estática, numa espécie de fisionomia estruturada (ver bichinhos nas nuvens). São as formas elementares do parentesco geométrico-visual, os signos primordiais das articulações sensíveis. Justamente o contrário de uma pintura de efeitos. Pois você nada verá se passar por ela os olhos com o carimbo do “já visto”. (DÉCIO PIGNATARI, 1980 apud SACILOTTO, 2013)

2.2 O design no contexto brasileiro: ensino e industrialização

Em território brasileiro o processo de industrialização foi diferente devido às antigas colônias, o setor agrário exportador em predominância e fortemente dependente do mercado internacional, além de ser baseado em um sistema de latifúndio escravista fez com que fosse impossível que a industrialização fosse natural¹⁰.

Em um período posterior, o Brasil vivenciou o surgimento dos desafios da globalização, expondo ao mundo suas dificuldades, problemas, contrastes e o dilema de uma identidade do design nacional, que, nas palavras de Dijon de Moraes¹¹, “acabaram trazendo ao nosso design valores simbólicos não estáticos, mas fluidos e renováveis”. A industrialização ocorrida no Brasil em um curto período de tempo pode ser visto como uma ação forçada que “nem sempre se apresentava de acordo com a razão e a causa do design local”.

Assim, em 1963, a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) é criada sob o cenário da forte industrialização forçada brasileira na época e sendo a primeira

¹⁰ ANDRADE, Mariano Lopes de. CAMPOS, Livia Flávia de Albuquerque. LANDIM, Paula da Cruz. PASCHOARELLI, Luis Carlos. SILVA, José Carlos Plácido da. Industrialização brasileira: implicações no design hoje. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo, 2010.

¹¹ MORAES, Dijon de. Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2006. p 20.

instituição a oferecer um curso de Design a nível superior em território brasileiro. Décio Pignatari, um dos expoentes do concretismo, disse em 1965 que a ESDI poderia ter maior embasamento teórico, o que nunca ocorreu: a ESDI sempre seguiu uma linha projetiva. Desta forma, “o ensino de um design internacionalista desembarcou por aqui sem nada negociar com qualquer atividade pregressa por aqui existente”¹².

Apesar das críticas, a ESDI permanece hoje como referência para a importância do design no Brasil, mesmo que sem a produção condizente com a expectativa que lhe foi idealizada¹³.

2.3 Ícones do design brasileiro

Como metodologia de pesquisa, foram selecionadas de 3 a 5 peças gráficas correspondentes a uma década, desde a década de 1950. É realizada uma pesquisa sobre o período e em como cada década tratava questões culturais, artísticas e referentes ao design e, em seguida, explica-se cada peça, sua relevância para a cultura material e para o período, bem como o autor de cada ícone.

Desta maneira, permitiu-se a percepção de como tais peças gráficas interagem com a sociedade e quais relações elas tinham com a paisagem da arte concreta. Tendo em vista que foram selecionadas peças desde os anos 1950 até a atualidade, foi um exercício interessante e curioso na questão do entendimento de como a arte concreta acompanhou o desenvolvimento do design gráfico no Brasil e em como se tem conceitos imbricados.

Por exemplo, estudando-se o cartaz da Terceira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1953) (Figura 3), de autoria de Alexandre Wollner; o designer trabalhou com a forma geométrica reproduzindo-a até o infinito, de acordo com sua lógica estrutural, além de tirar proveito dos contrastes entre as cores azul e vermelho. A composição de caráter geométrico, formas elementares e texto em caixa baixa é precisamente construtivista e a progressão geométrica do triângulo dá vivacidade e ritmo ao cartaz.

¹² MELO, Chico Homem de (org.). O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹³ CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.



Figura 3: Cartaz da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1953), de Alexandre Wollner.

Fonte: Melo e Ramos, 2011.

Nos anos 2000, meio século depois, ainda permite-se estudar as relações entre arte concreta e design. Porém, de formas diferentes, visto que são cenários e épocas bastante distantes, apesar de ainda estarmos falando de um território brasileiro. Neste caso, há um ponto cego, típico da pós-modernidade: “como acreditar na validade de verdades universais únicas se há tanta diversidade cultural no mundo, no tempo e no espaço?”¹⁴. E, neste período pós-moderno, o design opta por uma expressão individual, experimentando novas formas e fazendo com que o erro e o acaso façam parte do processo do design da época¹⁵.

Temos o exemplo do Estúdio Quadrado e de sua marca para o Instituto de Estudos Brasileiros. Segundo o próprio escritório, a marca é inspirada em ladrilhos e painéis característicos da arte e arquitetura brasileira, e foi criada dentro de um sistema em que a linguagem fosse apropriada pelo usuário e recriada com novas formas, abrindo o diálogo entre o conteúdo e sua expressão e apropriação contemporânea.

¹⁴ NETTO, Gabriel Gimmler. Design gráfico e desenho no cenário tecnológico contemporâneo. 2009. 174 f. Dissertação - Design e Tecnologia. UFRGS, Porto Alegre, 2009.

¹⁵ GRUZZYNSKI, Ana Cláudia. Design gráfico: do invisível ao ilegível. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

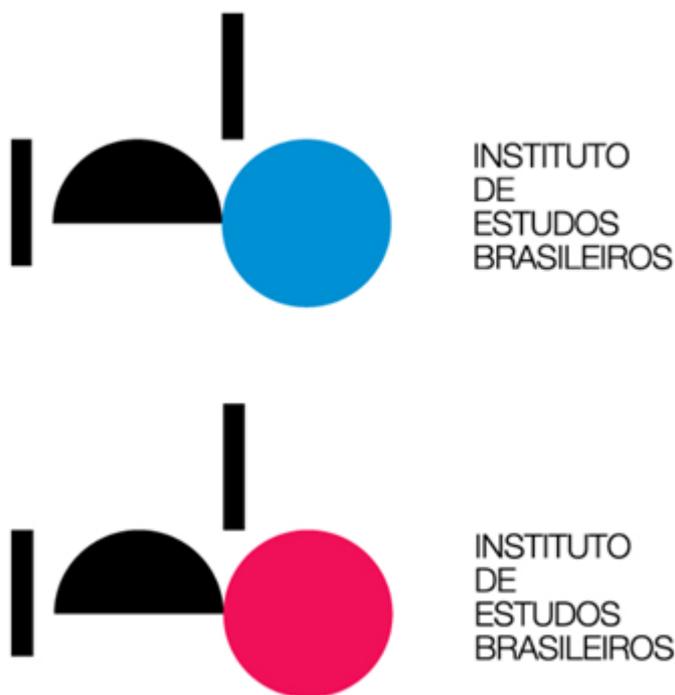


Figura 4: Projeto de identidade visual para o Instituto de Estudos Brasileiros (2015)

Fonte: Quadradão, 2015.

3. CONCLUSÃO

Em uma investigação de quais são as relações entre o design gráfico brasileiro e a arte concreta e de como elas funcionam, utilizando como base as obras do artista Luiz Sacilotto, primeiramente deve-se perceber que em novos cenários a teoria de gerações anteriores não satisfaz mais, pois as necessidades e pensamentos do passado eram outros¹⁶. De qualquer modo, no caso da arte concreta e do design gráfico, as relações são estabelecidas na própria consolidação do design brasileiro, a começar pelo período histórico, seguido por coincidências de comunicação, mensagem, linguagem e o próprio rigor geométrico, como sugere Theo van Deosburg em seu Manifesto. Afinal, a simbiose entre arte e design como proposto pelos concretistas, aconteceu de uma maneira profunda, estrutural e ideológica¹⁷.

Acontece, primeiramente, em um sentido histórico. A arte concreta e o design gráfico dialogam com uma conjuntura específica no Brasil em um mesmo período: os anos 1950. A arte concreta se desenvolveu em uma sociedade em fase de arranque industrial, coincidindo com o fato de que o design brasileiro começa a se desenvolver no mesmo período e em um curto espaço de tempo com o objetivo de justamente

¹⁶ LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. Novos Fundamentos do Design. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

¹⁷ MELO, Chico Homem de. RAMOS, Elaine (org). Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

“alavancar” a sociedade. Conclui-se que a arte concreta teria funcionado como o passaporte do Brasil para a modernidade¹⁸.

Estudar as relações entre design gráfico brasileiro e arte concreta abre diversas reflexões. A primeira delas, um tanto quanto inevitável, é a percepção de que há relações visuais entre a produção de design da década de 1950 e a arte concreta. A partir daí permite-se pensar no porquê da existência de tais relações e o porquê delas existirem. A arte concreta nasce em um início de efervescência cultural e em um período de arranque industrial, desejando-se superar o provincianismo e uma submissão cultural. Assim, almeja-se a universalidade da arte e a busca pela clareza absoluta, utilizando elementos puramente plásticos que evidenciam a sua própria materialidade. Na tentativa de extrema objetividade, criam-se padronizações, deixando pouco espaço para a subjetividade na arte.

A arte concreta sendo fruto da necessidade de fomentar e impulsionar uma sociedade para o desenvolvimento econômico e tecnológico, mostra que as mudanças sociais pedem igualmente uma modernização nos mais diversos aspectos, sendo o design um fator de importância. É inevitável associar o desenvolvimento tecnológico aliado ao design no cenário brasileiro sem citar a ESDI, um dos maiores ícones do ensino do design brasileiro. A escola foi criada justamente no plano de fundo de uma corrida pela industrialização no Brasil dos anos 1960, o que reforça novamente o que Bottallo diz quanto a uma mudança social sugerir que se altere também o plano visual da sociedade em questão¹⁹.

Porém, independente de questões industriais, a fundação da ESDI diz muito também sobre a situação artística da época, com grande influência de artistas como Max Bill e Tomás Maldonado, cujos trabalhos aproximam-se justamente da arte concreta²⁰. Alguns autores, como Lucy Niemeyer, afirmam que no curso da ESDI foi pensado em um Brasil totalmente abstrato, valorizando mais as soluções formais ligadas ao abstracionismo geométrico do período, dando ênfase, portanto, aos artistas concretos²¹.

Tendo o design uma grande relevância na sociedade como um fator de mudança, então seu foco não está no mercado²²; seu foco é no resultado social que ele proporciona, sendo ferramenta de questionamento e difusão de ideologias. Ou seja, o design consegue ser uma experiência sensível e dinâmica, apesar de como profissão ele ainda ser ligado ao ideário modernista e embasado no ensino de design proposto pelos modernistas, com sua abstração formal, pesquisa ergonômica, métodos quantitativos e analíticos e etc²³. Portanto, as percepções e sensibilidades presentes no design gráfico se comunicam com a arte concreta, se analisado o ponto

¹⁸ MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

¹⁹ BOTTALLO, Marilucia. *A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: o caso da arte construtiva brasileira*. 2011. 255 f. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Curso de Pós-Graduação em Ciências da Informação.

²⁰ MELO, Chico Homem de (org.). *O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60*. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

²¹ NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: Origens e Instalação*. 3a edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

²² BRAGA, Marcos da Costa. *O papel social do design gráfico: história, conceitos e atuação profissional*. 1a edição. São Paulo, 2011.

²³ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

que Moraes explica o concretismo expressado por Sacilotto, através de suas experimentações, sensorialidades e virtualidades do espaço aliado a sua racionalidade.

E, dentro do concretismo, surge a figura de Luiz Sacilotto que, à primeira vista, é um artista que segue à risca a normatividade concreta, o que em parte é verdadeiro: o artista realmente tem em suas obras uma clareza visual impressionante e o uso das formas, cores e da matemática com sabedoria. Porém, ao estudá-lo, descobre-se no seu trabalho suas experiências sensoriais, as virtualidades do espaço, seus questionamentos e sua sensibilidade. A partir de então, torna-se possível desvendar as relações entre design e arte concreta além da normatividade, começando a perceber o potencial sensível e experimental do design.

A verdade é que as relações entre design gráfico e arte concreta existem a partir do viés dos jogos de composição presentes na pauta concreta e utilizados no design devido à potência da forma em si. A diferença essencial entre uma peça gráfica e uma obra de arte concreta é justamente o fato de que o design atende uma função, seja ela de uso ou de comunicação. Neste caso, a arte, em geral, relaciona-se na questão dela ser uma forte manifestação cultural de determinada época²⁴.

Por fim, a rejeição às regras é um dos itens mais importantes na relação entre o concretismo e o design gráfico. As coincidências cromáticas, de composição e a universalidade entre as duas áreas são bastante claras. Mas o fato de que a sensibilidade em contraponto à normatividade, como Sacilotto fez com suas experimentações sensíveis, diz muito a respeito do design. Porém, o design apesar do seu prévio rigor formal rejeita uma posição neutra, criando assim uma grande gama de interpretações e desenvolve-se um grande potencial sensível, assim como existe na arte concreta²⁵.

O potencial sensível dentro de um espectro normativo, como é o caso das obras de Sacilotto, representa o design em um campo de possibilidades infinitas: as filosofias projetuais modernistas foram imprescindíveis para a formação do design moderno e, portanto, para o design como o conhecemos. Mas, independente disso, sempre haverá a rejeição de uma posição neutra pelo design, o que cria uma grande esfera de interpretações e, a partir daí, o desenvolvimento de uma sensibilidade. Uma peça de design pode estar exposta em um museu, estar registrada fotograficamente, o que faz dela algo estático e atemporal. Porém, a interpretação de um indivíduo ocorre na instância do cotidiano, percorre o espaço, o tempo e suas circunstâncias, trazendo novas interpretações e experimentações.

Porém, o design é responsável e, ao mesmo tempo, atingido por uma dinâmica cultural bastante intensa; ele influencia a cultura material e visual e, ao mesmo tempo, é influenciado por ela. Essa relação de troca gera um resultado social muito forte, sendo o design ferramenta e demarcador de questionamentos e ideologias²⁶. Desse modo, torna-se impossível o design ser neutro: primeiro que a neutralidade já é uma opinião; segundo que o design se constitui dentro do contexto que está inserido. Se na

²⁴ MORAIS, Frederico. Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

²⁵ GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Design gráfico: do invisível ao ilegível. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

²⁶ ONO, Maristela Mitsuko. Design e cultura: sintonia essencial. 1. ed. Curitiba: Aurora, 2006.

atualidade é impossível se pensar e refletir como há 60 anos atrás, também é impossível se fazer design da mesma forma.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mariano Lopes de. CAMPOS, Livia Flábia de Albuquerque. LANDIM, Paula da Cruz. PASCHOARELLI, Luis Carlos. SILVA, José Carlos Plácido da. **Industrialização brasileira: implicações no design hoje**. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://blogs.anhemi.br/congressodesign/anais/artigos/69842.pdf>>. Acesso em 2 de junho de 2016.

BRAGA, Marcos da Costa. **O papel social do design gráfico: história, conceitos e atuação profissional**. 1a edição. São Paulo, 2011.

BOTTALLO, Marilucia. **A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: o caso da arte construtiva brasileira**. 2011. 255 f. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Curso de Pós-Graduação em Ciências da Informação.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos Fundamentos do Design**. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MARMO, Maria Heloisa Moreira. **A arte concreta de Antonio Maluf e sua relação com o design: análise dinâmica da linguagem visual de vinte obras**. 2007. 78 f. Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MELO, Chico Homem de (org.). **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELO, Chico Homem de. RAMOS, Elaine (org). **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. 1a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. 1a edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MORAES, Marcos. **Luiz Sacilotto**. 1a edição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

NETTO, Gabriel Gimmler. **Design gráfico e desenho no cenário tecnológico contemporâneo**. 2009. 174 f. Dissertação - Design e Tecnologia. UFRGS, Porto Alegre, 2009.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil - Origens e Instalação**. 3a edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e cultura: sintonia essencial**. 1. ed. Curitiba: Aurora, 2006.

PEDROSA, Mário. **Serpa, mostra-despedida**. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. 429 p. São Paulo: Edusp, 1998.

SANTOS, M.A.L dos; NEVES, A.F. Arte Concreta: Racionalismo e Abstração como Contribuições para o Design - Um Estudo na Obra de Geraldo de Barros. Educação Gráfica, v. 14, n° 01, 2010. Disponível em:
<http://www4.faac.unesp.br/publicacoes/educacaoografica/Num%2014_1_Artigos%20Completos/05Marko.pdf>