

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

**Design & comunicação:
uma análise da revista Madrugada (1926)**

Amanda Jansson Breitsameter

Porto Alegre
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

**Design & comunicação:
uma análise da revista Madrugada (1926)**

Amanda Jansson Breitsameter

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social,
habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof^a Dr^a Ana Cláudia Gruszynski

Porto Alegre
2009

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me deram caronas rápidas do trabalho pra casa nos últimos dias de desespero. À melhor amiga Fabi, que compartilhou estes dias em ligações telefônicas e mensagens por celular. À minha orientadora, Ana Gru, que me acalmava e trazia luz e novas referências bibliográficas a cada encontro. E ao Vince, que fez parte das pesquisas, das revisões, dos escaneamentos e das noites em claro ao computador, com a paciência dos fortes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Poema de Marinetti	58
Figura 2 – Poemas “sonoros e visuais” do movimento Dadaísta.....	62
Figura 3 – Padronagem Art Déco, ressaltando o gosto por ornamentos.	66
Figura 4 – Cartaz de Cassandre.....	67
Figura 5 – Tipos desenhados por Cassandre.	68
Figura 6 – Exemplos de diagramas de uma coluna, duas colunas e modular.	74
Figura 7 – Alfabeto com elementos perpendiculares e projeto da Bauhaus.	76
Figura 9 – Tipos com serifa, sem serifa, manuais e escriturais	78
Figura 10 – Diferenças entre páginas da seção Desportos.....	100
Figura 11 – Páginas da seção Actualidades	102
Figura 12 – Variações do logo da revista.....	105
Figura 13 – Capa da edição nº 4.....	106
Figura 14 – Capas das edições nº 1, 2 e 3, respectivamente.....	107
Figura 15 – Capa da edição nº 5.....	108
Figura 16 – Exemplos de utilização do espaço em branco.....	110
Figura 17 – Colunas estilizadas de Madrugada.....	111
Figura 18 – Quebra de blocos de texto com coluna mais fina e ilustração.....	112
Figura 19 – Continuação da seção Chronica Semanal na seção Festas.....	113
Figura 20 – Contos organizados em colunas retas	114
Figura 21 – Comparação entre duas seções Anthologia.....	115

Figura 22 - Tipos de diagramação em Madrugada	116
Figura 23 - Página que utiliza vinhetas e detalhe da página.....	117
Figura 24 - Página que utiliza vinhetas, detalhe da vela	117
Figura 25 - Exemplo da tipografia da seção Chronica Social.....	120
Figura 26 - Tipo comum utilizado na revista.....	121
Figura 27 - Seção Festas e detalhe dos títulos secundários, com tipo comum ..	122
Figura 28 - Exemplos de tipos usados para poemas.....	123
Figura 29 - Tipos góticos utilizados em poema	124
Figura 30 - Diferentes tipos em uma mesma página	125
Figura 31 - Exemplos de tipos manuais desenhados por Sotéro.	127
Figura 32 - Exemplos de tipos escriturais desenhados por Sotéro.....	127
Figura 33 - Tipo modificado em Chronica.....	128
Figura 34 - Tipos utilizados para legendas em páginas com fotografias	129
Figura 35 - Tipos nos quais pode-se perceber traçado irregular.....	130
Figura 36 - Seções de Madrugada.....	131
Figura 37 - Seções que cobrem eventos sociais.....	133
Figura 38 - Seção Desportos, com fotos trabalhadas	134
Figura 39 - Seção Actualidades.	135
Figura 40 - Relação da ilustração com a fotografia.	136
Figura 41 - Seção de madrugada, As Lindas Criaturas.....	137
Figura 42 - Montagem com fotos em Madrugada	138
Figura 43 - Página da Querência e detalhe da ilustração de Sotéro.....	139

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Seções de cada uma das cinco edições da revista, distribuídas por página.....	98
Quadro 2 – Número de imagens (divididas em ilustrações e fotos) presentes nas cinco edições da revista.....	131
Quadro 3 – Subdivisão das fotos publicada nas cinco edições da revista por assuntos.....	132

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 As Bases Históricas Do Modernismo	13
2.1 O Contexto Europeu	15
2.1.1 Os Movimentos de Vanguarda	19
2.2 O Modernismo no Brasil	25
2.2.1 O Contexto Brasileiro.....	26
2.2.2 A Formação do Modernismo no Brasil	30
2.2.3 A Semana de Arte Moderna.....	31
2.2.4 As Repercussões do Movimento.....	36
2.3 O Movimento Modernista no Rio Grande do Sul	37
2.3.1 O Contexto Gaúcho	40
2.3.2 A Boemia Artista de Porto Alegre	45
3 O DESIGN E A CULTURA MATERIAL	51
3.1 O Design Moderno	55
3.1.1 O Design Gráfico nas Vanguardas	57
3.1.2 Art Nouveau e Art Déco	63
3.2 Elementos do Layout.....	69
3.2.1 Diagrama	70
3.2.2 Tipografia.....	74
3.2.3 Imagem.....	79
3.2.4 Cor	81
3.3 Princípios Compositivos do Layout.....	83

3.4 Produção Gráfica.....	85
3.5 Revistas: um gênero de peça gráfica.....	87
4 O DESIGN DA REVISTA MADRUGADA	90
4.1 A Revista Madrugada	91
4.1.1 Sotéro Cósme	95
4.1.2 Principais seções	96
4.2 Análise Quanto às Capas	104
4.3 Análise do Diagrama	109
4.4 Análise da Tipografia	119
4.5 Análise das Imagens	130
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
6 REFERÊNCIAS.....	143
7 ANEXOS	147

RESUMO

O presente trabalho analisa de que maneira o projeto gráfico da revista *Madrugada* – publicada em Porto Alegre, em 1926 – é representativo do período em que ela surgiu, na medida em que interage com os principais movimentos artísticos e os costumes da época. Para isso, parte de uma revisão bibliográfica que abarca a contextualização histórica do Modernismo, não apenas no âmbito do design gráfico e das artes modernas, mas as maneiras como ele impactou a vida social e urbana por todo o mundo e, especificamente, no Rio Grande do Sul. Também se sistematizam os elementos que compõem os projetos editorial e gráfico, destacando suas características principais, suas influências no projeto gráfico final e as principais técnicas utilizadas para que eles se articulem no impresso. Com base nos elementos e eixos estabelecidos teoricamente desenvolve-se a análise das cinco edições publicadas. Observa-se que *Madrugada* dá voz a uma classe social que vinha tomando espaço na vida porto-alegrense e seu projeto gráfico reflete, exprime e corrobora a vida social e cultural da sociedade da época.

Palavras-chave: design editorial, imprensa gaúcha, projeto gráfico, revista literária, *Revista Madrugada*.

1 INTRODUÇÃO

O design gráfico – a maneira como uma publicação se configura e se apresenta aos leitores – diz muito sobre a personalidade de uma revista, jornal ou cartaz. O impacto visual da disposição dos elementos gráficos é a primeira coisa que atinge o público e gera a identificação dele, ou não, com o impresso. Como parte da cultura material, o design veio modificando-se com os anos e, na virada do século XIX para o século XX, observamos como ele revela intensas transformações pelas quais diferentes sociedades passam. Cientes de um panorama mundial, nosso olhar voltou-se para a província.

Na Porto Alegre dos anos 1920 e 1930, a modernização urbana e a intelectualidade boemia em ascensão deram início a inúmeras publicações que tinham como alvo a classe média-alta gaúcha, principalmente a elite da Capital. A revista *Madrugada* – publicada entre os meses de setembro e dezembro de 1926, em Porto Alegre – é considerada um importante exemplo de como a organização gráfica de uma revista pode advir do período histórico e das transformações culturais pelas quais passa o contexto do qual ela surge. Da relevância do design também como maneira de revelar e manter a identidade de uma revista, além de trabalhar de maneira coesa seus conteúdos,

nasce nossa questão de pesquisa: como, através de seu design gráfico, Madrugada representa a cultura de sua época?

A partir deste questionamento, podemos estabelecer o objetivo geral de nosso trabalho: analisar a influência da cultura moderna nas páginas da revista Madrugada, através de sua organização gráfica, ressaltando os motivos pelos quais ela pode ser considerada "não convencional" (RAMOS, 2006). Como objetivos específicos, temos o de (1) compreender o contexto da época em que surgiu a revista Madrugada, (2) sistematizar e discutir de que forma o design gráfico dá forma material a ideias e conceitos e (3) analisar e discutir como isso se dá na própria revista.

Conhecida ainda hoje por muito poucas pessoas – acredito que acadêmicos, em sua maioria, que se puseram a analisar suas páginas – a revista instiga uma pesquisa de extrema relevância, que visa trazer à tona um material expressivo de seu tempo e ainda pouco conhecido. Além disso, existe um interesse pessoal da pesquisadora na publicação, justamente por seu período de vida no mercado gráfico ser particularmente curto – embora muitas outras publicações da época não tenham sobrevivido mais de um ano – e, ainda assim, significativo, seja por seu conteúdo característico ou por sua organização gráfica interessante e pouco convencional.

Numa época em que inúmeras pesquisas atêm-se ao estudo do presente e, até mesmo, fazem projeções e avaliações do futuro das publicações impressas frente às novas tecnologias e meios de se adquirir informações que vêm surgindo, é sempre bom voltar-se à análise do passado, para que, à luz de antigas publicações, possa-se entender melhor o que embasa e influencia a imprensa de hoje.

O corpus da pesquisa será composto por todas as cinco edições publicadas da revista, rerepresentadas em 2006 em edição fac-símile pela Editora UniRitter. Os

exemplares serão analisados de duas maneiras: a primeira delas, quantitativa, na qual organizaremos os principais elementos de sua organização gráfica – como número de colunas, margens e títulos – em quadros, para que a comparação seja facilitada. Após, faremos a análise qualitativa, que estudará estes mesmos elementos de maneira minuciosa, tendo em vista sua organização gráfica, diagramação, a relação que existe entre texto e imagem, entre outros aspectos importantes que integram a formação de sua identidade.

Para organizarmos nosso estudo, apresentaremos, no primeiro capítulo, uma contextualização histórica do período no qual se desenvolveram as bases do Modernismo, além de centrar-nos no movimento modernista no Brasil, em São Paulo (durante a Semana de Arte Moderna) e, mais tarde, em suas repercussões no Rio Grande do Sul. Na segunda parte do trabalho, abordaremos as inovações que tal movimento causou no design gráfico, efetuando uma pesquisa bibliográfica que sistematiza informações fundamentais para compreensão dos elementos básicos relacionados aos projetos gráfico e editorial das publicações do tipo revista. Ao final, passaremos à análise do nosso objeto de estudo, cujos pontos principais já citamos acima, e elaboraremos as considerações finais a respeito de nosso trabalho.

2 AS BASES HISTÓRICAS DO MODERNISMO

O Modernismo foi um movimento internacional, surgido simultaneamente em diversos países europeus. Ele se originou como uma reação às mudanças pelas quais a sociedade vinha passando com o advento da modernização, que implicou em diversas alterações tanto sobre a vida social quanto sobre a vida cultural das pessoas no mundo – tendo impacto ainda na maneira de se ver, interpretar e produzir arte.

Essa modernização pode ser entendida como fruto da Segunda Revolução Industrial, que teve seu embrião na Inglaterra, surgindo entre 1815 e 1870, e que se espalhou pelo restante da Europa nos anos seguintes. Este movimento atingiu seu auge no final do século XIX e início do século XX. Tal revolução deu continuidade às mudanças pelas quais a Inglaterra passou a partir de 1750, durante a Primeira Revolução Industrial.

No primeiro momento, as transformações econômicas e tecnológicas ocorridas no continente foram marcadas pelo aparecimento de máquinas mais modernas, que utilizavam o vapor como fonte de energia. Já no segundo momento, o aço e a energia elétrica viriam alterar profundamente o modo industrial de produção, o que, conseqüentemente, modificou a organização social e econômica europeia (PAZZINATO e SENISE, 1998)

Este novo arranjo daria forma a um contexto de exploração de matérias-primas e mercados nos mais diversos países, além de potencializar a necessidade de colonização de terras que funcionassem como um mercado garantido para o escoamento do excesso de produtos. A Primeira Guerra Mundial, que abalou o mundo todo, e a Revolução Soviética, deflagrada na Rússia em 1917, dariam base teórica para a contestação feita pelo movimento Modernista, que tem nos acontecimentos históricos correntes na época em que surgiu uma de suas maiores essências.

Mais tarde, espalhando-se por outros países fora do continente em que se originou, os valores e teorias surgidas seriam reinterpretados por diferentes artistas e adaptados à “necessidade” cultural que cada país vivia (HELENA, 1989).

É o caso do Brasil, que importou inúmeras das vanguardas artísticas europeias e organizou, especialmente entre os anos 1922 e 1930, em São Paulo, um movimento modernista próprio que buscou, tal qual uma vanguarda, ser um tipo de quebra com o passado. E não foram apenas os artistas paulistas que receberam tais influências e modificaram-nas. O tema de que buscaremos estudar ao final deste primeiro capítulo – o movimento modernista tal qual ele foi entendido e como repercutiu no Rio Grande do Sul – de longe seguiu à risca o que as vanguardas europeias originalmente pregavam. Os artistas gaúchos também, ao terem contato com as bases daqueles movimentos e com o Modernismo conforme este ecoou em São Paulo, o interpretaram e o modificaram conforme o contexto pelo qual o Estado passava.

Para melhor entendermos como o Modernismo surgiu e como foi modificado em terras brasileiras e, posteriormente, gaúchas, é imprescindível que façamos aqui uma retomada histórica do contexto europeu em que surgiram suas vanguardas artísticas.

Serão elas que, chegando ao Brasil, levariam ao Modernismo conhecido de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp.

Para destacar o papel decisivo que o contexto histórico teve no desenvolvimento artístico do continente naquela época, Gonzaga explica:

Pode-se especular que a arte moderna teria surgido de qualquer maneira, mais cedo ou mais tarde; no entanto, os vertiginosos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Soviética certamente aceleraram o movimento de ruptura artística proposto pelas vanguardas. (GONZAGA, 2004, p.272)

Não nos interessa fazer aqui, portanto, uma análise minuciosa ou uma retomada histórica profunda. O objetivo é apenas contextualizar a situação que levou a eventos como a Primeira ou a Revolução Russa e como estes repercutiram nos países europeus envolvidos. Vai-se buscar, aqui, compreender como tal contexto histórico foi determinante para o surgimento de movimentos que gerariam o objeto de nosso estudo: a corrente Modernista, que – em uma de suas várias expressões – deu origem à revista *Madrugada*, criada em Porto Alegre, em 1926.

O período de transição entre a Primeira e Segunda Guerras, marcado pela busca de novos sistemas políticos e econômicos que suprissem as diferenças que a Primeira não proveio, é o contexto decisivo que, como veremos adiante, viria a gerar as bases do Modernismo.

2.1 O Contexto Europeu

A transição entre os séculos XIX e XX foi marcada, tanto na Europa quanto no Brasil, por inúmeras transformações sociais e políticas. Conforme Helena (1989), vivendo um contexto histórico turbulento, marcado pela tentativa de renovação de valores artísticos e culturais, o Brasil e os países europeus passavam por mudanças profundas em sua ordem vigente.

No caso europeu, o continente via-se em plenos reflexos da Revolução Científico Tecnológica, ou Segunda Revolução Industrial, que atingiu seu auge entre 1870 e 1914. Marcada pela implantação definitiva do liberalismo econômico, a Europa da época viu a classe burguesa expandir seu sistema capitalista, através de um plano econômico baseado na não-intervenção estatal e na autonomia moral e econômica da sociedade civil.

Enquanto crescia – capacitado pela utilização de novas formas de energia (eletricidade e petróleo) na indústria e pela conseqüente evolução dos meios de produção –, o sistema capitalista passou a ter necessidade constante de conquistar novos países fornecedores de mão de obra, matéria-prima, bem como mercados que demandassem o nível de produção, cada vez maior, conforme apontam José Arruda e Nelson Piletti (2002).

Com o surgimento de novas tecnologias, como o motor à explosão e os telégrafos, o modo de comunicação e transporte das pessoas passou a ser alterado, tornando-se mais fácil e menos demorado. No caso dos meios de locomoção, a mudança foi brusca: o investimento maciço em ferrovias foi um dos mais significativos do século XX. “Em 1860, elas empregavam 2 milhões de pessoas em todo o mundo” (ARRUDA e PILETTI, 2002, p. 300), com destaque para os Estados Unidos e a Europa.

Marcada principalmente pelo aumento constante da produtividade que as novas técnicas possibilitavam – com a ciência finalmente aliando-se à prática produtiva no intuito de diminuir custos e potencializar a produção – a Segunda Revolução Industrial possibilitou que o capitalismo fosse conquistando novos domínios e espalhando-se pelo mundo.

A expansão do sistema para países até então controlados por governos monopolistas e caracterizados por altas tarifas alfandegárias causou a reorganização das nações em áreas industriais e áreas produtoras de matérias-primas (PAZZINATO e SENISE, 1998). Foi a partir da consolidação dos novos métodos de produção desenvolvidos e da estabilidade política da época que o novo contexto gerou um significativo aumentando da população mundial. As cidades cresciam cada vez mais, oferecendo um número crescente de empregos; as melhorias técnicas no campo aumentaram a produtividade das áreas cultivadas, potencializando o volume de alimento obtido ao final de cada colheita; a taxa de natalidade, em virtude de progressos na medicina e na higiene, aumentou consideravelmente e levou o número absoluto de pessoas na Europa de 190 milhões - no início do século XIX - a 430 milhões nos primeiros anos do século seguinte.

Logo, as novas tecnologias chegaram a outros países, viajando pelo Oceano Atlântico até as Américas e se espalhando por todo o território europeu, deixando para trás as barreiras físicas inglesas.

A produção intensiva de aço - uma das principais características desta Segunda Fase da Revolução Industrial - estimulou, conforme explicam Arruda e Piletti (2002), a corrida armamentista, que desenvolveria a indústria bélica e, mais tarde, acirraria a tensão militar e política entre as nações. A crise oriunda desta nova organização da economia, em que alguns países concentravam mais meios de produção e capitais que outros, daria origem à Primeira Guerra Mundial, evento que marcou uma disputa entre nações de produção já desenvolvida por áreas que pudessem servir como domínio colonial.

Unidas por um sistema de aliança que buscava torná-los mais fortes, países como Alemanha e Áustria voltaram seu armamento bélico contra Inglaterra, Rússia, Itália, França e Estados Unidos, o que culminou na derrota dos primeiros e num grande desgaste europeu. O continente como um todo, mesmo os vitoriosos, foi submerso em uma crise pós-guerra – potencializada pelo gasto de recursos públicos na corrida armamentista e pelas duras condições dos tratados de paz impostas aos vencidos – que só pôde ser superada com a criação de uma nova ordem política, econômica e cultural.

Ainda com o fim do evento, após perder a hegemonia que tinha, o continente europeu buscou restabelecer-se e iniciar sua reconstrução. No caso da Rússia, nação que deixou a guerra antes de seu final, ainda em 1917, o Czar Alexandre II passara a “promover uma série de reformas internas na economia, na administração e no exército” (PAZZINATO e SENISE, 1998, p.227). As ações, no lugar de remediar a precária realidade do país, apenas agravaram a tensão social, devido à excessiva concentração dos núcleos industriais e ao empobrecimento massivo da população, além da carência de terras para cultivo de alimentos.

Em 1917, ante o completo desgaste do atual governo e o esgotamento do estoque de alimentos em virtude da participação russa na guerra, a população rebelou-se contra o Czar, que abdicou. Em setembro daquele ano, os representantes da burguesia perdiam cada vez mais espaço e, finalmente, os soviets – espécie de “conselhos de deputados operários” (PAZZINATO e SENISE, 1998, p.231) – tomaram o poder e estabeleceram a União Soviética, sob o governo de Lênin (mais tarde substituído por Stálin) e o regime socialista. “Em nome do ‘novo’ é que uma auto-intitulada ‘vanguarda social’ – a facção bolchevique – desencadeou, em 1917, o processo revolucionário na Rússia, conquistando o poder e criando o primeiro Estado soviético no mundo”, explica Gonzaga

(2004, p. 272), combinando o traço vanguardista de “abolição do passado” com seus ecos na luta política.

Mesmo com o término da Primeira Guerra, ficou claro para o mundo que as diferenças e motivações que deram início a ela não haviam sido resolvidas. A concentração de áreas exploráveis economicamente e o enfraquecimento da Europa, conforma explicam Pazzinato e Senise (1998, p. 224), acabaram por “ressaltar as contradições do capitalismo. Essas divergências foram se acentuando e acabaram por originar uma crise que culminou na Segunda Guerra Mundial, em 1939”.

Foi, de maneira geral, nos anos entre a Primeira e a Segunda Grande Guerra que surgiram na Europa os movimentos artísticos de vanguarda. De acordo com Helena (1989), eles vinham representar e refletir “o ‘clima’ de intensa ebulição com que interagem” (1989, p. 5). A autora cita movimentos como o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924), que surgiram como resposta e reação ao contexto da época, uma “velha ordem que começava a ruir” (1989, p.6).

Abordaremos brevemente cada um deles, com o intuito de analisar as raízes nas quais o Modernismo estruturou-se no Brasil para, assim, identificar como ele foi, mais tarde, apropriado por diferentes artistas.

2.1.1 Os Movimentos de Vanguarda

Não houve, na Europa, um movimento artístico único e uniforme que se desenvolvesse tendo as mesmas bases teóricas ou o mesmo objetivo. Pelo contrário: o continente foi palco de inúmeros movimentos, conhecidos como Movimentos de Vanguarda. Do francês *avant-garde*, a expressão significa “guarda avante” ou, de maneira simplificada, “o que marcha na frente”. Os movimentos que viriam a surgir em

diferentes países como Alemanha e França tinham em comum a busca da liberdade de criação e o desejo de romper com o passado, anseio que era fruto do contexto conturbado em que se originaria seu embrião.

O Futurismo nasceu oficialmente em 1909, com a publicação do Manifesto do Futurismo, escrito pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti, no jornal parisiense *Le Figaro*. O movimento é caracterizado por ser uma “arte e ação, uma ‘lei de higiene mental’, um movimento que pretende ser ‘antitradicional, renovador, otimista, heróico, dinâmico, e que se ergue sobre as ruínas do passadismo’” (MARINETTI¹ apud HELENA, 1989, p.17). Era o contexto bélico, marcado pelos fatores que dariam origem à Primeira Guerra, que levava o Futurismo a rejeitar o passado e a abraçar a velocidade, as inovações tecnológicas que vinham surgindo, além de glorificar a beleza da luta, a necessidade do caráter agressivo como qualificação para a verdadeira obra-prima.

No mesmo ano de sua publicação, o mesmo texto escrito por Marinetti foi divulgado em dois jornais brasileiros: A República, do Rio Grande do Norte, e o Jornal de Notícias, da Bahia (HELENA, 1989). Aliás, foi principalmente através de manifestos – mais de 30 – e conferências, que o Futurismo alcançou maior reconhecimento. No Brasil, contudo, o movimento só ganhou destaque quando Oswald de Andrade, um dos ícones do Modernismo brasileiro, chamou o colega de movimento e profissão, Mário de Andrade, de “meu poeta futurista”, em um artigo publicado no Jornal do Comércio, de São Paulo, em 1921.

No Brasil, conforme Helena (1989, p.16), ser “renovador e ousado era ser ‘futurista’”. Mesmo assim, alguns dogmas que eram defendidos por Marinetti – como a destruição da sintaxe ou a abolição do adjetivo – foram motivo de repúdio por parte dos

¹ MARINETTI, Filippo Tommaso. *Guerra sola igiene del mondo*, 1915.

artistas. Em seu Prefácio Interessantíssimo aos próprios poemas em *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade nega o rótulo atribuído por Oswald e diz que não é um futurista.

O Expressionismo, ao contrário do movimento futurista, não teve uma organização oficial ou uma publicação que marcasse seu início. Estuda-se, na verdade, uma década expressionista, que vai de 1910 a 1920 e é caracterizada pela intensa atividade dos poetas expressionistas, que produziam durante os anos de inconstância política e turbulência mundial. O movimento assumiu, inclusive, um caráter por vezes combativo, que denunciava as condições de vida durante a Primeira Guerra Mundial. “Na sua diversidade, a poesia dos autores expressionistas reflete, de forma direta ou transposta, o processo histórico seu contemporâneo” (BARRENTO² apud HELENA, 1989, p.25).

A primeira vez que a palavra “expressionismo” surgiu foi na Alemanha, no catálogo da 22^a Exposição Berlinense. No contexto, a expressão falava sobre a pintura artística francesa, repleta de cores vivas, dinamismo e sentimentos do autor – o objetivo era passar para a tela não o mundo tal qual era, mas o mundo conforme o artista o enxergava e o sentia.

O único tratado escrito sobre o movimento foi publicado apenas em 1918, por Kasimir Edschmid. No texto, Edschmid ressalta a deformação da realidade que o artista expressionista realiza ao interpretá-la subjetivamente. De acordo com Helena (1989, p.27), o que os artistas literários da época pregavam era “um humanismo algumas vezes ingênuo, algumas vezes mesclado de utopia, em que combate a violência, a hipocrisia burguesas”. De acordo com Benedito Nunes (2007, p. 43), “exprimir-se seria ver

² BARRENTO, João. *Expressionismo Alemão*, antologia poética. Lisboa: Ática SARL, s.d.

interiormente, por meio de inexatidões, de deformações e de contrastes, aquilo que existe exteriormente”.

Já o movimento cubista surgiu com foco principal na pintura. Teria sido um quadro de um dos fundadores do Cubismo, o pintor e escultor francês George Braque, que inspirou o pintor, também francês, Henri Matisse a utilizar a expressão para assinalar o trabalho repleto de formas geométricas simples e cores vivas. Por volta de 1909, já estava consolidado um grupo de vanguarda que se autodenomina cubista, tendo como seu representante principal o pintor Pablo Picasso e suas obras. O manifesto literário aparece em 1913, publicado em Paris por Guillaume Apollinaire, escritor e crítico de arte.

Nunes (2007) afirma que o Cubismo era um rompimento com a perspectiva objetiva e linear renascentista e realista proposta até então, e busca causar um efeito “liberador” sobre as demais artes, tanto a pintura como a literatura. Apollinaire foi responsável, na poesia, pela teorização do conceito de *esprit nouveau* que, mais tarde, passaria às páginas da revista na qual Mário de Andrade basear-se-ia, para idealizar o movimento modernista brasileiro: *L'Esprit Nouveau*. Para John Golding³, “a cristalização de um mesmo objeto tomado sob ângulos diferentes” foi uma das maiores invenções do Cubismo (apud NUNES, 2007, p.43). Com essa afirmação, Golding complementa a tese de Helena (1989), que explica que o conceito introduzido por este movimento potencializa as relações que as coisas têm entre si e admite, portanto, que elas mudam de aparência conforme se modifica o ponto de vista pelo qual elas são focalizadas.

Na linguagem, exemplifica Helena (1989), esta relação pode ser mais bem entendida através de cortes e montagens, como os que faz Haroldo Campos, em 1924,

³ GOLDING, John. *Le Cubisme*. Paris, Le Livre de Poche, s.d.

em sua obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*: “Um cão ladrava à porta barbuda em mangas de camisa”, na qual só se pode perceber que havia um homem à porta quando se desconstrói a personificação do objeto “porta” e se toma a parte pelo todo, “mangas” e “barba” formando a figura de um homem. A literatura utiliza-se da fragmentação da realidade e da superposição de planos através da mistura, num mesmo texto, de assuntos e espaços diferentes. Na pintura, enquanto isso, observar a “nova perspectiva plana” e os “objetos sobre planos interrelacionados e cambiáveis” (HELENA, 1989, p.31) é muito mais evidente.

O mais radical dos movimentos europeus de vanguarda foi o Dadaísmo, que pregava o rompimento com tudo o que fora feito até então e a destruição das formas e normas. Pregando conceitos como o da “antiarte”, “antiliteratura” e “antifilosofia”, o Dadaísmo surge como uma desconstrução de valores. Seu líder, Tristan Tzara⁴, já ao explicar que “Dada não significa nada” (apud HELENA, 1989, p.32), torna claro o compromisso com o “nada” que o movimento buscava ter.

Para os artistas dadaístas, a regra era que não havia regras. O compromisso a que eles se sujeitavam era apenas o da destruição, o do “ser contra” e o do *nonsense*. Conforme explica Nunes (2007, p.44), “o dadaísta deu à atitude de oposição e de heterodoxia da vanguarda o sentido de insulto e de agressão social, ruidosos e espetaculares na etapa final deste movimento, entre 1920 e 1923”. A poesia feita através de palavras retiradas aleatoriamente de dentro de um saco – conforme “receita” de Tzara – indica a linha pela qual estes artistas seguiam: “o caráter de improvisado [...], a arte sempre lúdica e reaproveitadora de materiais” (HELENA, 1989, p.33).

⁴ TZARA, Tristan. *Manifesto Dadá*. 1918.

Finalmente, o movimento surrealista vem completar o quadro das vanguardas europeias que formaram as bases modernistas brasileiras. O Surrealismo foi fundado por André Breton, escritor francês que rompera com o Dadaísmo de Tzara após o final da Primeira Guerra. De certa forma, Breton via a limitação do pensamento Dadá, ao perceber que os artistas voltavam-se apenas para o clima de instabilidade que a batalha provocava na Europa, com uma postura anarquista e sem a redação de um programa de arte. Terminada a guerra, o movimento Dadá perdeu força, mas – como apontam Helena (1989) e Gonzaga (2004) – Tzara recusou-se a modificá-lo ou adaptá-lo à nova realidade, que pedia por reconstrução tanto do próprio país como da sua arte.

Breton elaborou, então, a teoria do movimento surrealista, que trazia conceitos como as experiências criadoras automáticas e o imaginário advindo do sonho. Os surrealistas, conforme explica Helena (1989, p.35), pretendiam explorar o “inconsciente, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, enfim, tudo que é inverso à tradição da lógica e da racionalidade”.

Seu manifesto principal, elaborado por Breton em 1924, foi chamado de Manifesto do Surrealismo, e trazia as bases teóricas pelas quais o novo movimento iria “funcionar”. Em de seus tópicos, por exemplo, Breton explica que, para penetrar na composição surrealista da escrita, o artista deve se instalar no lugar mais confortável que encontrar, um ambiente favorável “à concentração do seu espírito sobre si mesmo” (SENA⁵, 1969, apud HELENA, 1989, p. 36). Depois disso, ele deve buscar o estado mais receptivo que conseguir encontrar dentro de si e, então, escrever tudo o que lhe vier à mente, sem assunto determinado e depressa, para que não haja a tentação de parar para reler. A escrita através destas instruções possibilitaria ao inconsciente que se

⁵ SENA, Jorge de. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1969

extravasasse, permitindo que os impulsos mais interiores do artista fossem materializados no papel.

Helena conclui que as vanguardas foram claramente movimentos reveladores de sua época e de seu contexto histórico. Para a autora, elas “são o sintoma de um mundo em crise, tematizado nas obras que produziram e sintetizado nos seus manifestos” (HELENA, 1989, p. 39). Já Nunes faz um apanhado ainda mais geral da influência que os chamados “ismos” representariam no movimento Modernista tal qual este chegou e foi adaptado ao Brasil, explicando que

[...] o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo também veicularam a exigência de renovação da linguagem, a desconfiança à realidade de fachada, a absorção pela obra do estado de conflito que liga o artista à sociedade, o índice sóciocrítico da forma e a reflexão da literatura sobre si mesma, que realçam, como partes integrantes de uma situação, a problemática da arte moderna. Os modernistas também depararam com esse problema enraizado ao sentido da modernidade, nas correntes estrangeiras onde foram buscas as ideias estéticas. (NUNES, 2007, p.45)

Através da publicação de diversos manifestos das vanguardas em diversas nações do mundo e das viagens constantes que alguns artistas efetuavam ao exterior, tais movimentos passaram a expandir-se para além de suas fronteiras físicas, chegando a outros países, entre eles o Brasil.

2.2 O Modernismo no Brasil

Ao chegarem ao Brasil, os movimentos de vanguarda encontram um contexto histórico diferenciado do europeu. Como enfatizou Helena (1989), a indústria brasileira ainda era incipiente, as cidades começavam a crescer aos poucos e os resultados da Primeira Guerra não haviam afetado, de forma direta, as terras brasileiras.

Os artistas do país, portanto, não passavam pelo contexto histórico turbulento que deu origem aos movimentos de vanguarda na Europa. Sua situação era outra e,

conseqüentemente, sua maneira de ver a arte também o era. As bases teóricas pregadas pelas vanguardas foram, então, tomadas e interpretadas de maneira diferenciada.

Depois de terem contato com tais vanguardas, artistas como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Heitor Villa-Lobos preparam a programação do evento que viria a ser o marco do movimento Modernista brasileiro: a Semana de Arte Moderna. Conforme explica José de Nicola (1994), o evento, realizado em 1922 em São Paulo, daria início formal ao movimento, além de repercutir nacionalmente e levantar as bases pelas quais trabalhariam os artistas paulistas.

Entender o contexto brasileiro da época é essencial para que o motivo da reinterpretção das vanguardas fique mais claro. Faremos, então, a contextualização breve do período pelo qual passava o Brasil, além de aprofundarmos alguns aspectos sobre a Semana e apontarmos como ela foi recebida por outros estados, o Rio Grande do Sul em particular.

2.2.1 O Contexto Brasileiro

Ao contrário da situação europeia, o quadro histórico brasileiro no final do século XIX e início do século XX não apresentava grande fervor político. De acordo com Gonzaga (2004), no Brasil as duas primeiras décadas do século XX foram de relativa tranquilidade. Proclamada em 1889, a República não alterara “profundamente a ordem que vinha da monarquia” (IGLÉSIAS, 2007, p.18), e o novo Estado organizou-se totalmente voltado aos interesses da velha classe dominante. Crescia o poder da burguesia agrário-exportadora que, baseada no café de São Paulo e no leite de Minas Gerais (formando a chamada “política do café com leite”), dominava o governo brasileiro com o revezamento de presidentes dos dois estados.

Mesmo assim, com a abolição da escravatura em 1888, começam a ganhar espaço os grupos médios e o proletariado. A ordem social vai sofrendo modificações e, concomitantemente ao surgimento e à consolidação destes grupos, “a burguesia agrário-exportadora se fortalece, e vai ganhando consistência uma burguesia comercial e industrial” (IGLÉSIAS, 2007, p.19).

Apesar do esforço das classes dominantes em buscar, a todo custo, a manutenção dos antigos preceitos da Monarquia, nutrindo uma República velha e oligárquica que deixava o povo à margem das principais decisões políticas, começavam a surgir mudanças. A modernização, que tinha seu embrião na Europa do início do século XIX, finalmente se espalhava para outros continentes. Chegando ao Brasil, o surto industrial – conforme levantamento apresentado por Nicola (1994) – fez o número de indústrias no Brasil, que era de 3.358 em 1907, passar para 13.336 em 1920. Essa transformação passou a alterar de maneira categórica, ainda que gradativa, a rotina da população, com o advento de invenções fundamentais:

Gradativamente a população brasileira passou a ter acesso não apenas a novos meios de transporte e comunicação, como experimentou, no âmbito privado, produtos que mudariam para sempre seu modo de viver, a exemplo da pasta dentifrícia e do papel higiênico. No campo gráfico, o advento da linotipo, o desenvolvimento de maquinários para impressão e a progressiva melhora do papel produzido no país asseguraram o crescimento que a indústria editorial experimentaria entre as décadas de 10 e 30. (HALLEWELL⁶, 1985, apud GOLIN e RAMOS, 2006, p.2)

E não é apenas na ordem social e econômica que o país se modifica. A urbanização e a imigração também aparecem como fatores fundamentais para entendermos as mudanças da época. A população nacional quase duplica no período de 1900 a 1920, passando de 17,3 milhões para 30,6 milhões, transformando vilas em cidades e fazendo crescer os grandes centros urbanos. Apenas a entrada de estrangeiros

⁶ HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua História*. São Paulo: T.A Queiroz/Edusp, 1985.

no Brasil entre os anos 1891 e 1920, principalmente de italianos, aumentou a população em mais de 2,5 milhões de pessoas.

O país passa a ser “mais complexo”, mais heterogêneo, formado por mais classes sociais que, agora, tinham a possibilidade de ascensão social. Com a nova realidade, o Brasil não podia continuar “estagnado como antes, na ordem patriarcal das fazendas e no convencionalismo das Academias, uma vez que seu crescimento o coloca, ainda que em posição secundária e com lentidão e hiatos, no ritmo do século XX” (IGLÉSIAS, 2007 p.20).

São Paulo, local que alcança grande nível de progresso econômico devido à produção de café e, mais tarde, à chegada da indústria, transforma-se rapidamente na principal cidade brasileira, ultrapassando o Rio de Janeiro, que tinha posição de destaque na ocasião da proclamação da República. A concentração de dinheiro e o progresso rápido iriam formar, mais tarde, as condições ideais para que São Paulo fosse o lugar no qual surgiriam os artistas e as ideias que dariam forma à Semana de Arte Moderna.

O investimento na modernização dos municípios alterava, por fim, a fisionomia da paisagem brasileira, embora mascarasse a miséria e o contraste social, dando ênfase à pompa burguesa, como demonstra Francisco Iglésias:

Verifica-se também certo brilho epidérmico no que se chamou de *belle époque* brasileira, sobretudo no início do século, com as grandes obras de embelezamento e saneamento no Rio, o prestígio social dos salões, as propaladas afirmações de Rui Barbosa no estrangeiro ou o invento de Santos Dumont, [...]. (IGLÉSIAS, 2007, p. 18).

A prosperidade aparente conseguida com o surto de industrialização também ressaltava as diferenças da realidade social brasileira. Nos mesmos anos em que via as

idades crescendo e se modernizando, a população mais pobre era também protagonista de agitações e revoltas.

Conforme explica Nicola (1994, p. 175), revoltas como a de Canudos, na Bahia, ou o cangaço, que destacava a figura de Lampião, são sintomas da crise da política-do-café-com-leite, “que se tornaria mais evidente na década de 1920, servindo de cenário ideal para os questionamentos da Semana de Arte Moderna”, conforme veremos adiante. Até mesmo a Revolta da Vacina, em 1904, que lutava contra a vacinação obrigatória proposta pelo médico Oswaldo Cruz, pode parecer irracional, mas Nicola (1994, p. 174) defende que, na verdade, “tratava-se de uma revolta contra o alto custo de vida, o desemprego e os rumos da República”. O Brasil via uma classe proletária em formação e uma pequena burguesia industrial ascendente ante a burguesia agrário-exportadora estabelecida em torno do café.

Conforme explica Gonzaga (2004, p. 241), “havia um conflito entre as forças conservadoras, que representavam o passado, e as novas forças sociais, que sinalizavam a necessidade de mudança”. Foi esse contexto de mudanças e de evolução que as vanguardas europeias encontraram quando desembarcaram nas terras brasileiras, trazidas por artistas que já faziam alguns dos questionamentos que os movimentos faziam ao entrarem em contato com eles.

No Brasil dos anos 20, “há um clima de efervescência e discussão daqueles procedimentos, aliado ao debate de problemas artísticos e culturais internos” (HELENA, 1989, p.6). É essa a fase que, mais tarde, daria fôlego e ímpeto ao movimento Modernista brasileiro e à Semana de Arte Moderna.

2.2.2 A formação do Modernismo no Brasil

O Modernismo brasileiro veio se estruturando influenciado pelas vanguardas que surgiram na Europa como reação a um determinado período de mudanças políticas características do contexto em que se formou. Tais movimentos artísticos, contudo, não foram simplesmente digeridos e assimilados pelos artistas brasileiros tal qual foram originalmente pensados.

De acordo com Lucia Helena, o nacionalismo brasileiro foi o fator determinante para a aceitação ou rejeição dos movimentos europeus pelos grupos modernistas brasileiros. “A sociedade como um todo não absorvia os modernistas, não gostava de seus experimentos, as famílias condenavam o professor de música Mário de Andrade, que perde alunas por ter sido participante da Semana de 22” (HELENA, 1989, p.10).

No Brasil, Helena (1989, p.41) explica que o movimento artístico que se desenhava estava completamente ligado e adaptado “às condições culturais, econômicas e políticas que nos eram peculiares”. Na Europa, os movimentos de vanguarda encontraram um país em avançado estágio de industrialização, que passava pelo conturbado contexto da Primeira Guerra. Já no Brasil, a tradição era a de um país “colonialista, com largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, desenvolvimento desigual e alto hibridismo cultural” (HELENA, 1989 p.41). Natural que, aqui, as influências artísticas fossem modificadas para adaptarem-se à realidade que os artistas brasileiros viviam, além de refletirem as mudanças que a própria época e contexto condicionavam.

Na verdade, autores como Annateresa Fabris (1994) defende que, muito mais que adaptar as características do movimento, o Modernismo brasileiro praticamente reescreveu suas bases. “Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em

dissolver identidades e derrubar ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso *Ser moderno*” (BRITO⁷, 1985 apud FABRIS, 1994, p. 15).

Fabris busca resumir a ideia principal pela qual agiam os artistas daquela época:

Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens na moda, mas, sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. (FABRIS, 1994, p.21)

Com a heterogeneidade da população aumentando gradativamente – devido à ascensão de diferentes classes, como as já mencionadas pequena burguesia industrial, o proletariado e os imigrantes, entre outros –

[...] poderíamos encontrar pela cidade de São Paulo, andando em uma mesma calçada [...], um ‘barão do café’, um operário anarquista, um padre, um burguês, um nordestino, um professor, um negro, um comerciante, um advogado, um militar... realmente, uma ‘paulicéia desvairada’, palco ideal para a realização de um evento que mostrasse uma arte inovadora a romper com velhas estruturas. (NICOLA, 1994, p. 201)

Como veremos, a Semana de Arte Moderna foi esse evento.

2.2.3 A Semana de Arte Moderna

Realizada no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna é considerada o marco principal do movimento modernista brasileiro. Seus ideais já vinham se formando desde anos antes. “Quando se inaugura a Semana de Arte Moderna, em 1922, um itinerário já havia sido percorrido pelos jovens modernistas” (HELENA, 1989, p.43).

Esse caminho é destacado no livro de Nicola (1994), em que autor faz uma retrospectiva dos antecedentes do evento. A viagem de Oswald de Andrade para a

⁷ BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: O Trauma do Moderno. In: V.A., *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, p. 13-17

Europa em 1912 foi, por exemplo, determinante para seu contato com as vanguardas europeias que influenciariam as bases do movimento artístico. Foi voltando daquele país que ele traria na bagagem os princípios do Futurismo, de Marinetti. A importância específica desta vanguarda é destacada por Gonzaga (2004):

Pode-se afirmar que o movimento futurista impulsionou decisivamente toda a arte de vanguarda, tanto a europeia como a não-europeia. No Brasil, ele foi o principal estímulo artístico e intelectual dos jovens renovadores de São Paulo, a tal ponto que os mesmos eram conhecidos – durante os primeiros anos da década de 1920 – mais como “futuristas” do que como modernistas. (GONZAGA, 200, p.274)

Essa influência se dá, principalmente, pelo fato de o Futurismo celebrar, acima de tudo, a ideia de técnica e velocidade, o desprezo pelo passado e a valorização da liberdade de criar e fazer arte, que também eram os anseios do grupo artístico que se encontrava em São Paulo.

Alguns anos depois, em 1917, Anita Malfatti, outra importante artista que encabeçou o evento, protagonizaria uma dos estopins da Semana. Retornando de uma viagem de estudos na Europa e nos Estados Unidos, a pintora realizou uma mostra de 53 de seus quadros, todos produzidos com influências das vanguardas e da efervescência cultural com a qual Anita havia tido contato. Chocante para o público, as pinturas não traziam “o realismo acadêmico, trivial e sem ousadia” (GONZAGA, 2004, o. 285) feito até então, mas imagens distorcidas que representavam a maneira como a própria artista via a realidade, numa clara influência do Expressionismo e do Cubismo.

Foi o artigo publicado por Monteiro Lobato, então crítico de arte do jornal O Estado de São Paulo, que deu ainda mais furor à mostra. Chamado de Paranóia ou mistificação? A propósito da exposição Malfatti, o texto de Lobato fazia uma crítica feroz ao trabalho exposto. Dizia ele:

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. [...] Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e 'tutti quanti' não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. (LOBATO⁸, 1917, apud NICOLA, 1994, p. 211).

Em defesa da jovem pintora, reuniu-se um grupo de artistas que apreciava a influência das vanguardas em sua obra: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, entre outros que, mais tarde, protagonizariam a Semana de Arte Moderna. Estes artistas “futuristas”, até então desunidos, acabaram sendo congregados pelo artigo de Lobato e, conforme Gonzaga (2004, p. 285), uniram-se em torno de um “ideal comum: destruir as manifestações artísticas que remontavam ao século XIX”.

Helena (1989) caracteriza o período anterior à semana de fevereiro de 22, relatando algumas das questões políticas surgidas naquele ano, como a greve geral de São Paulo, a formação de núcleos de luta operária influenciados pelo Anarquismo e até mesmo o impacto da Revolução Russa. Precedida por exposições de caricaturas de Di Cavalcanti e por inúmeras publicações de obras de artistas influenciados pelos movimentos europeus – como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Oswald de Andrade – o momento imediatamente anterior à Semana foi marcada por intensa atividade artística.

Em 1921, o grupo modernista brasileiro estava finalmente consolidado, formado por inúmeros jovens artistas que simpatizam com os preceitos das vanguardas. Neste ano, eles já trabalhavam, cada uma, para promover a “nova arte”.

Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia exercem na imprensa a defesa e divulgação da nova arte; Mário de Andrade preocupa-se em produzir uma poesia que supere a ‘obra imatura’, ainda influenciada pelo passado, e produz *Paulicéia Desvairada*, [um conjunto de poemas], na tentativa de demonstrar que

⁸ LOBATO, Monteiro. Artigo para o jornal *O Estado de S. Paulo*, 20 de dezembro de 1917.

o grupo, além de programa difuso, tem também uma obra, ainda que em processo. (HELENA, 1989, p. 45)

Em fevereiro de 1922, especificamente nos dias 13, 15 e 17, os eventos da Semana de Arte Moderna, classificada por Helena (1989, p. 45) como a “primeira manifestação de impacto geral do nosso modernismo”, balançaram a produção cultural paulistana.

Nos três dias do evento, artistas como Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Goeldi, Heitor Villa-Lobos, Zina Aita, Yan de Almeida Prado, Martins Ribeiro, Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros, promoveram leituras de poemas, exposições de pinturas, gravuras e esculturas, além de concertos e saraus.

O evento chocou o público. O concerto de Villa-Lobos incorporou “aos instrumentos tradicionais da orquestra, outros totalmente inesperados: material de congada, tambores e uma folha vibratória de zinco” (HELENA, 1989, p. 47). Com a plateia em alvoroço, o concerto teve de ser interrompido.

E não foi apenas a música apresentada na Semana que trouxe inovações pouco aceitas pela sociedade da época. Como aponta Nicola (1994), durante a leitura, feita por Ronald de Carvalho, do poema *Os Sapos*, de Mário de Andrade, o público fazia coro, ironizando uma das estrofes do texto, que criticava abertamente o modelo parnasiano de escrita.

Depois de encerrada a Semana, teve início a primeira fase modernista, caracterizada pela busca dos artistas por uma identidade nacional de fazer e produzir arte. Como explica Nicola (1994, p. 220), este é um período de “grupos em definição”, que se estende desde o início de 1922 até 1930.

A semana ecoou na imprensa e abriu caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do modernismo brasileiro, segundo Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (HELENA, 1989, p. 47)

Os eventos promovidos em fevereiro de 22 foram, na verdade, o estopim de um processo que já vinha se formando há tempos, mas que apenas se consolidaria anos depois, “através de manifestos, revistas e obras que lhe deram seguimento” (HELENA, 1989, p. 50). A revista *Madrugada*, conforme veremos mais tarde, é uma dessas publicações.

A partir de 1930, e estendendo-se até 1935, acontece a segunda fase modernista no Brasil. Estes anos são caracterizados, de forma geral, pela consolidação das transformações artísticas do país. Esta segunda fase pode ser mais verdadeiramente definida, de acordo com Nicola (1994, p. 220), como o reflexo das “transformações por que passava o país, que entra numa nova etapa de sua vida republicana, levando os artistas nacionais a se posicionarem diante dessa nova realidade”.

As mudanças daqueles anos são inúmeras no governo brasileiro, com revoluções estourando no Rio de Janeiro – como *Os 18 de Forte* (1922), com o movimento tenentista em São Paulo e Rio Grande do Sul (anos 20) e a magnitude que teve a Coluna Prestes (1925-1927) – e, por fim, a ascensão de Getúlio Vargas à presidência brasileira, com a Revolução de 1930. Seria este contexto turbulento, de reviravoltas políticas, que os artistas modernistas iriam retratar e sobre os quais iriam refletir em suas obras.

Além disso, o Modernismo não ficaria limitado ao eixo Rio-São Paulo. Os ecos da Semana e seu desenvolvimento durante os anos próximos a ela ressoariam por inúmeros outros estados brasileiros e, neles também, assim como os jovens paulistas de 22 fizeram, suas bases seriam tomadas e interpretadas por diferentes artistas que, a seu modo, reagiriam aos pontos que ela levantava.

2.2.4 As Repercussões do Movimento

O evento paulista foi, aos poucos, repercutindo em outros estados brasileiros. No Nordeste – conforme explica Helena (1989, p. 48) –, foi através de Joaquim Inojosa que o modernismo eclodiu em Pernambuco, “com a ação de Gilberto Freyre e a do Centro Regionalista do Nordeste dando impulso à tendência”.

No Estado pernambucano formaram-se duas tendências opostas, a dos “modernistas” e a dos “regionalistas”, ambas refletindo não apenas a inclinação artística de autoridades e artistas da região, mas a disputa “entre facções oligárquicas que, em partidos opostos, aspiravam ao comando político do Estado” (HELENA, 1989, p. 48).

Contando com o apoio de diferentes grupos de jornais e órgãos de imprensa, as facções pregavam, cada uma à sua maneira, a reação que o Nordeste devia ter ante o movimento originado em São Paulo. Os “modernistas” defendiam que se tomassem as bases do movimento de acordo com o aspecto paulista.

Enquanto isso, para os “regionalistas”, o Estado devia buscar fortalecer-se ante os paulistas, não “se rendendo” a suas tendências, mas fortalecendo a economia nordestina.

Assim é que o Centro Regionalista do Nordeste, com sede no Recife, procura ‘desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste’ dentro dos novos valores modernistas. Apresenta como proposta ‘trabalhar em prol dos interesses da região nos seus aspectos diversos: sociais, econômicos e culturais’ (NICOLA, 1994, p. 227)

Conforme Nicola (1994) enfatiza, o regionalismo nordestino daria origem a uma gama enorme de escritores brasileiros hoje consagrados, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto.

Em Minas Gerais, quase ao mesmo tempo em que a Semana se articulava e era apresentada em São Paulo, houve a veiculação de mensagens modernistas, com duas revistas criadas, A Revista, de 1925, e Revista Verde de Catahuazes, de 1927, conforme

menciona Nicola (1994). Nestes mesmos anos, desponta a figura do mineiro Carlos Drummond de Andrade, considerado o maior poeta brasileiro de todos os tempos, e ícone da poesia modernista (GONZAGA, 2004).

No Rio de Janeiro, circularam as revistas *Estética*, em 1924, e *Festa* (1927). Esta última buscava ser uma “revalorização da linha espiritualista de tradição católica e tinha Celícia Meireles entre seus colaboradores” (NICOLA, 1994, p. 229).

No Estado gaúcho, também chegaram os ecos da *Semana* e do Modernismo que, de maneira peculiar, foram absorvidos por artistas e escritores da época, que também se organizaram em torno de algumas publicações nas quais buscavam exprimir (e, ao mesmo tempo, completar e integrar) o movimento modernista tal qual o viam.

2.3 O Movimento Modernista no Rio Grande do Sul

No Rio Grande do Sul, o regionalismo ia diretamente ao encontro da corrente modernista, que também pregava a ênfase na tradição local. Bernardo Élis (2007) destaca esta relação, citando importantes artistas gaúchos da época.

[...] o regionalismo influencia decisivamente a obras de Darci Azambuja, Vargas Neto, Ciro Martins e outros. Para W. Martins⁹, Nacionalismo e Regionalismo são os dois postulados essenciais da configuração espiritual do Modernismo (ÉLIS, 2007, p. 87)

Conforme explica Golin (2006), o sistema literário e os escritores do Estado dos anos 20 buscaram promover a perspectiva regionalista na sua arte. Isto porque, conforme propunha o ideal modernista de arte nacional, os artistas gaúchos fizeram uma espécie de “releitura da tradição” proposta a partir do regional.

A *Semana* propriamente dita não teve no Rio Grande do Sul, obviamente, o baque gigantesco que teve em São Paulo. “O ruidoso evento cultural paulista teve pouca

⁹ MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

repercussão intelectual na capital sulina, resumindo-se a alguns artigos em jornais” (GOLIN, 2006, p. 32). Na verdade, tal como explica Lígia Leite (1972), a maioria destes artigos classificava a semana como “baderna” e seus realizadores como “jovens futuristas”.

É claro que a influência que a Semana de 22 teve no Estado do sul, por menor ou mais limitada que pudesse ter sido, foi interpretada de acordo com o contexto em que se vivia. As condições históricas pelas quais as cidades gaúchas – principalmente a capital, Porto Alegre, – passavam, foram fundamentais para definir a maneira como o movimento seria tomado pelos jovens artistas gaúchos, conforme defende Cida Golin (2006).

Foi em 1925 que, conforme Leite (1972), o Rio Grande do Sul veria surgir uma série de acontecimentos que demonstraram o interesse gaúcho pelas novas maneiras de criação artística e cultural. Em março daquele ano, foi fundado o jornal Diário de Notícias que, em sua afamada Página Literária acabaria por agregar, em 1927, um grupo de escritores modernistas (os mesmo que, antes, investiriam sua arte na revista Madrugada).

“Em 24 de maio de 1925, abre o I Salão de Outono, reunindo artistas plásticos veteranos e jovens, congregando uma diversidade de estilos, do acadêmico às tendências de adesão à arte moderna” (GOLIN, 2006, p. 33). Ainda neste mesmo ano, artistas fortemente influenciados pelo regionalismo, como Darcy Azambuja e Vargas Neto, lançam obras significativas de sua carreira. Estes mesmos autores, mais tarde, estreariam na Madrugada.

Theodemiro Tostes, um dos principais artistas e eruditos daquela época – além de outros tantos escritores e eruditos porto-alegrenses já lia a respeito das novas

correntes artísticas. Desta forma, nada mais natural que, quando o poeta Guilherme de Almeida visitasse a Capital, durante sua turnê de divulgação do Modernismo, encontrasse um grupo de letrados já familiarizados com a nova corrente e com a proposta estética que previa liberdade de criação e valorização da arte nacional (GOLIN, 2006).

Em 1926, Filippo Marinetti passou pelo Brasil, em viagem que também repercutiu na sociedade porto-alegrense através da imprensa. Ainda assim, os jornais gaúchos tomavam as polêmicas em torno do Futurismo que rondavam a capital paulista ou até mesmo os eventos promovidos por Marinetti no Brasil de maneira mais me os emocionada, um pouco mais distante e crítica (LEITE, 1972).

Golin (2006) afirma que, em 1926, publicações como *Coração Verde*, de Augusto Meyer, e *Minha Terra*, de Ruy Cirne Lima, podem ser consideradas as primeiras obras de um catálogo que mais tarde seria formado por inúmeras influências modernistas.

Seguindo neste raciocínio, torna-se necessário fazer uma pequena contextualização histórica da época pela qual o Rio Grande do Sul passava, com foco na vida urbana de Porto Alegre, na qual viviam os artistas que seriam eventualmente influenciados pela nova estética.

Grandemente modificada e interpretada através do regionalismo – característica até hoje forte do imaginário gaúcho, conforme o conhecido bairrismo do sul – a maneira como o Modernismo viria manifestar-se no Estado seria diferente da paulista. Ele manifestar-se-ia de maneira mais calma, sem romper de forma brusca ou intensa com a tradição.

As revistas modernistas, presentes em todo o Brasil, também seriam desenvolvidas no Rio Grande do Sul. Seus mentores, artistas que viviam exatamente no

olho do furacão da modernidade – trazida pelos novos tempos de reurbanização e crescimento populacional – criaram maneiras de expressar-se artisticamente que, por mais efêmeras que fossem, seriam manifestações extremamente significativas deste período.

2.3.1 O Contexto Gaúcho

Na virada do século XIX para o XX, como vimos, os reflexos da Segunda Revolução Industrial ainda podiam ser notados em inúmeros países, modernizando cidades e fazendo crescer a oferta de emprego, de alimento e, conseqüentemente, aumentando as populações.

No Rio Grande do Sul não foi diferente. Nos primórdios do século XX, o Estado “aparece nas estatísticas como o terceiro principal centro industrial do país, perdendo apenas para o Distrito Federal e São Paulo” (TORRESINI, 1999, p. 37). A Rua da Praia, que teve seu nome trocado por Rua dos Andradas em 1865, teve seu velho calçamento substituído até 1870, quando passou a ter um “[...] sistema de pista abaulada, com sarjetas adjacentes e cada um dos passeios” (FRANCO, 2006, p. 30).

Nos anos de 1910, segundo Monteiro (1995, p. 10), a capital gaúcha foi marcada pela construção de “numerosos prédios públicos (Prefeitura, Biblioteca Pública, Alfândega, Correios e Telégrafos) e privados (bancos e fábricas)”. Os trabalhos de acabamento do prédio da Biblioteca Pública terminaram mais de dez anos depois (FRANCO, 2006).

Porto Alegre encontrava-se em crescimento populacional e em franco desenvolvimento urbano. Com a consolidação do Partido Republicano Riograndense (PRR) no poder e de José Montauray no comando da Intendência de Porto Alegre (1887-1923), a cidade passou por um projeto de modernização e reestruturação, conforme

aponta Monteiro (1995). Montaury possibilitou que fosse elaborado e implementado um projeto de modernização social, reorganizando os serviços públicos, calçando ruas, fechando becos, ajardinando praças.

Foi em meados da década de 1910 que se destacou enormemente o papel da rua no convívio social, conforme explica Monteiro (2006). A implantação e o melhoramento da iluminação pública, o surgimento dos bondes elétricos, a pavimentação e o calçamento, tudo isso transformou a rua em “novos espaços de sociabilidade burguesa, como os cafés, as confeitarias, os bares, os restaurantes, os teatros, os cinemas e as livrarias [...]” (MONTEIRO, 2006, p.10) que surgiam em profusão.

Foi exatamente nestas livrarias e cafés que se reuniram, mais tarde, os intelectuais e escritores que dariam origem ao objeto principal de nosso estudo – a revista *Madrugada*, que será analisada adiante. Entender o contexto pelo qual estes artistas e escritores passavam, portanto, é essencial para que se possam compreender as características principais da publicação que eles propuseram.

No ano de 1910, a população da Capital chegou a 115 mil habitantes, mais que duplicando em 20 anos, conforme aponta Monteiro (1995). Assim, a cidade passa a fazer parte de um grupo muito pequeno de cidades entre 100 e 200 mil habitantes. Doberstein¹⁰ (apud MONTEIRO, 1995, p. 36) aponta um “surto imobiliário e escultório, entre 1910 e 1914, que denomina ‘Quadriênio Glorioso’ fazendo referência ao número de prédios públicos, empresariais e particulares – cerca de quinhentos – em construção”.

A cidade pedia por mudanças físicas que acompanhassem seu crescimento econômico e demográfico. Com esse crescimento, deficiências urbanas como a falta de

¹⁰ DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Porto Alegre: 1898-1920*. Estatuária fachadista e monumental, ideologias e sociedade. Porto Alegre, 1988. (Dissertação de Mestrado em História do Brasil/PUCRS).

canalização ou inexistência de iluminação pública tornaram-se mais aparentes, fazendo Porto Alegre crescer “concentrada em torno de uma exígua área central, reproduzindo uma planificação urbana cujas deficiências eram agravadas [...]” (VARGAS, 1994, p. 33).

Finalmente, em 1914, o engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel elaborou o chamado Plano Geral de Melhoramentos e Embelezamento da capital, “que projetava a abertura de avenidas radiais e perimetrais para melhorar a circulação na área central, bem como a criação de praças e parques para embelezar a cidade” (MONTEIRO, 2006, p.11). Montaury, contudo, fiel ao orçamento municipal, acaba não implementando as mudanças.

Em 1920, a população porto-alegrense sobe para 179.630 pessoas e o futuro bairro Moinhos de Vento, bem como as ruas Duque de Caxias e Independência começam a tomar forma, sendo habitados pela elite social da época. Além disso, o potencial industrial do Estado é outro ponto de destaque levantado por Torresini (1999, p.40): “Se, em 1907, o Rio Grande do Sul aparece como o terceiro principal centro industrial do país, com 314 estabelecimentos, em 1920 ainda mantém esta posição, no entanto, com 1773 estabelecimentos industriais”. Neste mesmo ano, a Praça da Alfândega passa por um grande processo de embelezamento, quando o prédio já velho em que ficava a Alfândega foi demolido do meio do terreno, o que permitiu mudanças como ornamentação de canteiros e relvados (FRANCO, 2006).

E não eram apenas mudanças na estrutura física que balançavam a cidade. “No campo econômico-político, o Rio Grande do Sul recebeu os anos 20 sob o signo da tensão e da mudança” (MONTEIRO, 2006, p. 12). O pós-guerra, que afetou economias do mundo todo, refletiu no Estado sobre uma das maiores fontes de renda do gaúcho: a pecuária.

Durante a Primeira Guerra, o setor havia sido beneficiado com o contínuo crescimento da demanda mundial. Influenciados pelo otimismo decorrente do aumento das vendas, os pecuaristas contraíram empréstimos que, mais tarde, não puderam ser honrados devido à contração do mercado mundial. A crise da pecuária afetou o setor de maneira tão forte, que foi impossível a estes produtores saírem dela sozinhos. Eles, portanto, recorreram ao governo, reivindicando auxílio, empréstimos e alternativas baratas de transporte dos produtos.

A influência do positivismo de Augusto Comte no ideal do PRR, dominante na época, exigia a não intervenção do Estado na economia, sob a batuta do mote “ordem e progresso”. Era também na proposta deste progresso positivista que a “cidade moderna configurava-se como uma das imagens simbólicas da modernidade almejada” (PESAVENTO, 1999, p. 263)

Em 1922, Borges de Medeiros preparava sua quarta eleição à presidência do Estado. À sua candidatura se opuseram inúmeras forças políticas novas que conforme explica Monteiro (2006, p.12), protagonizavam “uma convulsão gerada pela reeleição de Borges”. Com a Revolução de 1923 – que polarizou Chimangos e Maragatos e reformou a constituição, estabelecendo o fim das reeleições – o cenário político gaúcho sofreu significativas modificações. Com a impossibilidade de reeleger José Montaury, o PRR lançou a candidatura de Otávio Rocha à prefeitura de Porto Alegre, com Alberto Bins formando a chapa como seu vice.

Foi durante estes anos que a cidade entrou em uma mudança essencial para a formação das práticas de socialização que imperava entre os artistas e burgueses da época. As modernizações realizadas no governo do Intendente Otávio Rocha (1924-28) e

posteriormente no de Alberto Bins (1928-37) – anteriormente Vice-Intendente de Rocha – faziam a cidade florescer, tornando-se cada vez mais urbana.

Durante seu mandato, Otávio Rocha organizou uma Comissão Especial de Obras que tinha por objetivo realizar um estudo minucioso do Plano de Melhoramentos e Embelezamento criado em 1914, por Moreira Maciel.

Deste estudo, surgiu um novo planejamento que iria embasar as obras realizadas tanto na administração do Rocha quando na de Alberto Bins (MONTEIRO, 2006). “Sobre a cidade se produz um discurso que visa a atualização do imaginário da sociedade rio-grandense e porto-alegrense no sentido de alcançar a modernidade. Modernidade esta construída a partir do ideário das elites dirigentes [...]” (MONTEIRO, 1995, p. 48)

O plano de remodelação que Otávio Rocha aplicou em Porto Alegre,

embora fosse basicamente um plano viário, preocupava-se com a estética, prevendo a criação de espaços verdes e a higienização da cidade. Reunindo elementos de engenharia urbana e preocupações estéticas, ele pretendia dar conta do tráfego crescente de veículos automotores, caminhões, carroças, coches, pedestres no centro da cidade e da organização dos terrenos ganhos ao Guaíba com a construção do novo cais do porto (MONTEIRO, 1995, p. 72).

De certa forma, como explica Monteiro (1995), Montaury – ao deixar de lado a construção de grandes obras luxuosas e ater-se à lista básica que incluía esgoto e iluminação de prédios para repartições públicas – possibilitou a Otávio Rocha o investimento e melhorias que iam além, empreendendo “uma remodelação mais ampla do espaço urbano de Porto Alegre” (MONTEIRO, 1995, p. 38).

Os cinemas, que teriam grande destaque reunindo a burguesia que buscava entreter-se com arte e convívio social, ainda em 1909 já eram três. Em 1935, já eram 22 as salas de cinema da Capital, que passavam produções de todos os tipos, variando dos artistas locais de drama aos documentários. (FRANCO, 2006, p. 112).

Essa construção de novos espaços de convívio social, como lojas, livrarias e cafés, também liberava as ruas para o *footing* pela Rua da Praia – a prática de passear pelo centro da cidade após um chá nas confeitarias ou uma sessão de cinema –, que Vargas (1994) relaciona ao advento do cinematógrafo e, depois, aos cinemas e aos cafés como potencializantes de um grau de sociabilidade característico da época. As classes sociais mais abastadas tinham uma vida social extremamente cheia e atribulada.

A simples enumeração dos acontecimentos sócio-culturais nos deixa sem fôlego ainda hoje: eram tantos os concertos, *soirées*, saraus, tertúlias, noitadas, récitas líricas e competições esportivas, que nos dão a impressão de que essa gente toda vivia de festa em festa, sempre disposta a comemorar a alegria de estar no mundo (GOMES, 2006, p. 54).

Estes fatores são essenciais para a formação de um grupo de artistas – nas mesas destes cafés e nas portas destas livrarias – que dariam origem a uma das formas pela qual se manifestaria não apenas o modernismo gaúcho, mas toda esta forma social e urbana de sociabilidade: a revista *Madrugada*.

2.3.2 A boemia artista de Porto Alegre

Foi esta efervescência urbana que tomou conta das mentes dos artistas da época. A Rua da Praia foi classificada por Augusto Meyer¹¹ como o “vago e fascinante país dos cinemas, dos cafés, das confeitarias, das livrarias, das casas de negócios, das redações de jornais, das vitrinas que enchiam o olho” (apud TORRESINI, 1999, p.43).

De fato, era naquela rua onde se situava, conforme menciona Monteiro (2006, p. 14), “um território delimitado pelos seus trajetos a pé entre cafés, restaurantes, bares, cinemas [...]”. Mais uma vez, a prática do *footing* funcionava como maneira de socialização entre as moças finas da burguesia e o grupo de boêmios literatos, artistas e

¹¹ MEYER, Augusto. *No Tempo da Flor*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1966.

músicos que frequentavam o local e passeavam pelas ruas, recém pavimentadas pelos processos de remodelação urbana.

Foi durante este período que artistas e escritores como Augusto Meyer, Paulo de Gouvêa, Nilo Ruschel, Carlos Reverbel e Theodemiro Tostes, entre outros citados por Monteiro (2006), passavam horas reunindo-se na Capital. “O ponto obrigatório de encontro dos intelectuais porto-alegrenses é o Café Colombo, passo inicial do subsequente itinerário noturno” (TORRESINI, 1999, p. 45).

Situado entre a Rua da Praia e a Rua General Câmara, Torresini (1999) explica que, na área térrea, os donos do Café colocavam mesinhas de mármore que ficavam de frente para as duas ruas, o que atraía frequentadores e clientes tão assíduos que “a maioria deles tinha mesa cativa e, até, horário de entrada e de saída” (GOUVÊA¹², 1976 apud TORRESINI, p. 45).

Do grupo de letrados porto-alegrenses que visitava o local, Monteiro (2006) destaca o nome dos já citados Theodemiro Tostes, Augusto Meyer e João Santana. Ao lado deles também estavam Mirada Netto, J.M. de Azevedo Cavalcanti, Sotéro Cósme, Paulo de Gouvêa, Moisés Vellinho, Viana Moog, Athos Damasceno Ferreira, Darci Azambuja, Vargas Neto, Paulo Corrêa Lopes, Carlos Dante Moraes, Dyonélio Machado, Reynaldo Moura, Pedro Wayne, entre outros.

No Café, esses intelectuais acabavam misturando-se à elite política da Capital. De acordo com Nilo Ruschel¹³ (apud MONTEIRO, 2006, p. 15), encontrando-se até mesmo com figuras de destaque da política nacional, como Getúlio Vargas, Osvaldo Aranha e Loureiro da Silva.

¹² GOUVÊA, Paulo de. *O Grupo, Outras Figuras, Outras Passagens*. Porto Alegre, Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1976.

¹³ RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971,

Monteiro (2006) ainda acrescenta que inúmeros destes frequentadores eram jornalistas ou colaboradores do Correio do Povo ou do Diário de Notícias, que também ficavam na Rua da Praia. Assim, após o expediente, era comum que estes “grupos” vagassem de bar em bar, até tarde, no centro da cidade.

Ainda assim, o destaque mais importante entre estes meios de integração foi, sem dúvida, a Livraria do Globo, ponto de encontro entre os escritores e artistas porto-alegrenses. Golin (2006, p. 33) classifica o estabelecimento como um “pólo aglutinador” de um circuito jornalístico e editorial.

Torresini (1999) explica que, em 1920, Porto Alegre já possuía pintores e desenhistas de projeção nacional, como Sotéro Cósme – que mais tarde integraria o grupo da revista *Madrugada* – Hélio Seelinger, João Fahrion, entre outros. Além disso, como vimos, existia um grupo de escritores e intelectuais que emergia da modernidade latente da cidade, lendo sobre as vanguardas europeias e sobre os movimentos modernistas pelo Brasil afora. Nesta mesma década, a Capital gaúcha também contava com um significativo número de livrarias importantes, como a Americana, a João Meyer Filho ou a Commercial. Estava claro que a efervescência cultural era grande, o que criava cada vez mais a necessidade de que a cidade tivesse uma Editora para publicar as obras literárias dos artistas porto-alegrenses. “A Globo surge neste cenário, aproveitando-se das condições favoráveis ao desenvolvimento de uma cada editora” (TORRESINI, p.199).

Surgida como uma papelaria – conforme aponta Torresini (1999) – a Livraria do Globo cresceu e transformou-se, ganhando a atenção do grupo de intelectuais que perambulava pela Rua da Praia, onde ela ficava situada. Logo, passou a editar obras de autores gaúchos, como Augusto Meyer, Dyonélio Machado, Ruy Cirne Lima, Paulo de Gouvêa e Vargas Netto.

Era em frente a esta livraria que intelectuais de renome da cidade se encontravam para conversar ou para, simplesmente, exibir “aos simples mortais que por ali passavam sua presença olímpica” (GOUVÊA, 1976 apud MONTEIRO, 2006, p.18).

A partir dos anos 1920, conforme explica Torresini (1999), o mercado de livros amplia-se e ganha força no Estado. Monteiro (2006) aponta a elevada taxa gaúcha de alfabetização e escolarização, o que transformava a sociedade sulina em uma leitora em potencial. Além disso, o destaque de Porto Alegre como centro cultural do Estado – “concentrando livrarias, faculdades, colégios e repartições públicas que empregavam escritores, jornalistas, artistas plásticos, gravadores e tradutores” (MONTEIRO, 2006, p. 18) – fazia pipocar o número de autores e a produção cultural.

Estes contínuos crescimento e modernização aumentaram exponencialmente o que Monteiro (2006) chama de uma “nova visualidade urbana”, que tomou cada vez mais espaço nos jornais e nas revistas ilustradas da época. As revistas ilustradas, conforme explica Paula Ramos (2006), foram um dos mais importantes palcos em que todas estas transformações ganharam espaço e manifestaram-se.

Ramos (2006, p. 21) classifica este tipo de publicação como “condensado, ligeiro e de fácil consumo”. Estas características possibilitaram ao gênero consolidar-se entre o público leitor brasileiro. Aliada ao advento da linotipo – que potencializava a prática da impressão – e da melhora da qualidade no papel, a revista ilustrada passou a receber cada vez mais espaço, entre as décadas de 1910 e 1930.

Foi nesse período que o Brasil viu surgir as grandes casas editoriais e as publicações que marcaram gerações, como as revistas Fon-Fon!! (1907), Careta (1908) e O Cruzeiro (1928), do Rio de Janeiro, e a Revista do Globo, surgida em 1929 em Porto Alegre.

A maioria destes periódicos, como explica Ramos (2006), tinha suas ilustrações produzidas por grandes nomes do desenho da época. Por isso, suas capas levavam os traços mordazes, elegantes ou debochados que atraíam seu público-alvo. Já o conteúdo destas revistas era composto por textos de escritores jovens ou de outros nomes consagrados da literatura, que viam nos periódicos a chance de garantirem o sustento – muitos eram pagos durante anos para escreverem para elas – além de conquistarem um público cativo e admirador. “O gênero revista beneficiou-se, assim, dessas circunstâncias, tendo intelectuais e escritores dispostos a lhe fornecer material, quando esses não ambicionavam suas próprias publicações” (RAMOS, 2006, p. 23).

Quando se trata especificamente do gênero no Rio Grande do Sul, por volta de 1925 circulavam no Estado títulos como A Ilustração Pelotense, Máscara e Kosmos, conforme cita Ramos (2006). A Kodak, de Porto Alegre, era especializada em fotografias e, surgida em 1912, encerrou suas atividades ainda no início da década de 1920, em virtude da má qualidade, da escassez do papel gaúcho e de seu alto preço.

Conforme explica Nelson Werneck Sodré (1999, p. 362) “apareceram [...] em vários outros centros culturais do país, revistas modernistas, todas de vida efêmera, mas que fizeram muito ruído [...]”. A revista Madrugada foi uma destas manifestações.

Proposta na mesa do Café Colombo por seus frequentadores, apaixonados pela vida e integração social das ruas de Porto Alegre e pela arte da literatura, a publicação traria um pouco da “alma das ruas” para dentro de uma revista literária portadora dos

novos ideais de modernidade (TRUZS¹⁴ apud MONTEIRO, 2006) e “dos novos códigos sociais da cultura urbana moderna” (MONTEIRO, 2006, p. 19).

Tendo, assim, compreendido o contexto histórico e social de mudanças e alterações políticas que possibilitaram o surgimento do movimento Modernista na Europa e posteriormente no Brasil – espalhando-se para outros estados em seguida – podemos continuar esta pesquisa, voltando-nos agora para um estudo do que era feito no design nesta mesma época.

Enquanto neste primeiro capítulo buscamos situar as circunstâncias históricas que conformariam o objeto de nosso estudo, no próximo capítulo buscaremos fazer uma contextualização do design desta mesma época, destacando seus pontos principais, como a representação que ele faz da cultura de determinado período histórico em que surge. Além disso, buscaremos caracterizar os movimentos que mais teriam influenciado os anos em que Madrugada surgiu para, ao final do capítulo, elencar seus elementos principais de modo que, a frente, possamos analisá-la com propriedade.

¹⁴ TRUZS, A.D. *A Publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade*. Porto Alegre – anos 1920. 2002. 226p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

3 O DESIGN E A CULTURA MATERIAL

Embora uma conceituação exata e definitiva de o que é o design – como explicam Cardoso (1998) e Lupton (2006) – seja teoricamente difícil de ser elaborada, Flusser (2007) busca, através da etimologia da palavra em inglês, conceituar o campo. Explica que esta tem, entre outros significados, os verbos projetar, esquematizar e configurar (*to design*). Já o substantivo relaciona-se a propósito, plano, conspiração e até mesmo esquema maligno. O filósofo destaca que o que todos estes sentidos têm em comum é o fato de, em última instância, estarem relacionados com astúcia e fraude.

Flusser (2007) aponta, portanto, o sentido de manipulação intrínseco ao design, que ele exemplifica ao falar da alavanca. Chamado pelo autor de máquina simples, o design de uma alavanca imita o braço humano, com o intuito de facilitar o levantamento de algum peso. “E o objetivo dessa máquina, desse design, dessa arte, dessa técnica, é enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza e, arditosamente, liberar-nos de nossas condições naturais por meio da exploração estratégica de uma lei natural” (FLUSSER, 2007, p. 184).

Cardoso (1998, p.16), por sua vez, explica que, na busca pela definição, os pesquisadores do assunto deparam-se com um dilema: “o design se define por seus objetos ou por seu processo?”. Para o autor, se o primeiro caso fosse o verdadeiro,

apenas a produção de natureza industrial poderia ser enquadrada como design, o que excluiria o artesão que faz uma cadeira, por exemplo. Por outro lado, se o segundo caso for o correto, pouco importa o produto obtido, já que o foco desta tese baseia-se apenas no ato de projetar alguma coisa, independentemente, até, de esta coisa vir a ser materializada, produzida, ou não.

Acaba ficando claro para Cardoso (1998), então, que a atividade do design não se limita a estas duas definições, não apenas englobando-as como se estendendo para além delas. Para Flusser (2007, p. 184), “design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura”. Para ele a definição também não é definitiva ou suficiente, mas deve servir-nos, por ora, para o embasamento teórico deste estudo.

Segundo Cardoso (1998), o movimento decisivo para a estabilização do design como prática profissional se deu com a Revolução Industrial e, posteriormente, com a divisão sistemática que adveio dela. Através da separação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual que está associado a ele, a prática do design de determinado produto, por exemplo, torna-se mais clara e visível. Flusser (2007) também explica o surgimento e a consolidação definitiva do campo através da perspectiva histórica: para o filósofo, a ramificação das etapas de produção em um lado científico, mais “duro” e outro estético, qualificador e “brando”, passou a se tornar insustentável no final do século XX. “A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos” (FLUSSER, 2007, p. 183).

Já no âmbito do design gráfico, Cardoso (1998, p.19) apresenta a invenção da prensa tipográfica como ponto de partida fundamental, “abrindo a possibilidade de uma

independência maior entre o projeto e a fabricação do livro”. O design gráfico começaria a ser considerado uma profissão – já reconhecida, estabelecida e remunerada, a partir do Modernismo, (GRUSZYNSKI, 2008).

Ainda assim, Cardoso (1998) reitera a dificuldade em se criar uma definição para o campo, bem como determinar seu início histórico. Santos (2004) toma como referência a definição de Nestor García Canclini:

a cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção de sentido a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações (CANCLINI¹⁵, 1983 apud SANTOS, 2004, p.15)

A autora explica que, quando partimos deste pensamento para compreender os fenômenos culturais, a atividade do design também pode ser vista por essa ótica. Os artefatos reproduzem, em sua materialidade, os valores e tecnologias existentes no tempo e no espaço em que foram criados. “Artefatos podem ser considerados como produtos culturais, uma vez que são projetados e produzidos para dar sustentação às práticas sociais vigentes [...]” (SANTOS, 2004, p. 15).

Cardoso (1998) também ressalta o papel do design como cultura material destacando que ele é o foco principal em torno do qual gira a produção absoluta dos objetos que constituem a paisagem artificial, isto é, o que o homem cria, o que não existe naturalmente. Quando finalmente consegue chegar ao que chama de “esboço de definição”, Cardoso (1998, p.29) conclui que “o design é, em última análise, um processo de investir os objetos de significados, significados estes que podem variar infinitamente de forma e de função [...]”.

¹⁵ CANCLINI, Nestor García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo/SP: Brasiliense, 1983.

A relação do design com a cultura é, portanto, inegável. A produção cultural de determinada época não apenas reflete os valores e influências do contexto em que nasceu, como a representa e a integra.

No campo específico do design gráfico – do qual iremos tratar a partir de agora – a regra não é diferente. A arte elaborada para livros, revistas, cartazes, pôsteres, entre outros meios de manifestação gráfica, acompanhou as tendências e as revoluções artísticas do período histórico em que surgiram.

Conforme define Gruszynski (2008, p.23), “o design gráfico é uma atividade que envolve o social, a técnica e também significações. Consiste em um processo de articulação de signos visuais que tem como objetivo produzir uma mensagem [...] fazendo uso de uma série de procedimentos e ferramentas”. O aspecto cultural envolvido na prática do design gráfico é outro ponto fortemente destacado pela autora. “A aparência visual de uma determinada peça não representa apenas um estilo estético, mas também torna presente sua época através de aspectos indiciais, isto é, da cultura, dos meios de sua produção e da sociedade na qual se insere” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 25).

Na visão de Richard Hollis (2000), o campo do design gráfico¹⁶ não sofreu grandes modificações em sua função principal. Para o autor, são, sobretudo, suas três maneiras de ser aplicado que o definem: a primeira é a de *identificar*, localizando alguma coisa tanto no lugar quanto na época de onde veio. Aqui, Hollis toma o campo como lugar de produção de letreiros, brasões, marcas, cartazes e logotipos.

A segunda função – que ele explica ser conhecida, no âmbito profissional, como Design de Conhecimento – é *informar e instruir*, onde o autor, de certa forma,

¹⁶ Em sua obra, Hollis (2000) utiliza a expressão “artes gráficas” para referir-se ao design gráfico. Neste trabalho, chamaremos o campo de design gráfico.

intersecciona seu ponto de vista com o defendido por Gruszynski, que atesta o design como, fundamentalmente, uma atividade que lida com informação. Assim, para a autora (2008, p.26), o campo passa a ser definido como “uma atividade, um processo de fazer e comunicar signos híbridos e não somente o de produzir um conjunto de vestes gráficas [...]”. Para Hollis (2000), o raciocínio toma um viés até mesmo mais prático que o de Gruszynski (2008), quando o autor toma a função de informar ao lado da de instruir, citando exemplos de mapas, escalas e sinais de direção.

Finalmente, *apresentar e promover* é a última função das artes gráficas. A partir deste tópico, Hollis (2000, p.4) passa a falar sobre o objetivo e sua função de “prender a atenção e tornar sua mensagem inesquecível”. Neste caso, o exemplo clássico são os cartazes, pôsteres e anúncios publicitários.

Estas funções viriam a ser utilizadas de diferentes maneiras ao longo do século XX – identificadas com o que se denomina de design moderno. Hurlburt (1986, p.13) explica que ele “é uma complexa fecundação cruzada de influências e movimentos artísticos, isto é, seu desenvolvimento não seguiu uma simples progressão passo a passo de idéias e direções”.

A partir daqui, buscaremos analisar, de maneira breve, alguns dos movimentos e vanguardas que teriam influência sobre as maneiras de se pensar um projeto gráfico antes do século XX. Também tentaremos identificar algumas destas influências no estilo moderno de projetar e criar no campo do design.

3.1 O Design Moderno

Considerando o contexto apresentado no capítulo anterior, Meggs e Purvis (2009, p. 315) destacam que o design e a produção gráfica também experimentaram “uma série

de revoluções criativas que questionaram antigos valores e abordagens da organização do espaço, além do papel da arte e do design na sociedade.” A visão de mundo tradicional, objetiva, que reinava até então, foi quebrada pelas novas tendências introduzidas pelas vanguardas, que contestavam o sistema, a guerra, a arte dogmática e regrada. Hollis (2000) exemplifica o caráter simétrico da arte visual da época anterior em relação aos movimentos vanguardistas através das linhas, sempre dispostas horizontalmente, arranjadas de maneira harmônica, numa hierarquia tipográfica regrada pelo tamanho do tipo utilizado. “Afora alterar o formato dos tipos, a maneira convencional de usá-los parecia imutável” (HOLLIS, 2000, p.35).

O poema do francês Stéphane Mallarmé, que via a página em branco como um espaço único, quebrou as convenções tipográficas da época em que foi lançado, em 1897. Mallarmé buscou dar a seus versos a aparência de uma partitura musical, com seu peso e posicionamento indicando a entonação e o ritmo da leitura oral. Além disso, inovava ao dispor as palavras às vezes cada uma numa linha, como os degraus de uma escada, segundo explica Hollis (2000). Conforme Meggs e Purvis (2009), o poema, chamado *Un Coup de dés*, dispensava a margem branca para cercar o poema, colocando-o em “posições inusitadas na página, para expressar sensações e evocar idéias” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 322).

Ainda assim, foi apenas com o surgimento, mais tarde, das vanguardas artísticas europeias que o design finalmente sofreu transformações significativas, quando a mentalidade sobre fazer e entender arte também passou a modificar-se. Meggs e Purvis (2009) explicam que os efeitos que movimentos como o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo tiveram no design gráfico expandiram-se, também estando ligados à pintura, poesia e arquitetura modernas.

3.1.1 O Design Gráfico nas Vanguardas

No caso do Futurismo, o movimento influenciou decisivamente a maneira como o design gráfico se comportaria dali pra frente. Travando uma verdadeira batalha contra a arte regrada, o movimento expressava, conforme definem Meggs e Purvis (2009), um entusiasmo pela arte da guerra, pelo belicismo, além de reverenciar a rapidez, a velocidade, a máquina e a vida moderna, dinâmica. “Marinetti e seus seguidores produziram uma poesia explosiva e emocionalmente carregada que desafia a sintaxe e a gramática corretas” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 318). Nada mais natural, portanto, que desafiar também a forma desta poesia de organizar-se no papel.

Marinetti pregava uma espécie de “revolução tipográfica”, que era contra a tradição clássica e a disposição normativa das linhas que era vista até então. A harmonia passou a ser completamente rejeitada como qualidade do bom design, e as mesmas páginas passaram a receber três ou quatro cores, a ostentar vários tipos diferentes – “itálicos para impressões rápidas, negritos para ruídos e sons violentos” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 319). Hollis (2009) ressalta que Marinetti havia percebido que as palavras não eram apenas signos, representações de objetos ou pessoas, mas tinham um caráter expressivo, que variavam também conforme se alteravam seu peso e suas formas. Isso demonstrava que, mais que apenas escrevê-las para que elas fossem nomes para as coisas, podia-se utilizá-las como se fossem imagens visuais.

Os escritos de Marinetti, sempre trabalhados visualmente, exprimiam o barulho, a velocidade, a necessidade de mudança de uma Itália que vivia a efervescência ante a Primeira Guerra. Meggs e Purvis (2009) destacam a utilização da colagem, da composição dinâmica das páginas e da construção não linear do texto.



Figura 1 – poema de Marinetti. Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009, p. 320

O Expressionismo, por sua vez, foi o nome dado ao movimento que priorizava, na arte, não a visão do mundo como ele é, mas como o artista que o representasse o via. Na vanguarda expressionista, conforme constata Meggs e Purvis (2009, p. 338), tudo é exagerado, desde a cor, o desenho, as proporções, etc. Novamente, o contexto histórico em que surgiu foi essencial para o Expressionismo formar sua teoria artística. Indignados com as crueldades e injustiças da guerra, seus artistas rejeitaram – de 1910 a 1920, aproximadamente – a autoridade do exército e das autoridades governamentais. A arte, para pintores como Käthe Schmidt Kollwitz, era um meio de buscar uma nova ordem social, além de melhorias da condição humana.

Em outra corrente, menos engajada socialmente, artistas como Vassíli Kandinski e Paul Klee exploravam a cor e a forma em suas pinturas. Como Meggs e Purvis (2009) apontam, estes eram pintores menos inclinados a representar o sofrimento humano em suas obras, e passaram a explorar a natureza espiritual e as maneiras de compor com linhas, formas e cores. Seus quadros eram intensamente marcados pelas cores fortes, contrastantes, e pela força subjetiva.

Sua temática daria, mais tarde, as bases para o ativismo e o engajamento político e social. Já suas técnicas influenciariam pôsteres e cartazes, fornecendo aos designers gráficos um modelo que mesclava assuntos como a condição humana com uma arte cujas bases eram ingênuas, quase infantis, expressando a realidade através de impressões completamente subjetivas de cada artista.

O Cubismo foi o movimento que introduziu um conceito de representação que não se prendia às formas naturais. Semelhante, neste ponto, ao Expressionismo, o movimento cubista não se comprometia com a realidade, muitas vezes deformando pessoas e objetos. A vanguarda teve seu marco inicial em uma série de trabalhos de Picasso, que aplicavam a rostos e corpos humanos, conforme constatam Meggs e Purvis (2009), elementos da arte ibérica antiga e da arte tribal africana.

Picasso também foi influenciado pelo pintor Paul Cézanne, que defendia que o artista deveria tomar as formas humanas através de figuras geométricas como o cilindro, a esfera ou o cone. O Cubismo tinha, então, como característica clássica a ilusão espacial, os planos bidimensionais ambíguos e a simultaneidade, com uma mesma figura podendo ser vista de maneiras diferentes conforme variasse o ponto de vista do espectador. O movimento levou às artes visuais uma nova maneira de ver o espaço com que se trabalha e de representar as imagens da realidade, interpretando-as e

transformando-as em formas ambíguas, visíveis de maneiras diferentes para cada espectador. “A inspiração cubista impregnou ainda todos os aspectos da arte comercial e aplicada, e foi decisiva, na década de 20, na criação de pôsteres e no design publicitário” (HURLBURT, 1986, p. 19). A utilização – por boa parte de artistas deste movimento – de letras estampadas ou gravadas também abriria espaço para inovações e diferentes utilizações da tipografia.

De acordo com Hurlburt (1986), o Cubismo expandiu sua rede de influências e teve reflexos diretos sobre o design gráfico. “Quando Picasso e Braque abandonaram a ilusão tridimensional e recolocaram na pintura o plano bidimensional, estabeleceram o design como o principal elemento do processo criativo” (HURLBURT, 1986, p. 18).

O Dadaísmo, que reagia à carnificina e à crueldade da Primeira Guerra Mundial, pregava a antiarte, defendendo a “não-arte”, a destruição, a desconstrução. Seu fundador, Tristan Tzara, e seus seguidores exploravam as chamadas “poesia sonoras, poesia *nonsense* e poesia aleatória” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 325).

Para Hurlburt (1986, p.22), “se o Cubismo golpeou as convenções da arte e do design, o Dadaísmo foi ainda mais longe: derrubou toda a estrutura de representação racional”. A organização visual das produções criadas sob este movimento tinha como principal característica a anarquia e a revolta: “Títulos absurdos e de disposição casual caracterizam seu trabalho gráfico” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 327).

Seu maior expoente no campo das artes visuais foi o pintor francês Marcel Duchamp, que criou as esculturas *ready-made*, nas quais fazia esculturas como uma roda de bicicleta montada sobre um tambor de madeira. Duchamp também ficou famoso por exhibir um urinol como peça de arte, justificando os atos artísticos – segundo explicam Meggs e Purvis (2009, p. 327) – como “matéria de decisão e opção individual”.

O Dadaísmo herdou de Marinetti a retórica e a crítica social, voltando-se contra a realidade da guerra e do sofrimento humano. Ele destacou-se como um movimento muito importante, que pregava a quebra do padrão que vinha sendo seguido até o momento, substituindo-o pela rebelião, pela inovação anárquica e pelas atividades destrutivas radicais.

O Surrealismo, como vimos, foi idealizado por um dissidente do Dadaísmo, o poeta francês André Breton. O movimento surgia como uma busca pelo real no mundo da intuição, do subconsciente e dos sonhos. Diferentemente do Dadaísmo, conforme explicitam Meggs e Purvis (2009, p. 335), “o surrealismo (ou super-realidade) não era um estilo ou matéria de estética; era um modo de pensar em conhecer, uma maneira de sentir e um estilo de vida”. O impacto deste movimento foi variado no âmbito artístico. O pintor espanhol Salvador Dalí inovou, introduzindo as perspectivas profundas – que mais tarde levariam os designers gráficos a buscar a profundidade em superfícies chapadas. Além disso, Dalí apresentou a abordagem naturalista de simultaneidade, que seria repetida em diversos cartazes e produções nos anos seguintes.

A ilustração e a fotografia foram as áreas em que o movimento teve mais impacto. Max Ernst, dadaísta alemão, adotou práticas e técnicas como a colagem baseada nas xilogravuras de romances e catálogos do século XIX que, mais tarde, iriam ser introduzidas nas comunicações gráficas. O surrealismo foi “pioneiro em novas técnicas e demonstrou como a fantasia e a intuição podiam ser expressas em termos visuais” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 337).

Hurlburt (1986) destaca a influência do Dadaísmo no design gráfico em dois pontos principais: a libertação dos dogmas e parâmetros existentes até então, com o abandono das restrições retilíneas; e a utilização das letras e dos tipos como uma

imagem visual, o que já vinha sendo pregado pelo Cubismo. Em síntese, “despertou também os designers para o fato de que o chocante e o surpreendente podem representar um importante papel na superação da apatia visual” (HURLBURT, 1986, p. 23).

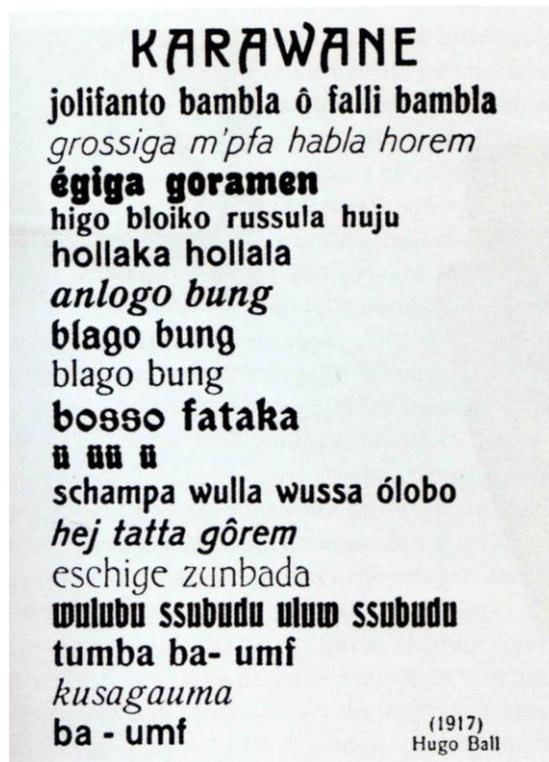


Figura 2 – Poemas “sonoros e visuais” do movimento Dadaísta. Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009, p. 327.

Cardoso (2004, p. 113) sintetiza a influência das vanguardas dizendo que “se as crônicas da arte moderna tendem a enfatizar as rixas e desavenças entre os integrantes dos diversos ‘ismos’, do ponto de vista do design o seu impacto foi mais ou menos uniforme”. Com isso, o autor explica que os jovens artistas daqueles movimentos buscavam na modernização as influências para suas novas atividades, baseando-se na tecnologia e na indústria.

Está claro para Cardoso, ainda assim, que a influência maior destas vanguardas deu-se no campo específico do design gráfico, ainda que Meggs e Purvis (2009) tenham destacado seu lugar na poesia, pintura e arquitetura. Cardoso cita alguns nomes essenciais para o design gráfico da época:

partindo principalmente da confluência de ideias e de atores em torno do Construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha, emergiu uma série de nomes fundadores do design gráfico moderno, dentre os quais não poderia deixar de citar Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Herbert Bayer, Jan Tschichold, László Moholy-Nagy e Theo van Doesburg (CARDOSO, 2004, p. 114)

Durante o final do século XIX – como vimos no primeiro capítulo deste estudo – o mundo todo passava por um período de mudanças e instabilidades. O design gráfico evidenciava esses aspectos por meio das mudanças e alterações propostas pelas vanguardas consideradas acima. Ainda assim, também a influência da arte asiática – em virtude do maior comércio e comunicação entre o ocidente e o oriente que se configurava com o desenvolvimento e expansão do capitalismo – deve ser levada em consideração nas artes gráficas. “[...] a busca de um estilo unificado e adequado ao novo século ocupava o pensamento de muitos, o que culminou nas manifestações realmente internacionais do Art Nouveau” (CARDOSO, 2004, p. 112).

3.1.2 Art Nouveau e Art Déco

O Art Nouveau foi um estilo estético, com predominância principalmente no design e na arquitetura, que prosperou por cerca de vinte anos, de 1890 a 1910, englobando todo o tipo de arte que envolvesse um projeto, em outras palavras, um design: ela manifestou-se também na moda, nas artes gráficas e tanto no design de produtos quando no mobiliário, conforme indicam Meggs e Purvis (2009).

Segundo Hurlburt (1986), este movimento antecedeu o Cubismo – e os outros movimentos de vanguarda que vimos anteriormente – mas, ainda assim, exerceu certa influência sobre ele. O Art Nouveau não foi dominado pela pintura, ao contrário da maioria dos movimentos vanguardistas. Os artistas eram marcadamente “designers” e voltavam seu trabalho especificamente para a produção de pôsteres e objetos de decoração. Seu estilo é marcado pelas formas curvilíneas, sinuosas e arredondadas. Meggs e Purvis (2009) explicam que sua qualidade visual específica era de uma “linha orgânica”, que imitava a suavidade e leveza das plantas, buscando a fluência e a ondulação natural que estas têm.

O termo Art Nouveau surgiu em uma galeria de Paris que apresentava a arte japonesa que havia influenciado este movimento. Além disso, a galeria introduzia o que se chamava de “nova arte”, que logo se espalharia para outras áreas artísticas, estendendo seu estilo para a cerâmica, a arte comercial e a ornamentação e o design de livros (Meggs e Purvis, 2009). No design gráfico, a criação de formatos de letras e de marcas comerciais foram as áreas nas quais o movimento mais se destacou.

Muito mais que apenas um movimento decorativo, como cita Hurlburt (1986), o Art Nouveau representou um período essencial tanto na arquitetura, quando nas artes aplicadas. Meggs e Purvis (2009, p. 249) o vêem como “uma ponte entre a desordem da era vitoriana e o modernismo”. De certa forma, ainda não havia a quebra total que as vanguardas mais tarde pregariam, mas já indicava um novo horizonte para as artes visuais e dava as bases para o que mais tarde seria uma revolução profunda do design.

Anos mais tarde, o movimento Art Déco ganharia destaque. Conforme Fonseca (2006), este movimento foi deflagrado pela *Exposition Internationale des Artes Décoratifs et Industriels Modernes* que ocorreu em Paris no ano de 1925, que buscava celebrar a

vida e o mundo modernos, seguindo tendências que vinham surgindo no setor das artes visuais.

Sua estética, contudo, já existia e vinha se desenvolvendo desde 1909, adotada pela arquitetura, artes decorativas, produtos industriais, tecidos e até mesmo artes visuais, cinema e fotografia. Este estilo refletia de maneira direta as novas tecnologias, a mecanização e a velocidade, conforme explica Fonseca (2006). Embora deva muito de sua criação ao Art Nouveau, o novo movimento abandonava as curvaturas livres em favor de um design mais “ordenado geometricamente” (Hurlburt, 1986). Meggs e Purvis (2009) destacam a utilização de traços que vinham dos motivos egípcios e astecas, enquanto Hurlburt (1986) fala da influência maia nas artes gráficas do movimento.

Muito popular entre as décadas de 1920 e 1930, o Art Déco “consistiu numa sensibilidade estética das mais notáveis nas artes gráficas, arquitetura e design de produto durante as décadas entre as duas Guerras Mundiais” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 359). De certa forma, o Art Déco tinha a influência do Cubismo, do Futurismo e do Construtivismo russo, já que os papéis centrais nesta nova abordagem foram de designers gráficos fortemente influenciados por estas vanguardas, como Edward McKnight Kauffer ou A. M. Cassandre.

O Art Déco tinha

como características principais o foco na modernidade, bem como seus elementos decorativos, enfatizados pelo uso das formas geométricas precisas e simétricas. Eram predominantes a orientação horizontal, os cantos arredondados, a ênfase vertical, os planos vastos e achatados (FONSECA, 2006, p. 51)

Para Hollis (2000), o movimento era principalmente caracterizado pelo sombreamento gradativo, que buscava realçar principalmente as bordas, além de adotar

uma geometria clara e explícita, que fizesse frente direta às formas ornamentais e arredondadas do Art Nouveau.



Figura 3 – Padronagem Art Déco, ressaltando o gosto por ornamentos. Fonte: Fonseca (2006), p. 48

Este movimento apresentava a figura masculina como “titãs, atletas operários, enquanto que a feminina surgia da estilização de linhas e da atitude” (FONSECA, 2006, p. 51), o que fugia da representação frágil da mulher do Art Nouveau, cercada por flores e formas arredondadas. Grandemente influente no design e na moda, o Art Déco emprestou seu estilo de ornamentação para carros e aparelhos domésticos.

Cassandre ficaria famoso no segmento de cartazes, através do desenho de linhas fortemente marcadas, em que focava no elemento aerodinâmico. Em um de seus cartazes mais famosos, para o transatlântico L’Atlantique, Cassandre exagerou na escala entre o navio e o rebocador, com o intuito de destacar a força e a imponência do navio, conforme explicam Meggs e Purvis (2009).

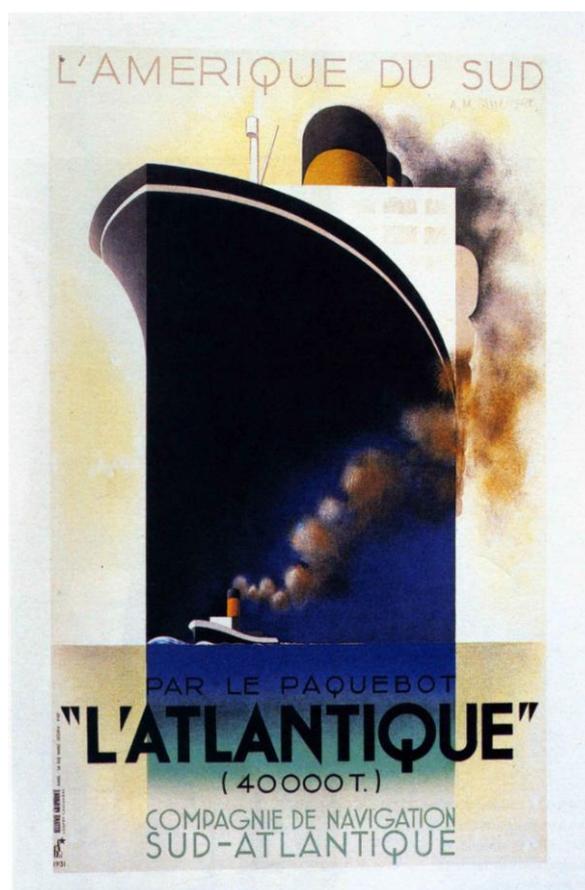


Figura 4 – Cartaz de Cassandre. Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009, p. 363.

Também na área de tipografia o artista se destacaria. “Na fundição de tipos Deberny e Peignot, Cassandre projetou tipos com audaciosas inovações. No requintado tipo *display art déco*, o olho consegue completar partes omitidas e ler os caracteres” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 362).

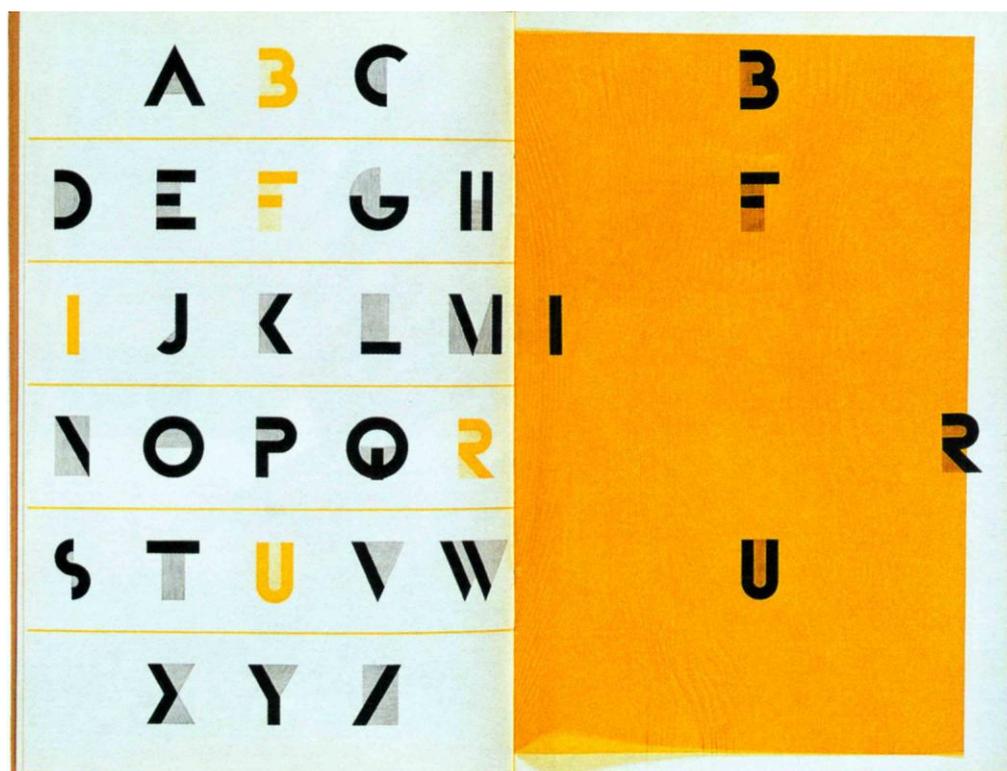


Figura 5 – tipos desenhados por Cassandre. Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009, p. 366.

Hurlburt (1986, p. 33) classifica o Art Déco como um “período de elegantes embalagens, extravagantes cenários cinematográficos, tipos de letras cheios de filigranas, com extremidades e cantos de complicado desenho”. Contudo, o autor destaca, principalmente, o estilo elegante que o movimento trazia, com a boa utilização dos espaços em branco, bem como das linhas que compunham um texto, organizadas sempre amplamente entrelinhadas, muitas vezes até contrastando com fortes e pesados títulos em negrito.

As ilustrações, também significativas do período, tinham no geral traços bem desenhados, “esboços de tonalidades pálidas, croquis de linhas encaracoladas [...]. Ocasionalmente, seus designers concediam-se abstrações geométricas com toques cubistas [...]” (HURLBURT, 1986, p. 33).

Influenciando outros artistas e espalhando-se para outros países, o movimento pode ser percebido na Argentina, em revistas de moda e atualidades que inovariam na aplicação tipográfica e nas decorações das páginas, que utilizavam elementos ornamentais junto ao desenho estilizado. Nos Estados Unidos, ele seria adotado por Hollywood como símbolo de um glamour através do qual as estrelas de cinema poderiam sentir-se fazendo parte do dinamismo da nova expressão visual.

Já no Brasil, conforme aponta Fonseca (2006), este movimento pode ser observado no trabalho do carioca J. Carlos, bem como em diversos cartunistas que sofreram sua influência. No Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre, o Art Déco influenciou, por exemplo, a decoração interna do Hotel Majestic, as pontes sobre o Arroio Dilúvio, entre outras obras da cidade citadas por Fonseca (2006).

3.2 Elementos do Layout

Em todos os casos que vimos anteriormente, em que um designer gráfico compõe um cartaz ou qualquer outro projeto impresso, alguns elementos básicos são empregados. Donis Dondis (1997) explica que a parte visual destes elementos é a matéria-prima de qualquer tipo de informação visual e os elenca: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento.

Tomando a psicologia da Gestalt, Dondis (1997) defende que, para que se faça uma análise de um sistema, é exigido que o vejamos com um todo formado por diversas partes que atuam uma na outra – interagindo de forma cruzada – e, ainda assim podem ser isoladas e analisadas de modo independente. Desta maneira, nada pode ser mudado no sistema, mesmo que em apenas uma das partes, sem que se altere o sistema inteiro.

Neste ponto, Arnheim (1997, p. 69) complementa a explicação de Dondis: “a aparência de qualquer todo depende, em maior ou menor extensão, da estrutura do todo, e este por sua vez sofre influência da natureza de suas partes”. O autor destaca que a relação entre as partes, assim, dependem da estrutura do todo, assim como a própria inteireza necessita desta relação para sustentar-se.

Neste estudo, iremos trabalhar com um nível mais amplo da organização gráfica, no qual tais elementos, como o ponto ou a linha, já são vistos articulados no layout. Os tomaremos aqui, como se o ponto já tivesse, quando unido, formado linhas, que já tivessem gerado formas; e estas formas, por fim, já fossem relacionadas a outras, num projeto gráfico.

Assim, lidaremos com conceitos como grade – em que a definição e um breve histórico serão os pontos principais –, tipografia – em que analisaremos sua função e aplicação básicas – e imagens – quando diferenciaremos, sobretudo, ilustração e fotografia. Não deixaremos de nos referir, também, a elementos citados por Dondis (1997) como a cor ou a escala, mas os tomaremos aqui já como princípios de composição e formação do layout.

3.2.1 Diagrama

O diagrama pode ser definido, de maneira geral, como sendo a estrutura. Também chamada de *grid* ou grade, é ele quem organiza tudo o que será usado em um projeto gráfico, desde o corpo do texto e os títulos, às fotos, ilustrações ou qualquer outro tipo de elemento visual.

Hurlburt (1986) apresenta o diagrama como uma solução para um problema que não se baseia em proporções já pré-estabelecidas. Um designer o utiliza para organizar a

ocupação de determinado espaço com um conteúdo específico. Lupton (2006, p. 113) toma o conceito de maneira ampla, definindo-o através de sua função de dividir “o espaço ou o tempo em espaço regulares”, não analisando ainda especificamente o projeto gráfico. A autora aponta que os diagramas existem para controlar determinado sistema e, no caso do design gráfico, não são formas rígidas, “mas estruturas flexíveis e resilientes – esqueletos que se movem em uníssono com a massa muscular da informação” (LUPTON, 2006, p. 113). Este ponto pode ser comparado à afirmação anterior, feita por Hurlburt, que explicava que não se podem ter as proporções já prontas antes de se entender o problema com o qual se está lidando no design.

Para Samara (2007, p. 9), o *grid* é um “sistema de planejamento ortogonal que divide a informação em partes manuseáveis”. O autor explica que o conceito surgiu, para fins de delimitação do nosso estudo, durante a Revolução Industrial que se configurou na Inglaterra. Lupton (2006), por sua vez, associa o nascimento do *grid* como ele é conhecido hoje ainda no século XIX, quando as múltiplas colunas dos jornais da época foram desafiadas pelos organizadores de livros, que testaram a grade com uma única coluna, abrindo caminho para inovações e experimentações na organização gráfica. A autora ressalta que, até o século XII, os blocos de textos justificados e sólidos eram clássicos, mas durante os primeiros séculos da imprensa, tentavam-se layouts alternativos, com as duas colunas da Bíblia de Gutenberg ou os layouts elaborados, influenciados pela tradição dos escribas medievais.

O Futurismo de Marinetti também pregava novas maneiras de organizar um texto, realocando as linhas, fazendo-as atravessar diversas linhas de página. Os dadaístas faziam experiências semelhantes, utilizando a prensa tipográfica, a colagem, e diversas outras formas de reprodução fotomecânica, como destaca Lupton (2006). Mais tarde, o

Construtivismo russo – inicialmente impulsionado pelo governo soviético – viria dar mais bases à organização gráfica (SAMARA, 2007). Unindo uma geometria do suprematismo – que lhe era própria – com o Cubismo e o Futurismo, o movimento construtivista construiria uma nova forma de expressão, com ênfase na mecânica tipográfica do jovem russo El Lissitski. “O Construtivismo usava réguas para dividir o espaço, lançando sua simetria em um novo tipo de equilíbrio” (LUPTON, 2006, p. 121).

Com o lançamento do livro de Jan Tschichold, *A Nova Tipografia*, em 1928, as idéias do Futurismo, Construtivismo e do De Stijl – movimento que, segundo Samara (2007), seguia um rigoroso dogma geométrico – foram transformadas em parâmetros para conselhos a artistas gráficos. “Se o Futurismo e o Dadaísmo haviam feito um ataque agressivo às convenções, Tschichold defendia o design como um meio disciplinador e ordenador, e inaugurou uma teoria do diagrama que o qualificava como um sistema modular baseado em medidas padronizadas” (LUPTON, 2006, p. 123).

A grade moderna vai além desta padronização, espalhando-se para todos os lados. Depois de terminada a Segunda Guerra Mundial, as ideias surgidas com a Nova Tipografia foram refinadas e passaram a integrar uma metodologia de aplicação do design. Foi nesta época, como Lupton (2006) destaca, que o termo “grid” passou a ser utilizado para o layout de uma página.

Os projetos do diagrama vieram tornando-se mais cada vez mais variados, com experiências em todos os sentidos, desde a utilização da tipografia à variação com formatos e disposição de imagens. Vemos contemporaneamente o *grid* estendendo-se para a web, englobando tabelas e gráficos animados, além de tecnologias que permitiram a massificação da internet (LUPTON, 2006). Os sistemas de design universal são classificados pela autora como “segundo modernismo”, que teriam dado nova força à

procura de formas universais, o que “marcou o nascimento do design como discurso e disciplina há quase um século” (LUPTON, 2006, p. 134).

A grade varia de projeto para projeto, adaptando-se às necessidades que o designer gráfico encontra para melhorar organizar determinado texto e imagens em uma página. Ela também está totalmente ligada às tecnologias disponíveis na época – bem como é limitada por elas.

De maneira geral, podemos determinar quatro variações principais dos diagramas: a organização sem grade; a com grade em uma única coluna – o que há de mais simples, criada automaticamente quando se abre o Microsoft Word, por exemplo; em duas ou mais colunas ou em módulos.

No caso de livros ou revistas, as colunas são projetadas levando-se em conta as páginas duplas, isto é: as margens não são esquerda e direita, mas interna e externa, e o layout leva em consideração que não importa se a interna é a direita ou esquerda, elas geralmente são harmônicas, produzindo o que Lupton (2006) chama de uma “dupla simétrica e espelhada”, embora seja possível que estas margens sejam assimétricas. Este tipo de organização, em apenas uma coluna, funciona melhor em documentos simples.

Já no caso de uma grade com duas ou mais colunas, o formato de textos com hierarquias mais complexas – nos quais se relacionam com imagens e outras colunas de texto de maneiras mais flexíveis – articulam os elementos da publicação e destacam hierarquias. Também se pode trabalhar com espaços em branco.

Por fim, um diagrama modular, conforme Lupton (2006), possui divisões de cima a baixo, além de outras, da esquerda para a direita. São os chamados “módulos” que lhe dão o nome e que regulam a disposição do texto.

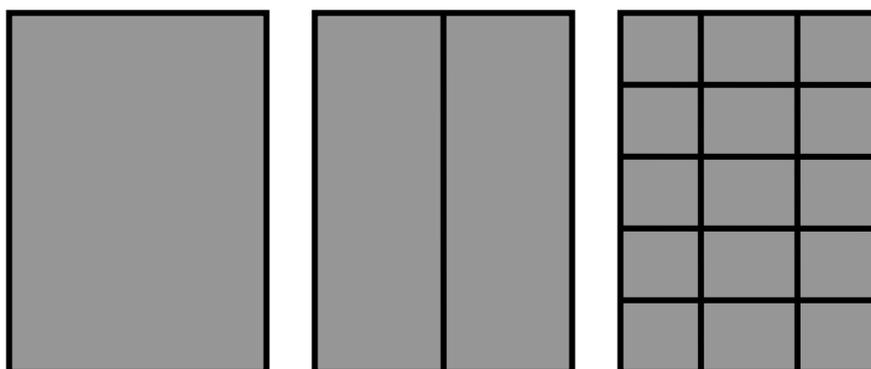


Figura 6 – exemplos de diagramas de uma coluna, duas colunas e modular, respectivamente.

3.2.2 Tipografia

A tipografia é um elemento essencial na constituição do design gráfico. Para Hurlburt (1986), ela sempre foi o principal elemento da página impressa, funcionando não apenas como óbvio recurso verbal, mas como parte integrante da linguagem visual do projeto. Para Rodolfo Fuentes (2006), este campo é vasto e completamente sem regras, em que a experimentação pode funcionar de diversas formas, desde que o designer, ao trabalhá-lo com criatividade e desenvoltura, saiba respeitar o público ao qual ele se dirige.

A origem da tipografia está intrinsecamente ligada à massificação do livro, que foi possível graças à evolução das técnicas de impressão. O livro surgiu, de maneira aproximada a que conhecemos hoje (em que serve para comunicação em ampla escala e para o registro físico e material de ideias), quando Johannes Gutenberg inventou os tipos móveis, ainda na metade do século XV. Utilizando diversos tipos de metal alinhados, que podiam ser trocados por outros ou reutilizados, Gutenberg conseguiu imprimir páginas em série dando origem à primeira impressão desse tipo conhecida: a Bíblia, impressa em 1457.

Conforme aponta Fuentes (2006, p. 71), as letras utilizadas para essa impressão pertenciam ao alfabeto gótico, “única forma de escrever o idioma alemão na época”. Com a expansão das oficinas para outras partes da Europa, a criação de novos tipos, mais legíveis ou adaptáveis a diferentes línguas tornou-se necessária.

Os tipos móveis, como explica Lupton (2006), já haviam sido utilizados pelos chineses anos antes, mas esbarraram no grande número de caracteres do alfabeto oriental, além de outros obstáculos mecânicos que o tornaram menos útil. Nos séculos XV e XVI, surgiram tipógrafos como Garamond, Bembo, Palatino e outros profissionais dos tipos, que emprestariam seus nomes às famílias de letras desenhadas por eles. Com o Renascimento, os tipos góticos – mais pesados e pontiagudos – foram substituídos por estas fontes, geralmente conhecidas como “humanistas”. As serifas – pequenos filetes, nas extremidades das hastes da letra – eram comuns na época.

Já os artistas das vanguardas do século XX rejeitavam as formas clássicas e tradicionais. No caso do Art Nouveau e Art Déco, Hurlburt (1986) aponta os tipos criados por estes movimentos como utilizados para refletir os períodos em que surgiram. Lupton (2006) explica que

membros do grupo De Stijl na Holanda reduziram o alfabeto a elementos perpendiculares. Na Bauhaus, Herbert Bayer e Josef Albers construíram alfabetos com formas geométricas básicas – círculo, quadrado e triângulo –, que consideravam elementos de uma linguagem universal da visão (LUPTON, 2006, p. 25)

Nessa época, a forma de se pensar o alfabeto foi modificada, dando origem a fontes sem serifa, que obedeciam às regras da geometria multifuncional seguida pelas vanguardas (LUPTON, 2006).



Figura 7 – Alfabeto com elementos perpendiculares e projeto da Bauhaus, construído com linhas retas e círculos. Fonte: LUPTON, 2006, p. 24

Estes designers refutavam o alfabeto totalmente acomodado, buscando alternativas que fugissem do que Lupton (2006, p. 25) chama de “novidades solícitas da grande propaganda”. Tais fontes eram desenvolvidas como se fossem produzidas por máquinas, embora algumas nem chegassem a ter tais versões, sendo criadas – em sua maioria – à mão.

Além da presença, ou não, de serifa, as fontes humanistas têm, em contraste com as criadas nos séculos XX e XXI, a aparência mais conectada à caligrafia, como se fossem escritas à mão. Como vimos acima, os designers modernistas buscavam produzir respeitando as formas geométricas básicas, fugindo do estilo orgânico dos tipos dos períodos Renascentistas, Barroco e Iluminista, conforme aponta Lupton (2006).

A fonte romana, também chamada de regular, é a fonte primária de uma família. É normal e ereta, “a espinha de onde deriva uma família tipográfica” (LUPTON, 2006, p. 45). Dela pode advir a fonte itálica, que é inclinada pra imitar a inclinação natural da mão enquanto escreve. Além dela, as fontes em *bold*, o negrito, são utilizadas para destacar uma palavra ou um título, criando uma hierarquia em uma página. Já os chamados versaletes são tipos projetados para se integrarem às linhas do texto, sendo

aproximadamente da mesma altura da fonte romana, mas no formato da caixa alta (maiúsculas).

Para fins de análise, utilizaremos a classificação proposta em 1954 por Maximilien Vox, mais tarde adotada pela ATypI – Association Typographique Internationale. Conforme Farias e Silva (2005), Vox classifica os tipos em 9 grupos: humanes (humanistas), garaldes (garaldinas), réales (reais), didones (didônicas), mécanes (mecânicas), linéales (lineais), incisives (incisas), manuales (manuais) e scriptes (escriturais).

Destes, podemos estabelecer quatro grandes grupos. O primeiro deles diz respeito aos tipos com serifa, em que entram as fontes humanistas, garaldinas, reais, didônicas, mecânicas e incisas. Estes tipos se diferem entre si por detalhes entre suas serifas, como mais finas, mais inclinadas nas garaldinas, com pontas mais espessas do que as hastes nas mecânicas e mais pontiagudas nas incisas (FARIAS e SILVA, 2005). O segundo grupo, as lineais, são tipos sem serifa, em que está presente a pureza do formato geométrico. Estas fontes tiveram, como vimos, expressão nos conceitos modernistas, além de possuírem um traçado refinado que garantia sua popularidade.

Já o tipo Script e o tipo Graphic, terceiro e quarto grupos, são classificados de maneira diferente. No primeiro, encaixam-se as letras do tipo discursivas, já caracterizadas por Lupton (2006), nas quais fica evidente a alusão à escrita contínua com a mão. O segundo, diz respeito aos tipos que possuem características ilustrativas marcantes, fontes desenhadas, geralmente voltadas a títulos menores e aplicações comerciais.



Figura 9 – Tipos com serifa, sem serifa, manuais e escriturais, segundo classificação de Vox. Fonte: SILVA e FARIAS, online.

Com os métodos antigos, mesmo um designer experiente demoraria meses para criar um novo alfabeto, o que envolvia um trabalho manual árduo e complexo. Com as tecnologias disponíveis através da computação gráfica, contudo, este mesmo trabalho pode ser realizado em menos tempo. Com isso, se já nos primeiros anos do surgimento do design gráfico moderno as famílias de tipos passaram a surgir de forma intensa, nos dias de hoje são milhares os formatos das letras, com uma diversidade de fontes tipográficas existentes.

Hoje, o designer pode sobrepor e intercalar letras em necessidade de recortar nada. Mesmo dentro de uma determinada família de tipos ele possui uma enorme variedade de opções: alternar caracteres, condensar as letras, incluir símbolos especiais, emblemas e ornamentos, etc. Com a ajuda do computador, o designer tem muitas possibilidades de experimentar novos tipos de composição (HURLBURT, 1986, p. 99).

A tipografia funciona também para hierarquizar um texto, diferenciando títulos, capítulos, expressões, notas, etc. “Entre as razões de ser da tipografia está a de valorizar os diversos componentes de um texto, dando personalidade e possibilidade de reconhecimento a cada categoria ou qualidade de informação” (FUENTES, 2006, p. 71).

Além disso, o trabalho com tipografia em determinado projeto gráfico também caracteriza as influências que regem o designer. “As decisões tomadas na área da tipografia marcam profundamente a personalidade de cada designer e definam seu caráter e presença profissional” (FUENTES, 2006, p. 73).

3.2.3 Imagem

Fuentes (2006) trata da imagem relacionando-a as simbologias, à intenção de transmitir mensagens e conceitos, enfim, à sua propriedade de emitir sinais. O autor define, basicamente, quatro categorias em que as imagens se inserem em projetos gráficos: os esquemas, as ilustrações e as fotografias (o autor também aborda o campo das digitalizações diretas – que consiste em escanear objetos como medalhas, moedas e outros objetos pequenos – nas quais não nos aprofundaremos aqui).

No caso dos esquemas, que incluem infogramas e pictogramas – entre outras maneiras de ordenar informações – a utilização maior se dá quando se faz necessária a organização de dados matemáticos ou estatísticos, entre outros. Nesse caso, é necessária a representação gráfica de dados e variáveis estatísticos. Os infogramas, também chamados de infografias, assumiram um papel essencial no design gráfico atual, muito utilizados – conforme aponta Fuentes (2006) – na imprensa diária, em jornais, televisão e até mesmo livros didáticos. Sua principal característica é a de, em geral, “relatar visualmente fatos que transcorrem em um determinado lapso de tempo” (FUENTES, 2006, p. 81).

Já no caso da ilustração – a qual Fuentes (2006, p. 83) define como “herdeira da necessidade pré-fotográfica de mostrar acontecimentos, lugares, personagens e cenas com imagens” – o objetivo é diferente. Muitas vezes, a ilustração realmente servia como

maneira de se mostrar o que uma fotografia não podia mostrar (principalmente nos anos anteriores ao século XIX, quando das experiências de Louis Daguerre ou Fox Talbot, na França e na Inglaterra, respectivamente).

Na década de 1920, conforme aponta Hurlburt (1986), o design passa a preocupar-se, de maneira essencial, com a elegância, e os traços ilustrativos transformam-se em um dos principais elementos constituintes dos projetos gráficos. Esta tendência – em cuja época os ilustradores eram grandemente requisitados para ilustrar ficções das revistas americanas, por exemplo – só passou a declinar cerca de 30 anos depois, com o desenvolvimento rápido das técnicas fotográficas. Com a chegada e consolidação da fotografia, a ilustração passou a ter mais a “cara” da publicação, começando a ser utilizada mais como visão subjetiva e pessoal do que como propriamente um registro histórico. “Muitas vezes o designer recorre a um ilustrador (às vezes é ele próprio) para apresentar uma visão pessoal ou uma interpretação, a fim de completar um determinado texto ou publicação” (FUENTES, 2006, p. 83).

Nos anos 60, de acordo com Hurlburt (1986) a ilustração já havia tomado novos rumos, sendo representada principalmente por desenhos “imaginativos” – decorativos em muitos casos – que não se baseavam, essencialmente, na representatividade de imagens desenhadas.

Vale lembrar, conforme ressalva feita por Fuentes (2006), que, se não estiver integrada com outros elementos da produção gráfica ou não cumprir a premissa de poder ser multiplicada de maneira industrial, massiva, a ilustração não pode ser considerada design gráfico, mas apenas ilustração, arte.

A fotografia, desenvolvida no início do século XIX, é utilizada de duas maneiras principais no design gráfico: como registro documental e como ilustração fotográfica. A

primeira funcionaria como um registro histórico, com o objetivo principal de transmitir informação, funcionando como elemento de credibilidade. Já no segundo caso, a finalidade principal é a de acrescentar uma ideia ou conceito ao projeto, através de uma manifestação gráfica que não fuja da expressão literal. Seu papel essencial nas vanguardas modernistas é destacado pelo autor:

Vale lembrar que no início do século XX a fotografia de ilustração teve importância fundamental nas propostas estéticas dos primeiros construtivistas russos como El Lissitzky e Alexander Rodchenko e, mais adiante, nas collages fotográficas dos alemães John Heartfield e Raoul Hausmann (FUENTES, 2006, p. 87)

Fuentes (2006) enfatiza que, ainda assim, os dois campos se relacionam e se mesclam, e tanto o registro documental pode funcionar como ilustração, como pode acontecer o inverso.

3.2.4 Cor

De acordo com Dondis (1997), a cor tem relação com as emoções. Ela está sempre cheia de informações e é considerada pela autora como “uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 1997, p. 64). Ela está intrinsecamente conectada ao tom, isto é, à presença de luz que nos permite identificar e diferenciar a obscuridade da claridade. É através das gradações de tom – do contraste entre diferentes variações de luz – que conseguimos distinguir o que é escuro (porque ele está próximo ao que está claro) e vice-versa.

Mesmo que as teorias da cor a analisem sob a ótica da luz ou da pigmentação, a percepção que temos dela limita-se, geralmente, às reações que ela nos causa. O vermelho, como exemplifica Dondis (1997), pode ser associado à raiva. Já outras cores, quando presentes no ambiente, podem causar estímulos comuns, como o céu azul ou o verde das folhas das árvores.

Dondis (1997) define três dimensões que formam a cor: a matiz (também chamada de croma), que seria o que dá à cor sua característica principal, seu “pigmento”. As matizes primárias, – aquelas que não podem ser criadas a partir de outras cores, como o amarelo, vermelho e azul – apresentam as qualidades fundamentais das cores, despertando diferentes sensações. A segunda dimensão é a saturação, que a autora explica ser “a pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza” (1997, p. 66). As cores mais saturadas são mais intensas, mais carregadas, geralmente preferidas por crianças. Já as menos saturadas teriam uma “neutralidade cromática” aparente, que as tornaria mais sutis. Por fim, o brilho é a última dimensão definida por Dondis (1997), como relativo aos contrastes de claro/escuro definidos pela luminosidade.

De maneira geral, as cores podem ser classificadas em cores frias e cores quentes. No primeiro grupo, entram cores como o azul, o violeta e o verde, associadas à sensação de água, gelo. Já as cores quentes, como o vermelho, o laranja e o amarelo, são associadas ao calor, ao sol, ao fogo.

Quando se trata das técnicas de impressão a cores, são dois os principais processos utilizados. O primeiro deles, a cor processo, se dá pelas técnicas de quadricromia: são utilizadas as quatro cores de seleção (o amarelo, o magenta, o ciano e o preto, formando a sigla CMYK, em inglês). O nome deriva da maneira de impressão, em processos separados, em que são impressos quatro originais diferentes, cada um com uma das cores de seleção que são, mais tarde, unidos formando a imagem final. No segundo caso, a cor aplicada, pode-se variar as cores que serão usadas na impressão para além da lista de cores de seleção, razão por que este processo também é chamado de cores especiais. Esta impressão varia conforme a quantidade de cores que se quer

usar. Para cada cor, precisa ser impresso um novo original, por isso, quanto mais cores se utiliza, mais caro sai o trabalho (CRAIG, 1987).

Independentemente das diferentes cores que são utilizadas em um mesmo projeto gráfico e das técnicas que são utilizadas para imprimi-las, Arnheim (1997, p. 28) defende que é o equilíbrio a principal regra a ser seguida: “O equilíbrio continua sendo a meta final de qualquer desejo a ser realizado, de qualquer trabalho a ser completado, qualquer problema a ser solucionado”.

3.3 Princípios Compositivos do Layout

Embora o design gráfico seja constituído por elementos como texto ou imagem, que podem ser analisados separadamente, como fizemos acima, não podemos ignorar que tais elementos serão sempre vistos em conjunto. Quando articulados, textos e imagens deixam de ser vistos isoladamente e passam a fazer parte de uma relação, cujos princípios analisaremos brevemente, utilizando o pensamento de Lupton (2006), Hurlburt (1986) e Williams (1995).

Williams (1995) define que são quatro os princípios básicos que – definindo a relação entre os elementos – regem um layout: o contraste, a repetição, o alinhamento e a proximidade.

O contraste, explica a autora, é uma maneira eficaz de deixar uma página atrativa visualmente. Através da utilização de duas fontes completamente diferentes em determinados espaços de uma mesma página, por exemplo, pode-se enfatizar a hierarquia e tornar as informações mais claras. Para Williams (1995) a principal regra a ser seguida é a de que, se os elementos não forem iguais, o ideal é que sejam completamente diferentes. A norma não vale apenas para tipografia: elementos como

fos que separam um mesmo texto precisam ser consideravelmente mais finos que os que separam o texto de seu título, para manter a clareza e hierarquia na página.

A hierarquia é um ponto fortemente destacado por Lupton (2006). Para a autora, ela indica, numa página, a organização clara e sistemática do conteúdo, ao passo que prioriza alguns elementos e deixa outros em segundo plano. Ela é fundamental para que os leitores possam se localizar no texto, “sabendo onde entrar e sair e como selecionar algumas de suas ofertas” (LUPTON, 2006, p. 94). A hierarquia precisa ser indicada ao longo de toda a página, através de recuos, posições na página, entrelinhas ou até mesmo cores, formas, tamanhos e estilos.

A repetição é o princípio que afirma que algum elemento deve ser usado mais de uma vez ao longo do projeto. Os títulos e subtítulos, por exemplo, quando repetidos em sua fonte, tamanho ou peso, dão consistência à página, o que unifica os elementos do design e torna o projeto gráfico unido e facilmente legível (WILLIAMS, 1995).

O alinhamento também é citado como elemento essencial para a produção gráfica: “nada deve ser colocado arbitrariamente em uma página. Cada item deve ter uma conexão visual com algo na página” (WILLIAMS, 1995, p. 27). A autora defende que, quando há um alinhamento dos elementos formadores do projeto, ele torna-se coeso, com uma espécie de fio invisível que une os elementos, valorizando a unicidade da página.

No último caso, o da proximidade, o princípio é mais simples: elementos semelhantes ou relacionados devem ser postos próximos uns dos outros, para que o leitor saiba que são um conjunto. A regra também vale para o contrário: quando não fazem parte de um mesmo grupo, o ideal é que eles sejam postos distantes uns dos

outros. “[...] isso oferece ao leitor uma pista visual imediata da organização e do conteúdo da página” (WILLIAMS, 1995, p. 15).

Por fim, a relação figura e fundo tem papel essencial no trabalho do designer gráfico. Arnheim (1997) aponta que, no plano bidimensional, a forma básica elementar de representar dois planos frontais é através da relação que tem a figura sobreposta ao fundo. A regra principal para que a distinção feita pelo observador entre um e outro seja correta é a de que, quando considerados os dois planos,

Um deles tem que ocupar mais espaço do que o outro e, de fato, tem que ser ilimitado; a parte imediatamente visível do outro tem que ser menor e confinada por uma borda (ARNHEIM, 1997, p. 218).

Neste caso, a área proporcionalmente menor tenderia a ser vista como a figura, o restante como fundo. Isso porque a figura, limitada por bordas e traços, tem maior densidade que o fundo mais amplo (ARNHEIM, 1997). O autor cita como exemplo a ambiguidade da figura em preto e branco em que ora se vê um cálice no centro da imagem, ora se veem dois rostos, um de cada lado da imagem, encarando-se.

3.4 Produção Gráfica

Para aprofundarmos, posteriormente em nossa análise, a maneira decisiva como as técnicas da época influenciavam a construção do design de Madrugada, também é necessário que atentemos brevemente para as maneiras de impressão e composição disponíveis naqueles anos. No período em que o objeto de nosso estudo era publicado, os principais métodos de composição utilizados eram a composição manual, a composição por linotipo, e a impressão era tipográfica.

Na composição manual, o tipógrafo trabalha com equipamentos similares aos utilizados na época de Gutenberg: o componedor e os tipos móveis em metal. Este tipo

de procedimento era utilizado para compor grandes formas de metal, com as centenas de tipos individuais presas a ela, alinhadas, formando as palavras e frases do texto. A partir daí, pode-se imprimir uma página de prova, impressa em um prelo de provas, para que se revise e se corrija possíveis erros. “A composição manual, apesar da habilidade e velocidade do tipógrafo, é relativamente lenta, consumindo muito tempo e, por isso, muito cara para trabalhos mais extensos” (CRAIG, 1987, p. 18).

Já a composição por linotipo faz parte das chamadas “composições mecânicas”, que também incluem a Intertype, Monotipo e Ludlow. A linotipo é uma máquina de composição que ajusta a medida da linha e o entrelinhas desejado pelo projetista. (CRAIG, 1987). Através da linotipo, o trabalho de formar as linhas com os tipos em metal passou a ser mais simples, já que ela possuía um teclado, no qual se podiam selecionar as letras que se queriam em ordem. Ainda assim, o trabalho era demorado e extremamente difícil de manejar ou modificar, conforme aponta Craig (1987, p.20): “As linhas e os entrelinhamentos são compostos numa única peça. Por isso, é impossível reduzir o entrelinhamento, uma vez feita a composição”.

Para imprimir imagens ou letras especialmente elaboradas para um projeto por meio do sistema de impressão tipográfico, o principal objeto utilizado era o chamado clichê. Ele se constitui numa placa de metal gravada em relevo, que funciona como um carimbo que é pressionado contra um papel. Por estar em proeminência, a área a ser impressa passa para o papel, quando recebe tinta, e o espaço ao seu redor não (CRAIG, 1987). Este modo de impressão reunia tipos em metal – compostos manualmente e/ou por meio de composição mecânica – e clichês como matrizes. No período em que Madrugada surgiu, o clichê era amplamente utilizado a fim de manter um padrão nos tipos desenhados principais, que eram originais – produzidos por artistas gráficos – e

utilizados também em títulos menores, de seções, e na própria identificação visual da revista.

3.5 Revistas: um gênero de peça gráfica

Esses elementos e técnicas de produção se articulam, no gênero revista, de maneira bastante específica. Segundo Ana Luiza Martins (2001), o surgimento do gênero revista aconteceu no final do século XIX, quando a palavra assume o status de publicação e passa a ser definida como “títulos de certas publicações periódicas, em que são divulgados artigos originais ou análise de determinados assuntos” (FREIRE¹⁷, 1943 apud MARTINS, 2001, p. 45).

Ao longo do século XIX, a revista passou a conquistar cada vez mais espaço. Abordando, em geral, apenas um tema, foi com o passar dos anos e com o contínuo avanço das tecnologias gráficas e de impressão que o gênero passou a tratar de diferentes assuntos. Estes, por sua vez, eram sempre acompanhados de imagens que, ao mesmo tempo em que os ilustravam, também tinham a função de transformá-las em peças gráficas esteticamente agradáveis (SCALZO, 2004). Ainda no século XIX, ocorreu o surgimento das revistas literárias e científicas. Várias delas, conforme aponta Scalzo (2004), nascidas ainda em 1840 e 1890, ainda existe hoje, como a *Scientific American* ou a *National Geographic Magazine*.

Clara Rocha (1985) passa a identificar – anos depois – o gênero pela função de passar “em revistas diversos assuntos o que [...] permite um tipo de leitura fragmentada,

¹⁷ FREIRE, Laudelino. *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, A Noite Editora, 1943.

não contínua e, por vezes, seletiva” (ROCHA¹⁸, 1985 apud MARTINS, 2001 p. 45). O gênero seria caracterizado, portanto, como uma publicação com periodicidade assídua e determinada, que abordaria diversos assuntos, ainda que não tão desenvolvidos quanto os de um livro, mas mais aprofundados que em um jornal diário. “Insista-se que o caráter fragmentado e periódico da revista é seu traço recorrente, imutável nas variações geográficas e temporais onde o gênero floresceu, resultando sempre em publicação datada, por isso mesmo de forte caráter documental” (MARTINS, 2001, p. 46). Scalzo (2004, p.21) salienta que, enquanto os jornais tinham um conteúdo mais voltado para o engajamento político e para o discurso ideológico, o nascimento da revista marcava “um papel importante na complementação da educação, relacionando-se intimamente com a ciência e a cultura”.

Na questão de organização gráfica, muitas revistas originadas nos primeiros anos do século XX buscavam inspiração para suas capas nos cartazes que, como vimos, passaram pelas influências do Art Nouveau nas obras de Toulouse-Lautrec e Cassandre, nos movimentos de vanguarda europeus, nas xilogravuras expressionistas e na arte do “pai do cartaz moderno”, Cherét. Conforme aponta Bozzetti (2006), os primeiros magazines do século XVIII traziam capas que funcionavam como a primeira página de determinada seção; sua identidade visual era comprometida pelas técnicas rudimentares de impressão e de desenhos de tipos, que variavam significativamente de edição pra edição. Com a decisiva influência dos cartazes, as capas tornaram-se pequenos cartazes, feitos para atraírem o público pelo conteúdo esteticamente agradável, representando o “estilo” da revista. Em comparação direta “o título chamada

¹⁸ ROCHA, Clara. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

[do cartaz] sendo substituído pelo nome da revista, e o texto resumido e descritivo sendo o número da edição e a data da publicação” (BOZZETTI, 2006, p.66).

Com o surgimento de mudanças no design gráfico, com o reflexo tardio das vanguardas no Brasil, diferentes correntes e propostas influenciaram os novos trabalhos, e o design gráfico moderno das revistas passaria a repensar os termos de identidade visual e organização de elementos.

Em Porto Alegre, “embora já fosse editadas e circulassem [...] desde meados do século XIX, foi apenas nos anos 1920 que emergiu, entre seus editores, a percepção da sua especificidade enquanto veículo de imprensa e de seu papel na modernização global da sociedade” (TRUSZ, 2006, p. 70).

Tendo como base estas informações, vamos passar a analisar uma representante do gênero – a revista *Madrugada* – sob a ótica da inovação e da experimentação gráfica, buscando identificar suas influências e tendências principais, sempre levando em conta o contexto histórico – sobre o qual já refletimos no presente estudo – no qual ela surgiu e do qual se originam sua essência artística e seu mote principal.

4 O DESIGN DA REVISTA MADRUGADA

Depois de termos identificado o período histórico no qual surgiu o Modernismo – movimento que teve influência decisiva sobre os escritores e jornalistas que criariam a revista *Madrugada* – e de havermos contextualizado os principais aspectos do design desta mesma época, iremos, daqui para frente, nos aprofundar na análise específica do design gráfico desta publicação.

Para isso, primeiramente situaremos, de maneira breve, o surgimento da revista, ressaltando aspectos sobre sua vida efêmera que nos ajudarão na análise final. Após, passaremos a examinar os elementos que compõe o layout da revista – as capas, a grade, a tipografia e as imagens. Nossa pesquisa terá como corpus todas as cinco edições de *Madrugada*, publicadas de setembro a dezembro de 1926, em Porto Alegre.

Por questões de tempo e de delimitação temática, decidimos analisar apenas o projeto gráfico das páginas que possuem conteúdo pensado e criado por seus idealizadores. Não iremos abordar aqui a questão de suas páginas de publicidade, que *Madrugada* trazia sempre em seu início e final. Este método de organização da publicidade – relegada às extremidades –, conforme Trusz (2006), era muito utilizado por inúmeras revistas da época. Embora não neguemos a importância dos anúncios da época no que concerne à revista como uma publicação única, optamos por considerá-la

como parte de um segundo plano que, justamente por estar limitado às primeiras e últimas páginas da publicação, não interfere diretamente no conteúdo editorial elaborado para a revista.

4.1 A Revista Madrugada

Madrugada teve seu primeiro número publicado em 25 de setembro de 1926, em Porto Alegre. De acordo com os dados que trazia, a redação se encontrava na “Ladeira 23 (Esquina Andradas) – Sala 2”. A equipe responsável por dar vida a ela – J.M. de Azevedo Cavalcanti, Theodemiro Tostes, Augusto Meyer, João Santana e Miranda Netto, na direção, e Sotéro Cósme na edição de arte – idealizou a revista em uma das tantas reuniões do grupo no Café Colombo, da Rua da Praia. Madrugada teve outros tantos colaboradores, como Paulo Gouvêa, que assina um poema na terceira edição, ou João Fahrion, que mesmo contribuindo com a capa da edição quatro, assina como diretor artístico apenas no último número.

Todos estes nomes envolvidos no projeto eram de jovens, na faixa dos 25 anos, pertencentes às classes média e alta da sociedade porto-alegrense (RAMOS, 2006), que viviam plenamente aquela efervescência da cultura e do entretenimento que existia na cidade. Por isso, a proposta editorial do magazine era clara e vinha logo acima dos detalhes técnicos sobre sua redação: “Revista Semanal: Literatura – Artes – Mundanismo”. Os três eixos permitiam que Madrugada pudesse abordar os mais diferentes assuntos numa mesma publicação: poemas, contos e anúncio de exposições ocupavam lugar de destaque nas páginas, assim como eventos sociais, casamentos e até mesmo viagens de figuras públicas à Europa.

Antes mesmo de lançarem a revista número 1, seus idealizadores já haviam consolidado esta linha editorial organizando, em 5 de setembro daquele mesmo mês, um sarau, chamado por eles de “festa artístico-social”. Neste evento, de acordo com um texto publicado na revista, “o novo semanário apresentava-se [...] de uma maneira altamente simpática¹⁹” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 1, p. 10). De fato, ainda em seu primeiro número, a revista já convidava os leitores para o próximo sarau. “Continuando a série de suas festas artístico-sociais, brilhantemente iniciada a 5 de Setembro, está organizado para o dia 9 do mês próximo um sarau original, cujo programa será oportunamente publicado” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 1, p. 5).

Logo abaixo do anúncio do próximo sarau, novamente Madrugada reforçava o “mundanismo” presente em suas páginas, com a seguinte nota “Madrugada – Revista que se destina ao povo, necessita do povo para ser uma bela afirmação” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 1, p. 5). Na segunda edição, uma nota dizia que o próximo sarau aconteceria no dia 16 de outubro e, na terceira, a programação da noite era acompanhada de uma frase que representa bem a relação com as moças ricas da burguesia da época e com as belas e jovens atrizes locais: “Figuram no programa organizado gentilíssimas senhoritas que acederam imediatamente ao convite feito pela nossa revista” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 3, p. 4). Depois do segundo evento, a revista anunciou outro sarau, para o dia 6 de novembro. Neste, realizado no Theatro São Pedro, foi apresentado o poema lírico *As Máscaras*, com o próprio Theodemiro Tostes num dos papéis.

¹⁹ A fim de facilitar o entendimento, optamos por reproduzir os trechos da revista já com a ortografia utilizada em português contemporâneo.

Os saraus promovidos, então, nos dias 5 de setembro, 16 de outubro e 6 de novembro foram, de toda a forma, uma maneira pela qual a revista conseguia “sociabilizar” com seu público. Além disso, todas as edições tinham ou convite para um dos eventos, ou destaques para o que tinha sido apresentado.

Mas não era apenas de notas sobre seus saraus que o miolo da revista era composto. Em suas páginas internas, *Madrugada* trazia poemas, contos, e textos que Ramos (2006) considera escritos de grande qualidade. De fato, o tom jocoso de vários textos misturava-se com a sutileza no emprego das palavras e com um cuidado na escrita que os tornavam pequenas obras literárias. Pequenas notas sobre o cotidiano eram, ao mesmo tempo, divertidas e extremamente interessantes e bem elaboradas.

Ainda assim, um dos maiores méritos da revista eram as inovações de seu projeto gráfico. *Madrugada* trabalhava com um método próprio de organizar-se graficamente, totalmente conduzido pela batuta de Sotéro Cósme. As influências decisivas de Cósme na revista e algumas páginas que as representam serão ressaltadas adiante.

O Modernismo, movimento que também influenciava os realizadores da revista e sobre o qual eles – como homens intelectuais e letrados – liam muito, também repercutiu, ainda que de maneira diferenciada da pregada pelos artistas paulistas, nas páginas da revista. Analisaremos a frente cada um dos aspectos desta influência no que concerne ao design gráfico, mas podemos, em matéria de conteúdo, resumir o assunto com os pontos levantados por Golin:

Ao longo das cinco edições da revista, percebem-se as linhas mestras do Modernismo no sul: o interesse pelo regionalismo, a influência da escola simbolista, a divulgação de novos autores e a inserção do periódico em um processo cultural mais amplo, como promotor de saraus, espetáculos cênicos, conferências e intercâmbios com estados vizinhos (GOLIN, 2006, p. 34).

Outra característica da revista era utilizar a cor apenas na capa, mantendo o miolo em preto e branco. Esta regra perpassa todas as cinco edições de *Madrugada*, o que nos delimita o estudo da cor na revista apenas na seção em que falaremos sobre suas capas. Além disso, apenas como informação adicional, de acordo com a contracapa da publicação, as fotogravuras, a impressão e a encadernação eram feitas na Oficina de Artes Gráficas da Escola de Engenharia de Porto Alegre.

A partir do seu quarto número, a publicação deixou de ser semanal e passou a ser publicada quinzenalmente. As razões para isso, de acordo com a própria *Madrugada*, era que a nova periodicidade atendia “a razões inesperadas, entre elas a da organização tipográfica da nossa revista” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 4, p. 5). Depois disso, foi lançado apenas mais um número, o quinto e último.

As razões pelas quais *Madrugada* não vingou não são totalmente claras. Todos os seus cinco números foram lançados entre o final de setembro e o início de dezembro: 25 de setembro (1º), 2 de outubro (2º), 9 de outubro (3º), 23 de outubro (4) e 4 de dezembro (5º). Assim como inúmeras revistas modernistas da época tiveram vida efêmera, como já destacou Sodré (1999), *Madrugada* foi publicada por apenas dois meses. Segundo Ramos (2006, p. 20), isso acontecia a inúmeras publicações da época, “ora devido ao escasso público, ora à falta de anunciantes, ora ao primitivo sistema de distribuição”.

Depois de encerrada a vida da revista, o grupo de jovens modernistas que a tinha começado migrou para a *Página Literária*, publicada no jornal porto-alegrense *Diário de Notícias*. Neste jornal, foi possível para aqueles artistas e escritores, de certa forma, continuar o trabalho que haviam começado em *Madrugada*, tomando a nova coluna

como “um espaço de discussão da nova literatura, sem esquecer das imagens alongadas de Sotéro e Fahrion, iluminadoras do segmento” (RAMOS, 2006, p.31).

4.1.1 Sotéro Cósme

Sotéro Cósme foi diretor artístico da revista e um dos que mais a influenciou com seus traços. Além de dedicar-se à música (Cósme tocava violino e oferecia, no quinto número da revista, seus serviços como professor), ele também já havia colaborado com publicações como Máscara e Kosmos, que circulavam no Estado nos anos de 1925. Sotéro fazia parte de um grupo de artistas que buscava novos rumos para as artes plásticas e para o desenho, resultado indireto da revolução modernista pregada em São Paulo anos antes (LEITE, 1972).

O artista aplicou, em Madrugada, não apenas sua linguagem visual nos desenhos, mas nas caricaturas que fazia, nos traços para o logo e em outras diversas fontes utilizadas em seções determinadas e na concepção gráfica geral da revista.

O movimento Art Déco, conhecido simplesmente como “arte modernista, estilo moderno ou estilo de 1925” na época em que surgiu (FONSECA, 2006) deixou suas marcas sobre o traçado de Sotéro, que as repassou para o planejamento da revista. Estas evidências serão aprofundadas posteriormente. Leite levanta, contudo, as influências que estes movimentos tiveram sobre o trabalho do artista, mas ressalta que, ainda sim, Sotéro tinha uma originalidade e uma maneira própria em trabalhar.

Sotéro tem conhecimento dos movimentos de vanguarda da Europa, mas quer criar um estilo próprio e só tira deles o que lhe interessa tirar, não se importando que o classifiquem de retrógrado. E faz isso porque entende a arte como comunicação, não entende a arte pela arte. Acha que ela deve tentar comunicar-se, sem se deturpar, mas procurando ser acessível ao público (LEITE, 1972, p. 294).

A importante participação de João Fahrion, considerado por Leite (1972) como “o mais modernista dos pintores”, não pode deixar de ser destacada. Fahrion também era próximo do grupo de novos literatos e era classificado pela revista como “um pintor amadurecido e pessoal”, “um caso único em nosso meio artístico” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 4, p. 5), “o mágico das cores” (MADRUGADA, 1926, Ano 1, nº 5, sem enumeração de página).

4.1.2 Principais seções

A revista Madrugada possui algumas seções fixas, que aparecem em todos os seus números, como Chronica Semanal, Festas, Sociedade, Passeando ou Página da Querência. Cada uma delas possuiu um papel importante para o conjunto, trazendo diferentes assuntos para a mesma publicação e caracterizando os temas principais pelos quais trabalhava o magazine.

Para melhor esquematizarmos estas seções – além de outras que são criadas ao longo das edições e outras ainda que aparecem apenas um vez – organizamos um quadro em que listamos o título principal de cada seção (na ausência dele, fizemos uma pequena descrição do que vem na página) e a página em que ela se encontra. Adiante, detalharemos as principais divisões da revista, buscando, antes de partirmos para a análise de seu design gráfico, fornecer um panorama geral de como seus conteúdos eram organizados.

No quadro, optamos por incluir também a capa e a página atrás dela, já que as duas serão motivo de análise adiante. A fim de facilitar a disposição dos elementos nas colunas, classificamos também a contracapa (em que há publicidade, sem exceção, nos cinco números), mas não a chamamos assim, apenas preenchendo o restante da coluna

com um traço (-) quando a revista chegava ao fim. Na edição número 5, que não contém numeração de páginas, seguimos o padrão pelo qual a revista trabalha, contando como primeira página a segunda página após a capa.

Página	Revista 1	Revista 2	Revista 3	Revista 4	Revista 5
Capa	Obra de Sotéro	Obra de Sotéro	Obra de Sotéro	Obra de Fahrion	Obra de Fahrion
Sem numeração	Publicidade	Publicidade	Publicidade	Publicidade	Publicidade
1	Publicidade	Publicidade	Publicidade	Chamada para o Sarau	Publicidade
2	Publicidade	Publicidade	Publicidade	Publicidade	Publicidade
3	Publicidade	Publicidade	Chronica Semanal	Publicidade	Publicidade
4	Publicidade	Anúncio de assinatura da revista	Festas	Publicidade	Publicidade
5	Publicidade + convite de revista para próximo Sarau	Chronica Semanal	Sociedade	Chronica Semanal	Chronica
6	Publicidade	Festas	Desportos	Festas	Passeando
7	Publicidade	Sociedade	Dois Epitáfios - Athos Damasceno Ferreira	Festas (cont)	Sociedade
8	Publicidade	Poema de São Francisco de Assis	Página da Querência	Sociedade	Festas
9	Chronica Semanal	Conto de Ataliva Ruiz Palazuelos	Página da Querência (cont)	Página da Querência	Página Madrugada
10	Festas	Conto (cont)	Anthologia	Página da Querência (cont)	Iracema de Alencar
11	Sociedade	Poema de Theodemiro Tostes	Página Madrugada	Página Madrugada	Serão de Arte da "Madrugada"
12	Poema de Ribeiro Couto	A Feira das Vaidades	A Alma Encantadora das Ruas	Quando as Flores Dançaram	Música
13	Página Madrugada	As Lindas Criaturas	As Lindas Forasteiras	Phiolosophia - um aspecto encantador da festa	Chamada para exposição de Francis Pelichek
14	Desportos	Cinema, Decima Musa	Desportos	A Alma Encantadora das Ruas	Congresso Médico
15	Desportos (cont)	Iracema Follador	Actualidades	Duas Festas Sociaes	Enlaces Elegantes
16	Exposição de Libindo Ferráz	Actualidades	Cinema, Decima Musa	Recepções	Fotos de eventos sociais
17	Cinema, Décima Musa	Actualidades (cont)	A cidade selvagem - Raul Bopp	As Lindas Criaturas	Fotos de eventos sociais (cont)
18	As Lindas Criaturas	Actualidades (cont)	A Feira das Vaidades	Conservatório de Música	As Lindas Criaturas
18	As Lindas Criaturas (cont)	Passeando	Passeando	A Graça no Desporto	Jennys (fotos de belas mulheres chamadas Jenny)
20	Página de Arte	Anthologia	Seará Nova - Olmiro de Azevedo e Paulo de Gouvêa	Para Um Brasil Mais Forte	Fotos de eventos sociais
21	Poema - Ruy Cirne Lima	Poema - Ruy Cirne Lima	O Conto da Semana	O Regresso do Sr. José Bertaso	A Glorificação de um Bravo
22	Actualidades	O que se disse de "Madrugada"	O Conto da Semana (cont)	Ah, não é só nos homens que ellas acreditam	Fotos de eventos sociais
23	Actualidades (cont)	Página da Querência - Conto Roque Callage e	O Beijo - nota	Poemas de Augusto Meyer	Itala Ferreira - a estrella do tró-ló-ló

		Poema			
24	A Feira das Vaidades	Página da Querência (cont)	Poemas de Cecília Meirelles	Poemas (diversos autores)	Congresso no Laboratório do doutor Pereira Filho
25	Passeando	Tristão e Isolda - Notas sobre o drama e a música	Poemas de Cecília Meirelles (cont)	O Congresso Médico	Notas de Arte
26	Do Jazz-Band (excerto de palestra do sarau)	Tristão e Isolda - Notas sobre o drama e a música (cont)	Publicidade	Passeando	Poemas - Pedro Vergara
27	Anthologia	Publicidade	Publicidade	Anthologia	Phtahhotpou (notas, conto)
28	Sonho de Valsa e O Automóvel	Publicidade	Publicidade	O Conto da Semana	O Conto da Semana
29	Página da Querência	Publicidade	Publicidade	O Conto da Semana (cont)	Anthologia
30	Página da Querência (cont)	Publicidade	Publicidade	Tililimlim... (crônica)	Página da Querência
31	A viação férrea de hoje	-	-	Homem sem Pátria e Raymond, o illusionista (agenda)	Publicidade
32	A viação férrea de hoje (cont)	-	-	Publicidade	Publicidade
33	Publicidade	-	-	Publicidade	Publicidade
34	Publicidade	-	-	Publicidade	Publicidade
35	Publicidade	-	-	-	-
36	Publicidade	-	-	-	-
37	Publicidade	-	-	-	-
38	Publicidade	-	-	-	-

Quadro 1 – Seções que formam cada uma das cinco edições da revista, distribuídas por página.

A página **Chronica Semanal** está presente em todas as cinco edições da revista e, como o nome diz, faz uma espécie de “crônica” da cidade e da própria publicação. Há espaço para uma primeira nota com certo tom de humor, abordando os mais variados assuntos e fazendo uma espécie de crônica casual e leve. Seja um texto que fale sobre as condições do tempo enquanto a revista é lançada ou sobre os méritos da carreira de Cristóvão Colombo (como equilibrar um ovo sobre uma mesa), o tom é sempre de uma crônica sobre o dia-a-dia. Em seu primeiro número, esta primeira nota de apresentação explica “o atraso do lançamento apenas por um capricho de estilo boêmio” (RAMOS, 2006, p.20): “Pontualidade é defeito de burgueses. Marcar uma entrevista para as 8 e chegar às 8 é uma coisa absurda e condenável. Ninguém, absolutamente ninguém, que se

preze de ter bom-gosto, entrará antes das 11 num baile que principie às 9 horas [...]” (MADRUGADA, 1926, nº 1, p. 9).

As demais notas da página trazem os destaques da revista, como a contribuição de algum poeta, as moças que ilustravam algumas páginas com suas fotos, a participação de João Fahrion nas capas, antecipações sobre algum próximo sarau promovido pelo magazine, etc.

Ao lado desta, seções como **Festas** e **Sociedade** trazem uma agenda que registra não apenas os eventos importantes da cidade, mas as festas, os aniversários e os demais eventos sociais que aconteciam em clubes, teatros e até mesmo na casa de figuras públicas ou “importantes” daqueles tempos.

Já seções como **Desportos** variavam em maneiras de trazerem seu conteúdo. Embora todas elas focassem na prática de esportes – o tênis e o hipismo eram considerados esportes “nobres”, muito praticados entre a alta burguesia – algumas revistas traziam páginas inteiras com fotos de jogadores, enquanto outras (caso da edição nº 3), além das fotos, tinham outra seção. Esta, separada da primeira, trazia um texto sobre esportes feito no mesmo tom cuidadoso e literário dos textos de Madrugada, fugindo do registro atual, como era a página com fotos, e entrando numa espécie de reflexão sobre o tema.

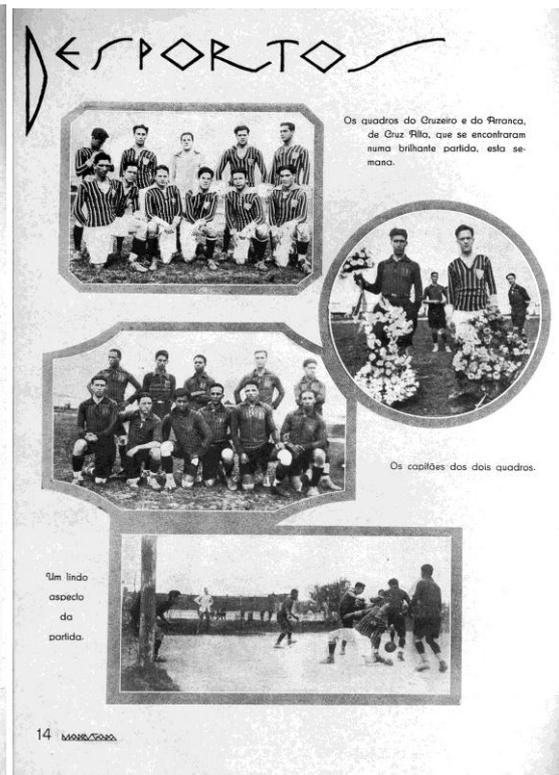


Figura 10: Diferenças entre páginas da seção Desportos (nº 3, p. 16 e 14)

Assim também era tratada a seção **Cinema, Décima Musa**, que apareceu apenas nas três primeiras edições, ora trazendo um texto acompanhado de foto, ora apresentando uma foto que acompanhava a página inteira.

Já seções como **As Lindas Criaturas, As Lindas Forasteiras** ou **A Alma Encantadora das Ruas** (numa clara menção à obra de João do Rio) trazem apenas fotos, todas de moçoilas de alta sociedade, em poses ou apenas sorrindo ou fazendo *footing* pela Rua da Praia, depois de um café ou de uma sessão de cinema. Este lado da revista, de apresentar as senhoritas “desfilando” pelo centro de Porto Alegre, entrava em contato direto com seu suposto público, exibia-o em suas páginas. De acordo com Ramos (2006), a presença da revista no dia-a-dia do brasileiro foi enormemente potencializada

pela expansão do público leitor feminino ao qual, de alguma forma, Madrugada buscava destinar-se.

A seção **Anthologia**, seção fixa, trazia às páginas de Madrugada a “sonoridade simbolista, tão cara aos literatos sulinos” (GOLIN, 2006, p. 36). Leite (1972) destaca o atrelamento dos artistas gaúchos ao Simbolismo, ressaltando a participação de Baudelaire, além de outros poetas deste movimento, como Cruz e Souza, Alphonsus de Guimarães e Eduardo Guimarães (que também traduziu Baudelaire para a revista), além de Alceu Wamosy e Antônio Nobre. Nesta seção, Madrugada faz uma espécie de pequena biografia dos artistas literários, cujos poemas estão dispostos na mesma página, abaixo.

A **Página da Querência** é outra seção fixa, na qual eram publicados contos regionalistas, denunciando o aspecto de valorização do regional próprio dos modernistas. Em sua primeira edição, Madrugada publicara o conto *Contrabandista*, de Simões Lopes Neto, um dos grandes expoentes da linguagem e do conteúdo gaúcho. Além disso, o ponto levantado por Leite (1972) de que a revista teria sido criada para reunir colaborações de novos escritores fica mais claro aqui: nesta seção, despontam nomes ainda pouco conhecidos – como J.O. Nogueira e Darcy Azambuja – ao lado de autores veteranos – Roque Callage ou Alcides Maya.

A seção denominada de **Actualidades**, embora pelo nome possa parecer ter conotação jornalística, sugerindo notas ou matérias a respeito dos últimos acontecimentos na cidade, a seção era marcada por fotos, trazendo assuntos como “a enchente de S. Miguel” ou alguma festa muito importante, que envolvesse literatos ou membros da elite.

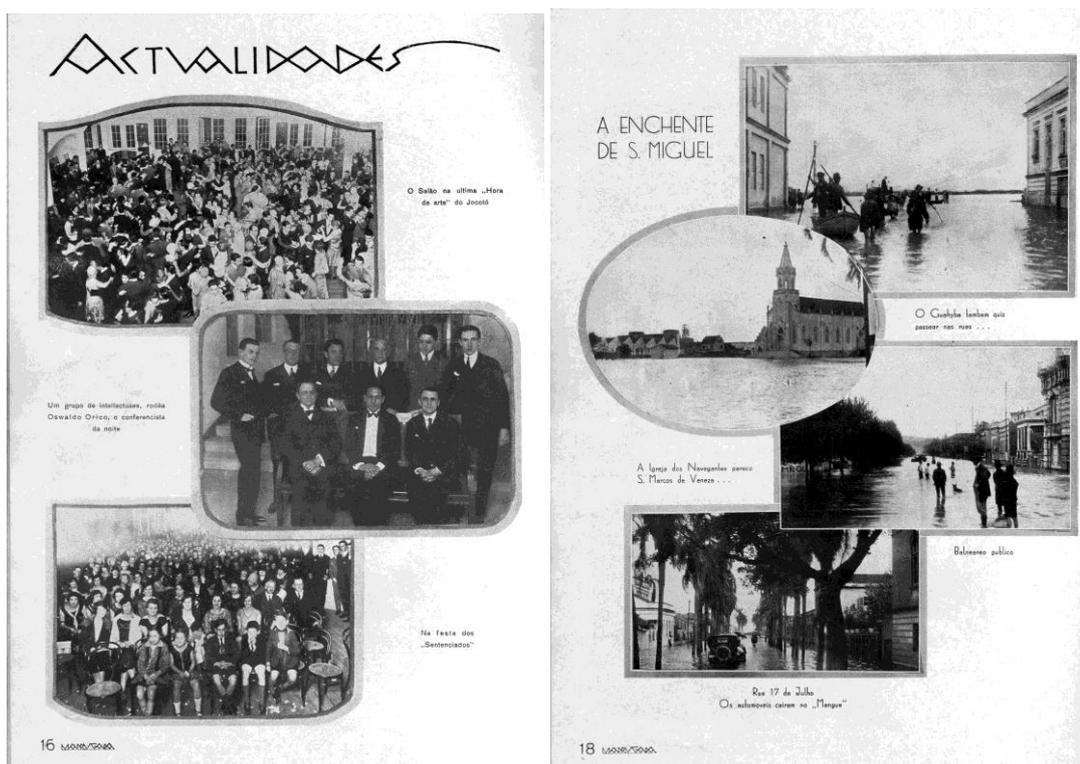


Figura 11 – páginas da seção Actualidades (º 2 – p. 16 e 18)

Tampouco eram raras as páginas destinadas exclusivamente à publicação de **contos** e **poemas** de autores como Ribeiro Couto, Ruy Cirne Lima, Paulo de Gouvêa e até mesmo Cecília Meirelles (na edição nº 5). Estas páginas, ainda que espalhadas ao longo de todas as cinco edições do magazine, não era uma seção fixa, podendo aparecer em diversas posições dentro da revista.

Já a seção **Passeando** traz inúmeras notas e textos gerais sobre a cidade, que falam do costume – tido como totalmente desagradável – dos guardas de trânsito de utilizar os apitos em demasia para ordenar o tráfego a críticas sobre exposições de arte correntes na cidade. Nesta seção, o texto da coluna central merece destaque: ele vem sempre encabeçado por uma caricatura de Sotéro, que trazia detalhes e descrições sobre a pessoa desenhada, como se desafiasse os leitores a resolver um enigma.

Curiosamente, ele não diz o nome da maioria dos caricaturados. Tal como na hora da revelação dos amigos secretos nas festas de Natal, as legendas de suas caricaturas apenas dão pistas para a identificação do modelo, deixando para o leitor o desvendamento do caricaturado, o que certamente era assunto para as mesas de café da cidade (FONSECA, 2006, p. 52).

Percebe-se que, de maneira geral, a revista traz, em seus primeiros números, um balanço harmônico entre a quantidade de páginas destinadas à arte e à literatura e as seções que incluem fotos de moças andando pelo centro da cidade, mantendo seu contato com a elite porto-alegrense através do “colunismo social”. Já nas últimas edições, *Madrugada* utiliza um número de páginas muito maior para o registro fotográfico de eventos sociais. Parecia, à primeira vista, que a redação da revista resolveu passar para as páginas as pessoas para as quais se destinava, literalmente “vendendo-se” para seu público. Enquanto na primeira e segunda edições eram raras as fotos que se destinavam exclusivamente a eventos sociais, este número cresce muito nas edições nº 4 e 5. Como podemos observar no quadro, páginas como **Duas Festas Sociais, Enlaces Elegantes** e as outras tantas seções que chamamos de “fotos de eventos sociais” – presentes nas últimas duas edições da revista – trazem desde fotografias de bodas de casamento a congressos. Na *Madrugada* nº 4 há, inclusive, uma página inteira tratando da volta a Porto Alegre do senhor José Bertaso, dono da Livraria do Globo.

De maneira geral, inúmeras seções da revista não são assinadas, mas Ramos (2006) busca, através das edições fac-símile pelas quais *Madrugada* foi reproduzida em 2006 (as mesmas que utilizamos como objeto de estudo no presente trabalho), buscar autores para os textos da revista.

Embora a maioria dos textos não seja assinada, o conjunto de exemplares que serviu de matriz para esse projeto traz várias indicações escritas a lápis e a caneta – ao que tudo indica, de autoria de Sotéro Cósme –, que apontam os responsáveis pelas respectivas seções (RAMOS, 2006, p. 28).

Assim, a autora aponta que, provavelmente, a página com o título “Madrugada” (geralmente localizada na página 11, contendo um poema, as quais chamamos no quadro de “Página Madrugada”) era feita por Augusto Meyer. Já a seção Chronica Semanal era escrita por Theodemiro Tostes.

4.2 Análise quanto às capas

Numa primeira observação, podemos enumerar três elementos principais que compõem as capas de Madrugada: o logotipo, com o nome da revista; a imagem única que ilustra a capa; e os dados da edição, ano e número do exemplar, grafados “Anno” e “Num”, respectivamente.

Em suas capas, Madrugada lida diretamente com sua identidade visual. Nascida em uma época em que a manutenção de um padrão para conservar a identidade de um impresso não é prática comum, a revista consegue, já na página mais à vista do leitor, manter um padrão que a singulariza. Esta identificação começa no traçado do logotipo, que personificaria a marca²⁰ da revista, presente em todas as suas cinco edições.

Em cada uma das capas, o nome da revista “Madrugada” aparece no cabeçalho da página, acima da imagem principal. O logotipo, criado por Sotéro Cósme, trazia a influência do Art Déco, mas ainda assim tinha uma “feição própria” que concedia à revista uma identidade visual clara, mesmo com as pequenas variações que ela sofreria ao longo das edições (BOZZETTI, 2006).

²⁰ BOZZETTI (2006) toma como definição de logotipo a referência do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (FERREIRA, 2004) em que o termo significa “o grupo de letras fundidas em um só tipo, formando sigla ou palavra visualmente identificadora de uma marca”.



Figura 12: Variações do logo da revista. Por último, alterações no logo apresentado no miolo. Fonte: Bozzetti, 2006, p. 69

No primeiro número em que apareceu, o logotipo era formado por linhas retas, obedecendo ao estilo gráfico linear e gráfico que era característico de Sotéro Cósme. A espessura do traçado era uniforme, e a letra A da palavra “Madrugada” tem grafia bastante incomum, possuindo uma abertura de 90º e um traço horizontal no formato de um V cujo vértice é apostado ao vértice do A (BOZZETTI, 2006). Conforme as edições foram avançando, este logotipo apresentaria algumas alterações de tamanho, cor e espessura do traçado.

Ainda assim, ao primeiro olhar, a revista era facilmente identificável. Isso se dá, também, porque as imagens que Madrugada traz na capa não variavam consideravelmente de tamanho, ocupando o espaço central e sendo envoltas por um fundo branco característico. A revista não inovou neste ponto, utilizando o layout “limpo e simétrico” e mantendo os padrões das capas no estilo “cartaz de revestimento” da época (BOZZETTI, 2006).

Embora o logo variasse de tamanho – sendo apresentado centralizado junto à imagem na primeira edição e ocupando todo o cabeçalho da revista, separado da

imagem, na quinta – sua posição era sempre central e superior. Os dados da edição – que seguem a tipografia presente no logotipo, com A e o U (em formato de V, feito com apenas duas linhas retas) característicos – estão sempre abaixo da imagem, o ano à esquerda e o número à direita, como exemplifica a figura 13.



Figura 13: Capa da edição nº 4.

Única parte desta publicação que recebeu cor, as capas eram impressas em CMYK, utilizando a quadricromia que destacamos no segundo capítulo do trabalho. Já o interior da revista é em Preto e Branco (PB). As capas de Madrugada eram motivo de destaque também no miolo da revista, recebendo menções em notas – na seção Chronica Semanal –, sobre as figuras que representavam ou a qual artistas pertenciam (Sotéro ilustrou, como já destacamos, as três primeiras e João Fahrion, as restantes).



Figura 14: Capas das edições nº 1, 2 e 3, respectivamente.

A primeira capa trazia um desenho de uma mulher (devido ao realce dos seios) abaixada, com os braços levantados, em frente a um fundo colorido, no qual estão dispostas de maneira geométrica algumas linhas coloridas, que criavam formas geométricas e curvas. A influência do Art Déco é percebida nas formas lineares evidentes, as bordas e os pontos que identificam os cotovelos da figura, além de seus joelhos, pés e mãos. Seu corpo é alongado, com pernas desproporcionais ao tronco.

Já na segunda capa, que homenageia os 700 anos da morte de São Francisco de Assis. Esta é a única capa que rompe com a neutralidade que elas tinham em relação ao conteúdo da revista, na qual ainda se encontram poemas e outros textos sobre o Santo. O dia de São Francisco de Assis tem espaço, também, em inúmeras fotos registrando as comemorações. Nas demais edições de *Madrugada*, a capa não se relaciona diretamente com um assunto abordado no miolo.

Gomes destaca nesta capa

o total domínio da técnica, notável na abertura dos bancos por meio de linhas paralelas e com curvas sinuosas, passando ao observador a sensação de uma

imagem forte na sua constituição, mas extremamente suave na configuração (GOMES, 2006, p. 59)

Nas demais edições de Madrugada, a capa não se relaciona diretamente com um assunto abordado no miolo. Além disso, podemos destacar também que a cor, assim como na capa nº 3, está presente apenas no logo e nos dados da edição, privando-os do preto encontrado nas outras edições pela primeira e única vez e mantendo o desenho – talvez em virtude do tema religioso – num PB respeitoso.

A última capa assinada por Sotéro (nº 3) traz um claro contraste entre figura e fundo, dependendo do branco para manter seu destaque. Ela é um desenho da senhorita Alba Pinto Ribeiro, moça da alta burguesia da época, e evidencia os traços influenciados pelo Art Déco mais uma vez, ao valorizar o sombreado dos cabelos da moça e utilizar traços elegantes para compor o desenho. O colorido apenas nos lábios vermelhos dá à página o toque sofisticado próprio do Art Déco.



Figura 15: Capa da edição nº 5

A capa nº 4 – reproduzida mais acima – traz uma pintura de uma moça cujo nome não nos é revelado, podendo ser até mesmo originado da inspiração do pintor. A última

capa é um desenho da senhorita Erlka Mund, também uma moça da elite porto-alegrense. Ambas rompem com o estilo das capas do Sotéro, mais pictóricas, e introduzem uma obra mais “plástica” (GOMES, p. 63), com o traçado de pintura mais colorido de Fahrion.

4.3 Análise do Diagrama

Para analisarmos as configurações do *grid*, fizemos um estudo do diagrama de cada uma das páginas de Madrugada, buscando estabelecer um padrão e encontrar tendências. Para dinamizarmos a pesquisa e estabelecer critérios que facilitem a análise qualitativa, tabelamos apenas as seções fixas, que estão presentes em todas as cinco edições da revista (ver ANEXOS).

De um modo geral, o magazine, como um todo, não segue um único diagrama. Embora consideremos a afirmação de que “as colunas de texto atendiam a uma distribuição uniforme e racional, obedecendo a uma grade estrutural que abrangia todas as páginas da publicação” (FONSECA, 2006, p. 50), percebemos, na verdade, que não há uma organização padrão para as páginas. No lugar disso, são as seções que possuem uma identidade visual entre si. A definição de diagrama, como vimos no capítulo anterior, também não era totalmente clara naquela época, e isso deve ser levado em consideração quando se estuda uma publicação antiga.

A *Chronica Semanal*, por exemplo, é sempre organizada em três colunas, cada uma com 6 centímetros. O espaço entrecolunas raramente foge (e essa regra pode ser aplicada a toda a revista) de 0,5 cm (ver Anexo 1.a). Os espaços em branco servem, nesta área da publicação, para dar destaque a seus dados básicos (como ano, mês e número), assim como o valor da assinatura e os nomes dos jornalistas que a produzem. Os espaços

em branco, na verdade, são percebidos ao longo de toda a revista e, bem ao estilo Art Déco, são valorizados não como vazios, mas como espaços que destacam certos textos e imagens. Nos dois exemplos abaixo, podemos perceber o papel do espaço em branco. No primeiro deles, os poemas, a ilustração e a nota, ainda que alinhados em duas colunas diferentes, transformam a página em um jogo de claro-escuro. O lado oposto ao do texto em negrito, que gera uma mancha escura e uniforme, é ocupado por um texto pequeno, justificado, em um grande espaço em branco, o que o destaca imensamente e não o deixa se “perder” na página. O mesmo princípio destaca a imagem do canto superior direito, que contrasta com o texto ao seu lado (superior esquerdo).

Já no segundo exemplo, a página toda é tomada por um vazio, contrastando com um único texto, no canto inferior direito, em caixa alta, que anuncia a assinatura da revista.

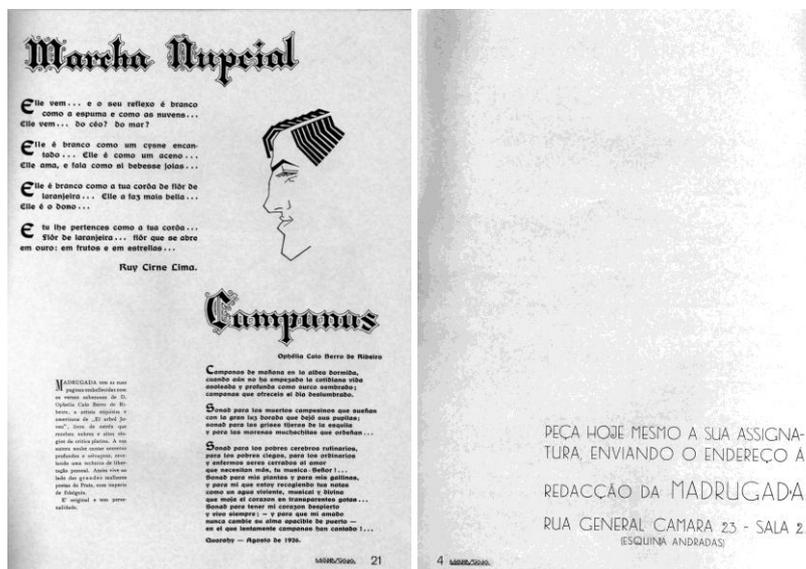


Figura 16: Exemplos de utilização do espaço em branco. (nº 1, p. 21 e nº 2, p. 4)

Seções como Festa e Sociedade são geralmente organizadas em três colunas, também variando pouco. Apenas na revista nº 4 (ver ANEXO 2.a), Festas recebe uma coluna a mais, como demonstram os exemplos abaixo.

Já na revista 5, embora seja aparentemente organizada em três colunas, a seção Festas recebe uma das poucas grandes ousadias da revista: uma organização de texto totalmente inesperada, em que a nota vai diminuindo de comprimento, literalmente afunilando, até encerrar-se no centro de duas fotos. Numa época em que as páginas eram compostas manualmente, com tipos de metal dispostos um a um em uma forma, organizações de texto com essa levavam horas para serem montadas. A mesma disposição pode ser encontrada em outras poucas páginas da revista, como é o caso da edição 3.



Figura 17: Colunas estilizadas de Madrugada (nº 5, p. 8 e nº 3, p. 23)

Em Sociedade, a organização habitual em três colunas é quebrada pelo texto da coluna central que, em quatros números da revista, é menor que os 6 cm de cada uma

das colunas - variando de 3,6 a 5 cm e sendo equivalente ao tamanho da coluna apenas na edição nº 2 (ver ANEXO 3.a). Sempre encabeçado por uma ilustração, esse texto diferencia-se do diagrama duro, dando um ar mais leve à página e quebrando os blocos de texto.



Figura 18: Quebra de blocos de texto através de coluna mais fina e ilustração (nº 3, p. 5)

Outro ponto de destaque, que denuncia o caráter inovador da revista, é a peculiar continuação da seção Chronica Semanal. Ela ocupa uma página em cada publicação e continua na parte inferior da página seguinte. A continuação é geralmente feita na mesma página de Festas, separada por um fio. Apenas no último número a continuação é feita em Passeando, quando a revista muda sua organização e Festas passa a vir depois de Sociedade. Este mesmo estilo de continuidade de texto na outra página, abaixo da outra seção e separado por um fio, foi encontrado em outras raras páginas da revista, mas é constante em Chronica Semanal.



Figura 19: Continuação da seção Chronica Semanal na parte inferior da seção Festas (nº 3, p. 3 e 4).

Já em Página da Querência, os contos são sempre dispostos em duas colunas, que variam de 8,6 a 9,5 cm, dependendo das margens (ver ANEXO 4.a). O espaço entrecolunas é de 0,5 nas quatro primeiras edições, modificando-se apenas na última, em que salta para 1,4 cm. Ainda assim, quando publica assuntos mais “densos” para seu conteúdo corriqueiro, como contos, a revista tende a brincar menos com sua organização gráfica, dispondo-os em colunas bem comportadas e de medidas harmônicas e precisas.



Figura 20: Contos organizados em colunas retas (nº 4 – p. 28 e 9)

A quebra do texto é geralmente feita com uma ilustração no cabeçalho da página e, algumas vezes, uma ao final. Ainda pode haver um box (mesmo que não delimitado por linhas ou fios) que contém um poema, de outro autor.

Na seção Anthologia, a organização evidencia a questão da proximidade, exposta por Williams (1995) no capítulo anterior. Trazendo uma grade que na parte superior da revista é formada por duas colunas, e na parte inferior transforma-se em três, a seção divide-se em um texto curto, que traz uma biografia do autor que serve de tema, e três colunas em que são reproduzidos alguns de seus poemas. Um destes exemplos mais bem trabalhados encontra-se na revista nº 4 – primeira reproduzida na figura 21. Para demonstrar que o primeiro texto e os poemas são elementos diferentes, a opção escolhida é desalinhar a curta biografia do autor, não a encaixando em nenhuma coluna, mas aproximando-a do retrato do autor. No caso da mesma seção, na revista nº 5, embora mantenha a organização com o texto desalinhado acima e as três colunas abaixo,

escolheu-se afastar o texto da ilustração, o que torna a página menos clara que na organização anterior, mas evidencia a ilustração de maneira mais forte.

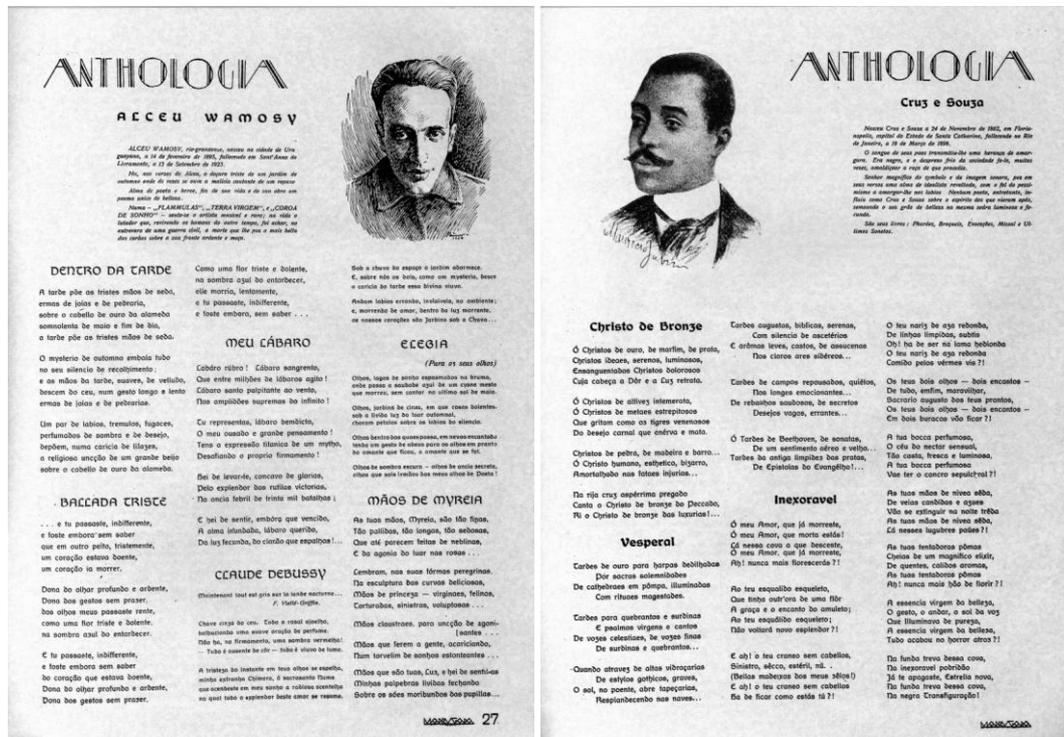


Figura 21: Comparação entre duas seções Anthologia (nº 4, p. 27 e nº 5, p. 29)

Algumas páginas, ainda que dentro do conteúdo comum da revista, possuem um diagrama totalmente inconstante, em que mais uma vez o espaço em branco destaca os textos, mas não denuncia nenhuma organização prévia, apontando a disposição regrada apenas pelo encaixe dos elementos na página, como pode ser percebido na figura 22. Há ainda casos em que as páginas são tomadas como um espaço em branco, bem ao estilo do poema de Mallarmé, que vimos no capítulo anterior. Assim, não há duas ou três colunas, mas uma grande coluna única em que o poema é disposto por toda a página, embora de maneira regular.

Quando falamos da grade da revista, também é importante salientar o papel das vinhetas na composição dos elementos em Madrugada. Ao mesmo tempo em que fazem uma quebra dentro de um mesmo texto, elas também dão sinal de continuidade, fazendo com que o bloco seja visto como um elemento só, ainda que “arejado”.



Figura 23: Página que utiliza vinhetas e detalhe da página (nº 2, p 12)

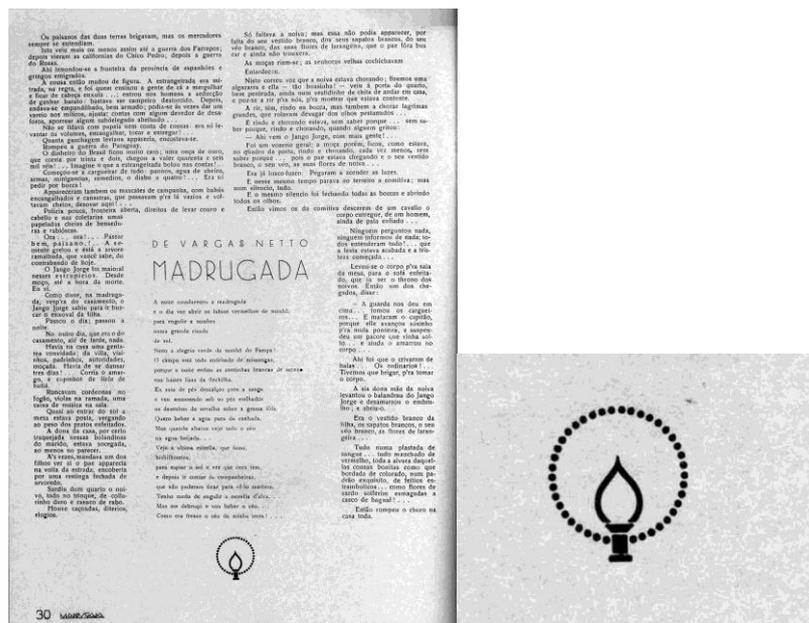


Figura 24: Página que utiliza vinhetas, detalhe da vela (nº 1, p. 30)

Nestes dois casos que nos servem de exemplo, as vinhetas são utilizadas de duas formas diferentes. No primeiro caso, elas servem para separar textos que abordam assuntos diferentes dentro de uma mesma seção temática. Mais uma vez, a opulência do traçado evidencia a elegância buscada pela revista, numa clara influência do Art Déco. Elas ainda funcionam para “arejar” a página, organizando um espaço mínimo entre as diferentes notas. No segundo caso, a vinheta também vem ocupar um espaço em branco, mas funciona como ilustração de página, representando uma vela que conversa com o tema do poema acima dela: a luz, o sol nascente, a madrugada fazendo-se dia.

Uma das características que mais representa a preocupação com a identidade gráfica da publicação, além de ser um elemento constante, não importando qual diagrama rege a página, é o fato que Bozzetti (2006) apresenta como inovador: a presença do logotipo da revista também no seu miolo, ao lado dos números das páginas. Esta numeração acompanhada da reprodução do logo, aliás, é o que há de totalmente regular em *Madrugada*, apresentando sempre nos cantos inferiores externos da revista. Apenas a edição nº 5 não apresenta a numeração, mas ainda traz o logotipo nos cantos interiores. O fato de os números das páginas virem sempre acompanhados do logo reforça sua identidade visual, embora, pelas limitações técnicas da época, fossem visíveis as alterações que o logo sofria para que pudesse ser diminuído ao corpo 8 em que é reproduzido (ver Figura 12).

Assim, apesar da época em que foi criada, em que o design gráfico ainda não estava totalmente estabelecido no Brasil e a preocupação com a identidade visual das publicações ainda não era corriqueira, a revista segue algumas regras que buscam padronizar suas páginas. Ainda que não haja um diagrama que perpassasse todas as edições, as seções fixas possuem certa rigorosidade de organização das colunas e na

disposição dos elementos, mesmo que eles possam protagonizar algumas exceções. As regras do diagrama servem, aqui, como uma referência por vezes seguida, por vezes não – face às possibilidades que o próprio tema apresenta em poder ser trabalhado de maneira menos rígida e formal.

4.4 Análise da Tipografia

Para analisarmos a tipografia da revista, utilizamos novamente a segmentação por seção, tabelando os dados das seções fixas (ver ANEXOS). De maneira geral, analisamos títulos das seções, títulos principais, títulos secundários, corpos do texto e box e legendas, quando presentes, adaptando as tabelas para eventuais novos elementos. Ao final, fizemos um balanço de quantas variações de tipos são utilizados em cada seção (considerando fontes em bold e em itálico, e desconsiderando o tipo que dá nome à seção). Baseamo-nos, para a caracterização, na classificação de Maximilien Vox, vista no capítulo 3, e descrevemos os tipos como com serifa, sem serifa, tipos escriturais e tipos manuais.

A seção *Chronica Semanal* é caracterizada por utilizar três tipos diferentes. Nela, as diferentes fontes são utilizadas para diferenciar assuntos e temas dentro da página. No caso da primeira nota (ver Anexo 1.b) – que traz um tipo sem serifa em corpo geralmente 14, a diferença entre a altura das maiúsculas e das minúsculas (chamada de altura x) é grande, o que dá ao texto um ar arejado e leve. Esta impressão coincide com o próprio conteúdo desta nota, geralmente trazendo um tom jocoso ou comum, do dia-a-dia.



Figura 25: exemplo da tipografia da seção Chronica Social.

O restante das notas da página Chronica Semanal segue um tipo regular, com serifa, em corpo 8, o que dá um ar mais constante, com blocos de texto retos. Nestas notas, a revista perpassa assuntos diversos, cujo conteúdo não é tão leve ou banal. Os títulos secundários da Chronica Semanal encontram-se envoltos, sem exceção, por um fio de aproximadamente 0,5 ponto, o que os destaca e os diferencia do restante do texto.

A coluna central desta seção faz sempre uso de uma tipografia diferente das outras duas utilizadas nas colunas da esquerda e da direita. O tipo usado também é

regular, sem serifa, variando nos tamanhos 6 e 7, e traz uma espécie de editorial falando sobre política ou imprensa que aponta algumas passagens um pouco mais jornalísticas. A exceção fica com a revista nº 2, que traz, nesta coluna, um texto relacionado ao tema central da revista: São Francisco de Assis. O tipo usado, igual em todas as revistas, também é outro na revista nº 2.

O tipo usado na nota 1 desta seção, aliás, parece ter relação com a identidade da revista. Ele é o tipo mais utilizado para títulos secundários, além de ser usado também quando o assunto é a própria revista, como evidenciam os exemplos abaixo. Esse ponto também pode ser percebido na Figura 16, em que serve para anunciar a assinatura de Madrugada.

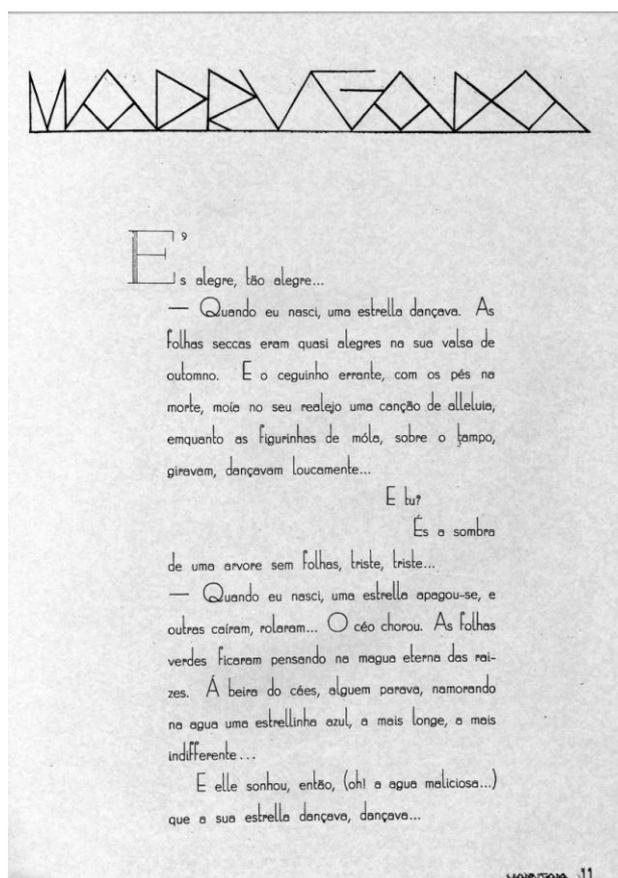


Figura 26: tipo comum utilizado na revista (nº 4, p. 11)

Seções como Festas e Sociedade seguem o padrão, geralmente utilizando o tipo destacado acima para seus títulos secundários, e letra regular, com serifa e corpo variando entre 7 e 8 para as notas.



Figura 27: Seção Festas e detalhe dos títulos secundários, com tipo comum (nº 3, p.4)

Dentro dos perfis de texto observados, percebemos que em textos longos, como são os contos de Páginas da Querência, a tipografia utilizada é a regular, com serifa, em corpo 8. Em seções como esta (como é o caso da Conto da Semana), a fluidez e facilidade da leitura são os pontos principais que guiam o trabalho gráfico, diferente de páginas que apresentam poemas curtos, nas quais os tipos variam de família e de tamanho, apresentando-se, na maioria das vezes, sem serifa. Nas reproduções abaixo, temos exemplos dos dois casos.

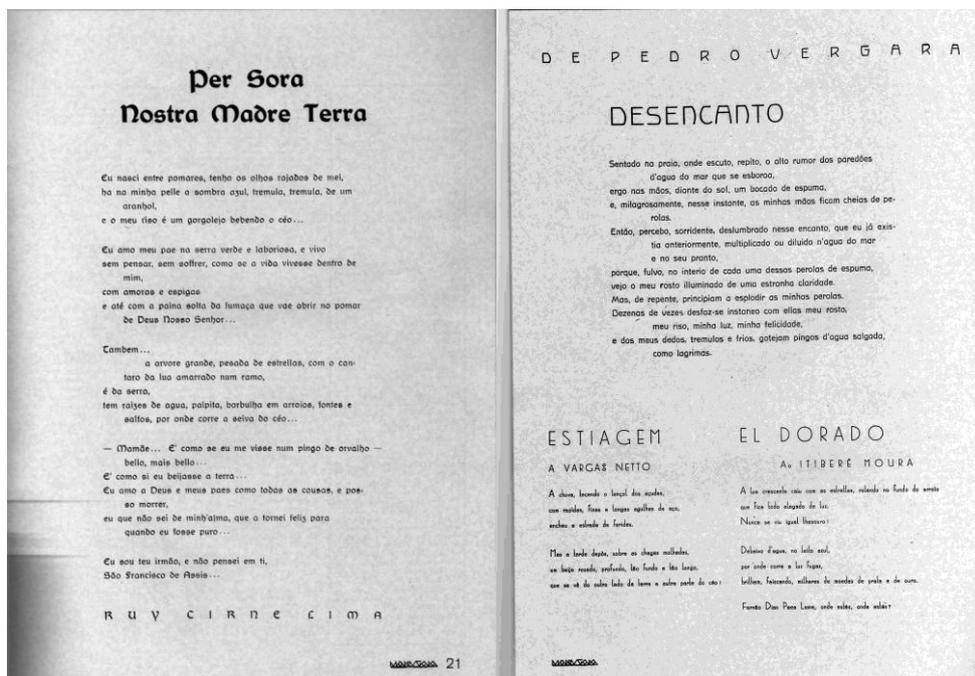


Figura 28: Exemplos de tipos usados para poemas (nº 2, p 21 e nº 5, s.n.)

A tipografia dos poemas varia bastante. Não segue apenas um tipo, mas um grupo: a de fontes sem serifa. O tipo característico de Madrugada é utilizado diversas vezes, mas não é regra, dando espaço também a um outro tipo, também bastante presente em poemas, como se pode perceber na Figura 28. Também há, quando possível, uma certa tendência de que o tipo tenha relação com o conteúdo do poema, como é o caso de um poema de Theodemiro Tostes sobre São Francisco de Assis. Os tipos com grande influência gótica condizem com o assunto do poema e com a tradição sacra do santo.

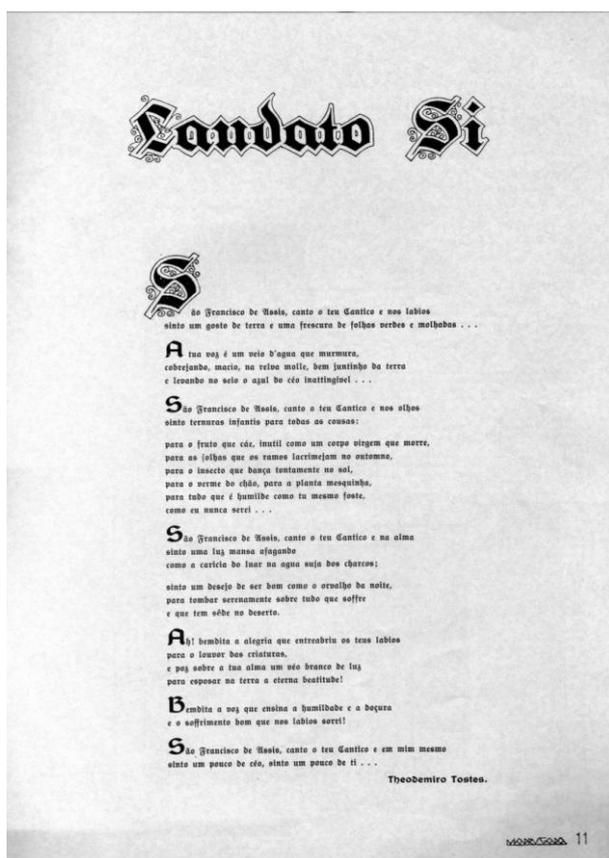


Figura 29: Tipos góticos utilizados em poema (nº 2, p. 11)

Outra utilidade para diferentes tipos, como ressaltamos na primeira nota de Chronica Semanal, é a diferenciação entre assuntos. Na página apresentada abaixo, (Figura 30), além da separação por um fio, por um espaço em branco e por uma estilização na coluna, os assuntos diferentes também levam tipografia diferenciada. No caso do texto maior, o tipo usado é com serifa. Já no caso do poema no canto inferior esquerdo, o tipo é sem serifa, em corpo menor que o do texto principal. O anúncio de uma “festa de arte” no Theatro São Pedro é feito uma tipografia estilizada, caracterizada pelas formas arredondadas e grande quantidade de adornos. Por último, em caixa alta, o anúncio de uma apresentação de dança também se destaca do restante de página.

PHTAHHOTPOU

— Ah! é verdade, você acredita no progresso . . .

— E' porque não? A fé no progresso vale por qualquer outra, e a gente nunca pode afirmar que não tem fé em cousa alguma . . . Debaixo dessa cousa alguma ha sempre alguma cousa . . .

— Mas . . . permita que duvide; o progresso, olhe que o progresso é realmento excessivo . . . Já ouviu falar em Phtahhotpou, filho de um rei da quinta dynastia em Memphis? Não? Cois o seu nome arvezado encobre uma lição para os teimosos como você. Toda a sabedoria a que podemos chegar já estava em germe nas *Instruções de Phtahhotpou*, obra de moral achada num papyro que é o livro mais velho de mundo. Quando Phtahhotpou resolveu escrever as suas maximas, chegára á extrema velhice, as mãos tremiam-lhe, os olhos fariam-se enevoados, o sangue já não tinha os primeiros ardores. Mas, sem se entregar aos lamentos, soube dar por si mesmo um bello exemplo de resignação; — não divagou entre a fumaça das causas ultimas, satisfiz-se com a experiencia da vida. Aconselhou o

Promessa

Eras, ainda uma promessa de rosa, quando me conheste . . .
Eu . . . nem sei o que era . . .
Bem pôde ser que fosse fragmento de iris, prisioneiro nas águas de um rio.
Douco tempo depois desabrochavas numa rosa cor de vinho, fascinante, embriagadoramente . . .
E me disseste, então, e me repetes sempre, que eu figurar, no céu das tuas encontros, com todos os côres do iris . . .
Disseste-me, também, que, numa chuva de rosas, te desfolhadas sobre o minha cabeça no noite virginal que me promettes.
que, nessa noite, me embebedas de teu vinho, de tal forma, espiritualmente para que, assim, possa ter a felicidade, unico, de nunca mais tuas mãos me desampararem — sempre eternamente . . .
E será possível viver uma vida longa, muito longa, e sombro das tuas mãos luminosas? . . .

D. A.
1 - 11 - 1926

Isolino Ceal

seneou com uma graça leve os seus conselhos de saber viver, dando, uma nova forma aos preceitos banaes que lhe acudiam á lembrança. Foi um Conselheiro Accacio, disfarçado em estylista . . . E que mais podemos nós fazer, senão seguir-lhe o exemplo, meu caro amigo?

Veja quantos mil annos rolaram sobre Phtahhotpou, quantos . . . E os homens não sabem dizer cousas novas, não sabem os moralistas mais do que fazer lindas variações sobre esse papyro, brincando com a harmonia das phrases. Ao tempo do escriba real, as sciencias eram estudadas como hoje e os Egyptios tinham segredos maravilhosos. Mas, já então a sciencia não fazia viver, e se falava muito na Felicidade . . . Depois, millenios depois, houve Kepler, e Newton e ainda ha pouco Einstein. Renovaram alguma cousa na moral do ingenho Phtahhotpou, da quinta dynastia? E Anatole o que fez, senão plagiar as suas maximas,

no *Jardim de Epicuro*? Ah! meu amigo,

não fale mais no progresso, nunca mais . . .
O progresso foi inventado para enganar os homens, foi invenção de algum pharaó ladino, — ha uns sete mil annos mais ou menos . . .

amor ás sciencias, para mitigar a fome do saber, ás artes, para embelezar a vida, ensinou a brandura nos maus lances da sorte, o apego á tradição e

Realizar-se-á á 14 de dezembro, 3.^a feira, no Theatro São Pedro, uma encantadora festa de arte, em cujo programma figurarão numeros dos mais attraentes. Na primeira parte será feita, a pedido, a repetição do lindo poema lyrico „As Sinfonias“ de Menotti del Picchia, que tanto exito alcançou em sua primeira representação. — Na segunda parte, além duma interessante palestra sob o titulo „Quando Buddha sorri“ (fox-trot em prosa e verso) feita pelo poeta Filhos Damasceno Ferreira e illustrada por Sôfiro Cosma, haverá numeros de canto, musica e declamação a cargo de gentis figuras do nosso mundo elegante. Será encerrada esta brilhante festa artistica com a primeira representação de „Stadolema sem ser arrependido“ farça ou tragedia em meio acto, original de Theodemiro Gostes. Comará parte nas duas peças a eminente actriz gaucha Oracema de Rencar, primeira figura feminina do Theatro Nacional.

AS DANÇAS ATRAVÉS DOS SECULOS...

SUBORDINADO A ESSE TITULO VIVAMENTE SUGGESTIVO, E PROMOVIDO PELA EXMA. SNRA. D. CARLINDA BORGES DE MEDEIROS, COM O CONCURSO DE DISTINTAS SENHORITAS DA MELHOR SOCIEDADE PORTO-ALEGRENSE, REALIZAR-SE-Á A 11 DO CORRENTE NO THEATRO SÃO PEDRO, UMA ORIGINALISSIMA FESTA DE ARTE EM BENEFICIO DO „PÃO DOS POBRES.“ DANÇAS DE TODAS AS EPOCAS, DESDE OS RYTHMOS GRAVES HIERATICOS DA ORCHESTRICA EGYPCIA ATÉ O FORMIGAMENTO SALTITANTE DO CHARLESTON AMERICANO, SERÃO APRESENTADOS A CHARACTER, EM SCENARIOS APROPRIADOS, POR GENTILISSIMAS BAILARINAS, ADMIRAVELMENTE ENSAIADAS. SERÁ UM ESPECTACULO ORIGINAL E DELICIOSO, CUJA ORGANIZAÇÃO JUSTIFICA POR SI MESMA O INTERESSE QUE VEM DESPERTANDO.

Figura 30: Diferentes tipos em uma mesma página (nº 5, s.n.)

A seção Passeando é uma das que mais possui variações na tipografia, chegando a utilizar quatro tipos diferentes – também contando bold e itálicos - em uma mesma página, também com o provável objetivo de diferenciar textos com assuntos diversos. Fonseca (2006, p.) diz que a preferência da revista era por tipos sem serifa, “uma característica daqueles tempos idos”. Ainda assim, não fica claro, à primeira vista, se o tipo mais usado por Madrugada é o sem serifa ou se são as variedades deste grupo de tipos que são numerosas. Isso porque páginas que recebem grandes quantidades de

texto – e que conseqüentemente, também levam mais letras – utilizam os tipos com serifa que facilitam a leitura. Por outro lado, na questão de variedades – em que diferentes tipos são usados para texto, títulos ou títulos secundários, realmente, são os tipos sem serifa que parecem ser os preferidos.

A seção *Passeando* utiliza o itálico para marcar um texto relativamente comprido, uma espécie de crônica. A revista utiliza o itálico também na seção *Anthologia*, em que faz uma pequena biografia do autor (ver ANEXO 6.b)

Em questão dos tipos que dão títulos para as seções, inúmeros deles – assim como o logotipo – são desenhados por Sotéro. Fonseca (2006, p. 51) os chama de “fontes com desenho Art Déco”, enfatizando suas formas baseadas em formas geométricas, sem serifa, feitas a partir de linhas finas, “combinando retas e figuras geométricas simples, principalmente círculos, com ascendentes e descendentes (as hastes das letras d e p, por exemplo) são muito mais distantes da altura das letras minúsculas”. Este ponto (a altura x) já foi enfatizado acima, neste estudo.

O desenho das letras criadas por Sotéro assume, ao longo das edições, ora um traçado gráfico, ora manuscrito. Assim, encontramos-nos num impasse, entre utilizar a nomenclatura de Fonseca (2006) ou nos atermos à classificação de Vox, que veio nos guiando até aqui. De qualquer forma, já apresentada a interpretação destas fontes e expostos os pontos pertinentes que a relacionam ao Art Déco, utilizaremos, a partir de agora, os nomes manuais e escriturais para nos referirmos aos diferentes tipos desenhados por Sotéro.

Para os tipos desenhados como título das seções *Chronica Semanal*, *Festas*, *A Feira das Vaidades*, *Desportos*, *Passeando*, *Anthologia*, entre outras, os traços são, de fato, marcados pelo desenho manual, encaixando-se bem nos tipos manuais de Vox. São

tipos desenhados com régua, com linhas retas e com traços claro das formas geométricas que marcavam o Art Déco.



Figura 31: Exemplos de tipos manuais desenhados por Sotéro.

Já nos casos de títulos como Sociedade, Cinema, Décima Musa e Página da Querência, Sotéro utiliza traços típicos da escrita cursiva, entrando no grupo das fontes escriturais de Vox.

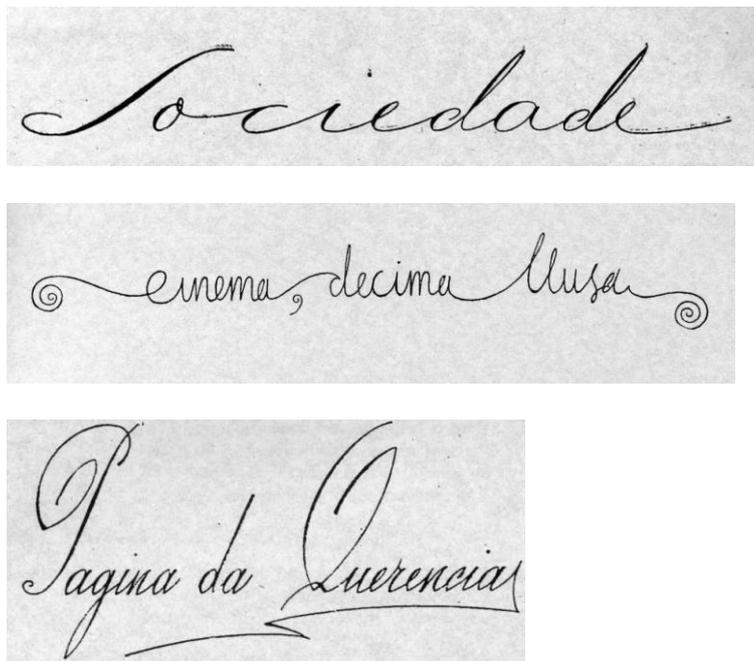


Figura 32: Exemplos de tipos escriturais desenhados por Sotéro.

O título da seção Chronica Semanal aparece de duas maneiras diferente, já que, no quinto número, ela passa a chamar-se somente de Chronica (a partir do quarto número, Madrugada passou a ser quinzenal, como vimos, daí a mudança no título). De um tipo manual, o título também passou a entrar para a categoria dos tipos escriturais, semelhante ao da seção Sociedade, com traços alongados.



Figura 33: Tipo modificado em Chronica (nº 5, s.n.)

Nas páginas marcadas especificamente por imagens, como as seções de fotos Actualidades, Desportos ou A Encantadora Alma das Ruas, a tipografia serve, na maioria das vezes, apenas como legendas, indo para segundo plano ante ao destaque das fotos. O tipo usado, geralmente com serifa, varia de corpo 6 a 8.



Figura 34: Tipos utilizados para legendas em páginas marcadas por fotografias (nº 4, p. 15)

A análise mais aprofundada da tipografia da revista nos permite perceber a imensa limitação que a tecnologia da época impunha a seus projetores. Podemos perceber, em algumas páginas, o claro traçado irregular de tipos feitos à mão, como nos detalhes a seguir. A letra O da palavra Anthologia é claramente irregular, assim como se pode ver, na último O de Passeando, o resquício de uma linha sobrando.

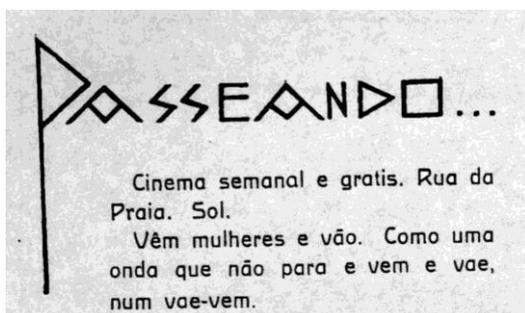
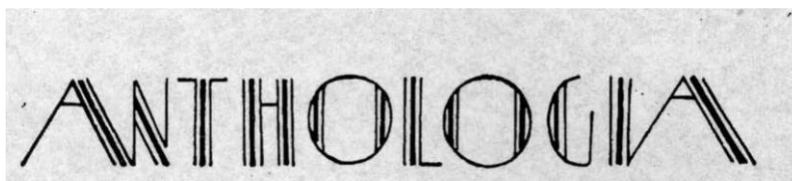


Figura 35: Tipos nos quais pode-se perceber traçado irregular.

Ainda assim, a revista procurar apresentar-se de maneira elegante, fazendo uma escolha de tipos para cada seção com critérios como assunto do texto ou adaptação estética – ainda que essa escolha se limitasse aos disponíveis na gráfica na qual ela era impressa.

4.5 Análise das Imagens

Em uma análise prévia, podemos distribuir as imagens presentes em *Madrugada* em dois grandes grupos: as fotografias e as ilustrações. Numa primeira visão dos quadros em que destacamos o número de imagens ou fotos em cada seção (ver ANEXOS), pode-se ficar surpreso, ao pensar que a revista não utilizava muitas imagens (nos quadros, embora inúmeras seções possuam imagens em todas as edições, este número é bastante reduzido, não passando de uma ou duas). O quadro abaixo, em que relacionamos o número absoluto de fotos em casa revista, dá uma dimensão maior deste ponto. Desconsideramos, neste levantamento, as imagens de capa de *Madrugada*, às quais já nos referimos acima.

	Ilustrações	Fotos	Total
Revista 1	9	33	42
Revista 2	10	22	32
Revista 3	7	18	25
Revista 4	7	51	58
Revista 5	14	53	67
Total	47	177	224

Quadro 2 – Número de imagens (divididas em ilustrações e fotos) presentes nas cinco edições da revista.

Como podemos perceber, Madrugada, na verdade, é marcada por sua profusão na publicação de fotografias e ilustrações. Desde seu primeiro número, Madrugada traz, na seção As Lindas Criaturas (que mais tarde recebe outras seções de mesmo tema como As Lindas Forasteiras ou A Alma Encantadora das Ruas), fotos de moçoilas da alta burguesia porto-alegrense, retratos de senhoritas bem vestidas posando para a câmera, sorrindo ou de perfil, e até mesmo registram a prática do *footing* pela Rua da Praia.



Figura 36: Seções de Madrugada (nº 3, p. 12 e 13)

Pode-se perceber que as fotos de moças, presente nas seções citadas acima, estão presentes ao longo de todas as edições de Madrugada, sob diversos títulos. Há edições em que a revista apresenta, também, jovens de outras cidades (As Lindas Forasteiras) em que traz moças da elite de Pelotas ou São Gabriel. Além disso, uma edição especial com fotos apenas de moças cujo nome era Jenny, ou alguma variação dele (Jennys) também ganha uma página inteira. Estas seções são responsáveis por quase um terço das imagens presentes nas páginas da revista, como podemos ver no quadro abaixo.

Fotos	Moças	Eventos Sociais	Esportes	Arte	Atualidades	Total
Revista 1	11	6	7	6	3	33
Revista 2	9	5	2	2	4	22
Revista 3	8	0	4	1	5	18
Revista 4	9	27	3	5	7	51
Revista 5	11	20	0	12	10	53
Total	48	58	16	26	29	177

Quadro 3 – Subdivisão por tema das fotos publicada nas cinco edições da revista.

Já fotos que registram eventos sociais – e neste grupo colocamos desde casamentos e festas até congressos médicos organizados na Capital – trazem, geralmente, figuras de grandes grupos de pessoas da alta classe. No exemplo abaixo, podemos observar claramente a importância social dada ao Nono Congresso Médico Brasileiro. Representado apenas por fotos de seus participantes, a página não traz nenhuma matéria ou texto a respeito dele, sobre as discussões ou resoluções principais do evento. O objetivo da revista é apenas registrar o evento e, mais especificamente, as pessoas que participam dele. Já o tema da seção Enlaces Elegantes são três casamentos de personalidades da alta sociedade. O Quadro 3 deixa claro que o número de fotos destinadas ao registro de eventos sociais aumentou muito nas duas últimas edições da revista, passando de 6, na nº 1, para 27 na nº 4 e 20 na nº 5.



Figura 37: Seções que cobrem eventos sociais (nº 5, s.n.)

No grupo dos esportes estão as fotos das seções Desportos, que trazem imagens de atletas da Capital reunidos em duplas ou grupos maiores, de futebol, tênis e hipismo. Algumas vezes, esta seção também é acompanhada de um texto, em que se fala sobre uma competição fora do Estado (o campeonato de tênis, no Rio de Janeiro, por exemplo) e sobre o resultado obtido pelos atletas gaúchos.

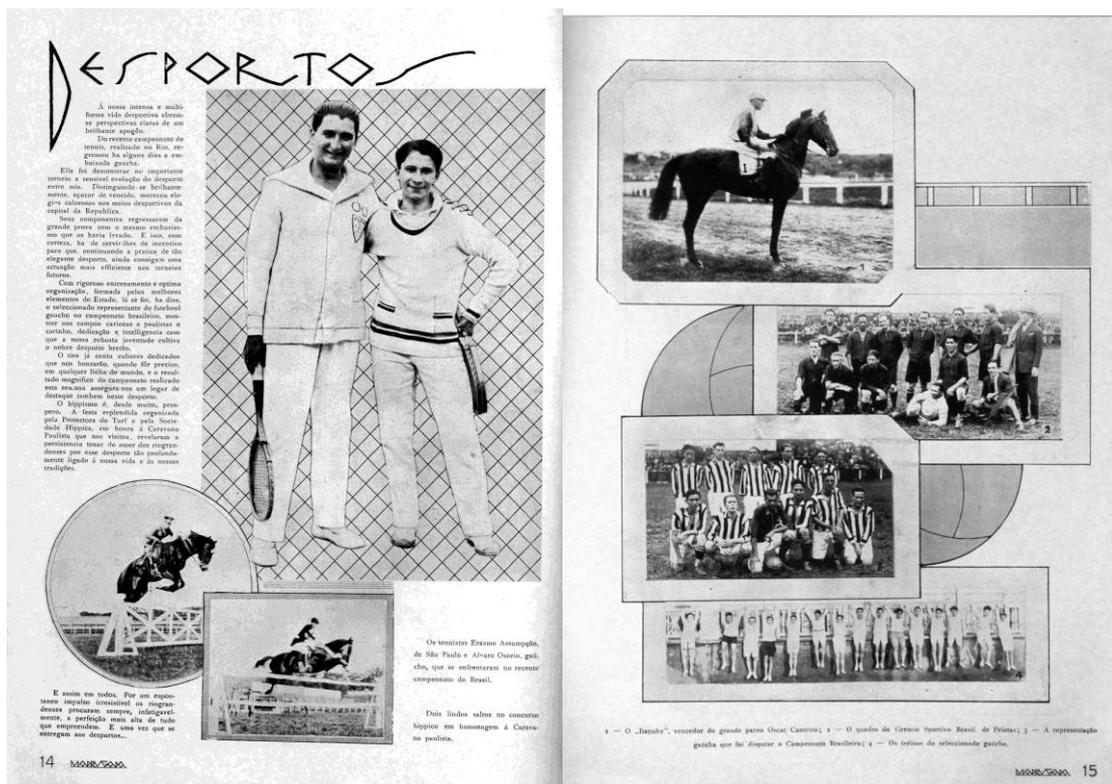


Figura 38: Seção Desportos, com fotos trabalhadas (nº 1, p. 14 e 15)

Na edição nº 4 da revista, encontramos uma seção peculiar, que combina o tema de esportes com as fotos das moças da burguesia. A Graça no Desporto, presente apenas nesta edição, traz fotos de jovens moças tenistas, posando para a revista na quadra de tênis ou flagradas em meio ao jogo. Nesta seção, em particular, Madrugada faz, ao mesmo tempo, um registro da prática esportiva em Porto Alegre e das práticas sociais das moças da elite burguesa.

No quesito “Arte”, as fotos servem para divulgar uma determinada exposição de pinturas ou desenhos, geralmente trazendo um quadro do autor da mostra ou sua foto. Também são utilizadas na seção Anthologia, ainda que apenas uma vez (ver ANEXO 6.c), para ilustrar a página e mostrar o rosto do autor do qual a seção fala. Classificamos também neste grupo as fotos ilustrativas de seções de arte, como a Cinema, Décima

Musa, em que a revista traz, por exemplo, uma foto do astro do cinema da época, Rodolpho Valentino, posando ao lado de sua esposa. Já em Actualidades pusemos as fotos que, além de não se encaixarem nas outras classificações, servem mais como um registro de alguns acontecimentos da cidade, embora esse registro, como mostra o exemplo abaixo, também se desvie, muitas vezes, para o tema social.



Figura 39: Seção Actualidades (nº 3, p. 15).

Nesta seção, que tem como tema a enchente de São Miguel, que assolou a cidade em setembro de 1926, as fotos mostram ruas alagadas e pessoas de barco. A foto no canto inferior direito, contudo, volta seu tema às “senhoritas que auxiliaram gentilmente no socorro às vítimas”, conforme a legenda. Ainda que priorize o registro da sua atualidade, Madrugada também utiliza o espaço para demonstrar a bondade das moças voluntárias.

Mesmo com todas as particularidades levantadas até o momento, o destaque maior das fotos de Madrugada é o fato de estas nunca serem publicadas sem serem trabalhadas. São extremamente raros os números da revista que publicam fotografias sem molduras ou fios que as destaquem. Fotos de casamentos, de festas, de esportes ou quaisquer outros assuntos recebem um trabalho de emolduração feito com fios e até algumas ilustrações, transformando-as numa estrutura única, na qual todos os elementos dialogam entre si.



Figura 40: Relação da ilustração com a fotografia (nº 5, s.n.).

Nos dois exemplos acima, pode-se perceber a clara relação entre foto e ilustrações que a revista faz. No caso da primeira, a seção destina-se a homenagear a atriz Iracema de Alencar e mescla uma foto dela com uma ilustração da mesma moça, feita pelo traçado característico de Sotéro Cósme. O fundo da foto é recortado para acomodar a ilustração, e contorna os fios de cabelo do desenho. Já no segundo caso, as

fotos do sarau realizado pela revista têm, como fundo, alguns elementos desenhados que estão presentes nelas, como o detalhe das janelas de uma casa que servem de fundo para o palco. Através dessas ilustrações, as fotos deixam de ser vistas como registros separados e tornam-se uma espécie de “álbum”, passando a fazer parte de um mesmo tema, transformando-se numa peça única. Pode-se perceber o processo trabalhoso que era fazer todos estes desenhos à mão pela linha irregular que contorna a foto mais abaixo na página. O efeito de fazer os elementos da página dialogarem uns com os outros também é conseguido através de outras maneiras de conectá-lo, como no caso abaixo. Os retratos são emoldurados por fios e unidos por uma linha típica da padronagem Art Déco, que valoriza as linhas retas e as formas geométricas, além de curvas estilizadas. Esta emolduração também é feita pelo próprio tipo, que assume as curvas do traçado e também serve como moldura.

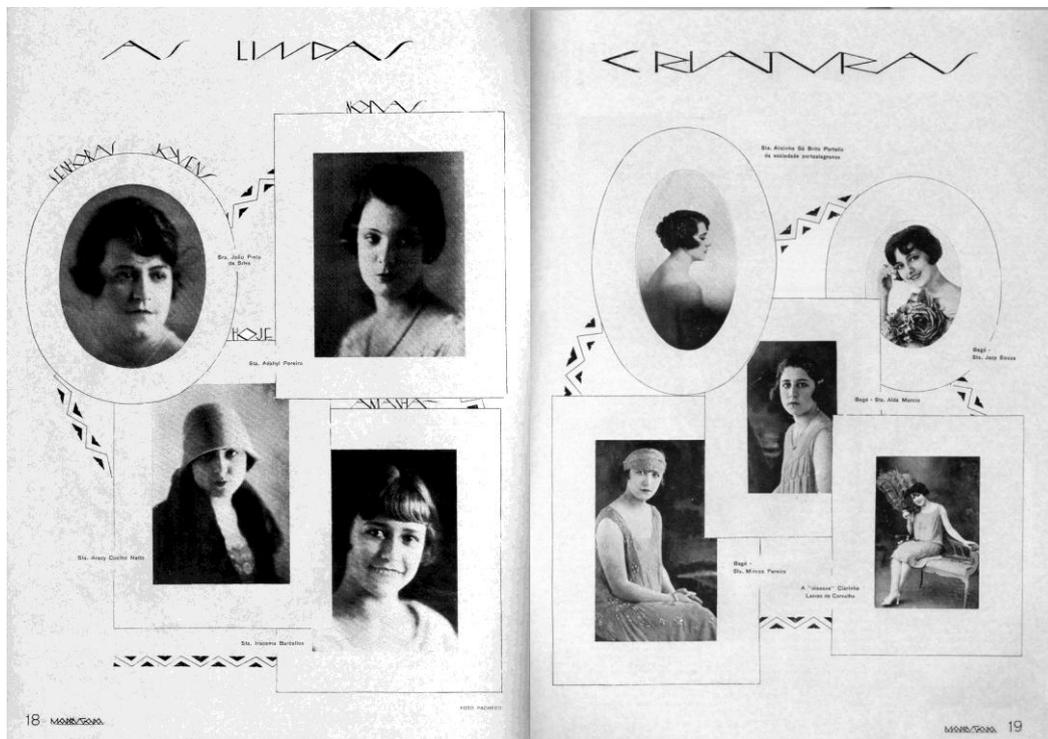


Figura 41: Seção de madrugada, As Lindas Criaturas (nº 1, p. 18 e 19)

Considerando-se as limitações das tecnologias da época, montagens como a registrada na Figura 42 deveriam ser muito trabalhosas de serem realizadas. As fotos precisavam ser literalmente recortadas com o máximo de precisão e cuidado para que esse efeito fosse conseguido.



Figura 42: Montagem com fotos em Madrugada (nº 4, p. 18)

Já no caso das ilustrações do Sotéro – entre desenhos, ilustrações e caricaturas – percebemos que têm, como objetivo principal, o de complementar algumas fotografias ou o de literalmente ilustrar as páginas, como é o caso de Sociedade, em que todas as páginas possuem uma imagem que quebra o bloco de texto (ver ANEXO 3.c)

A Página da Querência é outra que sempre vem acompanhada de pelo menos uma ilustração (ver ANEXO 4.c). Todas elas, conforme destaca Gomes (2006, p. 58), primam

“pelo uso exaustivo de recursos eminentemente gráficos, que possibilitam imagens limpas, leves e muito eficientes”. Nesta seção, as imagens que acompanham o início do conto são todas no sentido vertical, com a parte superior em formato circular, e retratam os temas regionais – os mesmos tratados pelos outros contos – como o gaúcho ou o pampa, o ambiente sulino.

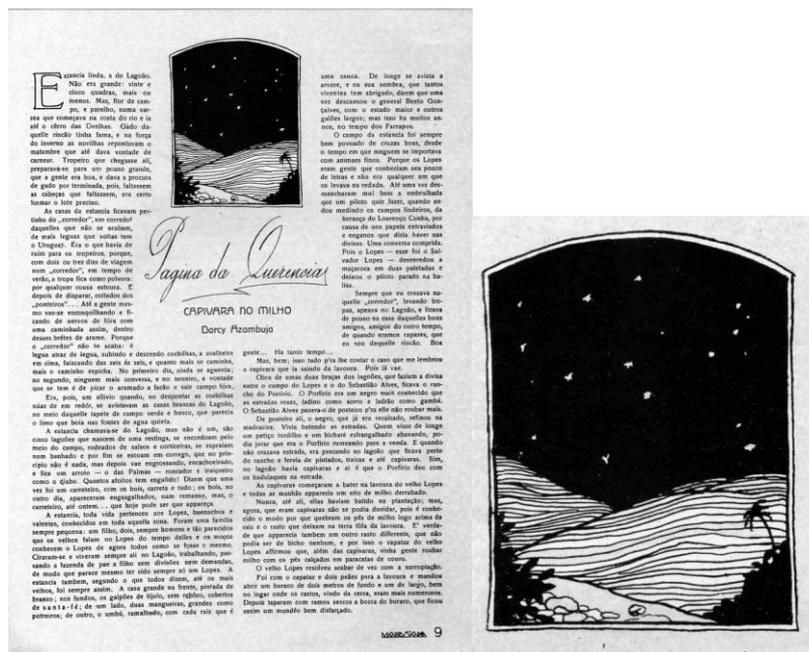


Figura 43: Página da Quêrência e detalhe da ilustração de Sotéro (nº 4, p. 9)

Já na questão dos retratos desenhados por Sotéro, Gomes (2006) destaca o traço seguro e fluido em imagens como a de Alba Pinto Ribeiro (a qual nos referimos no estudo da capa da edição nº 3), Iracema de Alencar (retratada ao lado de sua foto na figura 40), entre outros. Como já destacamos aqui, as caricaturas também tem espaço em diversas páginas da revista, principalmente na seção Passeando, na qual o texto oferece pistas sobre o caricaturado, muitas vezes deixando de dar seu nome.

De maneira geral, o maior mérito da publicação quando se trata de imagens é o imenso cuidado com que este material é trabalhado, evidenciado em todas as edições de

Madrugada. Esta preocupação é percebida desde as fotos que, recortadas e emolduradas à mão, encontram-se na página e transformam-se em uma forma totalmente unida, até as ilustrações do traço preciso de Sotéro, que estão presentes ao longo de todas as edições e dialogam de maneira essencial com os demais elementos (assim como as vinhetas desenhadas por ele o fazem).

De maneira geral, percebemos que a revista *Madrugada* articulava seus textos e imagens não apenas conforme eles coubessem na página. O projeto gráfico desta revista também inclui algumas inovações que, quando unidas, transformam-na em uma peça expressiva do design modernista por apresentarem uma preocupação com a identidade visual que era pouco comum para a época. Além disso, a grande contribuição de Sotéro deu ao magazine um certo tom artístico que ia ao encontro de sua proposta temática, que incluía, além disso, a literatura e o mundanismo, a vida social que acontecia nas ruas.

Reflexo claro de uma sociedade que convivia em cafés, bares e cinemas – discutindo escritores e arte – a revista tinha a intenção de levar à sua tipografia e ao tratamento de suas imagens um pouco desta efervescência cultural na qual ela vinha surgindo. Daí surgia a variedade no número de tipos utilizados e o crescente número de fotos tratadas com fios, molduras e ilustrações.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo, procuramos analisar de que maneira os traços do modernismo podem ser percebidos através do projeto gráfico da revista *Madrugada*, seja no traçado dos tipos ou na organização dos elementos no papel. O projeto gráfico da revista segue uma linha editorial que prioriza o uso de diversas fontes, mas, ao mesmo tempo, mantém uma constância visual definida. Nosso objetivo de compreender o contexto social em que ela surgiu, entendendo assim, também a evolução do design possibilitada pelos novos ideais modernistas, nos permitiu analisar minuciosamente diversas páginas expressivas de revista, buscando enfatizar alguns pontos que tornam seu projeto inovador para a época.

Verificamos que, ao tentar preservar a identidade visual do magazine, o diretor artístico de *Madrugada*, Sotéro Cósme, tomou para si o papel de designer gráfico, quando o campo ainda não era completamente estabelecido ou definido no Brasil (RAMOS, 2006). Através da criação de um logo, que é repetido diversas vezes ao longo das edições, sempre na mesma posição, ou de desenhos e vinhetas que seguem uma linguagem visual padrão ao longo de toda a revista, a publicação tornou-se única, singular e extremante conectada ao florescimento cultural que marcou o Brasil da época.

Percebemos também que o público ao qual a revista se destinava – a elite porto-alegrense –, está presente nas fotografias e em diversos temas da revista e ajuda a dar vida a ela. Madrugada é o reflexo de uma burguesia comercial ascendente, que via a cidade em pleno fervor desenvolvimentista e cultural causado pelas repercussões da modernidade no Brasil. As novas moçoilas e jovens ricos de Porto Alegre buscavam o entretenimento nos cafés e cinemas do centro, além de esportes e saraus.

Madrugada, não apenas como participante, mas promotora destes saraus, integra com perfeição as demandas de seu tempo. Fica-nos claro, então, que a revista reflete sua época através de seu design – dá espaço para a vida diferente que vinha se formando, uma vida urbana, dinâmica e movimentada, sedenta de entretenimento, arte e lazer.

Observamos também que o design de Madrugada não existe independentemente de seu conteúdo. É através dos temas abordados, que giram em torno das artes, da literatura e do registro das ruas, do mundanismo, do dia-a-dia, que seu design torna-se inovador, fresco, leve.

Esperamos, através desta análise, contribuir para o estudo do design gráfico, campo tão vasto quanto interessante. Assim como outras tantas revistas modernistas brasileiras, Madrugada também teve vida curta, mas é um material excelente para o estudo das práticas sociais e da arte de uma Porto Alegre que vinha crescendo de maneira nunca vista e dando cada vez mais espaço para uma juventude artista e inovadora.

6 REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1997.

ARRUDA, José Jobson de. A., e PILETTI, Nelson. **Toda a História**: História Geral e História do Brasil. São Paulo/SP: Editora Ática, 2001.

BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**. São Paulo/SP: Editora SENAC São Paulo, 2002.

BOZZETTI, Norberto. Uma revista com logotipo. In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter, 2006, p.64-69.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. In: **Arcos: design, cultura material e visualidade**. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Design – Escola Superior de Desenho Industrial. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. . Vol. 1, n. único: Outubro de 1998.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo/SP: Edgard Blücher, 2004.

CRAIG, James. **Produção Gráfica**. São Paulo/SP: Nobel, 1987.

DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ÉLIS, Bernardo. Tendências Regionalistas no Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo/SP: Editora Perspectiva S. A., 2007, p.87-102.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Vanguarda**: o caso brasileiro. IN: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas/SP: Mercado de Letras, 1994.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado** – por uma filosofia do design e da comunicação. Org: CARDOSO, Rafael. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Joaquim da. O diretor artístico. In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre/RS: UniRitter, 2006, p.44-53.

- FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: guia histórico**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
- FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: Uma metodologia criativa**. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- GOLIN, Cida e RAMOS, Paula. Jornalismo cultural no Rio Grande do Sul: o Modernismo na efêmera passagem da revista Madrugada (1926). **Revista FAMECOS**. Porto Alegre/RS, nº 33, agosto de 2007.
- GOLIN, Cida. Em Porto Alegre, a Madrugada Literária dos modernistas. In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre/RS: UniRitter, 2006, p.32-43.
- GOMES, Paulo. As artes plásticas na revista Madrugada. In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre/RS: UniRitter, 2006, p.54-63.
- GONZAGA, Sergius. **Curso de Literatura Brasileira**. Porto Alegre/RS: Leitura XXI, 2004.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design Gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo/SP: Edições Rosari, 2008.
- HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo/SP: Editora Ática, 1989.
- HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2000.
- HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 1986.
- IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo/SP: Editora Perspectiva S. A., 2007, p.13-26.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo**. São Paulo/SP: IEB, 1972.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com Tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2006.
- MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo/SP: Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2009.
- MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre, Urbanização e Modernidade: A construção do espaço urbano**. Porto Alegre/RS: EDIPUCRS, 1995.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre dos anos 1920: Urbanização, modernidade e novas formas de sociabilidade urbana.** In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926).** Porto Alegre/RS: UniRitter, 2006, p. 10-19.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias.** São Paulo/SP: Editora Scipione, 1994.

NUNES, Benedito. Estética e correntes no Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo.** São Paulo/SP: Editora Perspectiva S. A., 2007, p. 39-53.

PAZZINATO, Alceu Luiz e SENISE, Maria Helena Valente. **História Moderna e Contemporânea.** São Paulo/SP: Editora Ática, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

RAMOS, Paula. Madrugada: a modernidade em revista. In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926).** Porto Alegre/RS: UniRitter, 2006, p. 20-31.

SAMARA, Timothy. **Grid – construção e desconstrução.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design e Cultura.** Coletânea de textos do grupo de estudos Design e Cultura. Departamento acadêmico de Desenho Industrial. Cefet/PR, 2004.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista.** São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe e FARIAS, Priscila Lena. **Um panorama das classificações tipográficas.** Disponível em: <http://www.arcomodular.com.br/portugues/uploads/File/SILVA_FARIAS-PanoramaClassif.pdf>. Acesso em 01 dez. 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro/RJ: Mauad, 1999.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. **Editora Globo: Uma aventura editorial nos anos 30 e 40.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/SP: Com-Arte; Porto Alegre/RS: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

TRUSZ, Alice Dubina. Publicidade e imprensa. In: RAMOS, Paula (org.). **A Madrugada da Modernidade (1926).** Porto Alegre: UniRitter, 2006, p.70-83.

VARGAS, Anderson Zalewski. Moralidade, autoritarismo e controle social em Porto Alegre na virada do século 19. In: **Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade.** Porto Alegre/RS: Editora da UFRGS/Ed. ULBRA/Ed. UNISINOS, 1994.

WILLIAMS, Robin. **Design para quem não é designer: noções básicas de planejamento visual.** São Paulo: Callis, 1995.

Revistas analisadas

MADRUGADA. [s.n.] 25 de setembro. 1926. Ano 1, nº 1.

____. [s.n.] 2 de outubro. 1926. Ano 1, nº 2.

____. [s.n.] 9 de outubro. 1926. Ano 1, nº 3.

____. [s.n.] 23 de outubro. 1926. Ano 1, nº 4.

____. [s.n.] 4 de dezembro. 1926. Ano 1, nº 5.

7 ANEXOS

Quadros de análise das seções fixas que aparecem ao longo de toda a revista, com análise qualitativa de diagrama, tipografia e imagens.

CHRONICA SEMANAL

ANEXO 1.a

GRID	Colunas	Entrecolunas	Margens
Revista 1	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,5 Inferior - 2 Esquerda - 1,5 Direita - 1,2
Revista 2	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,3 Inferior - 1,8 Esquerda - 1 Direita - 1,3
Revista 3	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,2 Inferior - 2 Esquerda - 0,8 Direita - 1,5
Revista 4	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,8 Inferior - 1,8 Esquerda - 1,7 Direita - 1,5
Revista 5	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,4 Inferior - 2 Esquerda - 1,7 Direita - 1,2

1ANEXO 1.b

TIPOGRAFIA	Seção	Título Principal	Títulos Secundários	Nota 1	Demais Notas	Crônica Central	Box	Total de tipos diferentes *
Revista 1	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo	Com serifa Corpo 8	Sem serifa Corpo 6	Sem serifa Corpo	3

				13		Com capitular	12 e 14	
Revista 2	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 14	Com serifa Corpo 8	Sem serifa Corpo 8 Com capitular	Sem serifa Corpo 12 e 14	3
Revista 3	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 14	Com serifa Corpo 8	Sem serifa Corpo 7 Com capitular	Sem serifa Corpo 12 e 14	3
Revista 4	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 14	Com serifa Corpo 8	Sem serifa Corpo 7 Com capitular	Sem serifa Corpo 12 e 14	3
Revista 5	Tipo Escritural	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 14	Com serifa Corpo 8	Sem serifa Corpo 6 Com capitular	Sem serifa Corpo 12 e 14	3

ANEXO 1.c

IMAGENS	Ilustrações	Fotos
Revista 1	-	-
Revista 2	-	-
Revista 3	-	-
Revista 4	-	-
Revista 5	-	-

FESTAS

ANEXO 2.a

GRID	Coltnas	Entrecolunas	Margens
Revista 1	3 - Primeira Nota: 4,9 cm Restante: 6	0,5	Superior - 1,9 Inferior - 1,8 Esquerda - 1,1 Direita - 1,2
Revista 2	3 - Primeira Nota: 4,9 cm Restante: 6	0,5	Superior - 0,7 Inferior - 1,9 Esquerda - 1 Direita - 1,5
Revista 3	4 - Primeira nota: 3,5 Restante: 4,4	0,5	Superior - 1,1 Inferior - 2 Esquerda - 1,5 Direita - 1
Revista 4	4 - Primeira nota: 3,3 Restante: 4,4	0,5	Superior - 1,6 Inferior - 1,9 Esquerda - 1,5 Direita - 1
Revista 5	3 - Primeira Nota: 4,3 cm Restante: 6	0,5	Superior - 1,5 Inferior - 2 Esquerda - 1,6 Direita - 1

ANEXO 2.b

TIPOGRAFIA	Seção	Título Principal	Títulos Secundários	Corpo do Texto	Box	Legendas	Total de tipos diferentes
Revista 1	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Com serifa Corpo 8		-	2
Revista 2	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Com serifa Corpo 8	-	-	2
Revista 3	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Nota 1: Com serifa Corpo 7 Restante: Com serifa Corpo 8	Título: Sem Serifa Corpo 18 Texto: Sem serifa Corpo 8	-	3
Revista 4	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Com serifa Corpo 8	Título: sem serifa corpo 16 Texto: sem serifa Corpo 8	-	4
Revista 5	Tipo Manual	Sem serifa Corpo 34 Caixa alta	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Nota 1: Com serifa Corpo 10 Restante: Com serifa Corpo 8	-	Com serifa Corpo 7	2

ANEXO 2.c

IMAGENS	Ilustrações	Fotos
Revista 1	-	-
Revista 2	-	-
Revista 3	-	-
Revista 4	-	-
Revista 5	-	2

SOCIEDADE

ANEXO 3.a

GRID	Colunas	Entrecolunas	Margens
Revista 1	3 - 6 cm Poema central: 3,6	1,6 / 0,5	Superior - 1,7 Inferior - 1,7 Esquerda - 1,4 Direita - 1,4
Revista 2	3 - 6 cm Poema central: 6	0,5	Superior - 1,3 Inferior - 1,6 Esquerda - 1,3 Direita - 1,3
Revista 3	3 - 6 cm Poema central: 3,7	1,6 / 0,5	Superior - 1,3 Inferior - 1,8 Esquerda - 1,1 Direita - 1,5
Revista 4	3 - 6 cm Poema central: 3,7	1,6 / 0,5	Superior - 1,3 Inferior - 1,6 Esquerda - 1,7 Direita - 0,8
Revista 5	3 - 6 cm Poema central: 5	0,9 / 0,5	Superior - 1,3 Inferior - 2,2 Esquerda - 1,1 Direita - 1,4

ANEXO 3.b

TIPOGRAFIA	Seção	Título Principal	Títulos Secundários	Corpo do Texto	Total de tipos diferentes
Revista 1	Tipo Escritural	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Com serifa Corpo 8 Texto central: Sem serifa Corpo 8	3
Revista 2	Tipo Escritural	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Com serifa Corpo 7 Texto central: Sem serifa Corpo 12	2
Revista 3	Tipo Escritural	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Com serifa Corpo 7 Texto central: Sem serifa Corpo 12	2
Revista 4	Tipo Escritural	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Com serifa Corpo 7 Texto central: Sem serifa Corpo 7	3
Revista 5	Tipo Escritural	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Com serifa Corpo 6 Texto central: Sem serifa Corpo 8	3

ANEXO 3.c

IMAGENS	Ilustrações	Fotos
Revista 1	1	-
Revista 2	1	-
Revista 3	1	-
Revista 4	1	-

Revista 5	1	-
-----------	---	---

PÁGINA DA QUERÊNCIA

ANEXO 4.a

GRID	Colunas	Entrecolunas	Margens
Revista 1	2 - 9,5 cm	0,5	Superior - 1,5 Inferior - 1,5 Esquerda - 1,1 Direita - 1,3
Revista 2	2 - 9,3 cm	0,5	Superior - 1,3 Inferior - 2,3 Esquerda - 1,2 Direita - 1,5
Revista 3	2 - 9 cm	0,5	Superior - 1,1 Inferior - 2,2 Esquerda - 1,4 Direita - 1,2
Revista 4	2 - 9 cm	0,5	Superior - 1,3 Inferior - 2,2 Esquerda - 1,4 Direita - 1,5
Revista 5	2 - 8,6 cm	1,4	Superior - 1,5 Inferior - 2 Esquerda - 1,4 Direita - 1,1

ANEXO 4.b

TIPOGRAFIA	Seção	Título Principal	Crédito	Corpo do Texto	Box	Legenda	Total de tipos diferentes
Revista 1	Tipo Escritural	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 12	Com serifa Corpo 8 Com capitular	Título: Sem serifa Corpo 36 Caixa alta Crédito: Sem serifa Corpo 12 Caixa alta Texto: Com serifa Corpo 7	-	3
Revista 2	Tipo Escritural	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 12	Com serifa Corpo 8 Com capitular	Título: Sem serifa Corpo 36 Caixa alta Crédito: Sem serifa Corpo 12 Caixa alta Texto: Sem serifa Corpo 14	Com serifa Corpo 10	3
Revista 3	Tipo Escritural	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 12	Com serifa Corpo 8 Com capitular	Título: Sem serifa Corpo 24 Caixa alta Crédito: Sem serifa Corpo 12 Caixa alta Texto: Com	-	4

					serifa Corpo 8		
Revista 4	Tipo Escritural	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 12	Com serifa Corpo 8 Com capitular	Título: Sem serifa Corpo 24 Caixa alta Crédito: Sem serifa Corpo 10 (negrito) Texto: Com serifa Corpo 8	Com serifa Corpo 8 Caixa alta - Caixa baixa	3
Revista 5	Tipo Escritural	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Sem serifa Corpo 12 - entre parênteses	Com serifa Corpo 8	-	-	2

ANEXO 4.c

IMAGENS	Ilustrações	Fotos
Revista 1	1	-
Revista 2	2	-
Revista 3	1	-
Revista 4	2	-
Revista 5	-	1

PASSEANDO

ANEXO 5.a

GRID	Colunas	Entrecolunas	Margens
Revista 1	Primeira/Terceira: 6 Central: 5,8	0,5	Superior - 1,7 Inferior - 2 Esquerda - 1,5 Direita - 1,6
Revista 2	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,6 Inferior - 1,5 Esquerda - 1,3 Direita - 1,2
Revista 3	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,2 Inferior - 2 Esquerda - 1,4 Direita - 1,1
Revista 4	Primeira/Terceira: 6 Central: 5,5	0,5	Superior - 1, Inferior - 2,2 Esquerda - 1,4 Direita - 1,5
Revista 5	3 - 6 cm	0,5	Superior - 1,7 Inferior - 1,8 Esquerda - 1,6 Direita - 1,1

ANEXO 5.b

TIPOGRAFIA	Seção	Título Principal	Títulos Secundários	Corpo do Texto	Total de tipos diferentes
Revista 1	Tipo Manual	-	-	Primeira coluna: Com serifa (itálico) Corpo 8 Com capitular Segunda coluna: Com serifa Corpo 8 Terceira coluna: Com serifa Corpo 8	2
Revista 2	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 16	Primeira coluna: Nota 1: Sem serifa Corpo 6 Com capitular Nota 2: Sem serifa Corpo 8 Segunda coluna: Sem serifa Corpo 12 Terceira coluna: Sem serifa Corpo 8	3
Revista 3	Tipo Manual	-	-	Primeira coluna: Com serifa Corpo 8 Com capitular Segunda coluna: Sem serifa Corpo 12 Terceira coluna: Sem serifa Corpo 8	3
Revista 4	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta - Caixa baixa	Primeira coluna: Nota 1: Sem serifa Corpo 8 Nota 2: Com serifa Corpo 7 Segunda coluna: Sem serifa Corpo 12 Terceira coluna: Nota 1: Sem serifa Corpo 8 Nota 2: Com serifa Corpo 8 (itálico)	4
Revista 5	Tipo Manual	Sem serifa Corpo 14 Com Capitular	Subtítulo: Sem serifa Corpo 8 e Corpo 6 entre parênteses	Primeira coluna: Com serifa Corpo 8 Segunda coluna: Sem serifa Corpo 12 Terceira coluna: Sem serifa Corpo 8	3

ANEXO 5.c

IMAGENS	Ilustrações	Fotos
Revista 1	1	-
Revista 2	1	-
Revista 3	1	-
Revista 4	1	-
Revista 5	1	-

ANTHOLOGIA

ANEXO 6.a

GRID	Colunas	Entrecolunas	Margens
Revista 1	Texto inicial desalinhado: 7,4 + 2 Colunas: 6,5 cm	2,7	Superior - 1,2 Inferior - 1,6 Esquerda - 1,2 Direita - 1,2

Revista 2	Texto inicial desalinhado: 7,4 + Primeira coluna: 6,9 + Segunda coluna: 7,6	2,9	Superior - 1,5 Inferior - 1,9 Esquerda - 1,4 Direita - 1
Revista 3	Texto inicial desalinhado: 7,5 + Primeira coluna: 5,6 + Segunda coluna: 6 + Terceira coluna: 6	0,9 / 0,5	Superior - 1 Inferior - 1,8 Esquerda - 1,2 Direita - 1,4
Revista 4	Texto inicial desalinhado: 6,7 + 3 Colunas: 5,9	0,5	Superior - 2 Inferior - 1,9 Esquerda - 1,7 Direita - 1,5
Revista 5	Texto inicial desalinhado: 7,1 + Primeira coluna: 5,9 + Segunda coluna: 5,8 + Terceira coluna: 5,7	0,4	Superior - 1,3 Inferior - 1,9 Esquerda - 1,8 Direita - 1,5

ANEXO 6.b

TIPOGR AFIA	Seção	Título Principal	Títulos Secundários	Corpo do Texto	Total de tipos diferentes
Revista 1	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 14 Caixa alta	Texto inicial desalinhado: Com serifa Corpo 6 (itálico) Poemas: Com serifa Corpo 8	4
Revista 2	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12	Texto inicial desalinhado: Com serifa Corpo 6 (itálico) Poemas: Sem serifa Corpo 8	3
Revista 3	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 20 e Corpo 12	Texto inicial desalinhado: Com serifa Corpo 6 (itálico) Poemas: Sem serifa Corpo 8	3
Revista 4	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12 Caixa alta	Texto inicial desalinhado: Com serifa Corpo 6 (itálico) Poemas: Sem serifa Corpo 8 e Corpo 6	2
Revista 5	Tipo Manual	-	Sem serifa Corpo 12	Texto inicial desalinhado: Com serifa Corpo 6 (itálico) Poemas: Sem serifa Corpo 8	3

ANEXO 6.c

IMAGENS	Ilustrações	Fotos
Revista 1	1	-
Revista 2	-	1
Revista 3	1	-
Revista 4	1	-
Revista 5	1	-