

Susanne Neubauer***Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969):
o contexto popular e transcultural de *Der Weg eines Zeichens*¹****Artigo inédito**

Max Bense/Aloísio Magalhães (Germany, 1969): the transcultural and popular context of *Der Weg eines Zeichens*

palavras-chave:

Max Bense; Aloísio Magalhães;
teoria do signo; tipografia;
popularidade

Se o impulso modernista demanda novas abordagens, muitos defendem que voltar a atenção para as redes de trocas artísticas é um modo de reatualizar o paradigma modernista. Em 1969, o artista e designer brasileiro Aloísio Magalhães (1927-1982) exibiu uma série de fotografias na galeria de estudos do Studium Generale, da Universidade de Stuttgart, um espaço de exposição dedicado ao discurso interdisciplinar fundado por Max Bense (1910-1990) em 1958. Neste artigo quero discutir os aspectos principais do projeto dessa exposição, comparando-o com o movimento concretista e com a perspectiva de Lina Bo Bardi sobre exposições, assim como quero examinar as diferentes abordagens culturais do projeto fotográfico de Magalhães e suas afinidades com a proposta do formalismo, do concretismo e da teoria do signo.

keywords:

Max Bense; Aloísio
Magalhães; sign theory;
typography; popularity

If the Modernist impulse requires new approaches, then many argue that highlighting the networks of artistic exchange is one way of reactualizing the Modernist paradigm. In 1969, Brazilian artist and designer Aloísio Magalhães (1927-1982) exhibited a series of photographs at the study gallery at Studium Generale, University of Stuttgart, an exhibition space for interdisciplinary discourse founded by Max Bense (1910*1990) in 1958. In this study I want to discuss key aspects of this exhibition project, comparing it with the Brazilian concretist movement and Lina Bo Bardi's exhibitionary visions, as well as to examine the different cultural approaches to Magalhães photographic project and its common grounds with formalism, concretism and sign theory.

1. Esta investigação surgiu no contexto de um projeto de pesquisa financiado pelo Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG (Sociedade Alemã para a Investigação). Tradução de Renato Azevedo Aneas.

* Freie Universität Berlin.

Susanne Neubauer

Max Bense/Aloísio Magalhães
 (Alemanha, 1969): o contexto
 popular e transcultural de *Der
 Weg eines Zeichens*.

**Fig. 1**

Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro decorando bicicleta, 1964. [foto Instituto Memória Gráfica Brasileira]

Graças ao teórico da ciência, filósofo, matemático e esteta Max Bense (1910-1990), inúmeros artistas brasileiros puderam expor suas obras na galeria Studium Generale, da Universidade de Stuttgart, entre 1957 e 1979, um intervalo de tempo considerável². Para muitos deles, tratava-se da primeira oportunidade de exibir seus trabalhos na Alemanha, como no caso de Lygia Clark, Bruno Giorgi, Almir Mavignier e Mira Schendel – que vieram a se tornar artistas consagrados do movimento de vanguarda latino-americano. A exposição de 1969, *Der Weg eines Zeichens* (*Os caminhos de um signo*), foi dedicada a um projeto do artista e designer Aloísio Magalhães: o design do logotipo para o Quarto Centenário do Rio de Janeiro (fig. 3). A exposição, o croqui do logo e a documentação fotográfica realizada por Magalhães nunca foram pesquisadas em seus pormenores. A recente publicação *Constructing an avant-garde: art in Brazil 1949-1979* (*Construindo uma vanguarda: a arte no Brasil 1949-1979*), de Sérgio Bruno Martins, por exemplo, não inclui Magalhães, embora o livro foque em um aspecto claramente ilustrado pela obra do artista: as similaridades, em vez das diferenças, entre as produções artísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo, os dois centros do movimento de vanguarda do pós-guerra no Brasil. Uma análise da colaboração entre Bense e Magalhães ofereceria não só percepções esclarecedoras sobre trocas transculturais e temas afins – diferentes conceitos e adaptações da arte concreta se aproximam do design –, mas também tornaria possível interpretar o projeto em um contexto politicamente especificamente brasileiro.

2. Max Bense começou a lecionar Filosofia e Teoria da Ciência na Universidade Técnica de Stuttgart, em 1949. Em 1953, começou a dar palestras em Ulm. Informação obtida em e-mail de Elisabeth Walther-Bense para a autora, 8 de outubro, 2009.

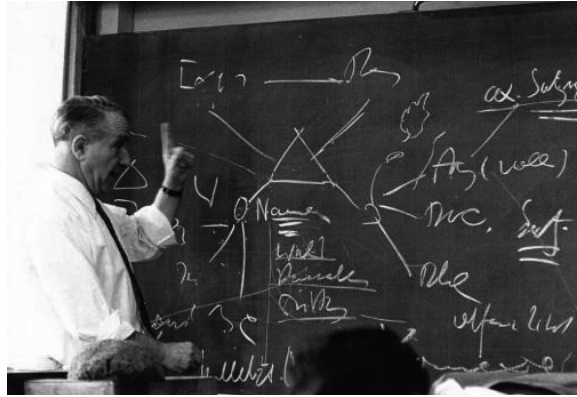


Fig. 2

Max Bense explica a sua Zeichentheorie (teoria dos signos), 1967. (foto Archiv Elisabeth Walther-Bense)



Fig. 3

Regulamento para utilização do logotipo do Quarto Centenário, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

Der Weg eines Zeichens / O símbolo vivo, 1969

Neste ensaio, gostaria de focar o discurso artístico e a discussão já mencionada, bem como a exposição *Der Weg eines Zeichens* e suas diversas dimensões e contextos. A ideia é ir além da reconstrução de narrativas históricas e de desdobramentos relacionados ao modo como artista e obra podem se influenciar. Esse tipo de história da arte deve ser substituído por uma análise diferenciada de questões concretas sobre perspectivas relevantes, considerando os contextos locais e internacionais e – especialmente no campo da arte brasileira – a relação entre arte/design e teoria/discurso. A exposição *Der Weg eines Zeichens* no Studium

Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de *Der Weg eines Zeichens*.

Generale da Universidade de Stuttgart incluiu croquis, pôsteres e fotografias do logo criado para o aniversário de 400 anos do Rio, projetado e documentado por Aloísio Magalhães. Além de Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, Magalhães é um dos pioneiros no campo do design gráfico brasileiro. Embora trabalhassem também como pintores, todos esses designers tiveram um papel menor na cena artística brasileira, ainda que sua prática artística estivesse estreitamente conectada com o discurso de seu tempo e com o esforço de se produzir uma arte concreta que relacionasse arte e sociedade.

Aloísio Magalhães nasceu em Recife, em 1927, e morreu em Pádua, Itália, em 1982. Estudou direito e completou um curso de museologia em Paris entre 1951 e 1953³. Ao longo desse período, visitou regularmente o *Atelier 17*, um centro de divulgação de técnicas de gravura dirigido por Stanley William Hayter (1901-1988) entre 1927 e 1955, onde artistas reconhecidos, como Alberto Giacometti, Louise Bourgeois, Le Corbusier, Mark Rothko, Jackson Pollock e Louise Nevelson trabalharam⁴. Em 1956, Magalhães recebeu uma bolsa de estudos do governo dos Estados Unidos, onde permaneceu até 1960, exibindo seu trabalho em Washington D.C. e Nova Iorque⁵. Em 1957, o Museu de Arte Moderna comprou sua obra *Agreste (Landscape)*, que faz parte da coleção até hoje⁶. Durante sua permanência nos Estados Unidos, publicou também dois livros, *Doorway to Portuguese* (Porta de entrada para o português) e *Doorway to Brasília* (Porta de entrada para Brasília), com o artista americano e editor da Falcon Press, Eugene Feldman. Magalhães também lecionou como docente convidado na Philadelphia Museum School of Art.

Ao voltar para o Rio de Janeiro em 1960, Aloísio Magalhães inaugura com dois parceiros (Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual) seu escritório de design M+N+P, que posteriormente se dobrará em Aloísio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial Ltda. Em 1962, o designer se torna cofundador da primeira faculdade de design no Brasil, a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI)⁷. A ESDI foi fundada por Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller seguindo o exemplo da HfG Ulm (Escola de Design de Ulm), inaugurada por Max Bill em 1952. Implementando a filosofia da Bauhaus, a instituição se tornou um importante lugar de atividade no contexto da economia emergente do Brasil, tanto econômica como culturalmente falando. Os primórdios da ESDI remontam às aulas de design experimental ministradas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio⁸, iniciadas em 1955 pelo argentino Tomás Maldonado (*1922) – que se tornara diretor da HfG Ulm (1954-1967) –, por Wollner e por Aloísio

3. Essa breve introdução biográfica da vida do artista foi feita com base em <http://www.aloisiomagalhaes.org/>. Acesso em: 16 out. 2017. Cf. também SOUZA LEITE, João de. Uma aventura paradoxal no design brasileiro: o projeto e o contexto em Aloísio Magalhães. In: **ARC Design**, São Paulo, n. 44, 2005, p. 74-79.

4. Disponível em: <<http://bit.ly/2HrUuQM>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

5. Ao contrário de Hélio Oiticica, que esteve em Nova Iorque entre 1970 e 1978, Magalhães esteve nos Estados Unidos antes do golpe militar de 1964 no Brasil.

6. THE MUSEUM OF MODERN ART. **Recent American acquisitions**. New York, 15 mar. – 21 abr., 1957. Disponível em: <<http://mo.ma/2pcmQY2>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

7. Disponível em: <<http://bit.ly/2FzFgbZ>>. Acesso em: 16 out. 2017.

8. LE BLANC, Aleca. A democratic education for the masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna. In: NATHAN, Hugo [org.]. **Ivan Serpa**: pioneering abstraction in Brazil. New York: Dickinson, 2012, p. 9-21.

Magalhães. Como designer, Magalhães se envolveu em diversos projetos visuais que moldaram significativamente a vida pública no Brasil, como a Petrobras, a TV Globo, a Fundação Bienal e a primeira emissão do Cruzeiro, em 1966.

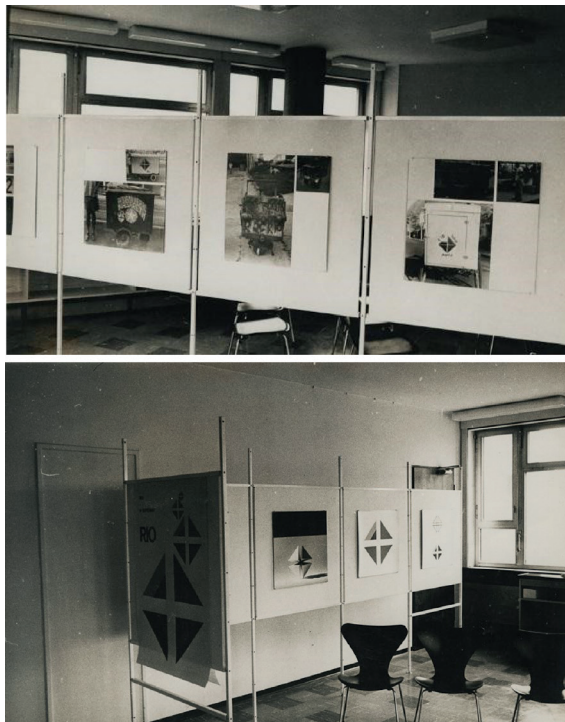


Fig. 4

Logotipo do Quarto Centenário em exposição no Studium Generale, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

A popularização do “símbolo vivo”

O primeiro grande êxito de Magalhães foi ter vencido a concorrência de 1964 na ocasião do aniversário de 400 anos do Rio de Janeiro, depois de ser selecionado entre inúmeras inscrições. Como tema de seu logo, Magalhães escolheu o número 4, explorando seu conteúdo tanto “estrutural quanto semanticamente”⁹. As cores azul e branca simbolizavam a cidade, o amarelo e o verde, o país. Como referência, Magalhães também mencionou a cruz “usada durante o século XVI pelos descobridores portugueses,”¹⁰ representando a cruz da Ordem de Cristo, um símbolo altamente familiar para os brasileiros. O logo tridimensional é uma apropriação livre do dodecaedro, um objeto de doze faces planas que apresenta a mesma aparência de todos os lados.

Após preparar esse design, Magalhães disse: “O tema que escolhi se deparou com grande oposição em alguns lugares, baseada na opinião de que as pessoas seriam incapazes de entender e aceitar um

9. MAGALHÃES, Aloísio. The living symbol. *Typographica*, London, n. 12, 1965.

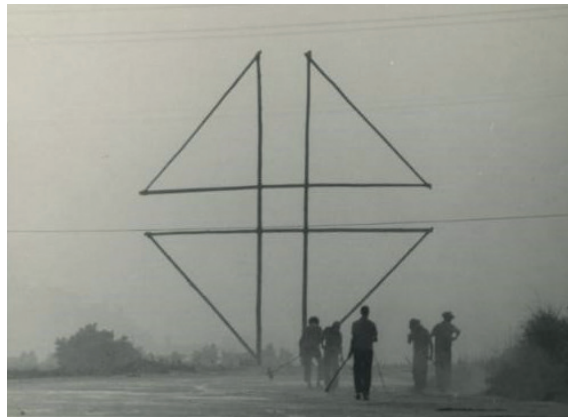
10. *Ibidem*, p. 30.

Susanne Neubauer

Max Bense/Aloísio Magalhães
[Alemanha, 1969]: o contexto
popular e transcultural de *Der
Weg eines Zeichens*.

logo abstrato que não tenha um sentido imediato, óbvio. As autoridades ainda pensaram em substituir o logo por algo mais convencional”¹¹. De qualquer forma, o símbolo foi adotado pelos cariocas do modo mais inesperado e criativo. Magalhães tirou inúmeras fotografias das adaptações de seu logo pela cidade, as quais revelam que, ao contrário das previsões céticas por parte dos organizadores, seu trabalho foi amplamente aceito pelo público. A avaliação escrita pelo designer para a publicação que acompanhou a exposição em Stuttgart, uma brochura da coleção *rot*, pode ser interpretada pela intenção de mostrar que o período da arte concreta brasileira que inspira o logotipo foi submetido a uma reavaliação significativa após o golpe militar em 1964. O boom cultural do Brasil, que se deu em paralelo à inauguração da sua nova capital, Brasília, em 1960, e o estabelecimento de diferentes correntes dentro do movimento da arte concreta como uma nova linguagem da arte de vanguarda brasileira foram seguidos de uma fase de exílio e retração, mas também de uma reavaliação da vanguarda artística, reinterpretada como um movimento com forte influência política e social. O próprio Magalhães não mencionou isso no curto parágrafo que escreveu para a publicação da exposição de Stuttgart nem em seu ensaio “The living symbol” (O símbolo vivo), publicado na revista inglesa *Typographica* em 1965. Em ambos os locais em que o projeto foi documentado – a publicação alemã que integra a coleção *rot* de Max Bense e a revista inglesa *Typographica* de Herbert Spencer – o contexto cultural e político do projeto na megacidade brasileira foi praticamente ignorado.

11. MAGALHÃES, Aloísio.
Sem título. In: _____. **Rot**
39: Der Weg eines Zeichens.
39, Stuttgart: Hansjörg Mayer,
1969.

**Fig. 5**

Logotipo do Quarto Centenário
do Rio de Janeiro, 1964. (foto
Instituto Memória Gráfica
Brasileira)



Fig. 6
Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

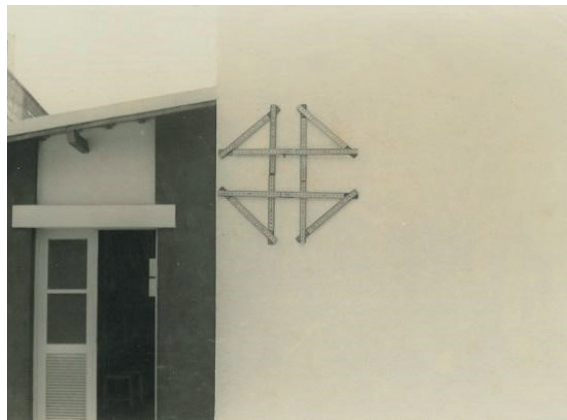


Fig. 7
Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

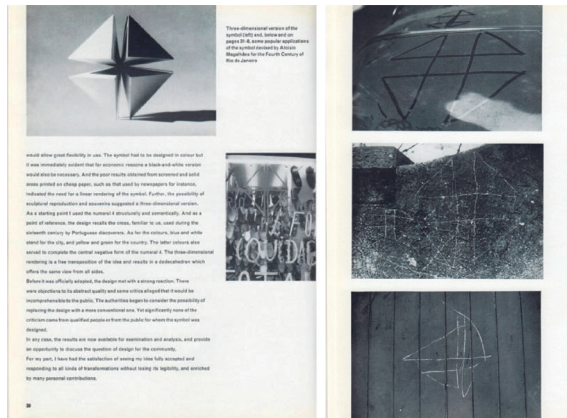


Fig. 8
Página do artigo "The living symbol" na revista *Typographica*, 1965.

“The living symbol” na *Typographica*

A importância de Magalhães e de seu primeiro grande projeto para o Quarto Centenário da cidade do Rio, inclusive em contexto internacional, pode ser demonstrada pela contribuição do tipógrafo e designer de comunicação britânico Herbert Spencer (1924-2002), que incluiu o projeto e sua documentação fotográfica no 12º número da *Typographica*. A revista *Typographica*, editada em Londres, exerceu grande influência no design gráfico e nas artes visuais dos anos 1950 e 1960¹². Spencer fundou o periódico em 1949, quando tinha apenas 25 anos. No início de sua carreira, Spencer viajou pela Europa e conheceu importantes designers, como Max Bill, Imre Reiner, Piet Zwart e Willem Sandberg. Em sua revista, ele experimentou não apenas com a tipografia e com as palavras, mas também com imagens, fotografias e diferentes tipos de substratos para impressão. Alinhado à orientação de sua revista, Spencer não trabalhou somente com designers pioneiros como Bill, Jan Tschichold e Karl Gerstner, mas também com artistas do campo da poesia concreta e da arte visual, como Ian Hamilton Finlay, Jasia Reichardt e Dom Sylvester Houédard, além de críticos de arte e escritores como John Berger, autor de *Ways of seeing* (Modos de ver), de 1972. *Typographica* 12, que apresentava as contribuições de Magalhães, foi parte das “new series” (“novas séries”) da revista, publicadas entre 1960 e 1967, que tinham um design mais elaborado, com especial atenção à fotografia. Além do trabalho de Magalhães, esse número também apresentava um artigo do historiador James Mosley (*1935) sobre a fonte sem serifa utilizada nos epitáfios ingleses do século XVIII; um projeto fotográfico sobre letras e números dos barcos de pesca da Bretanha, idealizado pela artista e ilustradora britânica Barbara Jones (1912-1978); um ensaio intitulado “Art on the assembly line” (Arte na linha de montagem), sobre o desenvolvimento de manuais de instrução e livros de modelos (precursores dos catálogos) e uma resenha sobre o livro de artista de Dieter Roth, financiado e publicado pela William and Noma Copley Foundation, em 1965. Como um encarte, *Typographica* 12 incluiu uma cópia da monografia de Dieter Roth editada pela Copley. A parte final da revista apresenta uma série de fotografias de Herbert Spencer mostrando sinais indexicais – punhos e setas – descritos por Edward Wright, assim como um texto sobre o uso das setas nas sinalizações públicas na China, também ilustrado com fotografias. A revista acaba com vários anúncios de página única encomendados por empresas de tipografia.

Em “The living symbol”, sua contribuição para a revista, Magalhães descreveu seu design como a “representação de uma

12. POYNOR, Rick. *Typographica*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

convenção” clara e legível, possuindo, então, a habilidade de “ganhar o significado do que representa através de seu uso [...] a ideia era capaz de absorver as transformações e mudanças sem perder o seu valor de reconhecimento, assim como as letras suportam qualquer forma de grafismo, as notas se ajustam a vozes diferentes, as línguas são pronunciadas em dialetos distintos, as cores admitem variadas nuances”¹³. Magalhães desenvolveu um logo que, como ele escreve, não incorporou clichês, como elementos da paisagem do Rio. Ele almejou uma solução “que, pela sua simplicidade, pudesse ser facilmente memorizada, adequada para diversos usos e que pudesse estimular a inventividade do carioca. Meu principal objetivo era elaborar algo que pudesse ser rapidamente aceito pela população como um todo”¹⁴.

13. MAGALHÃES, 1965.

14. *Ibidem*.

De acordo com sua teoria do signo, Max Bense interpretou o design de Magalhães como uma “relação entre objetos”, criando um vínculo e abrindo um campo semântico. Esse campo semântico corresponde ao tipo de “inteligência humana” que o autor descreveu como tipicamente brasileira em sua publicação *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion* (Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana), marcada pela interação direta entre seres humanos. Através da documentação fotográfica de Magalhães – a qual, para Bense, constitui uma nova dimensão do uso e da adaptação dos signos – Bense introduziu o seu conceito de macro e microestética dos signos, como definido em sua publicação de 1965 intitulada *Aesthetica: Einführung in die neue Ästhetik* (Aesthetica: introdução à nova estética).

No livro, o teórico definiu macroestética como uma ontologia da forma e do conteúdo que tem origem na “área do método descritivo [e] sua observabilidade”, ou melhor, na área da imitação e da abstração¹⁵. Já a microestética, percebida por Bense na arte concreta de Max Bill, Tomás Maldonado e Friedrich Vordemberge-Gildewart, é descrita como um processo do signo baseado em certos padrões de comunicação que devem ser explorados em uma “teoria da função comunicativa dos signos estéticos (por exemplo, no ensino da comunicação visual)”¹⁶. Consequentemente, os processos e os signos microestéticos se mantêm fora do escopo da percepção imediata¹⁷. Nos trabalhos de arte concreta, os signos e as suas mídias se fundem, representando, como Bense escreveu, o objeto estético, artístico, “como um todo que assume o caráter de um signo”¹⁸. Essa “área fundamental e nuclear dos trabalhos de arte”, caracterizada pelas sequências de processos, isto é, as funções inter-relacionadas de “cor, forma, espaço, luz e movimento”, deve ser revelada através de uma análise microestética. Bense também falou sobre o processo de absorção entre o signo e seu suporte, definindo assim uma

15. BENSE, Max. Makroästhetik und Mikroästhetik. In: _____. *Aesthetica: Einführung in die neue Ästhetik*. Baden-Baden: Agis-Verlag, 1965, p. 140.

16. *Ibidem*, p. 141.

17. *Ibidem*, p. 143.

18. *Ibidem*, p. 145.

Max Bense/Aloísio Magalhães
[Alemanha, 1969]: o contexto
popular e transcultural de *Der
Weg eines Zeichens*.

certa sequência de processo e notando também que “a acurada e sistemática busca de tais sequências de processo é um dos mais complexos desafios no campo da microestética”¹⁹.

Bense desenvolveu essa interpretação intensamente abstrata da microestética dos signos na área da arte concreta (assim como na poesia concreta de Gertrude Stein ou na prosa de James Joyce), observando que os signos podem também reinventar o seu sentido original, resultando em sua “degeneração”²⁰. Uma nova ideia apresentada por Bense em *Inteligência brasileira* propõe que “o caminho de um signo é sempre um caminho que atravessa os sistemas humanos e urbanos”, o que “revela seu uso tão frágil quanto complexo”. Aqui, Bense expandiu seu conceito, adicionando a dimensão do uso e deixando a área da estética pura tradicionalmente aplicada às áreas da arte e da pintura. Bense se refere a esse conceito como um “caminho comunicativo” puramente visual e, em seu texto *Paths of a sign* (Caminhos de um signo) descreve dois outros tipos de transmissão: o “caminho criativo”, referente às variações do design, alcançando sua “forma física” através de suas formas geométricas elementares, e a sua “indexicalidade” material, devida às cores nacionais do Brasil tornarem possível situá-las em um contexto específico.

Enquanto o “caminho comunicativo” faz que o signo, em sua redução construtiva, seja “adaptável” no sentido da microestética, o terceiro caminho, o “caminho transportador”, descreve a repetição estrutural e a “variabilidade do lugar” em que o signo pode aparecer – como um anúncio, uma mensagem, uma decoração ou um ornamento. À medida em que o signo se submete a essas adaptações, as marcas de sua construção desaparecem – o signo se dissolve, “seus contornos se borram, as marcas de sua construção desaparecem, um tipo de beleza tachista emerge apresentando influências japonesas e culminando em um caótico, abstrato e divertido emaranhado de linhas. Um exemplo de destaque da criação, da vida e da morte de um signo nos múltiplos canais de comunicação humanos e urbanos de uma metrópole tropical”²¹.

A *Inteligência brasileira* de Bense

Bense usou uma fotografia monocromática do design tridimensional de Magalhães na capa da publicação *Brasilianische Intelligenz*. O livro foi publicado pela Limes Verlag, de Wiesbaden, em 1965. O artigo é uma adaptação livre do conceito estético de Bense sobre a “inteligência brasileira” com descrições deslumbrantes das quatro viagens que fez ao Brasil, a primeira a convite do governo brasileiro em 1961, seguida de uma a cada ano até 1964. Nessas viagens, Bense e a sua assistente Elisabeth Walther

19. Ibidem, p. 147.

20. BENSE, Max. **Rot 39**:
Der Weg eines Zeichens. 39,
Stuttgart: Hansjörg Mayer,
1969.

21. Ibidem.

(1922 -2018), que depois se tornaria sua esposa, encontraram diversos artistas e escritores brasileiros reconhecidos, como Alexandre Wollner, Mário Pedrosa, Haroldo e Augusto de Campos, Karl Heinz Bergmiller, Waldemar Cordeiro, Roberto Burle Marx, Bruno Giorgi, Lygia Clark, Clarice Lispector, Décio Pignatari, Alfredo Volpi, Mario Schenberg e outros. Ao longo de suas viagens, Bense frequentemente deu palestras na Escola Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, bem como na Escola de Desenho Industrial ESDI²².

22. Informação obtida em e-mail de Elisabeth Walter-Bense para a autora, 11 de agosto, 2009.



Fig. 9

Capa da primeira edição de *Brasilianische Intelligenz*, de Max Bense, publicada pela editora Limes, 1965.

Em sua publicação, Bense busca compreender – de modo cartesiano, ou seja, tecnicamente – as “propriedades intelectuais de uma civilização”. “O que se verifica é que existe uma inteligência brasileira progressista, que mantém ligações internas e externas com a Europa, a América e a Ásia e que desenvolve, de modo original e inovador, temas, estilos, descobertas, atitudes e experimentos merecedores de toda a atenção [...]. Pode-se também observar que a ideia e a práxis da humanidade possuem nos centros civilizados dos trópicos dimensões distintas daquelas apresentadas em outros lugares, que tais dimensões aí se formam de maneira menos histórica, constituindo-se muito mais numa permanente atualidade, e que o seu núcleo repousa no gesto criador, e não no gesto contemplativo [...]”²³.

Para Bense, Brasília, inaugurada como a nova capital do Brasil em 1960, era a prova viva do impulso criativo do país. Sobre a cidade, Bense comentou que se tratava do “auge absoluto de um poder criativo, universal”, chamando-a, ainda, de uma “proclamação brasileira de inteligência

23. BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 11-12.

Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de *Der Weg eines Zeichens*.

cartesiana”²⁴. Por outro lado, ele poderia apenas se referir hipoteticamente à “substância mental concreta do Brasil moderno” que viu resumida em Brasília. De acordo com Bense, “urbanismo é também uma notação que a civilização faz para o futuro, sobretudo o urbanismo que se embrenha na selva a fim de criar, feito uma gigantesca ilha artificial no cerrado, uma cidade cujo plano geral revela a forma do avião, e que hoje, tal como em seu início, é dependente do avião”²⁵. Chama atenção a observação de que, na “inteligência brasileira”, a improvisação, a antecipação e uma “consciência a-histórica” têm papel preponderante, e que especialmente o design seria marcado por uma mistura de “construtividade técnica, concepção artística e produção industrial”²⁶. A “inteligência brasileira” encara o design como “uma modalidade de mediação da configuração externa do mundo [...] uma parte essencial da ideia de uma civilização futura. Enquanto o design sugere o futuro, despede-se do passado”²⁷. A “inteligência brasileira” combina dois componentes estruturais dialéticos, “dois princípios metódicos da extensão, do preenchimento do espaço e do desenvolvimento da forma: o orgânico e o geométrico, ou o morfológico e o topológico, ou, ainda, o vegetativo e o estrutural”²⁸.

Bense também relacionou suas contemplações sobre a “inteligência brasileira” com as correntes artísticas do seu tempo no campo das artes visuais, especialmente a arte abstrata e a arte concreta. Bense escreve que “O concreto é o não-abstrato. Tudo o que é abstrato traz em si alguma coisa que o pressupõe, a partir da qual certas características são abstraídas. Tudo o que é concreto resume-se, ao contrário, apenas a si mesmo”²⁹. Nesse ponto, Bense segue a definição proposta por Max Bill em 1936: “Por arte concreta entendemos aqueles trabalhos de arte que não nascem de um processo de abstração, mas sim de seus princípios e significados inerentes – sem se basear em fenômenos naturais ou em suas transformações”³⁰. Bense expandiu essa definição teórica do signo valendo-se da sua experiência no Brasil, percebendo-a como extremamente “móvel” na categorização da arte brasileira. A respeito dos objetos feitos no início dos anos 1960 por Lygia Clark, que podiam ser diretamente manipulados e que foram descritos e reproduzidos no texto de Bense, ele escreveu: “Mas o princípio ‘móvil’, que a inteligência brasileira parece tanto privilegiar, apresenta-se aqui numa versão extremamente metódica e introduz os objetos variáveis como uma ponte para o conjunto da arte cinética mais recente [...]”³¹. Do ponto de vista histórico, a ponte que ele sugeriu em direção à arte cinética não está precisamente estabelecida, ou, ao menos, se trataria de uma interpretação limitada. Ainda assim, Bense capturou um elemento central do desenvolvimento da arte brasileira: a densidade do contato intelectual e

24. BENSE, 2009, p. 19

25. Ibidem, p. 24

26. Ibidem, p. 18.

27. Ibidem, p. 30.

28. Ibidem, p. 51.

29. Ibidem, p. 73.

30. BILL, Max. **Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik**. Zürich: Kunsthaus, 1936.

31. BENSE, 2009, p. 65-66.

especialmente físico que teve impacto extraordinário na vanguarda brasileira. Ele diz: “A inteligência brasileira diferencia-se da europeia pelo fato de que tanto o reconhecimento quanto a disputa transformam-se imediatamente em contato. Em nenhuma outra parte encontra-se uma composição tão compacta das naturezas espirituais”³².

32. *Ibidem*, p. 61.

Fragilidade variável e participação na crise

Pouco se sabe sobre a recepção do ensaio de Bense, *Brasilianische Intelligenz*, na Alemanha. Mesmo as investigações mais minuciosas falharam em identificar o texto citado ou mencionado em qualquer parte do discurso artístico no final dos anos 1960. No Brasil, até 2009 não havia tradução publicada³³, ainda que Bense tenha ocupado um espaço importante no país como um teórico não-brasileiro cuja visão se distinguia daquela de Max Bill. Da perspectiva atual, *Inteligência brasileira* reflete a crítica emergente do funcionalismo e do urbanismo funcionalista dos anos 1950, introduzindo modelos alternativos como a mobilidade e a interação social, descrita por Bense, em tradução imediata, como “contato”³⁴. O conceito de progresso dos anos 1950 – tão fortemente refletido no “projeto construtivo” do Brasil naquele tempo, que fez com que todo artista que ajudou a projetar o futuro se tornasse um “artista construtivo” – foi submetido a uma reavaliação fundamental nos anos 1960. A escolha das imagens para a publicação reflete sismograficamente a natureza de tal reavaliação. Em vez de escolher as fotos oficiais e monumentais que Marcel Gautherot tirou da construção de Brasília, Bense optou por imagens da cultura brasileira para ilustrar seu conceito de “inteligência brasileira”, mostrando contrastes e oposições que começavam a transparecer no país: alegria e melancolia, natureza e inteligência, improvisação e projeção, estagnação e mobilidade³⁵. As imagens mostram dois períodos decisivos na arquitetura brasileira, o colonialismo e o modernismo, dois artistas brasileiros renomados, Bruno Giorgi e Lygia Clark, e a praia mais famosa do país, Copacabana.

O trabalho de Lygia Clark intitulado *Abrigo poético*, que Bense chamou de “uma escultura arquitetônica”, é paradigmático na reviravolta cultural e política que se manifestou no golpe militar de 1964. A obra retoma a estabilidade do “projeto construtivo” dos anos 1950 e o transforma em uma “fragilidade variável da mensagem estética”³⁶. O grupo dos artistas neoconcretos ao qual pertencia Lygia Clark rejeitou a obsessão moribunda com formas exageradas em geometrismo, produzindo, em vez disso, um manifesto que ressaltou a importância da relação do objeto artístico com o tempo e o espaço que o circundam como

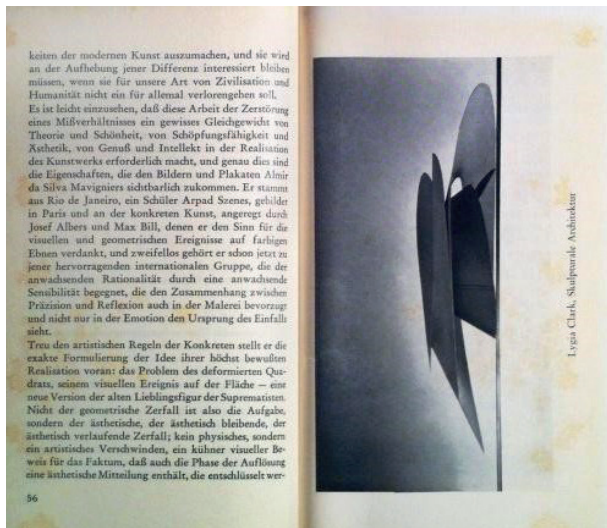
33. NOBRE, Ana Luiza. Max Bense: mobilidade e inteligência brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, v. 167, n. 1, abr. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2p75Yle>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

36. BENSE, 2009, p. 64.

uma intenção artística. Para os artistas do Manifesto Neoconcreto, o “princípio móvel” de Bense representava o desejo dos artistas de estabelecer uma relação física com seu trabalho, criando, então, um encontro espacial tanto visual quanto tátil, e definindo o trabalho artístico como um “intermediário” com fronteiras estéticas cada vez mais porosas. *Abrigo poético* é um desses “objetos-móvel” de Lygia Clark, esteticamente fundamentado pela sua fase geométrica, mas almejando que o público o manipule, convidando-o a pegá-lo. No contexto da discussão atual, o manifesto artístico de Lygia Clark, de 1966, intitulado “Nós recusamos”, é bem esclarecedor. Ela escreve: “pertencemos a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte como o que entendíamos até então. Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; [...] recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição [...] recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de liberdade. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática da duração”³⁷.



37. CLARK, Lygia. Nós recusamos, 1966. In: BRETTE, Guy, et al. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 211. Versão brasileira disponível em: <https://issuu.com/lygiacklark/docs/1966-nos-recusamos_p>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Fig. 10

Páginas 56 e 57 da primeira edição de *Brasilianische Intelligenz*, de Max Bense, publicada pela editora Limes, 1965.

A ampla aceitação da população do Rio ao logo criado por Aloísio Magalhães na ocasião do aniversário de 400 anos da cidade é um fenômeno que pode ser interpretado nesse contexto de crise e reavaliação que marcou a vanguarda artística brasileira. Além do pop e da nova figuração brasileira, essa reavaliação se aplica também a um movimento artístico que Hélio Oiticica mais tarde chamaria de “antiarte”. Lygia Clark sugeriu “o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização

38. Ibidem, Loc. cit.

39. MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 69.

40. GAENSHEIMER, Susanne; HINDERER, Max Jorge (org.). **Hélio Oiticica**: das große Labyrinth, the great labyrinth. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, p. 211/212. Versão brasileira disponível em: <<https://bit.ly/2uhUJwk>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

estática da duração”³⁸. O crítico de arte Frederico Morais descreveu o período que sucedeu ao golpe militar como uma “crise da vanguarda” que não só gerou “obras” mas o entendimento da arte como um modo de se envolver e agir³⁹. De acordo com Morais, essa crise foi desencadeada pela situação política, que tornou impossível a continuidade bem-sucedida do projeto moderno, ou ao menos mostrou claramente que se tratava de algo sem sentido. A ambição da arte por se tornar uma força transformadora não pareceu mais viável em meados dos anos 1960. A propósito, a “crise” a que Morais se refere está ligada à crescente falta de liberdade artística. O Ato Institucional Número 5 fez que diversos artistas e críticos deixassem o país, enquanto outros foram perseguidos e presos.

No texto abrangente, “Esquema geral da Nova Objetividade”, que escreveu para a exposição em que foi curador no MAM do Rio de Janeiro em 1967, Oiticica descreveu o surgimento de uma “antiarte” que nasce de condições novas, experimentais, tornando possíveis as apropriações dentro do programa da arte ambiental pela primeira vez. Elas podem ser aplicadas tanto a objetos quanto a pessoas na esfera pública. “A formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido”⁴⁰. De acordo com Oiticica, essas apropriações dentro do espaço coletivo se relacionam à tendência de a arte coletiva estabelecer contato entre a produção artística individual e o povo ou incitar a atividade criativa deste. Oiticica implementou esse programa na sua série *Parangolés* e no contexto de um *happening* na exposição *Opinião 65*, o qual, devido a razões políticas e institucionais, não teve espaço dentro da exposição e foi realizado na frente do museu. Ainda que o logo de Aloísio Magalhães não possa ser considerado uma obra de arte no verdadeiro sentido da palavra, as adaptações não planejadas de seu símbolo por parte da população do Rio de Janeiro contêm aspectos alinhados com o objetivo da vanguarda artística, não só por levar a arte para a esfera pública, mas também, como Magalhães disse, por provocar e incorporar a criatividade dos cariocas.

Conclusão

O projeto de Magalhães pode ser interpretado de duas maneiras. Uma primeira tentativa se baseia na infiltração do signo do urbanismo vibrante de uma metrópole tropical emergente capaz de produzir sua própria gama de figuras muito distintas. Nesse contexto, a adaptação de

um símbolo concreto dentro de uma comunidade cultural faz lembrar o conceito de antropofagia, no qual um povo pega um elemento cultural estranho a ele – nesse caso, um símbolo abstrato do repertório de uma língua franca internacional – e o traduz em sua própria cultura, fazendo alterações positivas e adotando-o para seu próprio uso. Adaptações antropofágicas são sempre marcadas pela integração de valores e pela combinação de diferentes conceitos culturais, resultando em um produto novo, tipicamente brasileiro. Como Hélio Oiticica escreve, a ideia não é “apenas martelar contra a arte do passado”⁴¹. Em “Tropicália” (1968), seu principal texto sobre a antropofagia, ele chama a atenção para a “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro”. “Aliás, [...] invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia [...] como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta [...] da arquitetura orgânica das favelas cariocas [...], e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc.”⁴². Nesse caso, a ideia de Oiticica sobre um “estado brasileiro” parece se corresponder com o conceito de Max Bense acerca da “inteligência brasileira”.

Outro modo de interpretar o projeto de Magalhães, igualmente relevante no contexto deste ensaio, foca sua relação com o turbulento desenvolvimento artístico e cultural do Brasil ao longo dos anos 1950 e 1960. Isso se relaciona a um apreço crescente pela cultura popular brasileira, em época marcada pela notoriedade de artistas como Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral, aspecto notável também no campo da arquitetura e do design. A arquiteta e designer ítalo-brasileira Lina Bo Bardi pode ser citada como a principal força-motriz a desencadear essa nova forma de encarar o patrimônio cultural brasileiro. Criticando o modernismo centralmente imposto e enfatizando seu apreço por diferentes contextos culturais e interações sociais, Lina Bo Bardi priorizou conceitos de folclore formulados por uma elite cultural exclusivamente branca. A arquiteta se impressionou com a criatividade da população e se envolveu em extensas pesquisas de campo pelo interior brasileiro para estudar e coletar artefatos da cultura popular⁴³. Tudo isso resultou não apenas na sua concepção do Museu de Arte Moderna da Bahia que existiu de 1958 até o golpe militar em 1964, mas também no complexo cultural Solar do Unhão, em Salvador, na Bahia; nas suas exposições na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959; em *Nordeste*, na abertura do Museu de Arte Popular na Bahia,

41. *Ibidem*, Loc. Cit.42. Disponível em: <<http://bit.ly/2Gj1wle>>. Acesso em: 17 fev. 2018.43. OLIVEIRA, Olívia de. **Subtle substances**: the architecture of Lina Bo Bardi. Barcelona: Gili, 2006.

em 1952; e, depois, em *A mão do povo brasileiro*, no Museu de Arte de São Paulo, em 1969⁴⁴, ela focou em integrar elementos folclóricos criticamente, rejeitando a tendência de ver tais influências como negativas e valorizando o processo criativo e as soluções encontradas pela população brasileira para inventar e construir objetos e materiais⁴⁵.

Com sua “abordagem antropológica”, Bardi voltou sua atenção para a cultura popular, emprestando-lhe uma plataforma pública institucionalizada. Ela também sabia como se utilizar da criatividade da população brasileira para agregar valor estético a seus projetos de arquitetura e design, procedimento comparável ao de Hélio Oiticica em *Parangolés*, onde a maioria dos dançarinos negros das escolas de samba, advindos das favelas do Rio de Janeiro, portavam mas não produziam os objetos, ficando na mão dos artistas a discussão do valor da cultura popular. Como Sérgio Martins observou, esse contexto também reflete a questão das classes sociais e o papel dos artistas que advêm majoritariamente de ambientes brancos⁴⁶. Outro aspecto problemático, como se vê no caso de Oiticica, é a romantização daqueles que vivem nas favelas. Na análise final, esses projetos de “parceria social” eram impossíveis, a despeito de suas ambições entusiasmadas⁴⁷. Martins fala de uma “assimilação antropofágica” encontrada repetidamente no ambiente cultural dos anos 1960 e do desejo de superar as barreiras sociais.

No meu ponto de vista, a assimilação cultural no projeto de Aloísio Magalhães aconteceu sob diferentes circunstâncias. Como as fontes mostram, a população do Rio de Janeiro, que é altamente heterogênea, adotou o símbolo. Embora existisse um acordo regulando o uso do logo (*Regulamento para utilização*, fig. 2), em que se estabelecia que este só poderia ser utilizado mediante licença do governo e do comitê de organização das celebrações do Quarto Centenário do Rio, exigindo uma permissão formal para sua reprodução, a documentação fotográfica de Magalhães mostra que o símbolo acabou por entrar no ambiente urbano da cidade, ignorando as obrigações oficiais. Nesse caso, a apropriação, adaptação ou “assimilação antropofágica” se deu da base para o topo. As fotografias de Magalhães reintegraram essa assimilação em uma moldura conceitual e no discurso sobre a relação entre o local e o internacional, linguagem artística e cultura popular, arte concreta e modernidade brasileira.

Este ensaio buscou indicar a conexão entre o projeto da exposição em Stuttgart e o encontro entre Max Bense e Aloísio Magalhães. Mostrou-se que a cooperação entre Bense e Magalhães inseriu o logo do aniversário de 400 anos do Rio em uma discussão internacional sobre a semântica dos signos e as qualidades estéticas das imagens, também causando impacto sobre o design de comunicação no mundo falante de

44. GONZÁLEZ, Julieta; TOLEDO, Tomás; PEDROSA, Adriano. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2017.

45. ANDREOLI, Elisabetta. Lina Bo Bardi. the anthropological gaze. *Third Text*, v. 8, n. 28-29, p. 87-100, 1994, p. 88.

46. MARTINS, Sérgio Bruno. *Constructing an avant-garde: art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge: The MIT Press, 2013, p. 103.

47. *Ibidem*, p. 103.

língua inglesa. Surpreendentemente, Bense realizou suas experiências viajando pelo Brasil de modo sistematicamente intelectual, sendo o primeiro a identificar o contraditório “princípio móvel” da “inteligência brasileira” a partir de uma perspectiva internacional, um conceito que continua tendo o mesmo valor atualmente. Partindo de uma perspectiva transcultural, a descrição das relações discutidas nessa *rede pessoal* cria o fundamento para uma era de troca cultural mais diferenciada, reposicionando o paradigma do centro *versus* periferia comumente aplicado quando se discute modernidade. Expandir o seu contexto e incluir o ambiente cultural dos anos 1950, marcado por influências do concretismo e neoconcretismo, bem como os novos movimentos em torno da antiarte e da arte ambiental dos anos 1960 em nossas considerações, como sugerido por Hélio Oiticica, permite encontrar uma primeira abordagem para interpretar projetos como *Der Weg eines Zeichens* enquanto levamos suas mais amplas dimensões políticas e culturais em consideração.

Bibliografia complementar

BENSE, Max. **Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion**. Wiesbaden: Limes, 1965.

_____. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAGALHÃES, Aloísio. The living symbol. **Typographica**, London, n. 12, 1965.

_____. **Rot 39: Der Weg eines Zeichens**. 39, Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1969.

MARI, Marcelo. Frederico Moraes e a crise da vanguarda no Brasil (1960-70). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas. **Anais...** Campinas: Programa de Pós-Graduação em História (IFCH-Unicamp), 2012. p. 423-431. Disponível em: <<http://bit.ly/2ImzIZy>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

POYNOR, Rick. **Typographica**. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

Susanne Neubauer é curadora e historiadora da arte, doutora pela Universidade de Zurique com tese sobre Paul Thek. Publicou nos periódicos *RIHA Journal*, *Konsthistorisk tidskrift e Theory, Culture and Society*. Atualmente, prepara o livro *Entangled Diversities: Brazilian Art in Post-1945 Germany*.

Artigo recebido em 30 de novembro de 2017 e aprovado em 26 de fevereiro de 2018.