

ALOÍSIO MAGALHÃES, CARTEMANDO *

Isis Fernandes Braga

ABSTRACT:

Aloísio Magalhães creativity is known in both cultural as artistic fields. In this article I try to approach the *oeuvre* he created according to the remarks made during the printing of the Cruzeiro bills he had designed and which he followed up in Holland.

Back to Brazil, Aloísio used the procedure of the form repetition on common post-cards, thus creating the Brazilian series and a series derived from the post-cards of the collection *Chefs d'Oeuvre de la Photographie*, from the *Agathe Gaillard Gallery*, Paris.

The **Cartemas**, as they were named by Antonio Houaiss, were exhibited throughout the world, and became a reference to Aloísio's work.

These collections attracted me and, in this research, I elected one of the Cartemas to essay a structural investigation.

In order to do this, I believe it is necessary to understand Aloísio Magalhães trajectory and his connections with graphic design in Brazil.

Assim o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, possui atributos de grandeza. (BACHELARD, 1988:64)

Compre cartões postais em uma banca de jornal, ou tabacaria. Escolha o mais interessante e adquira uma quantidade respeitável. Coloque-os em ordem, paralelos, justaponha-os ou inverta-os; enfim, brinque com eles, tirando deste jogo lúdico uma agradável experiência estética. Quando chegar a uma conclusão, cole-os sobre um suporte de papelão e você terá feito um cartema.

Isis Fernandes Braga Mestre em Artes Visuais, Antropologia da Arte, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais PPGAV/ EBA
Doutoranda no /PPGAV, EBA/UFRJ. Linhas de Pesquisa em Estudos da Imagem e das Representações Culturais.
Professora Assistente do Depto. de Comunicação Visual, EBA/UFRJ

* Este ensaio é a primeira forma de um capítulo a fazer parte de futura tese de doutorado sobre o designer brasileiro Aloísio Magalhães, sob a orientação da Profa. Dra. Rosza Vel Zoladz, a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV, da Escola de Belas Artes da UFRJ, inserido nas Linhas de Pesquisa em Estudos das Imagens e das Representações Culturais

Este foi o procedimento utilizado por Aloísio Magalhães para criar os cartemas, construções que transformam imagens impressas sobre cartões postais em obras de arte. Procedimento que foi copiado posteriormente, com resultados diferentes, por outros artistas. Vi, recentemente, na Universidade Federal Fluminense um belíssimo calendário composto de fotos dos diversos prédios onde funciona a UFF, em forma de cartemas, com a finalidade explícita de homenagear Aloísio Magalhães.

Artistas da Pop Art, entre os quais destaca-se Andy Warhol, valeram-se da justaposição e repetição de imagens para criar impacto visual. Utilizando um procedimento similar, Aloísio Magalhães procurou soluções cada vez mais complicadas, invertendo imagens, misturando postais, selecionando-os, pesquisando cartões nacionais e estrangeiros (com os quais criou a magistral série preta e branca, a partir de postais da coleção *Chefs-d'Oeuvre de la Photographie*, da galeria Agathe Gaillard, em Paris).

Os cartemas vêm, desde então, constituindo-se em prazer estético para grande número de fruidores. Foram expostos, apreciados, correram o mundo e serviram de fonte de inspiração para artistas e *designers* gráficos.

Também para mim, os cartemas foram fonte de inspiração e de pesquisa. Esta pesquisa faz parte de um corpo maior, enfocando Aloísio Magalhães e sua atuação como designer e incentivador da cultura brasileira. Ela é, portanto, o início de uma tese sobre o designer.

No presente trabalho farei uma análise formal dos elementos que se somam para constituir os cartemas. Tomarei um exemplo, que julgo representativo de sua obra, o cartema representando a base da Torre Eiffel. Lanço mão do desenho geométrico para descobrir as tramas ocultas nos desenhos dos cartemas.

Julgo ser necessário traçar um breve panorama do *design* gráfico contemporâneo e o papel de Aloísio Magalhães neste todo, o que faço no início do trabalho. Em seguida, no terceiro segmento, personalizo, falando do "artista designer", de sua obra e do uso dos cartões postais, geradores dos cartemas.

Os cartemas foram criados a partir de cartões postais, representações de lugares visitados em alguma ocasião por nós ou por amigos que no-los enviaram. .

Para chegar ao cartema escolhido como centro de nossa análise, é necessário descrever a exposição da FUNARTE em 1982, na qual ele figurou. Para terminar apresento a análise deste cartema, que representa a base da Torre Eiffel, demonstrando como um só cartema pode se desdobrar em várias formas diferentes, das quais mostro duas.

O design gráfico no Brasil

Alguns entusiastas da Escola de Design Bauhaus e de sua filha, a Escola de Ulm, visualizaram uma escola de *design* que viria preencher a crescente demanda brasileira, advinda da forte industrialização, resultado do entusiasmo no crescimento de nosso país nos anos 50, com a administração de Kubitschek, e a fundação de Brasília.

O Resultado disso foi, então, a criação da ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, da qual Aloísio Magalhães foi um dos fundadores e professor.

Atualmente, cada vez mais se recorre ao *designer* para um bom produto de comunicação, aos poucos sendo deixado para trás o uso de *designers* amadores para a criação de uma marca ou uma sinalização, como era costume.

A respeito do *design* gráfico produzido hoje no Brasil, gostaria de citar aqui Freddy Van Camp:

A recente Bienal de Design Gráfico, promovida pela ADG, mostrou nossa capacidade de criar design de qualidade impressionante, representada por exemplos do Brasil inteiro. Mas o que isso nos esclarece? Depois de quase 40 anos continuamos a saber muito pouco sobre nós mesmos em termos de design. Precisamos redescobrir o design no Brasil. Essa é a nossa única opção para não sermos dominados. Temos que compreender que o design é valor agregado ao produto, seja ele bi ou tridimensional. Por valor agregado podemos entender valor monetário, cultural, funcional, estético, intelectual, semântico, ambiental, etc. Em um país periférico valor é o que precisamos. E design pode fazer com que redescubramos o nosso valor. (VAN CAMP,2000:74)

O desenho industrial brasileiro, em suas duas habilitações (Projeto de produto e *Design* gráfico), possui uma tribuna, que é a publicação Estudos em *Design*, porta voz da Associação de Ensino de *Design* no Brasil, de frequência quadrimestral. Com a colaboração de *designers* consagrados, docentes de universidades de todo o país, do norte ao sul, nela são discutidos assuntos pertinentes ao *métier*, como o desenvolvimento e estado atual do *design* em nosso país. Além disso, é realizado anualmente o P&D *Design*, que congrega, sempre numa cidade/estado diferente, estudantes de *design*, professores e profissionais com ampla atuação no mercado. Neste fórum são discutidos os currículos dos cursos, é feita uma avaliação dos mesmos, das características de cada região com suas necessidades e as possíveis modificações a serem instituídas. Escolas de *design* se multiplicam no Brasil, quase todas filhas ou criadas na tradição da ESDI e do curso de Desenho Industrial da EBA/UFRJ, as quais, por sua vez são netas da Bauhaus e filhas de Ulm.

Em sua obra o *designer* Aloísio Magalhães mostrou-se herdeiro da tradição destas duas escolas de *design* pioneiras, acima referidas a Bauhaus e a Escola de Ulm. Resultou deste conhecimento o seu empenho em favorecer a criação de uma Escola Superior de Desenho Industrial no Brasil.

Ele também, como os *designers* das acima referidas escolas, trabalhou a tipografia e os símbolos icônicos. Em toda a sua obra como profissional, está presente um desenho limpo, claro e legível, ao qual foi agregado este valor de que fala o, acima citado, Van Camp.

Existe, até hoje, polêmica em torno do nascimento do que se pode considerar, realmente, *design* gráfico. A propósito disso escreve André Villas Boas, que defende a tese de que o *design* gráfico nasceu das vanguardas artísticas:

O que é fundamental compreender é que o desenho gráfico não surge nem em grandes casas tipográficas nem dos gráficos de segunda linha que atuavam na publicidade na virada dos oitocentos para os noventa. Em outras palavras, ele não nasceu nem do ramo editorial propriamente dito, nem da publicidade. Numa frase mais curta: ele não nasceu da esfera produtiva, mas da esfera artística. O desenho gráfico nasce vagarosamente das colagens de Picasso e Braque, dos poemas futuristas de Marinetti e Soffici, nas revistas dadá, nos cartazes construtivistas. E nasceu como um veículo de expressão da ruptura do paradigma artístico que se moldara no século XVIII, com o advento da industrialização(.....) Não seria exagero dizer que, tanto ou mais que a própria literatura ou as artes plásticas, é o desenho gráfico o grande veículo de expressão das vanguardas históricas. Se são nos versos e nos manifestos de Marinetti que estão os conceitos que embasam a transgressão futurista, é na ordenação tipológico-visual desses poemas manifestos e nos projetos gráficos dos cartazes, folhetos e revistas que aqueles poetas diziam claramente tanto para o homem comum quanto para os críticos: a arte está mudando. (VILAS BOAS:1994, X-10)

Quando apreciamos os cartemas de Aloísio Magalhães vemo-nos diante de um trabalho destinado a ser veiculado para a massa, para a população, não importa sua classe social. Para Aloísio Magalhães a “abertura ao coletivo é fundamental”. Seus cartemas atestam este princípio, pois os cartões são encontrados em qualquer banca de jornal. Ele reparte sua criação com todo o mundo.

A diferença é que a obra do *designer* encontra-se na esfera projetual, tendo por finalidade influenciar o público na aceitação de determinado produto, e os cartemas, embora obedecendo a um projeto gráfico, foram feitos para simples deleite do olhar. Porém, existe, nesse caso, uma discussão: são os cartemas arte com cara de programação visual, ou programação visual com cara de arte? Ou simples diversão de um *designer*-artista?

Aloísio Magalhães, como disse Antônio Houaiss, *fez a machina mundi e dá-a para a aventura de cada um - que passa a ser, daqui em diante seu muito grato e obrigado.* (HOUISS,1982, s/n)

O designer-artista

Aloísio Magalhães nasceu em Recife, Pernambuco, em 1927, no dia em que se comemora a Cultura, e morreu em 1982.

Ele foi pintor, programador visual e professor, além de homem público, diretor (nomeado em 1979) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, Presidente da Fundação Nacional Pró-Memória(1979),Vice-presidente do Bureau do Comitê de Patrimônio Mundial da Unesco em Sidney (1981-1982), Secretário de Cultura do Ministério de Educação e Cultura (1981).

De família tradicional e abastada, Aloísio Magalhães formou-se advogado pela Faculdade de Direito da Universidade do Recife. Ainda estudante, seus interesses voltaram-se para o teatro: foi coreógrafo do Teatro do Estudante de Pernambuco (de 1946 a 51), que mantinha um Teatro de Bonecos, do qual ele foi diretor.

Entre 1951 e 1953, Aloísio Magalhães recebeu bolsa de estudos do governo francês, o que lhe deu oportunidade de estudar gravura no famoso "Atelier17" de Stanley William Hayter e de frequentar as aulas de museologia na Escola do Louvre em Paris.

Retornando a Recife, ainda na década de 50, Aloísio Magalhães participou da criação de O Gráfico Amador, movimento editorial formado por jovens intelectuais no Recife e que revolucionou a tipografia da época. Entre os componentes do Gráfico Amador, egressos do Teatro do Estudante do Recife, podemos destacar, o próprio Aloísio, Ana Mae Barbosa, Ariano Suassuna, Arthur Lúcio Pontual, Ayrton Carvalho, Francisco Brennand, Gastão de Holanda, Henrique Mindlin, Hermilo Borba Filho, José Mindlin, José Laurênio de Melo, Reynaldo Fonseca e outros, num total de trinta membros ativos. A propósito desse movimento escreve Guilherme Cunha Lima:

Referências a O Gráfico Amador estão se tornando cada vez mais frequentes em livros e artigos sobre a história da tipografia no Brasil. Por outro lado, só agora, quando se encontra disponível uma coleção completa desses livros raros e de diversas entrevistas gravadas, feitas com os diversos remanescentes deste grupo, é que um estudo histórico e tipográfico sistemático desse momento histórico se torna possível.(Lima,1997:16)

Entre 1953 e 1960, Aloísio Magalhães se concentrou também na pintura, tendo participado das II, III, V e VI Bienais de São Paulo (isenção do júri em 1961), IV Salão Nacional de Arte Moderna (1955),da XXX Bienal de Veneza (1960), da mostra 50 Anos da Paisagem Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1956). A partir desta década, ele realizou exposições individuais, destacando-se entre elas as realizadas na Rolland de Aenle Gallery (1957) em Nova York, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1958 e, em 1972 com os Cartemas), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Cartemas, 1973), na Petite Galerie (GB, 1961).

O domínio da tipografia adquirido em sua experiência no Gráfico Amador o encorajou a se voltar para o *design*. Em viagem aos EUA, ele colaborou com o gráfico Eugene Feldmann, resultando esta na publicação de *Doorway to Portuguese*, Falcon Press, que recebeu medalha de ouro do *Art's Director* de Filadélfia. Ainda com Eugene Feldmann, Aloísio Magalhães foi autor de *Doorway to Brasília*, Falcon Press, primeira publicação internacional dedicada a esta cidade. Desse contato resultou uma viravolta nos seus conceitos de gráfica, adotando ele a moderna forma de comunicação visual da Suíça.

A partir de 1960, já residindo no Rio de Janeiro, o *designer* gráfico se firmou, trabalhando em comunicação visual, e conquistando, entre outros, os primeiros prêmios nos concursos para a escolha dos símbolos da Fundação Bienal de São Paulo, do IV Centenário do Rio de Janeiro, da Light, para a adoção do desenho das novas cédulas do Meio Circulante Cruzeiro Novo; Aloísio Magalhães teve, ainda, selecionado o livro *Landseer* como uma das dez melhores obras editadas entre 1971/72 na Bienal do Livro de Arte/Museu de Jerusalém.

Aloísio Magalhães exerceu atividades docentes como professor da Escola Superior de Desenho Industrial em 1963, a ESDI da UERJ, da qual foi um dos fundadores. Ele foi, também, professor convidado na Escola de Arte do Museu de Filadélfia, e realizou conferências na Yale University e no Pratt Institute, de New York.

Cartões postais

Cartões postais foram a matéria prima utilizada por Aloísio Magalhães para criar os seus cartemas, numa patente deturpação de seu destino e utilidade.

Cartões postais são objetos banais, enviados para alguém que está longe, com a finalidade de dizer "eu estou aqui e lembrei-me de você". São lembranças de uma viagem, de momentos e lugares vividos. São, também, objetos de coleção e como tal objetos de paixão. São objetos de busca: procura-se aquele cartão editado no século passado, ou que mostrará uma visão inusitada de um lugar qualquer e que falta em nossa coleção.

Em seu livro "O sistema dos objetos", Jean Baudrillard dedica um capítulo a objetos de paixão e de coleção. Ele fala, também, sobre o objeto abstraído de sua função:

Se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração, trata-se de uma mediação prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida não o possuo. A posse jamais é de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se, pois, em um sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. (BAUDRILLARD, 1973: s/n)

Ao se apoderar de cartões postais para montar seus cartemas, Aloísio Magalhães estava usando-os em outro contexto e com outra finalidade; estava reconstituindo um mundo, o seu mundo particular. Eles passaram a ser sínteses de um processo semântico em que se articulam e coexistem ícones semelhantes (os cartões), ocupando diferentes lugares, com intencionalidade sempre orientada para a construção de um discurso. O autor é o veículo de um processo de comunicação, autor de um bem simbólico possuidor de um discurso, que opera em diferentes níveis de percepção.

Os cartemas

Antonio Houaiss foi o padrinho dos cartemas de Aloísio Magalhães pois, segundo depoimento publicado no catálogo da exposição realizada pelo Núcleo de Fotografia da Funarte (1982), foi a ele que Aloísio mostrou suas pesquisas formais, ainda em 1972, sem nome de batismo. Não poderia este padrinho ter sido mais feliz - o nome se consagrou e hoje é sinônimo de um segmento da obra de Aloísio Magalhães.

Pouco depois de sua torna viagem da Europa, dava-me a ver novas peças, e depois novas outras: três séries de usos de cartões postais - comercialíssimos e turistísimos - que se transformavam em matéria prima de seus - como lhes dar nome? Buscando-o, pensando naquelas unidades em -ema, neste mundo de Deus e do Diabo: fonema, senema, semantema, monema, morfema, ideograma, mitema, tonema e o que mais se quisesse, cartema era a palavra - ele aderiu - exultante. (HOUAISS,1973: s/n)

Autor do desenho das notas de Cruzeiro, nova moeda circulante brasileira, vencedor que fora, de concurso realizado pelo governo para esse fim, Aloísio Magalhães acompanhava os testes de impressão, realizados na Holanda, em 1970. Ao visualizar, nas páginas impressas de notas de um cruzeiro, as formas repetidas que tomavam outra configuração, ele “viu” as associações dos cartões postais.

Aloísio Magalhães já estivera pesquisando formas que se estruturavam em repetições, ritmos, imagens espelhadas em todos os sentidos, como no símbolo do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro

O impacto causado pelas imagens recém-saídas das máquinas impressoras, foi responsável pelo início deste processo criativo na mente de Aloísio Magalhães. Daí nasceram as novas pesquisas e a fórmula de fabricação dos cartemas, cuja “receita” foi traduzida didaticamente por Antonio Houaiss (1971), no dia seguinte ao qual Aloísio Magalhães os mostrou ao seu amigo, e que está reproduzida no catálogo da exposição acima citada:

Tome uma base lisa em retângulo de 1 m por 0,80m (digamos) e tome cola, tome de tesoura ou cortadeira ou lâmina secante - tome de engenho e arte e encantamento e faça cartemas. Mas faça-os em perspectivas várias: vendo um jardim a 200 metros de altura ou um cartema propriamente dito a 2 metros de distância ou como piso para suas passadas ou pegadas ou como teto para a cúpula do seu teatro do mundo. (ibid:s/n.)

Esta pequena descrição da forma de fabricação dos cartemas, escrita por Antonio Houaiss, transforma-os em pura poesia e puro encantamento.

Existe um termo na língua francesa: *bricolage*. Tal termo foi traduzido por Aloísio Magalhães em ação: *bricolage* é o que ele realiza ao executar seus cartemas. *Bricoleur, bricolage*, a construção de objetos a partir de algo improvisado. São os pequenos trabalhos feitos sem compromisso. Feitos à mão. Colados, recortados, criados. Criados com alegria (característica de Aloísio Magalhães), sem compromisso, a título de pesquisa formal. Pesquisa que deu certo. Que produziu frutos: os cartemas

Os motivos de um cartema podem ser extraordinariamente simples ou muito complexos, mas seja qual for sua complexidade eles terão sido, sempre, concebidos sobre um mesmo princípio: cada elemento isolado constitui o fundamento do conjunto

Os cartemas surgem, portanto, da repetição de um módulo que é o cartão postal inicial. O autor selecionou módulos com os mais diversos motivos: um trecho de estrada de ferro com uma locomotiva em perspectiva, o índio Uauka; um pequeno bambi dormindo em seu leito de palhas; um filhote de cachorro do mato; a rodovia Castelo Branco em São Paulo (um belíssimo conjunto); a praia de Copacabana vista do alto, formando estrelas, ou cata-ventos; vista aérea do Rio, vendo-se o Jockey Club, a lagoa e as montanhas ao pôr do sol; outra visão do Rio, vendo-se as montanhas e o litoral, de um ângulo mais baixo que a anterior; São Paulo, vista parcial do centro e Parque D. Pedro II; e peça única da série internacional, uma gruta no Mar Morto; Paris, França detalhe de arquitetura; na série preta e branca um claustro, escadarias, animais, pessoas, elementos arquitetônicos (sempre com pessoas inseridas), naturezas mortas, Carlitos e detalhe da Tour Eiffel, com turistas em sua base.

É muito importante, para o fruidor, sentir a harmonia na composição de uma imagem, um quadro, ou qualquer obra de arte. A construção de uma obra de arte deve colocar em seu devido lugar cada um de seus elementos, sem o que pode haver formação de "ruído" e mal estar. É bastante existir um elemento mal colocado para que o conjunto todo seja destruído.

Os artistas utilizam frequentemente a técnica do eco, isto é, a repetição de certos motivos para ligar entre si as diferentes partes da composição. Linhas e formas semelhantes se ligam umas a outras, produzindo harmonia ao conjunto. Foi o que fez Aloísio Magalhães que, talvez em razão de sua formação inicial de pintor, associava o rigor matemático do *designer* à liberdade do artista, criador inesgotável de formas, aflorando o estilo barroco em suas criações (pois, utilizando elementos pré-existentes, ele cria uma nova ordem, dentro de um plano incomum, simples e engenhoso). E obedecendo a um sentimento pessoal para orientar o caminho da criação.

A exposição

Em 1982, de 05 de novembro a três de dezembro, a Galeria de Fotografia da FUNARTE, situada no prédio do Museu Nacional de Belas Artes, à rua Araújo Porto Alegre, no Rio de Janeiro, realizou importante exposição dos cartemas de Aloísio Magalhães.

Estes já haviam sido expostos antes. Na exposição à qual nos referimos, o ineditismo consiste em que foram, pela primeira vez, expostos os cartemas da série criada a partir de postais em preto e branco da coleção *Chefs d'Oeuvre de la Photographie*, pertencente à *Gallerie Agathe Gaillard*, de Paris.

Trata-se de um trabalho minucioso e organizado, realizado pelo Núcleo de Fotografia da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), então coordenado por Pedro Vasquez. O projeto da exposição foi de autoria de Nadja Peregrino, e Evandro Ouriques (concepção, entrevistas, pesquisa, seleção e edição dos cartemas e textos). Ouriques também realizou a concepção do espaço da mostra. A equipe de realização foi composta por Solange Garcia de Zuniga (projeto de preservação e pesquisa fotográfica), Angela Magalhães (projeto de itinerância das exposições), Décio Daniel e Luiz Peregrino (reprodução dos cartemas para fotolitagem) e José Augusto Reis (fotos das páginas 66 e 67 do catálogo).

A análise

Foi selecionado um cartema da coleção de fotografias da *Gallerie Agathe Gaillard* para com ele aqui ser feito um estudo de seus elementos.

Durante algum tempo a minha escolha vacilou entre o cartema representando Carlitos e seu chapéu de coco sentado em frente a uma escada ou a Torre Eiffel. Acabei optando pela Torre Eiffel, por sua força simbólica.

Com efeito, cartema escolhido possui a dimensão simbólica que envolve a memória, memória presente nos cartões postais, memória presente nas fotografias que, como a foto em pauta, são testemunho de um tempo passado: pode-se quase identificar a época do seu "clac" pela indumentária dos passantes, as mulheres de vestidos longos, portando sombrinhas, os homens com costumes antiquados para a nossa época.

As palavras seguintes, de Bergson, nos sugerem razões que levaram o *designer* à utilização desta imagem, se levarmos em conta a vivência cosmopolita e internacional de Aloísio Magalhães.

Ao lado da percepção, com efeito, há a memória. Quando rememoro os objetos que foram uma vez percebidos, eles podem não estar mais presentes. Meu corpo permanece só; e, entretanto as outras imagens tornam-se visíveis na forma de lembranças. É preciso, pois, que meu corpo ou alguma parte dele possua o poder de evocar as outras imagens. (BERGSON, 1979:7)

Na fotografia está representada apenas a base da Torre Eiffel, mas todos já vimos reproduzido, ou já visitamos pessoalmente este monumento. Logo, a simples percepção de um detalhe nos evoca toda a imagem da torre.



Figura 1- Cartão fotográfico representando a base da Torre Eiffel

O espaço em arquitetura é um espaço real, como o da escultura. Na pintura, na gravura, no desenho ou na fotografia o espaço existe em nível perceptivo, e mesmo neste sentido pode ser traduzido bi-dimensionalmente de formas diferentes.

34

O cartão postal acima foi revirado, invertido e colocado em fileiras. O resultado assim obtido nos traduz uma imagem intrigante, cheia de ritmo e contraste, como se pode observar a seguir:

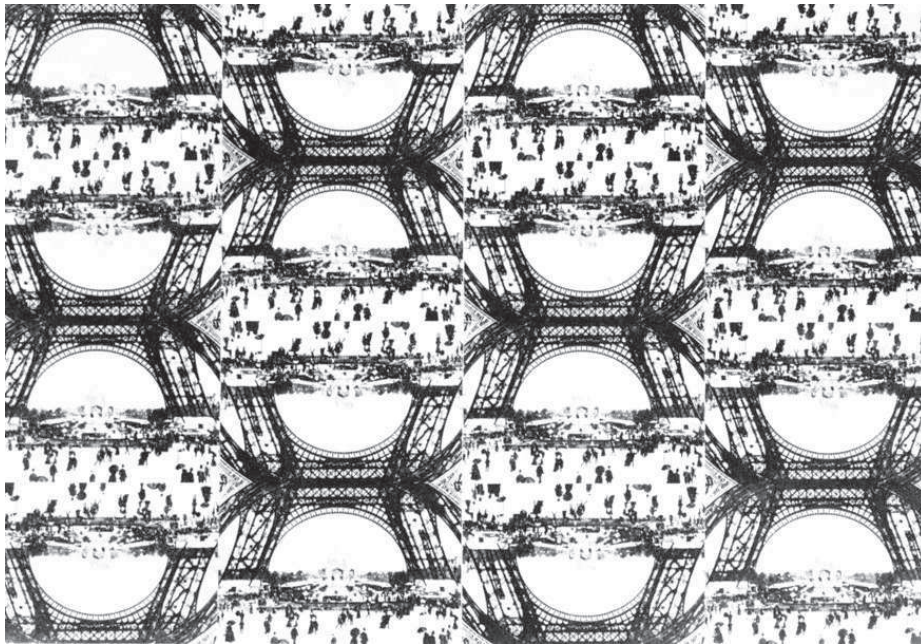


Figura 2 - Cartema criado a partir da foto da base da Torre Eiffel.

O módulo, utilizando articulações variadas, nos permite desenvolver uma série de pesquisas visíveis para individualizar relações óticas sempre novas e precisas sobre quantidade, volume, cores (o que não é este caso), tri-dimensionalidade, e também relações de afastamento ou aproximação, aí incluindo tensões e linhas de força. As formas têm suas leis de desenvolvimento explicitadas pelas leis de percepção visual estudadas pelos psicólogos.

São exemplos dessas pesquisas formais os trabalhos de M. C. Escher em sua série de desenhos realizados a partir dos mosaicos do Alhambra, e também as séries de transformações como "Estudo do preenchimento de um plano, com repetição periódica de figuras humanas" (1936), ou "Estudo do preenchimento de um plano, com repetição periódica de peixes e pássaros" (1938).

O mesmo tipo de pesquisa encontra-se nos cartemas de Aloísio Magalhães. A colocação do módulo em várias posições leva a um todo dinâmico e ao mesmo tempo bem estruturado. Se destrincharmos a forma e a despojarmos, a grosso modo, de elementos como cor e volume, descobriremos o seu esqueleto, isto é, os elementos essenciais e insubstituíveis para manter o reconhecimento da forma, o que se chama comumente, a estrutura.

Muitas vezes esta estrutura pode ser decomposta em duas ou mais, como no cartema foco de nosso estudo.

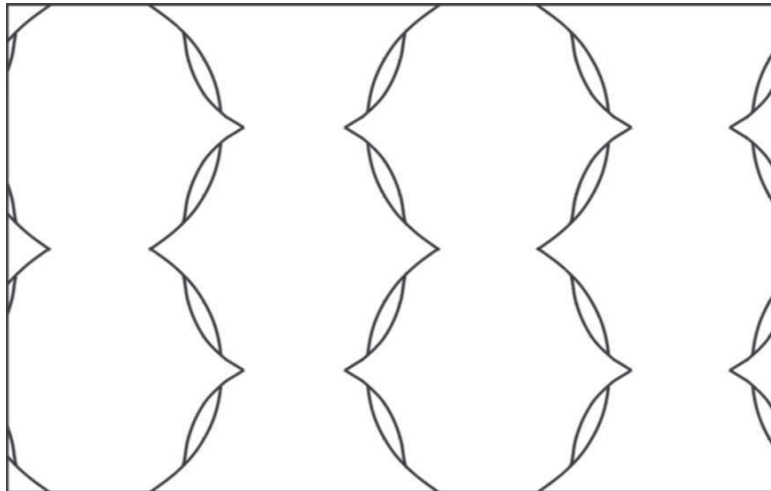


Figura 3 - Primeira estrutura, detalhada por elementos rítmicos criados a partir da oposição e inversão da ferragem da base da

Arnheim, em seu livro *Arte e Percepção Visual* afirma: *Os padrões que resultam da representação limitada apenas a alguns aspectos do objeto são, com frequência, simples, regulares e simétricos* (ARNHEIN, 1980:134).

Ao decompor a imagem em foco, chegamos à mesma conclusão, pois esta figura, aparentemente tão complexa, composta por tantos elementos, apresenta-se em uma configuração extremamente simples. Se continuássemos a procurar outros elementos estruturais poderíamos encontrar novas associações que poderiam servir de ponto de partida para outras pesquisas formais.

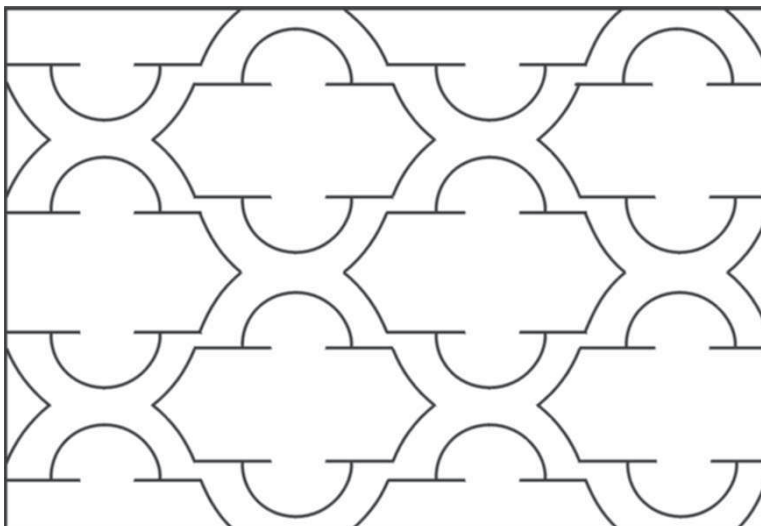


Figura 4 - Estrutura obtida através da observação das linhas de tensão representadas pelo arco da torre e pelo espaço ocupado pelas figuras humanas.

Paul Valéry não conheceu Aloísio Magalhães e escreveu estas palavras a respeito de Leonardo da Vinci, mas eu creio que uma descrição do espírito do designer e produtor cultural não poderia ser mais acertada:

Proponho-me a imaginar um homem do qual tenham surgido ações tão distintas que eu, se quiser supor-lhe o pensamento, não haverá outro tão extenso. E não quero que haja um sentimento das coisas infinitamente vigoroso, cujas aventuras bem poderiam ser denominadas análise. Vejo que tudo o orienta: é com o universo que ele sempre sonha, e com o rigor. Ele é feito para não esquecer daquilo que entra na confusão do que existe: nenhum arbusto. Desce para a profundidade daquilo que é de todo o mundo, distancia-se e olha-se. Atinge os hábitos e estruturas naturais, trabalha-os em todos os sentidos, e acontece-lhe ser o único que constrói, enumera, emociona. Deixa igrejas, fortalezas; realiza figuras cheias de doçura e de grandeza, mil mecanismos e as figurações rigorosas de muitas pesquisas. Abandona os destroços de não se sabe que grandes jogos. Nesses passatempos que se ocupam de sua ciência, sendo que esta não se distingue de uma paixão, ele tem o encanto de parecer estar sempre pensando em outra coisa. (VALÉRY, 1999:132)

Ao se referir a Leonardo da Vinci, Paul Valéry descobre seu lado analítico e crítico, traduzindo em poucas palavras o âmago do pensamento e das ações que caracterizaram o pintor.

Descubro, nessas afirmações de Valéry sobre o grande artista Leonardo da Vinci, uma estreita semelhança com o modo de ser de Aloísio Magalhães. Nessas palavras Valéry desvenda o núcleo do pensamento estético e da paixão sempre presentes em Leonardo da Vinci, mas também em Aloísio Magalhães; são dois artistas tão afastados cronologicamente e tão perto no campo das idéias.

A junção do rigor geométrico com a poesia, a junção do realismo com o simbólico, está presente nas obras de Leonardo e de Aloísio. Ambos circulam entre a realidade sensível e a realidade da arte transformada em signo. Ambos passeiam pelo mundo fenomenológico da arte, compreendendo seu papel de tradutores, não aquele que traduz sem alma, sem interpretação, mas aquele que descobre, na natureza, no objeto imitado, um universo particular, novo e especial, e acaba por transformá-lo em signo artístico.

Ambos trazem em seu interior o micróbio da inquietude, que leva o ser humano a realizar e transformar as coisas, os costumes, os tempos enfim. Inquietude que leva o homem na direção das grandes paixões e, conseqüentemente, a realizar obras que farão com que seja lembrado para sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARNHEIM, Rudolf. (1980). *Arte & percepção visual*, uma psicologia da visão criadora. Nova versão (trad. Ivone Terezinha de Faria). São Paulo, Pioneira. USP,
- BACHELARD, Gaston.(1988) *A poética do espaço*;(trad. Antonio de Pádua Danesi; revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio). São Paulo, Martins Fontes.
- BAUDRILLARD, Jean. (1973). *O sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva,
- BERGSON, Henri. (1979). Cartas, Conferências e outros escritos. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural.
- LIMA, Guilherme Cunha. (1997).*O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ,
- VALÉRY, Paul . (1999). *Variedades*. (trad. Maíza Martins de Siqueira). São Paulo, Iluminuras.

CATÁLOGOS

- CARTEMAS A FOTOGRAFIA COMO SUPORTE DE CRIAÇÃO. (1982) FUNARTE. catálogo da exposição de Aloísio Magalhães

PERIÓDICOS

- VAN CAMP, F. (2000) Redescobrimo o design in *Revista Design Gráfico*,
- VEL ZOLADZ, R. W. (1994). Os caminhos de um signo e o comércio do desejo, in *Estudos em design*, v.2, n.1. jul. Rio de Janeiro, AEND/BR. jul.
- VILLAS-BOAS, A (1994) Modernismo e Funcionalismo: o caminho do design gráfico não é um só, in *Estudos em design*, vol. 2, n.2, nov. Rio de Janeiro. AEND/BR.

JORNAIS

- MAGALHÃES, A(19/3/1973) in *Jornal da Tarde*, São Paulo, apud catálogo da exposição de Aloísio Magalhães.

¹ Além disso, também o designer e professor Leonardo Visconti Cavaleiro informou-me que, em sua trajetória profissional tem criado vários cartemas para seus projetos.

² Esta revista, criada em 1993, tem sido desde então o forum de debates das diversas escolas de design no Brasil :UFRJ,PUC,ESDI/UERJ, UNB UFSM/RS, UFMA, UFP e também