

DESIGN POP E VANGUARDAS ARTÍSTICAS NO BRASIL DOS ANOS 1960

*Marinês Ribeiro dos Santos*¹

RESUMO: O movimento Pop é um estilo estético que surge nos anos 1960, sendo incorporado em nosso país no campo das artes e do design a partir da metade desta década. Como não existe literatura específica sobre o design Pop no Brasil, neste artigo pretendemos apresentar um panorama inicial sobre o contexto cultural no qual este estilo estético se manifesta. Para tanto, vamos explorar alguns aspectos da trajetória desenvolvida pelo design de móveis brasileiro, buscando observar suas imbricações com as vanguardas artísticas.

Palavras-chave: Design de produtos; Design brasileiro; História do design, Design Pop

ABSTRACT: The Pop movement – aesthetic style that appeared in the sixties as an aesthetic style – has been slowly introduced in the fields of Brazilian art and design since the middle of that decade. Due to the lack of specific literature on Brazilian Pop Design, in this article we present a draft overview of the cultural context in which this aesthetic style has its identifiable presence. In order to reach this goal, we explore some aspects of the Brazilian furniture developed trajectory, aiming at rescuing their entanglement with artistic vanguard.

Keywords: Product design; Brazilian design, Design history, Pop design

1. INTRODUÇÃO

Os anos 1960 são reconhecidos como um período de efervescência no campo cultural, durante o qual floresceram novas propostas tanto para as práticas quanto para as linguagens artísticas. Entre essas proposições vamos destacar o movimento Pop, que surge inicialmente na Inglaterra e nos Estados Unidos e que posteriormente ganha difusão para outros países. No Brasil este estilo estético

¹ Professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Mestre em Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. marines@cefetpr.br

tem influência nas artes e no design a partir de meados desta mesma década.

Neste artigo vamos apresentar alguns aspectos da trajetória desenvolvida pelo design de móveis brasileiro, buscando observar: (1) suas imbricações com as idéias e práticas que circulam no universo das artes e (2) as relações destas idéias e práticas com os contextos econômico, político e cultural. Acreditamos que o reconhecimento destas imbricações pode favorecer a compreensão de que os estilos estéticos característicos de um período histórico se configuram como materializações de valores e comportamentos que transitam na esfera social. As materializações a que nos referimos não são compreendidas apenas como “espelho da realidade”, mas principalmente como parte constitutiva dos discursos que contribuem para construir nossas noções de “realidade”.

O primeiro aspecto abordado faz referência à contribuição da estética modernista para a atividade de design no Brasil. Na seqüência, o design Pop é apresentado, junto com breves considerações sobre os contextos históricos que possibilitaram e favoreceram o seu desenvolvimento. O cenário brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 também é abordado, visando à construção de uma possível trajetória para a manifestação do estilo Pop no mobiliário brasileiro, por meio do diálogo que o design estabelece com o campo das artes.

2. O MODERNISMO NO MOBILIÁRIO BRASILEIRO

O debate em torno do Modernismo no Brasil, bem como a sua influência no que diz respeito às artes plásticas, tem manifestação desde o início do século XX. A partir da década de 1930, a estética e a filosofia modernista emerge na arquitetura, trazendo repercussões também para o design de mobiliário. De acordo com Santos (1995, p. 22) “a modernização das artes e da literatura, vindo antes, ajudou a formar o gosto, que passará a dominar também na arquitetura, na decoração de interiores e no móvel”.

Ainda segundo Santos (1995), o acompanhamento das tendências internacionais nas artes decorativas industriais se apresenta como expressão do processo de modernização do móvel brasileiro. Estas tendências se caracterizam pelo despojamento, pela geometrização das formas e pela ausência de ornamentação, que implicam em um processo de racionalização que está ligado aos fenômenos da industrialização e da produção em série. Vale ressaltar que neste período o mobiliário brasileiro era predominantemente produzido através de processos artesanais.

Neste sentido, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) trouxe repercussões decisivas para o desenvolvimento do design brasileiro. Além dos grandes avanços tecnológicos e produtivos alcançados neste período, que se configuram como base para a expansão industrial e conseqüente aumento da fabricação de bens de consumo nas décadas seguintes em escala mundial (SPARKE, 1987), no Brasil a economia de guerra teve impacto na importação de produtos manufaturados, levando à necessidade de substituição de artigos até então importados da Europa e dos Estados Unidos. A escassez de oferta no mercado internacional veio

a favorecer o desenvolvimento de um parque industrial nacional. Segundo Rafael Cardoso Denis,

essas exigências concretas da época vieram ao encontro da política nacionalista e desenvolvimentista promovida pelo governo Vargas. Após a decretação do Estado Novo e a eclosão da guerra na Europa, Getúlio anunciou em 1940 um plano quinquenal para a expansão dos sistemas ferroviário, hidroelétrico e industrial (DENIS, 2000, p. 147-148).

Sob influência das idéias desenvolvimentistas, mencionadas por Denis, surgem no início da década de 1950 as primeiras iniciativas para a implantação do ensino do design no País. De acordo com a visão prospectiva de alguns representantes da elite ilustrada paulistana, existia a necessidade latente da formação de profissionais capazes de suprir a demanda de projetos gráficos e de produtos que resultaria do crescimento da economia e da indústria nacional. Em 1951, sob a coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, começa a funcionar o curso de design no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que teve a curta existência de três anos (NIEMEYER, 1997). Entre os professores vamos destacar a colaboração do artista, arquiteto e designer suíço Max Bill.

O envolvimento de pessoas como Max Bill (1908-1994) e Lina Bo Bardi (1914-1992) com as origens do ensino do design no Brasil pode ilustrar a influência do modernismo na formação do pensamento ligado a esta atividade profissional. O primeiro tem sua obra ligada ao chamado Estilo Internacional, que alcançou grande repercussão nos anos 1950. Este estilo é decorrente da busca de arquitetos e designers ligados ao Modernismo europeu por uma linguagem estética supostamente de cunho universal, desvinculada de regionalismos ou nacionalismos: “os proponentes do Estilo Internacional acreditavam que todo objeto poderia ser reduzido e simplificado até atingir uma forma ideal e definitiva, a qual seria o reflexo estrutural e construtivo perfeito da sua função” (DENIS, 2000, p. 154).

O Estilo Internacional se pautava na idéia de que a criação de formas universais seria uma maneira de reduzir desigualdades sociais, visando a uma sociedade mais justa (DENIS, 2000). Do ponto de vista da arquitetura e do mobiliário, isto se traduzia em propostas calcadas em formas geométricas e modulares padronizadas, que permitissem composições e arranjos de acordo com as necessidades funcionais.

Max Bill também teve influência na concepção do currículo que seria adotado pela Escola Superior de Design (ESDI) em 1962, quando se concretiza a implantação do primeiro curso superior de design no Brasil, sediado na cidade do Rio de Janeiro (SOUZA, 1996). Além disso, no campo das artes plásticas, seu trabalho tem repercussão no Movimento Concretista brasileiro² (LAGNADO, 2004),

² O concretismo deve ser compreendido como parte do movimento abstracionista moderno que se desenvolve a partir do início do século XX, tendo sua origem vinculada ao trabalho de artistas europeus. Nesta corrente estética, significados líricos ou simbólicos são afastadas

cujo ideário teve uma contribuição importante para a atividade de design no país (SANTOS, 1995).

Lina Bo Bardi, italiana radicada no Brasil desde 1946, faz parte de um grupo de arquitetos e designers que a partir dos anos de 1940 até a década de 1960 tiveram grande importância para o design de móveis brasileiro. Entre eles estão nomes como Geraldo de Barros (1923-1998), José Zanine Caldas (1919-2001), Michel Arnoult (1922-2005), Joaquim Tenreiro (1906-1992) e Sérgio Rodrigues (1927), entre outros.

Segundo Denis (2000, p.161), “estes profissionais foram responsáveis pela abertura de diversas empresas, lojas e pequenas fábricas, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, que buscavam atender a um tipo de consumidor preocupado em acompanhar as grandes tendências estilísticas internacionais”. Mesmo contando com a influência do Estilo Internacional, a produção desta geração de brasileiros é marcada pela inserção de características nacionais no design de móveis. Santos (1995, p. 22) explica que:

O que aconteceu é que a modernização do mobiliário, fazendo parte de um contexto mais amplo — a modernização da arquitetura e da cultura brasileira —, participou do processo de importação e assimilação de idéias e conceitos, que foi se tornando mais complexo, enriquecendo-se com elementos nacionais: os tecidos, as fibras naturais e o uso de outros materiais da terra.

Este processo de modernização na sociedade brasileira vai encontrar na construção de Brasília o seu maior símbolo, quando a estética modernista é adotada pelo governo para representar o espírito nacional-desenvolvimentista da gestão de Juscelino Kubitschek (1902-1976). Na década de 1960, o processo de nacionalização da produção brasileira se intensifica, acompanhando o debate político-cultural em torno do tema do nacional-popular:

Em nível de desenho industrial notamos maior ênfase no uso dos materiais brasileiros, maior preocupação com as formas do móvel vernacular do país e, no limite, a própria produção em série visava atender a um consumidor mais popular; enfim, o móvel se orientou por um certo “estilo nacional” (SANTOS, 1995, p. 124, grifo no original).

A presença destes móveis pode ser percebida em revistas de decoração da década de 1960, como Casa Cláudia e Casa e Jardim, tanto nos anúncios publicitários, quanto inseridos na decoração dos ambientes apresentados através de imagens fotográficas. Vale lembrar que este tipo de produção de mobiliário brasileiro, mesmo aparecendo com frequência nas revistas veiculadas neste período, não se configura como uma única tendência. Entre os outros estilos de decoração

da obra de arte, que passa a ser construída a partir da exploração plástica de elementos como linhas, planos e cores. Max Bill é o artista responsável pela difusão deste estilo na América Latina, defendendo a incorporação de processos matemáticos à composição artística. No Brasil, o Movimento Concreto tem início a partir de 1950 (ITAÚ CULTURAL, 2005).

que são mostrados nas reportagens, começam a aparecer, a partir de 1967, móveis, ambientes e objetos nitidamente inspirados no design Pop. A presença deste estilo no Brasil se intensifica nos primeiros anos da década de 1970, configurando uma outra vertente de inspiração para o design brasileiro neste período.

3. O DESIGN POP NO CONTEXTO INTERNACIONAL

Entre os países onde o design Pop obteve maior destaque, podem ser citados a Inglaterra, os Estados Unidos e a Itália. O surgimento deste estilo estético tem como pano de fundo a prosperidade econômica que caracterizou as sociedades industrializadas a partir de meados da década de 1940, o fenômeno da Guerra Fria, e os movimentos de contracultura dos anos 1960, entre eles o Provos na Holanda, os Híppies nos Estados Unidos e o Maio de 68 na França³.

Na década de 1960, a economia em expansão e os avanços na área tecnológica criaram um clima de otimismo e crença no futuro. Este clima de prosperidade se traduzia no acesso crescente a bens de consumo, que eram encarados como signos de conforto e status social. Ainda neste período, a indústria cultural se consolida, difundindo valores e imagens que conformaram o gosto associado à sociedade de consumo (PAES, 2002).

No que diz respeito à teoria e à prática do design nos países economicamente mais avançados, este contexto leva a uma reavaliação do ideário Modernista, que passa a ter a sua validade questionada. Obsolescência, irreverência e variedade passam a substituir valores ligados ao Estilo Internacional, como peregridade, racionalidade e padronização, muitas vezes associados à austeridade do período da guerra.

Segundo Sparke (1987), este momento de questionamento levou a dois tipos de reação: (1) uma nova abordagem teórica se configurou, onde o design passa a ser considerado a partir de uma perspectiva antropológica e visto como fenômeno cultural e (2) uma nova linguagem é desenvolvida, enfatizando a expressão pessoal, o simbolismo, o efêmero e o humor como seus valores constitutivos. “O primeiro sinal desta nova linguagem na arte e no design foi o movimento conhecido como ‘Pop’” (SPARKE, 1987, p. 217, grifo no original).

A linguagem Pop se apoiava no comportamento e no estilo de vida da população jovem, então moldados pela insatisfação em relação aos valores sociais e culturais do “mundo adulto”. Paes (2002) explica que para aqueles setores da juventude — beneficiados pelo desenvolvimento econômico e tecnológico, porém descontentes com a organização social e com suas regras de conduta —, não havia naquele momento canais de expressão ou espaços de participação

³ Sobre o período de prosperidade econômica nos anos pós-segunda guerra, ver HOBBSAWM (1995); sobre contracultura e o movimento Híppie, ver PEREIRA (s.d.) e ROSZAK (1972); sobre o movimento Provos, ver GUARNACCIA (2001) e sobre o Maio de 68, ver SILVA (2002).

satisfatórios. A saída encontrada para mudar este panorama estava na busca de formas alternativas de viver:

Da recusa da cultura dominante e da crítica ao *establishment* ou “sistema” (como então se dizia), nasceram novos significados: um novo modo de pensar, de encarar o mundo de se relacionar com as pessoas. Da recusa surgia, na verdade, uma revolta cultural que contestou a cultura ocidental em seu âmago: a racionalidade (PAES, 2002, p.22, grifos no original).

Reconhecidos como um filão importante para as economias de mercado, tanto pelo poder aquisitivo que gozavam, quanto pela busca de novos tipos de produtos (materiais e culturais) que pudessem expressar seu estilo de vida, os jovens passam a ser o público privilegiado pelos designers interessados em explorar as potencialidades da nova linguagem que estava surgindo. Para Hobsbawm (1995), foi justamente a descoberta deste mercado por volta do ano de 1955, que transformou o comércio de música popular e a indústria da moda. Referindo-se à Inglaterra, primeiro país onde o Movimento Pop se manifestou, este autor afirma que:

O “*boom* adolescente” britânico que começou nesta época baseou-se nas concentrações urbanas de moças relativamente bem pagas nos escritórios e lojas em expansão, muitas vezes com mais para gastar do que os rapazes, e naquela época menos comprometidas com os padrões de gastos masculinos em cerveja e cigarro (HOBSBAWM, 1995, p. 321, grifos no original).

A partir desta observação, é possível compreender melhor o crescimento de setores ligados ao consumo feminino como roupas, acessórios e cosméticos, aos quais o estilo Pop está associado através de nomes como os das estilistas Barbara Hulanicki (1936), Laura Ashley (1925-1985) e Mary Quant (1934), esta última responsável pela introdução da minissaia no guarda roupa feminino na década de 1960 (SPARKE, 1987).

O Movimento Pop se manifestou inicialmente no campo das artes plásticas. Sua origem está relacionada às reflexões de um grupo de artistas e críticos britânicos denominado *Independent Group*, acerca da sociedade de consumo e dos fenômenos de comunicação de massa. Como na Inglaterra o racionamento dos anos de guerra se prolongaram até 1954, o contraste entre a realidade britânica e as imagens da sociedade de consumo norte-americana, veiculadas nos meios de comunicação, instigou este grupo a promover novas maneiras de pensar a arte através da sua aproximação com a cultura popular. Sobre esta questão, McCarthy (2002, p. 10) comenta que:

Mudança constante, variedade infindável, direito de escolha do consumidor, escapismo e hedonismo eram apenas algumas das promessas da propaganda e das publicações norte-americanas. Podemos assim reconhecer que ao propor uma definição de cultura mais abrangente, antropológica, os membros do *Independent Group* estavam respondendo a mudanças reais em seu ambiente comercial.

Entre os temas da arte Pop estão as histórias em quadrinhos, os filmes de Hollywood e os produtos de consumo apresentados nos anúncios publicitários através da televisão ou de revistas de grande circulação, criando um ambiente de diálogo entre a dita “arte culta” e as artes comerciais e populares. Segundo Garner (1996), artistas plásticos e comerciais forneciam combustível uns aos outros e muitos designers aderiram a este movimento na busca de cores, padrões e, sobretudo, atitudes.

Deste envolvimento resultou o surgimento de uma série de produtos ligados a uma abordagem mais informal e humorada, que os conectava com o estilo de vida dos jovens da época. Características como baixo custo e descartabilidade respondiam ao desejo do público consumidor por variedade e permitiam a troca constante de mercadorias de acordo com a moda.

O desejo por novidades acarretou na busca contínua por diferentes fontes de inspiração, entre elas a Op Art⁴, estilos estéticos do passado, as viagens espaciais e o psicodelismo⁵, este último ligado à contracultura e às experiências com as drogas alucinógenas. O uso de materiais sintéticos como o plástico e de padrões de decoração com motivos abstratos ou inspirados nas bandeiras dos Estados Unidos e da Inglaterra, também fizeram parte da tipologia visual deste estilo (SPARKE, 1987).

No mobiliário, aparece uma série de experiências com o que SPARKE (1987) chama de “formas transitórias”, devido ao caráter efêmero que estas peças apresentam. Nesta abordagem, a relação tradicional entre móveis e durabilidade é questionada. O banco de papelão ondulado do inglês Peter Murdoch (1940) e a poltrona inflável dos italianos De Pas (1932-1991), D’Urbino (1935) e Lomazzi (1936), podem ser citados como exemplos desta proposta.

A corrida espacial, decorrente da guerra fria, teve grande impacto no imaginário popular, influenciando a moda e o design. Apesar do clima de antagonismo entre o bloco capitalista e o comunista e da possível ameaça de um confronto direto, a idéia de que o ser humano poderia conquistar o espaço criou um ambiente de otimismo em relação à alta tecnologia que logo foi traduzido em roupas e objetos (GARNER, 1996). O branco e o prata foram eleitos como as cores da “era espacial” e as possibilidades de conformação do material plástico em formas orgânicas foram exploradas na configuração deste vocabulário formal.

Também influenciaram o design Pop as manifestações artísticas que surgiram a partir do início da década de 1960 e que buscavam maior envolvimento do espectador. Segundo esta proposta, o público deveria ser levado a tornar-se participante ativo da obra. Para Garner (1996) este tipo de postura também pode

⁴ Desenvolvido em meados de 1960, este estilo combina cor e motivos abstratos de forma a produzir efeitos de ilusão de ótica e de movimentos pulsantes (STRICKLAND, 2004).

⁵ Estilo que combina características de movimentos estéticos do século XIX e de culturas orientais com as formas distorcidas e as cores lisérgicas provenientes de experiências com drogas alucinógenas (GARNER, 1996).

ser percebida no design de móveis. Por exemplo, a “cadeira” *Sacco* de 1968 é um móvel de assento que se conforma ao corpo do usuário e que se adapta às diferentes posturas por ele assumidas durante o uso. O sofá *Superonda* de 1967, feito de duas peças independentes em espuma de poliuretano, é leve e fácil de ser transportado ou movimentado. A leveza aliada à configuração formal permite que o sofá seja utilizado de diferentes maneiras, como uma *chaise longue* ou como um divã. Segundo Fiel e Fiel (1983) essas características o tornam uma peça interativa que funciona mais como um brinquedo do que como uma solução “séria” para o ato de sentar.

Mais do que uma tipologia visual, o design Pop deve ser compreendido como resposta a uma série de questionamentos quanto a valores e formas de comportamento que estavam sendo feitos na época. A resposta do Pop está ligada a uma abordagem menos racionalista para o design de produtos, onde aspectos subjetivos como o humor, o lúdico e a expressão pessoal passam a ser de importância fundamental. Também está relacionada com comportamentos mais informais e com o estilo de vida dos jovens da década de 1960, que acreditavam que a transformação da sociedade só seria possível através de mudanças nas atitudes e valores de cada indivíduo.

Apesar das críticas ao caráter efêmero de suas manifestações e à ausência de um programa teórico definido que as justificasse (SPARKE, 1987), o Pop tem importância inegável para os fundamentos do design, quando abre o debate sobre o deslocamento do foco de atenção para os fenômenos que envolvem a dimensão do consumo. É a partir deste deslocamento que foram lançadas as bases para Pós-Modernismo, movimento estético que vai caracterizar o design de produtos na década seguinte.

4. DESIGN POPE O CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO

As transformações nas esferas cultural e política que ocorrem em vários países na década de 1960 têm relação com as condições materiais das quais gozavam estas sociedades. Mesmo não se configurando como causa em si, proporcionaram terreno fértil “para que frutificassem ações políticas e culturais inovadoras e diversificadas, aproximando a política da cultura e da vida cotidiana, buscando colocar a imaginação no poder” (RIDENTI, 2003, p.153). Embora fossem características de países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, estas condições materiais também se apresentavam em países em desenvolvimento, como o Brasil.

O crescimento do processo de urbanização, o aumento quantitativo das classes médias e do número de jovens nas sociedades, maior acesso da população ao ensino superior e aos avanços tecnológicos estão entre os fatores que deram base às transformações sociais neste período. De acordo com Ridenti (2003), a incapacidade do poder constituído para representar essas sociedades que se renovavam teve como consequência uma série de mobilizações sociais, que se apresentavam como espaços alternativos de expressão e reivindicação por

mudanças. Para este autor, no mundo todo, os movimentos libertários dos anos 1960 compartilharam as seguintes características:

inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise no sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; aproximação entre arte e política; uso de recursos de desobediência civil; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre lutas sociais amplas e interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores do pacifismo, da ecologia, da antipsiquiatria, do feminismo, de movimentos de homossexuais, de minorias étnicas e outros que viriam a desenvolver-se nos anos seguintes (RIDENTI, 2003, p. 153).

No Brasil, este período é marcado pelo envolvimento de estudantes e intelectuais em um projeto de engajamento cultural ligado diretamente com a militância política de esquerda. A produção cultural neste contexto passa a ser encarada como uma atividade conscientizadora, que a partir de sua atuação junto às classes populares, objetiva o seu envolvimento no processo revolucionário.

Segundo Hollanda e Gonçalves (1995, p. 10), “a organização de um amplo movimento cultural didático-conscientizador tomava forma em toda uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam vinculadas a governos estaduais, prefeituras ou geradas pelo movimento estudantil”. Na busca pela afirmação de uma identidade brasileira, ligada à figura do homem simples com raízes rurais, ou seja, do “autêntico homem do povo”, transparece a idealização da cultura popular como a cultura autêntica e capaz de inspirar a construção de uma nova nação, desvinculada do ideário urbano capitalista (RIDENTI, 2003).

A atuação destes grupos vinha embalada pelo crescimento do movimento operário que se articulava em sindicatos, fortalecendo assim seus mecanismos de reivindicação por melhorias salariais e de condições de trabalho. A Reforma Agrária também ganha espaço como tema de debate nacional, a partir da atuação do movimento das Ligas Camponesas. No que diz respeito à política, a presença de forças nacionalistas no poder favorece a atuação do Partido Comunista Brasileiro junto aos setores progressistas:

Exercendo uma influência considerável no meio sindical, estudantil e intelectual, o PCB constituía-se numa peça estratégica do jogo de alianças do período de Goulart. Sua proximidade em relação ao Estado e o acesso a alguns aparelhos de hegemonia permitiam que seu ideário de revolução “democrática e antiimperialista” circulasse abertamente no debate nacional (HOLLANDA e GONÇALVES, 1995, p. 11, grifos no original).

O sonho revolucionário dos setores progressistas foi interrompido em 1964, com o Golpe de Estado, que coloca o General Castelo Branco (1900-1967) na presidência da República. Uma outra “revolução” se configura, trazendo consigo a arbitrariedade e a violência da ditadura militar.

Os artistas envolvidos com a então chamada “arte popular revolucionária” são obrigados a buscar novos espaços de atuação, redirecionando suas práticas — antes voltadas às massas populares —, para setores da própria classe média: estudantes, profissionais liberais e intelectuais. As manifestações artísticas assumem um caráter de resistência ao novo regime e uma “cultura de protesto” passa a circular por canais integrados ao sistema, como o teatro, o cinema e a indústria fonográfica. Segundo Hollanda (2004), esta opção pelo circuito do espetáculo é uma maneira de impedir a desagregação do movimento, uma vez que o contato com os setores populares é impedido pelo novo governo. Estes espaços permitem um “simulacro de militância”, onde as pessoas podem se manifestar, mesmo que de forma limitada.

Nos anos de 1967 a 1968, como uma alternativa à vertente nacional-popular nas artes, surge o movimento tropicalista. Reunindo um grupo de artistas descontentes com o discurso militante populista, bem como com os mitos nacionalistas, o Tropicalismo mostrou-se aberto à influência dos movimentos culturais e políticos da juventude europeia e norte-americana. Tendo destaque especial na música, com Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942) e Tom Zé (1937), entre outros, também fizeram parte deste movimento artistas ligados a outras áreas como Hélio Oiticica (1937-1980) nas artes plásticas, José Celso Martinez Corrêa (1937) no teatro e Glauber Rocha (1939-1981) no cinema. Para Ridenti (2003), Glauber Rocha se diferenciava dos outros artistas do grupo ao discordar do que ele chamava de americanização do movimento:

Ou seja, Glauber se afastava de uma das influências básicas do tropicalismo: a contracultura, impulsionada nos Estados Unidos pelas manifestações contra a guerra do Vietnã, pregando “paz e amor”, convocando o jovem para que “faça amor, não faça guerra”. No campo musical, esse movimento foi especialmente significativo nas canções de Janis Joplin, Jimmy Hendrix, The Mamas and the Papas, Simon & Garfunkel, dentre outros, cujos precursores foram Bob Dylan e Joan Baez, que cantavam denúncias ao racismo e à guerra do Vietnã, em 1968. Bandas inglesas famosas internacionalmente como os Beatles e os Rolling Stones, também estavam afinadas com a contracultura, embora muito bem inseridas no mercado e na indústria cultural. Paralelamente, desenvolvia-se a *pop art*, com Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Jasper Jones (RIDENTI, 2003, pp. 146-147, grifos no original).

Nas artes plásticas, os trabalhos apresentados nas exposições Opinião 65 e Opinião 66, que aconteceram no Rio de Janeiro nos respectivos anos que compõem os nomes das mostras, distanciavam-se da “arte revolucionária” através de uma renovação formal vinculada com temáticas ligadas ao ambiente urbano. Entre estes temas estão “as mitologias da classe média conservadora, a TV, o *out-door*, o futebol, a violência etc., ou ainda certas questões ligadas ao imaginário da contestação da juventude em emergência na Europa e nos EUA” (HOLLANDA e GONÇALVES, 1995, pp. 26-27).

O Concretismo e o Neoconcretismo⁶, vertentes construtivas predominantes desde a década de 1950 e que traziam consigo uma ideologia progressista e racionalista ligada à estética do Modernismo, passam a perder força dando lugar ao retorno da arte figurativa. Oliveira (s.d., p.120) explica que:

No Brasil, numerosos artistas que enveredam pela figuração, fazem-no, em especial, a partir de uma reformulação antropofágica da Pop Art americana: de modo geral, a aderência ao imaginário da Pop vincula-se, para os artistas brasileiros, a uma preocupação em acionar mecanismos permanentes de experimentação.

Neste momento a arte brasileira também se apropria dos *Happenings*, manifestações artísticas que favorecem a participação do público através do envolvimento corporal e da resposta sensível. Com proposta semelhante, podemos citar as manifestações ambientais de Hélio Oiticica, denominadas *parangolés*. Estes são capas confeccionadas em tecido ou plástico e que apresentam a inscrição de pinturas ou poemas, com as quais os participantes se envolvem, criando movimentos e experimentando sensações. Segundo Justino (1998), os *parangolés* servem como artificios que possibilitam a fantasia e favorecem a dimensão sensorial.

É justamente no mesmo período em que ocorrem estas renovações no âmbito do pensamento e das práticas artísticas que começam a aparecer nas revistas de decoração brasileiras casas e apartamentos decorados no estilo Pop. Em 1967, junto com o recrudescimento da repressão aos movimentos estudantis, o Pop aparece nas sugestões de decoração para quartos de adolescentes. A presença deste estilo se intensifica a partir de 1968, ano em que foi decretado o Ato Institucional nº 5, marcando o início da fase mais violenta e repressora da ditadura militar.

Nos primeiros anos da década de 1970, as revistas de decoração mostram uma grande quantidade de ambientes domésticos coloridos e informais, que contrastam com a dureza dos anos de chumbo. É também nestes primeiros anos da década de 1970 que alguns segmentos sociedade brasileira são privilegiados com a prosperidade do chamado “milagre econômico”⁷. A presença do estilo Pop vai

⁶ O Neoconcretismo é uma vertente do Movimento Concreto resultante da ruptura entre artistas paulistas e cariocas. Em oposição à orientação paulista onde predominava o que os cariocas consideravam como “uma perigosa exacerbação racionalista”, os artistas neoconcretos defendiam “a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista e a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas - apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente até então no concretismo” (Itaú Cultural, 2005).

⁷ Expressão utilizada como instrumento de propaganda do governo militar para caracterizar o crescimento ocorrido na economia brasileira entre os anos de 1968 e 1973, sustentado pelo arrocho salarial das classes trabalhadoras e pela entrada de capital estrangeiro na forma de investimentos e empréstimos (PRADO e EARP, 2003).

diminuindo paulatinamente — embora sem desaparecer completamente —, à medida que esta década vai chegando ao fim⁸.

O surgimento do design Pop no Brasil também coincidiu com a expansão da indústria cultural, pois o crescimento econômico do início dos anos 1970 favoreceu o desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa, possibilitando maior acesso à produção cultural estrangeira (NAPOLITANO, 2001). Nesta mesma época, irrompiam no Brasil iniciativas de oposição à ditadura militar e aos cânones morais vigentes, influenciadas pelos movimentos de contracultura oriundos dos EUA e da Europa (*Hippies*, liberação dos costumes), que por sua vez estão ligados à origem da linguagem Pop. Outra questão que pode ser relacionada com a incorporação do estilo Pop na decoração brasileira neste momento diz respeito à associação de indústrias nacionais do ramo moveleiro com empresas estrangeiras, possibilitando a comercialização e a difusão de tendências vigentes na Europa e nos Estados Unidos em território nacional (SANTANA e GALVÃO, 2003).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos 1960, o Brasil experimentava os efeitos do processo de expansão industrial e urbana que caracterizou o período pós-segunda-guerra e buscava afirmar sua identidade como um país moderno, porém em condição assimétrica em relação às economias mais avançadas. A busca por linguagens ligadas ao ideário modernista ou de vertentes nacionalistas estavam presentes tanto nas manifestações artísticas quanto no design produzido neste contexto.

Contudo, a partir de meados da década de 1960, acontece no campo artístico brasileiro uma abertura para as novas formas estéticas que se desenvolviam na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, decorrentes de mudanças nos valores e comportamentos associados à cultura jovem e à sociedade de consumo. O surgimento do movimento tropicalista e a volta do estilo figurativo nas artes plásticas podem ser usados como exemplos para ilustrar esta afirmação.

No que diz respeito especificamente ao design brasileiro, existe uma carência em relação a uma pesquisa mais aprofundada e à documentação iconográfica da produção inspirada por estas novas orientações estéticas. Atualmente o registro desta produção está restrito às publicações da época, como revistas de decoração de interiores que circulavam no Brasil entre 1960 e 1970. Nelas podemos encontrar imagens de móveis e objetos inspirados no estilo Pop. A presença deste estilo no design brasileiro pode ser interpretada tanto como índice quanto como constitutiva das mudanças comportamentais que caracterizaram este período da história.

⁸ Foram consultadas as revistas *Casa e Jardim*, correspondentes ao período que abarca os anos de 1960 até 1979, disponíveis no acervo do Setor de Periódicos da Biblioteca Pública do Paraná.

A prática do design, como manifestação cultural, tanto pode traduzir em seus produtos valores e comportamentos capazes de dar sustentação às práticas sociais vigentes em um período histórico, como pode contribuir para a transformação destas práticas através do tempo. Para compreender o design Pop no Brasil, é preciso considerar as múltiplas relações entre as transformações nos valores e comportamentos que caracterizaram as décadas de 1960 e 1970 tanto no sentido sincrônico quanto no diacrônico.

O sentido sincrônico leva o olhar para os fenômenos culturais resultantes de diferentes contextos políticos e econômicos que se configuravam no mesmo período em que o design Pop se manifesta no Brasil, e que contrastados com os cenários cultural, político e econômicos nacionais, apresentam influência sobre o modo como ocorre esta manifestação neste país. Vale dizer a importância de se entender o movimento Pop nas artes e no design como uma resposta estética para as transformações sociais que estavam ocorrendo tanto no âmbito internacional quanto no nacional. O sentido diacrônico, por sua vez, tem seu foco justamente nos processos de transformação social e se mostra importante para a compreensão dos fatores que favoreceram ou dificultaram o seu desencadeamento nos diferentes contextos envolvidos.

Como não existe literatura específica sobre o design Pop no Brasil, uma hipótese a ser estudada diz respeito à possibilidade de construir a trajetória deste estilo no país através das relações que se estabelecem entre o design e o campo das artes. Historicamente é possível perceber no design a repercussão das idéias que circulam na esfera artística. Muitas vezes é a tradução destas idéias em objetos de uso que possibilita a sua aproximação com o cotidiano das pessoas.

REFERÊNCIAS

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

FIEL, Charlotte e FIEL, Peter. *1000 Chairs*. Alemanha, Colônia: Taschen, 1983.

GARNER, Philippe. *Sixties design*. Alemanha, Colônia: Taschen, 1996.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia das artes visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acessado em 04 de junho de 2005.

- LAGNADO, Lisete. Terra de ninguém. *Revista Bravo*, nº 84, ano 7, setembro de 2004, p. 26-45.
- JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR, 1998.
- McCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: Origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2A, 1997.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, s.d..
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 2002.
- PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d..
- PRADO, Luiz Carlos Delorme e EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 207-241.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960 e 1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 135-166.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1972.
- SANTANA, Pedro Ariel e GALVÃO, Regina. *Casa Cláudia: design Brasil*. São Paulo: Abril, 2003.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP / EDUSP, 1995.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. Campinas: São Paulo: Papirus, 2002.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma idéia*. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.
- SPARKE, Penny. *Design in context*. England, London: Quarto Publishing, 1987.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.