



A ESCOLA DE ULM E O DESIGN GRÁFICO DAS REVISTAS MÓDULO E SUMMA ¹

THE ULM SCHOOL OF DESIGN AND THE GRAPHIC DESIGN OF MÓDULO AND SUMMA

Mario Guidoux Gonzaga

Faculdade de Arquitetura, UFRGS

guidoux.gonzaga@gmail.com

Rodrigo Steiner Leães

Faculdade de Arquitetura, UFRGS

rodrigisleaes@gmail.com

RESUMO

Este trabalho explora as relações entre os projetos gráficos das revistas *Summa* (Buenos Aires, 1963-1992) e *Módulo* (Rio de Janeiro, 1955-1989) e a Escola de Design de Ulm, na Alemanha. O estudo do design gráfico destas duas revistas permite um olhar alternativo sobre o surgimento e amadurecimento da disciplina na América Latina, uma vez que ambas as publicações foram criadas em períodos chave do desenvolvimento e formalização da profissão de designer sob influência direta dos protagonistas deste movimento que estiveram, direta ou indiretamente, ligados à Escola de Max Bill e Otl Aicher.

Palavras-chave: Escola de Design de Ulm, Módulo, Summa, Tomás Maldonado.

ABSTRACT

This paper explores the relations between the graphic design of two latin-american magazines: *Summa* (Buenos Aires, 1963-1992) and *Módulo* (Rio de Janeiro (1955, 1989) and the Ulm School of Design, from Germany. The study of these two magazine's graphic design allows an alternative view on the creation and development of this discipline in Latin America, knowing that both of these publications were created on key moments of evolution and professionalization of the designer's craft under direct influence of the main characters of this movement that were, directly or indirectly linked to the school created by Max Bill and Otl Aicher.

Keywords: Ulm School of Design, Módulo, Summa, Tomás Maldonado.

1 INTRODUÇÃO

A *Módulo* e a *Summa* foram duas das mais importantes revistas de arquitetura publicadas na América Latina durante o século XX. A *Módulo* foi publicada no Rio de Janeiro de 1955 a 1989 sob a direção de Oscar Niemeyer, que naquela época buscava defender sua posição de liderança no cenário arquitetônico brasileiro. A *Summa: Revista de Arquitectura, Tecnología y Diseño*, surgiu em abril de 1963 com a missão de se tornar a revista unificadora da produção de arquitetura e design no continente a partir da perspectiva argentina.

Nas páginas da *Módulo*, Niemeyer teve a liberdade para mostrar sua produção acompanhada dos textos e obras que corroboravam com sua visão da arquitetura moderna e iam ao encontro de seus valores. Nada do que foi publicado na revista foi ao acaso; a curadoria realizada pela equipe sob o olhar atento do arquiteto tinha o objetivo de firmar a obra de Niemeyer como representante máximo da arquitetura brasileira. O design gráfico da *Módulo* foi um dos elementos que reforçavam a narrativa de Niemeyer. Nas primeiras edições, foi Athos Bulcão – artista que colaborou com o arquiteto em inúmeros projetos – quem produziu as capas e ilustrações; com o crescimento e

¹ GONZAGA, M. G.; LEÃES, R. S. A Escola de Ulm e o design gráfico das revistas *Módulo* e *Summa*. In: 11° SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. *Anais...* Recife: DOCOMOMO_BR, 2016.



profissionalização da revista, este posto foi assumido por um designer, Goebel Weyne, que havia sido aluno de Tomás Maldonado, professor da Escola de Ulm.

A Summa foi criada pelo arquiteto e designer Carlos Méndez Mosquera e por sua esposa, Lala Méndez Mosquera, que assumiu a direção da revista a partir da quinta edição. Esta não foi a primeira incursão de Carlos no mercado editorial, em 1951 ele fundou, junto a Tomás Maldonado e Alfredo Hilto a revista nueva visión, uma revista vanguardista inspirada no manifesto homônimo publicado por László Moholy-Nagy. Ao contrário da nueva visión, cujo propósito seria, segundo Federico Deambrosis, propiciar a síntese de todas as artes visuais em um sentido de objetividade e funcionalidade, a Summa firmou seu eixo entre a arquitetura e o desenho industrial, excluindo fundamentalmente as artes visuais.

2 A ESCOLA DE ULM

fundada em 1953 por Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher e Max Bill, a Escola de Design de Ulm (HfG na sigla em alemão) foi uma instituição de ensino privada que funcionou na Alemanha e é considerada a “escola de design mais importante do século XX depois da Bauhaus” (HIESINGER, 1984). O objetivo inicial de Max Bill com a HfG foi unificar as artes com a indústria no treinamento dos futuros designers:

Nas palavras do desafio memorável colocado por Henry van de Velde há mais de cinquenta anos, nosso objetivo é ‘declarar guerra na feiura’, e a feiura só pode ser combatida com o que é intrinsecamente ‘bom’ – ‘bom’ porque é ao mesmo tempo digno e prático. (BILL, 1953 apud HIESINGER, 1984)

A criação da Escola de Ulm nos anos 1950 respondeu ao desejo de Max Bill em criar uma sucessora para a Bauhaus, tanto no sentido de ensinar um design que unificasse forma e mecânica mas também em dar prosseguimento à colaboração com a indústria alemã. A Escola acabou desenvolvendo “protótipos para produtos que pudessem ser fabricados em massa”, chegando a ter uma série de protótipos produzido pela Braun e exibidos na Exposição de Dusseldorf, em 1955. Estes protótipos viriam a estabelecer as bases para o design da empresa alemã, até hoje cultuada pelos produtos desenhados por Dieter Rams.

Uma das características únicas do ensino na HfG foi o que ficou conhecido como o *Modelo Ulm* ou *Conceito Ulm*, onde havia um distanciamento do modelo tradicional de educação superior, eliminando a separação entre pesquisa e ensino. Esta união era possível com o que Otl Aicher chamou de “desenvolvimento”: uma ferramenta pedagógica na qual os alunos produziam “protótipos funcionais que estavam prontos para ser produzidos por clientes governamentais e privados” (SPITZ, 2002), permitindo que os designers interagissem tanto com cientistas quanto com empresários e técnicos, emulando as interações que ocorrem na prática profissional. Nas palavras de Aicher: “O designer não é mais o artista como uma autoridade, mas um parceiro como outros no processo de tomada de decisão da produção industrial”.

Segundo Spitz (2002), Otl Aicher divide a história da escola em oito fases de desenvolvimento: as duas primeiras marcadas pela abertura da Escola e colaboração com Max Bill, chegando à terceira, quando o *Modelo Ulm* foi desenvolvido e aplicado. Após a etapa de criação do *Modelo*, se alternaram fases de domínio tecnológico, design cibernético e design orientado por preço. As duas últimas fases foram relacionadas ao design de conteúdo e programa, já se aproximando do ano do fechamento da escola, em 1968. A história da Escola, escrita por Otl Aicher em 1975, postula que, assim como a HfG havia sido herdeira da Bauhaus, uma nova escola surgiu para dar prosseguimento ao trabalho desenvolvido em Ulm: *Institut für Umweltplanung* (Instituto de Planejamento Ambiental), na Universidade de Stuttgart.



A importância histórica da Escola de Ulm se deve a uma série de posturas adotadas pelos diretores desde a fundação. Por ser “a primeira escola de design conscientemente alinhada com a tradição da modernidade” (SPITZ, 2002), ou seja, consciente de que os problemas de projeto devem ser resolvidos a partir da análise dos condicionantes intrínsecos àquele projeto, levando a uma abordagem funcionalista que poderia ser aplicada sob os mais diversos condicionantes. Além disso, o Estilo Ulm acabou se espalhando por todo o mundo e, mesmo que os membros da HfG negassem que o design poderia ser feito com um “estilo”, a “estética do asceticismo” (SPITZ, 2002), preconizada pela escola alemã, acabou se transformando em uma tendência principalmente no design gráfico mas também com influência nos projetos de objetos industrializados.

Segundo René Spitz (2002), esta difusão massiva da escola pode ser explicada pelo fato dela ter produzido um grande número de professores de design que “encontrou trabalho nos seus países de origem após seu período na HfG”, influenciando toda uma geração de novos profissionais que pela primeira vez se identificava com a imagem do designer que não é apenas um artista visual, mas um profissional que une a sensibilidade artística às técnicas modernas de produção e pesquisa. Estima-se que mais de 150 ex-alunos da HfG acabaram se tornando professores, sendo que destes 80 lecionaram fora da Alemanha. A formação de mestres na HfG, além de povoar as escolas existentes ao redor do mundo, levou à criação de novas escolas moldadas no exemplo alemão em países como Índia, Cuba, México, França, Chile e Brasil.

A importação dos valores ulmianos para o Brasil deve em muito ao esforço das elites intelectuais em criar intercâmbios entre as vanguardas européias e a frágil prática do design no país. Quando Max Bill visitou o Brasil para a Bienal de São Paulo em 1953, pediu para Pietro Bardi indicar um de seus alunos para ser estudante da sua nova escola na Alemanha. O estudante escolhido é Alexandre Wollner que, após entrevista com Bill, recebeu uma bolsa do Itamarati e partiu para a HfG em 1954. O trabalho de graduação desenvolvido por ele, que hoje é considerado o precursor do design moderno no Brasil, foi um redesenho da revista *Módulo* seguindo os preceitos ulmianos.

Figura 1 – hFG Ulm



Fonte: LARS MULLER, 2014.

Na Argentina, uma figura se destaca no cenário ulmiano. Trata-se de Tomás Maldonado, artista argentino que é considerado a figura seminal do design moderno, sendo apontado por Mosquera no seu *Diseño Gráfico Argentino en el Siglo XX* (2015), como um dos personagens principais do marco de início da profissão na Argentina: o *Salón de Nuevas Realidades*, realizado na *Galería Van Riel* em 1948. Maldonado foi diretor da HfG e ajudou a montar experiências de ensino baseadas na escola alemã no Brasil, podendo, portanto, ser considerado uma figura-chave do desenvolvimento do design tanto no Brasil quanto na Argentina.



3 TOMÁS MALDONADO

Tomás Maldonado é peça central na influência da Escola de Ulm no design gráfico da Módulo e da Summa. Essa relação dá-se através de seu contato direto com o fundador da Summa, Carlos Méndez Mosquera, e com sua participação na formulação do currículo do curso da Escola Técnica de Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual estudara Goebel Weyne, designer gráfico da Módulo durante os anos de 1959 a 1965.

Durante e logo após o término da Segunda Guerra Mundial, os países latino-americanos viveram um período de expansão econômica pelo fato de terem se mantido distantes do conflito, e também de crise política, em razão dos vários golpes de Estado no continente. Nesse contexto, inúmeros intelectuais europeus acabaram migrando para a América Latina, trazendo consigo todos os símbolos difusores das vanguardas artísticas do século XX. Durante este período, Buenos Aires e Rio de Janeiro foram os portos de chegada dessa massa intelectual composta por artistas plásticos, escritores, músicos, escultores e arquitetos que haviam participado de vanguardas como o suprematismo, o neoplasticismo, o cubismo e o construtivismo, sendo este último de importante influência sobre a origem da vertente plástico construtiva na região do Rio da Plata.

O surgimento do movimento concretista no contexto internacional dá-se em 1933, tendo Theo Van Doesburg como seu principal difusor. Na Argentina, o movimento concretista se consolida por volta de 1942 e 1943. Alberto Molenberg, Alfredo Hlito, Cláudio Girola, Edgard Bayley, Lidy Prati e os irmãos Lozza eram alguns dos intelectuais que, junto com Maldonado constituíam a base do movimento concretista argentino (DEVALLE, 2009). Em 1944, o grupo toma forma com a criação da revista Arturo, que viria a afirmar a arte como ferramenta para a construção de um mundo novo, usando do cientificismo e do racionalismo como o bastião do movimento. Esta postura perante a arte viria a refletir diretamente na busca por formas puras, cores primárias e a geometria como métodos descritivos da percepção de espaço. Daí advém o rechaço à representação pela mimese e pela apresentação da forma por suas qualidades óbvias.

Maldonado acaba por absorver a qualidade de aglutinador do movimento, visto que a relação profunda com a arquitetura moderna e os objetos frutos da ascendência do desenho industrial como doutrina viriam a transformar sua residência em atelier experimental entre os anos de 1947-1948. No mesmo ano, essa centralidade acaba colocando Maldonado em contato com o diretor da revista Dommus, Ernesto Rogers, que por sua vez o aproxima de Max Bill. Daí deriva sua partida para a Europa, na qual Maldonado pôde internalizar ideais concretistas advindos da própria força motriz dessa vanguarda, entre eles o próprio Max Bill, Carlo Vivarelli, Max Huber, Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo, Richard Lhose e outros artistas que acabaram, se não aprofundando, reformulando o movimento concretista, gerando desdobramentos da mais importante ordem (DEVALLE, 2009).

Da viagem à Europa, para além da consolidação do canal de contato argentino com as vanguardas europeias, Maldonado abre o seu país para o campo ainda não explorado da tipografia, trazendo consigo a fonte Etrusca, uma das primeiras e mais importantes fontes usadas nas mídias de difusão do movimento moderno. O seu artigo publicado na segunda edição do *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, em outubro de 1949, é tido como o primeira publicação sobre design (*diseño*) na Argentina, no qual o autor entendia que o design era uma ferramenta clara para a intervenção no mundo, que geraria mudanças sociais palpáveis e de rápida manifestação. É importante salientar que a palavra *design* conotava estritamente *design industrial* neste momento. Desse período em diante, Maldonado enraíza o concretismo em solo argentino no que tange à arte, arquitetura e tipografia, promovendo a partir daí as bases para o lançamento da Revista nueva visión – uma clara homenagem à expressão bauhasiana cunhada por de Moholy-Nagy – em 1951. O periódico traduziu para o público geral a noção de espaço ao invés de volume, as formas de



articulação e síntese como argumentos de beleza, dentre outros conceitos aplicados e seu impacto na formação de uma nova linguagem para a consolidação de uma “nova cultura visual”.

Já na primeira edição de *nueva visión*, Maldonado escreve o artigo *Actualidad y porvenir del arte concreto* (Atualidade e futuro da arte concreta), na qual descreve a perspectiva da produção dos artistas modernos que relaciona estética e sociedade. A *nueva visión* passaria por transformações na sua formatação, retirando “deficiências” como fotografias nas capas e reduzindo o design da revista aos mínimos elementos necessários. Segundo Devalle (2009), é em 1954 que Maldonado recebe o convite de Max Bill para integrar o corpo docente da HfG de Ulm, deixando o projeto editorial da *nueva visión* sob direção de dois amigos e sócios – Carlos Méndez Mosquera, futuro fundador da Summa, e Alfredo Hlito.

Durante a década de 50, Maldonado aproxima-se da produção moderna no Brasil pelo contato de seu mentor, Max Bill, com o casal de arquitetos ítalo-brasileiros Pietro Maria Bardi e Lina Bo. O casal fundou o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP, uma iniciativa importante para o desenvolvimento e modernização da produção industrial em São Paulo. O IAC viria a receber entre os anos de 1951 e 1953 professores europeus e palestras ministradas por estrangeiros, como Max Bill que treinaria profissionais capazes de projetar produtos possíveis de serem absorvidos dentro de um processo industrial (MELO; RAMOS, 2011).

Fruto dessa primeira tentativa de profissionalização do design, o IAC preparou a primeira geração de designers brasileiros como Alexandre Wollner, Emilie Chamie e Antonio Maluf. Da experiência no IAC nasce o primeiro projeto de escola de design no Brasil, a Escola Técnica de Criação, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. No final da década de 50, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promoveu um curso de Comunicação Visual, que recebeu o nome de Escola Técnica de Criação, ministrado por professores estrangeiros, entre eles Tomás Maldonado e Otl Aicher, ambos professores da escola de Ulm. Este curso estabeleceria os princípios para a criação da Escola Superior de Desenho Industrial e formaria uma figura central no design gráfico da revista Módulo, Goebel Weyne.

4 DESIGN ULMIANO NA MÓDULO E NA SUMMA

A Summa (Buenos Aires, 1963-1992) e a Módulo (Rio de Janeiro, 1955-1989) foram duas revistas criadas quando a arquitetura e o design moderno já gozavam de protagonismo incontestável para além do meio criativo. Enquanto Oscar Niemeyer se tornava um nome familiar a todas as camadas da população brasileira com o projeto de Brasília, os Argentinos assistiam às obras da nova biblioteca projetada por Clorindo Testa no coração da Recoleta. São, portanto, revistas que narram acontecimentos sem a necessidade de afirmar uma posição competitiva com outras escolas.

O surgimento das duas revistas responde ao desejo se cultivar uma esfera de influência intelectual capaz de legitimar e chancelar definitivamente a relevância histórica dos responsáveis pela publicação. A Summa e a Módulo não foram as primeiras revistas nascidas modernas em seus países, o trabalho de Niemeyer e Mosquera já era mostrado em outras publicações contemporâneas e, por isso, estava sujeito a todo tipo de crítica. É com o controle do meio de divulgação da obra que os autores alcançam um domínio capaz de moldar a percepção pública e ratificar seus papéis na história da arquitetura e do design.

Na condição de revistas nascidas modernas, em busca da constante atualização e pareamento com o melhor design da Europa, Summa e Módulo adotaram, no início dos anos 1960, a estética que seus designers haviam absorvido, direta ou indiretamente, da escola de Ulm. Ao comparar as primeiras edições da Summa e da Módulo com a revista Ulm, publicada pela escola, a organização estrutural em colunas bem definidas, a utilização de fontes como Futura e Helvetica e o rigor formal evidenciam a influência alemã no que ficou conhecido como estilo tipográfico internacional. Esta



estrutura de diagramação marcaria as primeiras manifestações eruditas do design gráfico nos dois países através de figuras como Alexandre Wolner, e o próprio Méndez Mosquera.

4.1 Módulo

A *Módulo* foi uma revista de arquitetura e artes publicada no Rio de Janeiro de 1955 a 1989 sob a direção de Oscar Niemeyer. A publicação surgiu em uma época em que a arquitetura moderna brasileira, capitaneada pela obra de Niemeyer, “era o alvo preferencial de críticas internacionais explícitas e nacionais veladas” (ZEIN, 2012). Embora nunca tenha sido explicitado pelos seus criadores, o surgimento da revista pode ser entendido como uma resposta do arquiteto através de uma plataforma na qual ele poderia publicar sua obra da maneira que mais lhe convinha.

As primeiras edições da *Módulo* foram desenhadas em formato fechado 24,5 x 31,5 cm por Henry R. Moeller, do primeiro ao sexto número; Artur Licio Pontual, números sete a nove e onze a catorze; a capa da décima edição foi confiada ao arquiteto Glauco Campello. A partir de 1959, “a paginação dos números 15 e 16 ficou a cargo de Goebel Weyne e Artur Licio Pontual” (BOTELHO; AMORIM, 2015) e, da edição 17 até o fechamento da revista, em 1965, o design gráfico ficou sob responsabilidade apenas de Weyne.

Segundo Botelho e Amorim (2015), a influência da fotografia moderna nas capas dos primeiros quinze números da *Módulo* é evidente, com enquadramentos inusitados que utilizam a arquitetura como criadora de texturas potencializadas pelo uso do alto contraste entre figura e fundo, efeitos de sobreposição e colagens como as produzidas por Athos Bulcão. Nestas capas, a arquitetura é tema para uma exploração formal, deixando a representação clara do edifício de lado em favor da riqueza visual.

Embora a *Módulo* tenha respondido combativamente às críticas de Max Bill na primeira sua primeira edição, o redesenho da revista em 1959 foi realizado por Goebel Weyne, um designer natural de Fortaleza que frequentou o curso Otl Aicher e Tomás Maldonado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O projeto gráfico da *Módulo* – implantado a partir do número 15, de outubro de 1959 – mostrava-se afinado com a disciplina ulmiana. [...] entre outras mudanças, a publicação passou a ter formato mais enxuto [...] e a trazer, nos títulos, a mesma fonte tipográfica sem serifa cultuada na HfG (a *Futura*, projetada por Paul Renner). Além disso, introduziu-se um *grid* modular, constituído, no caso, por 12 quadrados (3 colunas de 4 quadrados cada), que passou a ordenar a disposição de todos os elementos gráficos na página (textos, desenhos e fotos). (NOBRE, 2008)

A partir do redesenho de Weyne, a grelha permitiu o arranjo assimétrico dos elementos nas capas, sendo que o nome da revista, em *Futura*, em caixa-alta-e-baixa no canto superior esquerdo acompanhado do número da edição com a mesma escala do título. Embora os elementos de composição já mostrassem a influência ulmiana nas capas dessas primeiras edições pós-redesenho, a partir do número 28, “é possível observar a *Módulo* assumindo fortemente as características do Estilo Tipográfico Internacional” (BOTELHO; AMORIM, 2015).

O miolo da *Módulo* obedeceu aos mesmos princípios compositivos empregados nas capas. Os elementos obedeciam um *grid* com três colunas de textos em *Futura*, seguindo o mesmo padrão da revista da escola de Ulm. Este método de diagramação, que utiliza apenas uma fonte sem variação de pesos e sem recuo nos parágrafos havia sido, segundo Philip Meggs (2012), utilizado por Max Bill em seus projetos de livros nos anos 1940 quando o suíço tirava partido da legibilidade lograda com o espaçamento entre os parágrafos para maximizar o uso do texto como mancha gráfica.



O design de Weyne foi mantido até a edição 39, em 1965, sem mudanças significativas. As imagens impressas nas capas, que em 1959 eram fotos figurativas de fácil entendimento, foram se tornando cada vez mais abstratas até a última edição desta fase da revista, com recortes de desenhos em linha sobre fundos com cores chapadas. Assim como é possível observar a abstração das imagens nas capas da Módulo, fica explícito o aumento da influência do design ulmiano nas páginas da revista atingindo seu ponto máximo da edição 28 até a 39, com o título impresso somente em caixa-baixa e com o grid cada vez mais rigoroso.

A edição 40, de 1975, inaugurou a fase quadrada (24x24cm) da revista que duraria até o final daquela década, com a Módulo 53. As capas deste período podem ser agrupadas em dois grupos distintos. Até a edição 47, as capas eram organizadas por três faixas horizontais com fundo branco com uma imagem ocupando toda a largura da página na parte central; acima, o título em caixa-alta tinha quase a mesma largura da imagem e no rodapé estavam o subtítulo “Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes”, a data e o número. A edição dedicada à luta pela anistia (48, 1978), é a primeira a ter uma imagem sangrada em toda a capa, tornando mais sutil a tripartição do layout que segue com o título e o rodapé no mesmo formato. O subtítulo, no entanto, agora é outro “Revista de Arquitetura, Arte e Cultura”.

As últimas edições dos anos 1970 já estavam com o formato que duraria até o seu fechamento definitivo, em 1989. Uma revista retangular (21x28cm) com imagens sangradas nas capas que mantiveram a mesma estrutura básica tripartida dos números quadrados. Durante este último período, a mudança mais importante no design da revista foi uma reestruturação do índice na edição 59 (1980), quando a carta “Ao Leitor” passou a ser publicada juntamente com o conteúdo e equipe da revista.

O desentendimento entre Niemeyer e Max Bill não foi maior que a qualidade do design da escola dirigida pelo suíço. O cuidado com a diagramação e clareza das informações apresentadas esteve presente na Módulo desde a primeira edição e, se é a partir da entrada de Goebel Weyne que a influência ulmiana se torna explícita, trata-se do desenvolvimento natural de uma revista que buscava estar alinhada com o que de melhor se produzia em arquitetura, artes e design gráfico no mundo.

Figura 02 – Capas da Revista Módulo



Fonte:Arquivo Centro Universitário Ritter dos Reis, digitalizado por Mario Guidoux Gonzaga.



4.2 Summa

A Summa foi uma revista de arquitetura publicada em Buenos Aires de 1963 até 1992, quando, em meio a uma crise econômica, deu lugar à Summa +, editada até hoje. A publicação obteve um sucesso comercial considerável durante a sua primeira década, tornando-se uma das mais importantes revistas de arquitetura em língua espanhola. A revista surgiu como um projeto paralelo de Carlos e Lala Méndez Mosquera, que nos anos 1960 já se dedicavam à agência de publicidade Cícero. Com o sucesso relativo dos primeiros números, Lala assumiu o comando da revista a partir da quinta edição e ficou a frente da Summa até o seu fechamento, em 1992.

A proposta editorial da Summa foi baseada na ligação entre a arquitetura, o design e a tecnologia produzidos na América Latina. Durante os trinta anos em que foi publicada, este enfoque foi se abrindo com o aumento da importância do patrimônio histórico – em grande parte pela participação ativa de Marina Waisman no corpo editorial – e das discussões sobre a identidade arquitetônica latino-americana, a partir dos anos 1980.

O design gráfico da Summa pode ser dividido em cinco fases. A primeira, englobando as primeiras edições ainda sob direção de Carlos Méndez Mosquera, tinha capas tão simples que acabaram ficando conhecidas como “la blanca”. A influência ulmiana atinge seu pico nos anos 1970, quando as capas da Summa trazem ilustrações abstratas acompanhadas apenas por legendas em Helvetica e Futura. Dos anos 1980 ao fechamento da revista, em 1992, a revista manteve o rigor das grelhas herdadas da escola alemã mas passou a ilustrar as páginas com peças pós-modernas.

A primeira fase, que engloba as primeiras nove edições da Summa e ficou conhecida como “la blanca” por apresentar nas capas apenas o nome da revista “impresso na vertical em Helvetica Bold, ocupando toda a altura do papel” (AMORIM e CAVALCANTI, 2015) acompanhado pelo número da edição no canto superior direito e o subtítulo “arquitectura, tecnología y diseño”, com a fonte Futura, no canto inferior da capa. Estas primeiras edições, referentes ao tempo em que Carlos Méndez Mosquera ainda era o diretor da revista, foram desenhadas por Lala Méndez Mosquera – identificada como A. V. de Méndez Mosquera no índice – seguindo fielmente os princípios ulmianos preconizado na Argentina por Maldonado.

A segunda fase corresponde ao amadurecimento da Summa como publicação de arquitetura, design e tecnologia no início dos anos 1970. A revista mantém uma aparência constante com capas coloridas com o título na mesma Helvetica utilizada nas primeiras edições, mas desta vez em fonte bem menor no topo da página alternando entre alinhamento à direita, esquerda e centralizado. Embora os índices tenham variado de uma diagramação em duas ou três colunas, a estrutura geral, fontes e espaçamentos, se manteve homogênea. Durante esta etapa trabalharam como designers Héctor Fridman, Andrés Mariasch, José Antonio Mouro, Adrián Pacenza, Alberto Moscovich, Nicolás Jimenez, Roberto Broullon e Alberto Hallmayer.

A edição 49 marcou o início de uma série com quase cem edições, de 1971 até 1979 que mantinha basicamente o mesmo esquema de índices das edições anteriores mas que alterou a estética das capas. Durante este período, as capas da Summa foram peças gráficas compostas especificamente para a revista, com fotos tratadas de maneira a torná-las abstratas, composições tipográficas e ilustrações baseadas em desenhos técnicos, sempre utilizando uma paleta de cores restrita aplicada de maneira chapada. Durante esta época, os responsáveis pelo projeto gráfico foram Felipe Larrea, Alberto Petrina, Eduardo Lopez, Jorge Peralta, Silvia N. Muisés, Claudia Porreca e Lucrecia Barcella.

Do final de 1979 até a penúltima edição de 1980, o design gráfico na Summa foi chefiado por Sara Elida de Chirico, Silvia Muisés e Lucrecia Barcella, que fizeram capas com fotografias pela primeira vez na revista. As fotos logo seriam substituídas por uma série de colaborações com arquitetos e artistas que seria mantida até 1988.



A última etapa do design da Summa compreendeu 50 edições, de 1988 até o fechamento da revista, em 1992. Nas capas eram impressas fotografias coloridas sangradas de detalhes de edifícios – geralmente históricos – ou objetos de design industrial, como cadeiras. O nome da revista ocupava toda a porção superior da página em uma fonte serifada em caixa-alta e impressa ora apenas com o contorno, ora com uma cor chapada. O índice era impresso inicialmente em papel-cartão pardo e nas últimas edições em papel revista com fundo preto e letras brancas.

O design gráfico da Summa evoluiu de uma representação tipográfica, utilizando apenas o título nas suas capas para um formato com fotos coloridas representando o conteúdo da revista de maneira direta. Apesar da mudança de peças gráficas abstratas para uma representação totalmente figurativa, a revista foi capaz de manter os princípios ulmianos de organização da informação, permitindo que, embora a revista se distanciasse do “estilo ulmiano”, pudesse apresentar a mesma legibilidade dos melhores exemplos vindos da escola alemã.

Figura 03 – Capas da Revista Summa



Fonte: Arquivo Sociedad Central de Arquitectos, digitalizado por Mario Guidoux Gonzaga.

5 Conclusões

A influência da Escola de Design de Ulm nas duas revistas pode ser entendida como evidência concreta do papel formador que a escola alemã teve na disciplina do design gráfico no continente. Mais do que exportar mestres que formaram novos centros de ensino, os preceitos de Otl Aicher nortearam grande parte da produção erudita de design, das marcas criadas por Alexandre Wollner na FormInform, em São Paulo, até os anúncios desenhados por Carlos Méndez Mosquera na Cícero Publicidad, em Buenos Aires.

Mesmo com as duras críticas de Max Bill à produção de Niemeyer no artigo do Report on Brazil de 1954, a Módulo carrega os preceitos básicos do design gráfico da HfG de Ulm, enquanto Summa traz no seu design o reflexo claro de uma relação de profunda amizade entre seu editor, Carlos Méndez Mosquera, e Maldonado, que em 1963, ano de lançamento da Summa, já figurava entre os possíveis postulantes ao cargo de diretor da escola.



Embora a *Módulo* e a *Summa* tenham sido as responsáveis diretas pela difusão da produção moderna dos dois países, sabe-se que poucas vezes as duas revistas abordaram os mesmos temas. No entanto, o impacto da escola de Ulm no design gráfico argentino e brasileiro é tão grande que, mesmo sendo publicações com ideias diferentes sobre o que *era* o moderno, encontraram nos princípios ulmianos um marco ao redor do qual puderam se unir.

É importante, no entanto, evitar um olhar inocente e acreditar que duas revistas com agendas diferentes, publicadas em locais distintos, escolheriam a mesma *escuela de design* para nortear seu projeto gráfico. Trata-se de uma escolha circunstancial que pode ser personificada na figura de Tomás Maldonado.

Maldonado, que capitaneou o intercâmbio entre a Escola de Ulm e as vanguardas brasileiras e argentinas, acabou sendo mais do que uma ponte entre a cidade alemã e as duas capitais latino-americanas; sua influência no continente foi tamanha que acabou formando uma ligação não explícita entre Buenos Aires e Rio de Janeiro, onde duas revistas que defendiam modernidades diferentes expuseram suas perspectivas sob uma mesma métrica.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Patricia; CAVALCANTI, Virginia. **Apontamentos sobre o design gráfico moderno argentino: as revistas *nueva visión* e *Summa***. 7th Information Design International Conference, 2015. Brasília.

BOTELHO, Gustavo Schindwein; AMORIM, Patricia. **O Estilo Tipográfico Internacional nas capas da revista *Módulo* (1955-1965)**. 7th Information Design International Conference, 2015. Brasília.

DEVALLE, Verónica. **Hacia la síntesis de las artes. El proyecto cultural y artístico de la revista *Nueva Visión***. Anclajes, n. 13, 2009.

HIESINGER, Kathryn B. **Design Since 1945**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1984.

LARS MULLER. **A5/06 HfG Ulm: Concise History of the Ulm School of Design**. 2014. Disponível em <<http://www.lars-mueller-publishers.com/en/hfg-ulm>>. Acesso em março de 2016.

MELO, Chico Homem.; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOSQUERA, Carlos Méndez. **Diseño gráfico argentino en el siglo XX**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2015.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. **Fios Cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)**. 2008. (Tese de Doutorado). Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro.

SPITZ, René. **hfg ulm: The View behind the Foreground**. Fellbach: Edition Axel Menges, 2002.