

FUNÇÃO E PROTESTO: A INFLUÊNCIA DA BAUHAUS NO DESIGN DE PROTESTO

Adenilson Freire Júnior²
Saulo Henrique Justiniano Silva³

RESUMO

Em 1919 na Alemanha surgiu a Bauhaus, escola de design fundada pelo arquiteto Walter Gropius. A Escola com suas ideias funcionalistas e minimalistas influenciou significativamente o mundo das artes no século XX. Baseado no binômio “forma e função”, a Bauhaus determinou uma forma peculiar e largamente utilizada de linguagem estética. Buscar-se-á com esse trabalho mostrar as influências da escola de design nos cartazes e folhetos utilizados nos protestos que varreram a França em maio de 1968. O Ateliê Popular, como ficou conhecido a fábrica de cartazes sediada na Escola de Belas-Artes de Paris, utilizando de características comuns a Bauhaus, produziu de forma intuitiva peças de Design de Protesto funcionais e minimalistas pragmáticas. O termo minimalismo pragmático se refere a um tipo de minimalismo que foge de engenharias visuais, um minimalismo que se apoia no mínimo de informações para assim não ter nenhuma interferência na mensagem que está sendo passada durante as manifestações, sendo essa ideia um dos principais conceitos do Design de Protesto, gerando uma funcionalidade acima da estética.

Palavras-Chave: Design de Protesto. Bauhaus. Minimalismo. Ateliê Popular.

ABSTRACT

In 1919 in Germany, the Bauhaus was created, a design school founded by the architect Walter Gropius. The School with its functionalist and minimalist ideas significantly influenced the art world in the 20th century. Based on the binomial “form and function”, the Bauhaus determined a peculiar and widely used form of aesthetic language. The aim of this work will be to show the influences of the design school in the posters and leaflets used in the protests that swept France in May 1968. The popular studio, as the poster factory based at the School of Fine Arts in Paris became known, using characteristics common to the Bauhaus, intuitively produced functional and pragmatic minimalist Protest Design pieces. The term pragmatic minimalism refers to a type of minimalism that escapes from visual engineering, a minimalism that relies on minimal information so as not to have any interference in the message being conveyed during demonstrations, this idea being one of the main concepts of Protest design, generating functionality above aesthetics.

Keywords: Protest Design. Bauhaus. Minimalism. Popular Studio.

² Discente do curso de Tecnologia em Design Gráfico do Centro Universitário Cidade Verde (UNIFCV).

³ Doutor em História (UEM/2019), docente do curso de Tecnologia em Design Gráfico do Centro Universitário Cidade Verde (UNIFCV).

INTRODUÇÃO

Dentro das estruturas de poder que gerenciam nossa sociedade, existem verdades que precisam ser organizadas antes de serem ditas em alto e bom som, algo que paira sobre nosso cotidiano, que está presente em todas as discussões, mas ninguém sabe bem como dizê-lo sem fazer com que este pareça apenas uma suposição ou insatisfação moral. Tais verdades levam tempo para serem fermentadas, até atingirem um ponto perfeito para serem ditas e levadas para as ruas onde as vozes se unem em um interesse comum, tudo isso sendo carregado por um simples cartaz que consegue representar todo o movimento.

Toni Kushner apresenta esse conceito de design de protesto no livro *“Design of Dissent”*, de Milton Glasier: um design que se propõe a alavancar as vozes mais altas que por vezes são ignoradas pelas governanças, que traz consigo uma potência social muito grande, visto que, por ser uma peça gráfica, consegue materializar uma ideia ou um tipo de discurso de uma forma chamativa, também por ser voltado para o nosso sentido visual (KUSHNER, 2005).

Em 68, no México, o designer Lance Wylman desenvolve toda a cara das olimpíadas do México; porém, naquele mesmo momento, aconteciam movimentos estudantis contra o governo autoritário de Gustavo Diaz Ordaz, que no dia 2 de outubro de 1968 autorizou o massacre de Tlateloco. Com esse fatídico acontecimento, os estudantes se mobilizaram para boicotar as olimpíadas, ou tentar ao menos fazer o mundo ver o massacre que aconteceu ali, dez dias antes da abertura dos jogos olímpicos de verão.

Como a mídia não estava divulgando o ocorrido e a comunidade internacional não tinha conhecimento do expurgo, os estudantes e manifestantes utilizaram-se de toda a identidade visual que Wylman havia criado para aumentar as suas vozes: todos os símbolos, glifos e peças que estavam espalhados pelas cidades haviam assumido um novo sentido.

Esse movimento do México e tal resignificação de uma peça de design pontuam a força desse tipo de expressão social comum, a qual se utiliza de sinais gráficos criados para um opressor e então toma-os de volta para os oprimidos. Durante todos os dias que se

seguiram às olimpíadas, era possível notar nas ruas imagens semelhantes às usadas pelo governo para os jogos.

Porém, as que foram tomadas pelos manifestantes agora mostravam policiais agredindo pessoas, pombas brancas com uma mancha de tinta vermelha no peito representando um tiro, ou o logo das olimpíadas sendo usado como elos em rodas de tanques de guerra (BYRNE, 2014). Esse momento importante da história do design nos ajuda a entender a importância do design de protesto para exigir uma vida digna, exigir direitos civis que muitas vezes são tomados sem mais nem menos, exigir que a sociedade enxergue como pessoa. Era isso o que Emory Douglas fazia com o jornal das Panteras Negras, em suas ilustrações que conseguiam representar bem o que a comunidade negra norte-americana enfrentava todos os dias.

Diante do exposto, entende-se que o design de protesto é o amplificador das vozes oprimidas que é usado para combater a tirania, seja por meio de ataques diretos, ridicularizações e piadas, ou simplesmente com mensagens e frases de força, resistência, resiliência e coletividade. Ele se faz necessário em todos os países e todas as culturas, sendo algo de que precisamos, mas não sabemos (BESSA, 2018; LIONZO, 2018).

A BAUHAUS

Em 1919, a Europa passava por diversas mudanças devido à Revolução Industrial. A dinâmica social da ocupação dos espaços se modificava, e as cidades começaram a se organizar de modo a funcionar com a população de trabalhadores que ali viviam e trabalhavam em suas indústrias – operários que viviam em condições desumanas de trabalho. Nesse mesmo momento, opositores desse modo de produção surgiam por toda a Europa.

Na Inglaterra, William Morris defendia o trabalho manual e artesanal em contraponto à mecanização. Já na Alemanha, existiam grupos com as mesmas ideias, porém, eles não eram contra a mecanização e a abraçavam juntamente ao trabalho manual e artesanal, sendo chamados de *Arbeirat für Kunst* (“Conselho de Trabalhadores de Arte”) – uma Alemanha que até o fim da Primeira Guerra era líder em questão de industrialização.

Walter Gropius, fundador e primeiro diretor da Bauhaus, era membro dessa organização alemã. Em 19, ele se torna diretor da escola Grão Ducal da cidade de Weimar, que viria a ser reestruturada e passa posteriormente a ser chamada de “Bauhaus” (*Hausbau* significa “construção de casa” em alemão; invertendo-se o termo, obtém-se “Casa de Construção”) (DROSTE, 1990). Inclusive, em alemão existe o termo *Bauhütte*, que eram acampamentos medievais onde aprendizes treinavam para se tornarem trabalhadores, um local onde arquitetos, escultores e artesãos de todos os níveis de conhecimento se reuniam e trocavam experiências. Além de Gropius como diretor, em um primeiro momento, a Bauhaus tinha como professores Wassily Kandinsky, Paul Klee e Johannes Itten, todas figuras importantes para o início da escola (AMBER, 2018).

Dentro da escola, artesão e artista eram o mesmo: não existia a diferenciação ou elitismo de um ofício com relação ao outro. Dessa forma, o estudante que ingressasse na Bauhaus poderia estudar diversas áreas, as quais eram chamadas de “oficinas” na escola. Estas eram a serralheria, tecelagem, teatro, cerâmica, pintura de paredes, tipografia, impressão, escultura em madeira e escultura em pedra. Porém, antes de entrar em uma dessas oficinas, os estudantes tinham que passar por um professor excêntrico: Johannes Itten.

Itten ensinava o “Curso Básico” ou *Vorkus*, cuja premissa era a de abordar todos os princípios básicos do design e dos materiais, bem como a natureza que os rege. Esse curso se torna mais interessante quando voltamos a pontuar a excentricidade de Johannes Itten, que tinha um método de ensino que era o de “desaprendizado”. Seu intuito era fazer os estudantes esquecerem o que lhes havia sido ensinado até aquele momento e retornarem à inocência da infância, onde não existiam julgamentos ou preconceitos. Assim, eles estariam prontos para entender o verdadeiro aprendizado. O *Vorkus* era de uma extrema importância e o próprio diferencial da Bauhaus quando comparada a outras escolas do mesmo segmento.

Num contexto em que a ideia que permeava as academias de artes era a do estudo das obras dos antigos mestres, sempre pautado em sua cópia e em tentativas de seguir um caminho semelhante, para os estudantes que passavam pelo curso básico era como se um novo mundo se abrisse, e isso contribuía para as suas produções; estas eram abstratas, não seguiam convenções e eram independentes de outros movimentos. Itten foi desligado da

Bauhaus em 23 e László Moholy-Nagy assume o curso básico, retirando a ideia subjetiva e priorizando a ideia de que a técnica precede o artista e a máquina, o manual (AMBER, 2018; UPTON, MILLER, 2019).

Após 2 anos de curso básico, era a hora de o aluno escolher a sua oficina. Na Alemanha, as academias eram obrigadas a aceitar mulheres, e o número de estudantes do sexo feminino na Bauhaus era maior do que o de homens (especificamente 51%). O diretor Walter Gropius acreditava que a escola poderia ser deslegitimada ou considerada menos relevante caso fosse uma instituição na qual a maior parte de seu corpo estudantil fossem mulheres, então ele passou a dificultar o ingresso, e as alunas que eram aceitas eram postas em oficinas de tecelagem, mesmo que houvessem se aplicado para outras oficinas. Exemplo disso foi a estudante Anni Albers, que foi para estudar pintura com os grandes mestres Klee e Kandinsky, mas acabou sendo colocada na tecelagem. Porém, a tentativa de fazê-las desistir não foi bem-sucedida.

Gunta Stölzl entra como aluna quando a escola abre, destaca-se na oficina de tecelagem e faz-se jovem aprendiz, e quando a escola muda para Dessau, ela se torna mestre da oficina de tecelagem. Marinne Brandt entra para a oficina de metais, ministrada por László Moholy-Nagy, e se destaca entre todos os outros estudantes da oficina, tendo suas obras capturado a essência bauhausiana de forma e função.

As oficinas eram a parte mais importante da Bauhaus, diz Gropius. Na oficina de teatro, o mestre Oskar Schlemmer criava algo que não se veria em outras escolas, o “Ballet Triádico”. Uma junção de dança, pantomima, figurino e música, o Ballet Triádico foi uma das maiores obras teatrais da Bauhaus. A ideia não era a representação de corpo ou de pessoas, mas figuras artificiais em que o figurino se adapta ao corpo e cria algo que não havia em lugar algum. Além do Ballet Triádico, outras peças foram feitas por alunos, como o “Cabaré Mecânico” e o “Homem no Painel de Controle” (DROSTE, 1990; AMBER, 2018).

A FASE EM DESSAU

Quando a Bauhaus tem sua verba cortada em Weimar por ser considerada bolchevique, a escola muda-se para Dessau. O prédio projetado por Walter Gropius fez com que as ideias dessa nova era fossem intensificadas por aquela visão modernista trazida

pelas paredes de vidro: um prédio imponente gerava estudantes e mestres mais confiantes. A escola foi decorada com produções próprias que saíram do novo prédio. O livro da Bauhaus, a cadeira Wassily, as fotos da escola tiradas por Lucia Moholy, todos ajudavam a criar um ar de vanguarda e modernidade na escola – pretensões nada equivocadas, visto que o período em Dessau foi o de maior experimentação e produção da escola.

Dessau deu a visão do que é a Bauhaus. Gropius a constrói com concreto e vidro. Os professores que se mudaram para Dessau (todos) moravam agora nos arredores/campus, e as casas projetadas por Gropius abrigavam os mestres Moholy-Nagy, Kandinsky, Klee, George Mucho, Lyonel Feininger e Oscar Schlemmer. Essas casas eram semelhantes às que Gropius construiu em seu projeto Dessau-Törten.

Agora, a organização da escola era diferente das do Manifesto e de Weimar. Os aprendizes eram alunos e os mestres, professores, como nas escolas de artes mais tradicionais. Alguns dos alunos que se destacavam como jovens-aprendizes em Weimar e em Dessau se tornaram mestres, como Gunta Stölzl mestrando a oficina de tecelagem, Josef Albers no curso básico, Joost Schmidt em publicidade e Hinnerk Scheper com a oficina de pintura de paredes (AMBER, 2018).

A FASE EM BERLIM

Quando Mies van der Rohe assumiu a diretoria da Bauhaus, a prefeitura de Dessau pareceu se sentir satisfeita com seu ar de autoridade e com a confiança e estabilidade que ele transmitia. Contudo, os alunos que apoiavam Hannes Meyer não gostavam do pensamento elitista de Mies, nem de sua predileção pela construção de casas para pessoas com boas condições financeiras. Antes, estes eram favoráveis ao posicionamento de Meyer, no sentido de abraçar a construção de casas para pessoas pobres como uma prioridade. Tal atitude gerou diversas expulsões na escola, que van der Rohe queria tornar novamente *apolítica*, uma ambição que ia contra o pensamento dos estudantes; sua convicção era a de que em momentos turbulentos como os vivenciados na Alemanha contemporânea, era necessário o posicionamento político, sendo impossível ignorar as questões antissemitas do governo.

Assim, Mies van der Rohe diminui o foco no curso básico e nas oficinas e torna a Bauhaus uma escola quase exclusivamente de arquitetura. A produção fora do horário de aula foi proibida; desta forma, os estudantes não poderiam praticar e produzir peças enquanto não estivessem nas aulas, coisa que nunca havia sido feita por nenhum dos outros diretores e que prejudicou muito a Bauhaus, uma vez que não haveria peças suficientes para a venda.

Em 1932, a Bauhaus é forçada a deixar a cidade pelos nazistas de Dessau que estavam tomando as cadeiras nos parlamentos em diversas estruturas políticas. Ludwig abre a Bauhaus de Berlim, a qual, por sua vez, funciona em uma escala menor e é privada, além de não durar por muito tempo. Os professores Josef Albers e Kandinsky vão juntos para Berlim e os professores Joost Schmidt Alfred Arndt e Lyonel Feininger são demitidos por falta de verba. Já que as taxas para ingressar na Bauhaus de Berlim eram muito altas, a escola abre com uma festa onde comparecem mais de 700 pessoas, dentre elas Pablo Picasso e Emil Nolde. Mesmo com todos os esforços, em abril de 1933, a Gestapo coloca a Bauhaus sob o seu radar e, subsequentemente, ela fecha as portas (AMBER, 2018).

O LEGADO

Na década de 30, a Bauhaus era famosa no mundo inteiro. Todos sabiam o que se fazia lá e almejavam ter os mesmos métodos em suas universidades. Em 1937, Moholy-Nagy recebe uma proposta para ser o diretor da escola em Chicago, chamada de “Nova Bauhaus”. Ele aceita a oferta, e ao contrário da *Black Mountain College*, a Nova Bauhaus era especificamente uma escola de design. A ideia de uma Bauhaus em outro lugar atraiu diversos estudantes que possuíam curiosidade pelas metodologias de ensino. Porém, sem os investimentos adequados, a escola foi forçada a fechar em 1938. No entanto, por conta de a abertura dessa Nova Bauhaus ter sido um sucesso, a *Container Corporation of America* propõe uma parceria com os projetos de propaganda e ajuda a Bauhaus com novos fundos, e assim nasce o seu sucessor: a “Escola de Design”. A Escola de Design tinha uma estrutura curricular semelhante à da Bauhaus de Weimar.

O curso básico estava presente como o primeiro contato do aluno, e em sequência vinham as oficinas de especialização, que eram: Design Industrial, Artes de Propaganda,

Design Têxtil e Fotografia. Essa nova instituição foi um sucesso, e em 1944 torna-se o “Instituto de Design”. Em 1949, funde-se com o Instituto de Tecnologia de Illinois, que funciona até hoje. Além de toda a influência que causou nas novas instituições de ensino estadunidenses, a Bauhaus foi responsável por influenciar uma instituição alemã que viria a surgir em 1953: a Escola de Ulm.

Descrita por Gropius como “Ulm Bauhaus”, a escola tinha como primeiro diretor um ex-aluno da Bauhaus, Hochschule für Gestaltung (HfG). Mesmo sendo comparável em diversos aspectos à Bauhaus, a escola era única e tem seu reconhecimento sem comparações necessárias. Como teve vida curta, o ex-aluno de Gropius, Max Bill, busca recomendações de seu ex-professor, que o indica para o corpo docente de Ulm: Johannes Itten, Josef Albers e Walter Peterhans. A Escola de Ulm influencia até hoje. Quando se fala de Steve Jobs e Apple, deve-se agradecer à Escola de Ulm por todas as inovações em nossas vidas diárias, e quando agradecerem a Ulm, mandem um grande e caloroso abraço para a Bauhaus, pois sem ela, tudo isso não seria possível (AMBER, 2018).

O QUE FOI MAIO DE 68 NA FRANÇA?

Para entender o que foi maio de 68, é preciso entender primeiro qual era o seu contexto. Após a Segunda Guerra Mundial e em plena Guerra Fria, a década de 60 foi marcada por um período de contestação das estruturas hierárquicas e de poder estabelecidas, tanto à direita quanto à esquerda. Na época, desenrolava-se a luta pelos direitos civis nos EUA liderada por Martin Luther King, que veio a ser assassinado em 68, além do movimento da juventude contra a guerra do Vietnã tanto nos EUA quanto na Europa, a luta contra as recém-instauradas ditaduras em diversos países da América Latina e diversas revoltas nos países da “cortina de ferro” da URSS como a Hungria e Tchecoslováquia (Primavera de Praga), dentre outros (RENNÓ, 2019).

A França nessa época era governada por Charles de Gaulle, visto como herói nacional por ter liderado a resistência francesa contra a invasão nazista. Seu governo possuía caráter autoritário e conservador, sugerindo em 68 profundas mudanças no âmbito educacional desde o ensino básico até o universitário, como a imposição de conhecimentos puramente técnicos.

O estopim do movimento foi o protesto dos alunos contra a proibição da divisão das moradias estudantis, visto que estas eram separadas por sexo, impossibilitando que houvesse reuniões entre as mesmas. Em resposta, o governo ocupa e fecha a Universidade de Paris (Nanterre) e persegue lideranças como Daniel Cohn-Bendit. Poucos dias após este protesto, universitários da Universidade de Sorbonne juntam-se em solidariedade, assim tomando as ruas de Paris em manifestações que tiveram resposta em forma de repressão pela polícia. Além da crítica à reforma educacional, houve também o repúdio à cultura conservadora (RENNÓ, 2019).

Com a grande repercussão do movimento, as classes trabalhadoras organizam uma greve geral na França, onde 9 milhões cruzam os braços (cerca de 2/3 da população ativa economicamente), e a resposta violenta das forças do estado repercute mundialmente. Com todos esses acontecimentos, o mundo passa a ter noção do que se passa na França.

Frases como “*Soyez réalistes, demandez l'impossible* (sejam realistas, exijam o impossível)” e “*Il est interdit, d'interdire!* (é proibido proibir)” ganham notoriedade em todo o mundo, sendo usadas em outros protestos que aconteciam na mesma época. Diversos meios artísticos passam a fazer parte desse meio, entre eles as artes visuais, a qual foi um meio de expressão muito usado durante as manifestações. Em 69, Le Gaulle renuncia a seu mandato (ZAPPA, 2018; SOTO, 2018).

ATELIER POPULAIRE: OUI! ATELIER BOURGEOIS: NON!

Durante todas as manifestações de 68, um grupo injetava material gráfico no meio do povo para, de certo modo, ampliar a voz de todo o movimento. O “*atelier populaire*” era um espaço na Escola de Belas Artes de Paris em que artistas, operários e estudantes se juntavam para produzir materiais para os protestos.

Em 14 de maio de 1968, a Escola de Belas Artes fora ocupada por estudantes, e lá eles organizaram uma enfermaria, refeitório e creche. Assembleias gerais eram realizadas todas as noites, porém, o fator mais importante foi a criação de uma linha de produção de cartazes fornecida por equipes que se articulavam para produzir durante as 24 horas do dia, e na qual todos pudessem produzir. Não existiam restrições: já que o design de protesto serve para ampliar a voz de uma classe, nada mais justo que todos colaborassem

para isso. A princípio, a produção dos cartazes havia sido feita para arrecadar dinheiro para o movimento. Utilizava-se a litografia, que é uma técnica de impressão feita a partir de uma placa metálica com uma tinta mais espessa. Tal processo levava tempo.

Porém, quando perceberam que os cartazes não tinham que ser uma forma de arrecadar dinheiro, mas sim de impulsionar as vozes dos manifestantes, os artistas alteraram o processo de produção para a serigrafia, que é um processo de impressão à tela que utiliza o estêncil e uma espátula para espalhar a tinta pela peça, sendo uma forma de impressão muito mais veloz e que pôde facilitar a injeção diária de cartazes no movimento. Acredita-se que foram produzidos mais de 1 milhão de cartazes.

Com o fim dos materiais, os trabalhadores tomavam das próprias fábricas ocupadas o que era necessário para a produção. Todas as noites, os trabalhadores explicavam durante as assembleias as suas lutas para que a produção dos cartazes fosse feita com a narrativa correta para cada um. O que tornava os cartazes únicos era o fato de que a maioria dos que os produziam não eram artistas, tampouco estudantes de arte. Eram amadores que tinham em mente uma frase e uma imagem, e que a levavam naquele pedaço de papel. Muitos dos cartazes produzidos ali foram roubados com o tempo.

Acredita-se que pessoas de fora do movimento furtavam os cartazes os e enviavam para compradores ou casas de leilão a fim de vendê-los. Se considerarmos o contexto da criação dessas peças, os fins que tomaram os cartazes desaparecidos constituem um grande absurdo (FONSECA, 2018; MACEDO, 2018; HAMILTON, 2017).

FUNÇÃO, MINIMALISMO E PROTESTO

Pode-se dizer que, em vários aspectos, as ideias do ateliê popular sobre a Bauhaus não eram das melhores. Já que a funcionalidade se sobressaía à aparência, não adiantava uma obra ser bonita se ela não exercesse a sua função. Essa noção não era bem aceita pelos estudantes integrantes do ateliê popular, visto que grande parte deles não eram profissionais e buscavam romper vínculos com movimentos artísticos ou ideias estabelecidas de design ou arte. Porém, naquele espaço eram produzidas grandes peças, que de certa forma causariam soluços de felicidade em Mies van Der Rohe, Meyer e Gropius.

Como citado previamente, a ideia do design de protesto é transmitir uma verdade que todos conheçam, a qual, assim que se torna perceptível, tem que ser levada a lugares públicos onde todos podem agir e lutar. Dessa forma, uma complexidade maior em peças de protesto não é uma boa ideia, já que esta pode causar confusão e impedir com que a informação transite da forma correta.

Logo, a simplicidade, ou melhor dizendo, o minimalismo se faz necessário para que haja uma peça potente, capaz de alcançar a todos sem distinção: a combinação de um desenho simples que entrega a mensagem e uma frase que represente uma ideia ou demanda exerce também uma função.

Pode-se considerar que o cartaz complexo com ornamentos, um texto bem produzido, cores escolhidas em uma paleta pré-definida que faça sentido para a teoria das cores, uma diagramação bem pensada, além de outros fatores, não se encaixam em um contexto de protesto e, portanto, não executariam com êxito a sua função. O que remete mais uma vez à Bauhaus, que tinha como base de seu dicionário visual a ideia de “Forma” e “Função”, sendo possível complementar este princípio com o minimalismo aplicado por van Der Rohe com a famosa frase “*Less is More*”, que em português significa é “Menos é Mais”.

Os manifestantes em 68 não estavam preocupados com essas ideias, com a função ou o minimalismo. Como vimos, eles até mesmo não tinham grandes simpatias pela Bauhaus e por outras escolas de arte; antes, almejavam simplesmente levar a mensagem para a rua, e assim fizeram, com êxito. Os mais de 1 milhão de cartazes produzidos são prova disso, e essas peças cumpriram sua função através do minimalismo pragmático.

O minimalismo pragmático é uma forma de se fazer uma peça minimalista seguindo-se a sua essência mínima. É o criar algo simples, prático, que possua toda a sua complexidade voltada para a ideia, e não para a forma, medidas precisas ou até mesmo uma engenharia visual. É a forma de desenvolver a mensagem e a imagem dentro da essência, como já expressa o termo “minimalista”.

Ludwig Mies Van der Rohe e De Stijl são o princípio do minimalismo cuja ideia segue o sentido de linhas retas, bem delimitadas, e cujo apelo visual é para as cores primárias e formas básicas – quase que o dicionário visual da Bauhaus. Mas com eles a ideia de

minimalismo, onde o princípio básico é o fazer menos para se ter mais, começa a ganhar forma (DROSTE, 1994).

O MPrag (Minimalismo Pragmático) pode ser entendido em peças de design de protesto em que a ideia de levar uma verdade conhecida por muitos aos espaços públicos, com o intuito de ocupá-los e fazer a mensagem ir mais longe, torna-se notável ao se utilizar de cartazes simples, quando a mensagem é direta e não pode ter interferências com o interlocutor.

Diante do exposto, podemos agora prosseguir à análise dos cartazes produzidos pelo Atelier e entender as influências indiretas que a Bauhaus exerceu sobre os estudantes.

CARTAZES



Parede do Atelier Popular na Belas Artes de Paris



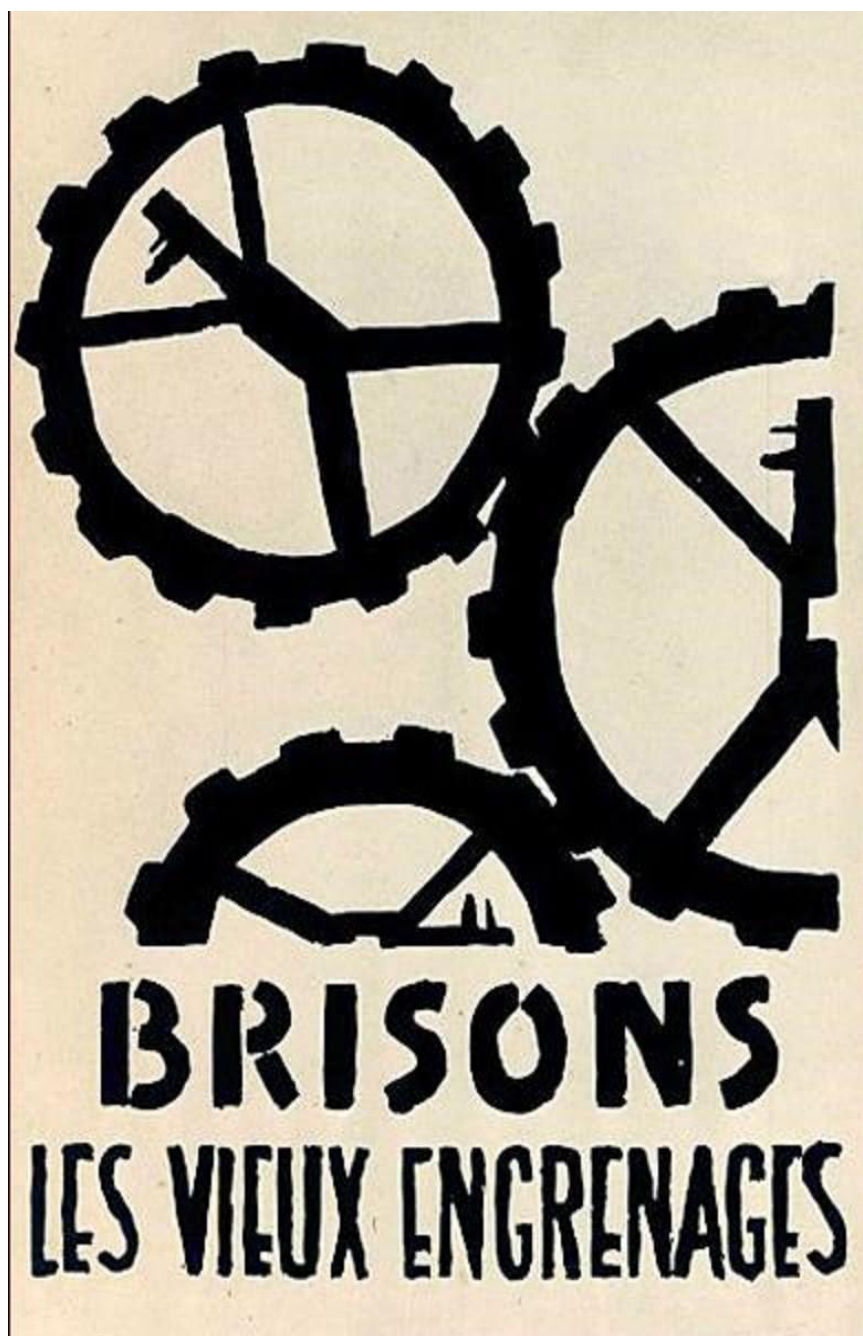
“*La Lutte Continue*”, um dos cartazes mais conhecidos desse momento, com uma frase direta e um tanto comum aplicada a uma estrutura que representa uma fábrica, e com o topo de uma chaminé sendo um punho cerrado que representa a resistência contra a opressão, apresenta simplicidade ao usar apenas uma cor e traços simples, sem se focar na geometria, já que suas formas possuem irregularidades.

Segundo o Mprag (Minimalismo pragmático) em uma visão bauhausiana, podemos aplicar completo valor a este cartaz, por este exercer a sua função de comunicar sem nenhuma interferência.



Le Vote Ne Change Rien La Lutte Continue
("O voto não muda nada, a luta continua")

Mais um caso de minimalismo pragmático: o cartaz feito à mão, com um leve descuido na parte inferior direita, apresenta uma mensagem direta com uma tipografia bem estruturada, sem medidas ou grades que são usadas para criar as tipografias mais “refinadas”. Esse tipo de tipografia não dá oportunidades de má interpretação, ele é o que é.



Brisons Les Vieux Engrenages
("Quebrar as velhas engrenagens")

Nota-se uma leve diferença nesse cartaz com relação aos outros, que é a sua rigidez. As formas agora expressam a ideia de engrenagens e travas no movimento, as quais seriam causadas pelas ações de De Gaulle. Há silhuetas dentro das engrenagens, sendo possível fazer uma analogia com o filme “Metrópolis”, onde os trabalhadores ficam nessa posição durante todo o expediente até uma revolução começar. Porém, De Gaulle a está impedindo. Partindo para uma visão de funcionalidade, esse cartaz expressa uma simples ideia de um complexo e difícil movimento da classe operária ao cruzar os braços. Embora seja sempre preciso lutar por melhores condições de trabalho e uma vida digna, não saber o que pode acontecer é algo que muitas vezes já fez trabalhadores recuarem em sua luta. A mensagem chega de forma potente e convincente, minimalista e funcional.



“La Beauté Est Dans La Rue” (A Beleza Está na Rua)

O cartaz acima traz um slogan criado durante as manifestações. Sua simplicidade é algo que gera uma potência na mensagem. Há uma garota atirando pedras, uma silhueta simples realizando um ato agressivo com uma mensagem impactante, “A Beleza Está na Rua”, e que se abre para várias interpretações. Priorizo aqui, todavia, o sentido de ocupar os espaços que pertencem a nós, a ideia de a juventude lutar e erguer a sua voz contra o governo autoritário. A forma simples atinge um patamar de minimalismo que nenhuma métrica digital ou gráfica é capaz de atingir, todo o contexto para a realização desse cartaz o torna único.



“Nous sommes tous ‘Indesirables’” (Somos Todos “Indesejáveis”)

Possivelmente, este cartaz foi um dos mais conhecidos ou mais expressivos durante as manifestações. Ele estampa a icônica foto em que Daniel Cohn-Bendit encara com escárnio um policial. Nesse momento, Cohn-Bendit era o rosto das manifestações, e usá-lo em um cartaz que circulasse pelas ruas de Paris naquele contexto foi muito pertinente, já que dessa vez a utilização não é de símbolos como fábricas, engrenagens ou punhos, mas de um rapaz que existe e que também faz parte da luta. Partindo do ponto de vista funcional e do MPrag, tal peça é espetacular, visto que exhibe a ideia de uma juventude rebelde, indesejada em certos espaços, ou até mesmo de uma juventude desprezível, sendo essa ideia o catalisador para que se cumpra a função de identificação do público que recebe a mensagem – no caso, os manifestantes. A compreensão da face de Daniel Cohn-Bendit é minimalista em sua simplicidade: o stencil consegue resumir de forma magnífica a face sem muitos detalhes, empregando apenas o mínimo para se entender que é Daniel ali.



Policial Com Escudo da SS

A frase “uma imagem vale mais que mil palavras” serve para essa peça. A ideia, novamente, minimalista se aplica aqui para confrontar a violência policial e fazer um paralelo com a SS (*Schutzstaffel*), que era uma organização paramilitar do regime nazista responsável pela administração dos campos de concentração e extermínio e, conseqüentemente, responsáveis pelo Holocausto. Os paralelos com a SS se dão por conta da violência excessiva que a polícia impunha ao lidar com os manifestantes, o que não se restringiu apenas ao movimento de maio na França. Pelo mundo todo, a força policial abusava dos distintivos. Potencializado pelo contexto, o cartaz consegue direcionar a mensagem mais límpida sem sequer possuir palavras, exceto por duas letras: SS, mostrando a força que o minimalismo pragmático e a funcionalidade exercem em um meio de protesto.

REFERÊNCIAS

99% *Invisible*: **Mexico 68**. Entrevistados: Luis Castañeda e Lance Wyman. Entrevistadores: Claire Mullen, Avery Trufelman e Roman Mars. [S. l.]: 99% Invisible, 27 jun. 2017. Podcast. Disponível em: <https://99percentinvisible.org/episode/mexico-68/>. Acesso em: 14/02/2021.

AMBLER, F. **The Story of the Bauhaus**. 1ª ed. Londres, Ilex press, 11 de outubro de 2018.

BYRNE, E. **Radiant Discord: Lance Wyman on the '68 Olympic Design and the Tlatelolco Massacre**. WALKER, 2014. Disponível em: < <https://walkerart.org/magazine/lance-wyman-mexico-68-olympics-tlatelolco-massacre> >. Acesso em: 06/07/2021.

CAMARGO, P. **Mondrian - o homem que quadriculou a arte | TOP100Arte #60**. YouTube, 27/03/2018. Disponível em:<[Mondrian - o homem que quadriculou a arte | TOP100Arte #60 - YouTube](#) >

CAMERA, M. **Ateliê improvisado em Paris criou até 1 milhão de cartazes em 1968**. Folha de São Paulo, 2018. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/05/atelie-improvisado-em-paris-criou-ate-1-milhao-de-cartazes-em-1968.shtml> >. Acesso em: 06/07/2021.

Conversa com Bial. Globoplay, 07/05/2018. Disponível em:< <https://globoplay.globo.com/v/6719061/?s=0s> >

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

DROSTE, M. **Bauhaus: 1919 - 1933**. 1ª ed. Berlim, Bauhaus –Archiv Museum Für Gestaltung, 1994.

ESQUERDA.NET. **O 3 de Maio na Sorbonne como nunca será esquecido**. Carta Maior, 2018. Disponível em: < <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-3-de-Maio-na-Sorbonne-como-nunca-sera-esquecido/4/40270> >. Acesso em: 04/07/2021.

FONTES, Virgínia. **O Brasil e o capital-imperialismo: teoria e história**. Rio de Janeiro: EPSJV/UFRJ, 2010.

GLASER, M. ILIĆ, M. **The Design of Dissent**. 1ª ed. Massachusetts, Rockport Publishers, 2005.

Hood2Hood1000. **Emory Douglas: The Art of The Black Panthers**. YouTube, 03/12/2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NHVAcBKE9QA> >

LEPRINCE, C. **"Interdit d'interdire", "CRS SS"... l'histoire de l'Atelier populaire derrière les affiches de Mai 68**. France Culture, 2018. Disponível em: < <https://www.franceculture.fr/histoire/affiches-mai-68> >. Acesso em: 06/07/2021.

MATIAS, I. **Projeto e Revolução: do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design**. 1ª ed. Florianópolis, Editora Em Debate, 2014.

Metrópolis. **Metrópolis: Emory Douglas**. YouTube, 15/03/2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3bLvDAv-37A> >

Mondrian to Dutch Design. 100 years of De Stijl. Kunstmuseum den haag, 2017. Disponível em: < <https://www.kunstmuseum.nl/en/mondrian-dutch-design-100-years-de-stijl> >. Acesso em: 20/05/2021.

Polígono 02: **Design de Protesto**. Entrevistada: Camila Rosa. Entrevistadores: Rafael Bessa e Rogério Lionzo. [S. l.]: Diagrama, jul. 2018. Podcast. Disponível em: <https://poligono.diagrama.co/episodio02/>. Acesso em: 14/02/2021.

RENNÓ, P. **Maio de 68 na França**. YouTube, 09/09/2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JVt0IOL-T3I> >

ROZA, F. SANTOS, M. Cartazes Psicodélicos: **Origens e Influências**.

SOUZA LEITE, J. **“De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista”**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

THIOLLENT, M. **Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 10(2): 63-100, outubro de 1998.

UFRGS TV. **50 Anos de Maio de 68**. YouTube, 11/06/2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8uBPzFYlhug> >

UPTON, E. MILLER, J. **O ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design.** 1ª ed. São Paulo, Editora Gustavo Gili, 10 de agosto de 2019.

VAN DE VRIE, D. POYNOR, R. HUYGEN, F. *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design Wim Crowel, Jan van Toorn.* 1ª ed. New York, New York, The Monacelli Press, 2015.

VIANA, N. *Movimento Estudantil em Foco.* 1ª ed. Goiânia, Edições Redelp, 2020.