



As intensões e interações do “Discurso da Boa Forma” de Max Bill

Silvia Miranda Meira¹

Resumo: O artigo teve como pesquisa a análise das bases conceituais que nortearam as concepções de Max Bill, procurando entender as intensões do Discurso da Boa Forma, no Brasil e, de que maneira esse discurso interagiu e, introduziu desdobramentos na vertente construtiva da arte moderna brasileira.

Palavras chaves: Max Bill, O Discurso da Boa Forma, movimento concreto no Brasil

Abstract: The article had as research the analysis of the conceptual bases that guided Max Bill's conceptions, trying to understand the intensities of the Discourse of the Good Form, in Brazil and, how this discourse interacted and introduced unfolding in the constructive aspect of Brazilian modern art.

Keywords: Max Bill, The Speech of Good Form, concrete movement in Brazil

Introdução

A circulação e mobilidade de artistas como Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, na Fundação Bienal de São Paulo e no antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre 1949 a 1951, deixou atuação de grande visibilidade, estruturando colaborações criativas no meio artístico brasileiro. A obra de Max Bill, quase toda marcada por um purismo ascético e espartano, com formas reduzidas ao essencial, contenção emocional e excelente tecnologia, trazia especificidades que, até então, estavam fora do interesse da cultura brasileira, mas tiveram relevante desdobramento

¹ Doutorado em História da Arte no Século XX pela Universidade Paris IV Sorbonne, França (1993), Conservadora de museus pela École Nationale du Patrimoine (1994), França, Coordenadora da Escola do Masp (1994-2010), Livre Docente pela ECA/USP (2008), membro CBHA, Conservação Preventiva MAC/USP.



para a arte moderna e contemporânea local, tornando o um intérprete privilegiado (MEIRA, 2013). Apesar de sua presença ter sido um tanto quanto incômoda em nosso meio (NOBRE, 2008).

Max Bill, docente da Escola Superior de Design em Ulm, escola vocacionada para continuar o legado da Bauhaus, na Alemanha, desenvolveu um trabalho a partir de suas atividades como arquiteto e designer gráfico, unindo arquitetura, indústria e produção de conhecimento artístico, apropriando-se de teorias e formulações matemáticas (CALIXTO, 2016). Seu esforço era de compartilhar as formas severas do produto industrial com as formas fluídas da obra de arte.

Bill começou a sua longa carreira como estudante na Bauhaus de Dessau (1927-28), sendo contaminado pelos ideais do Funcionalismo. Em 1929, Bill estabeleceu-se em Zurique, onde começou uma atividade polifacetada. Em 1930/31 surgem os seus primeiros posters, como, por exemplo, o cartaz da Exposição de Arte Rupestre Africana no *Kunstgewerbemuseum Zürich*. Em 1933, elabora as suas primeiras esculturas. Artista plástico, escultor, arquiteto, designer gráfico e de interiores, foi mais tarde docente na *hochschule für gestaltung*, a escola superior de design em Ulm. A partir de 1944, começa a fazer design industrial.

Sua obra, caracterizada por um rigor estéril e muitas vezes platônico, fez de Bill um dos primeiros a aplicar na arte o conceito de organização racional de espaços. Foi em 1945, no Primeiro Congresso para a reconstrução da Europa que Max Bill conhece Pietro Maria Bardi, em Milão, na Itália, um pouco antes de Bardi se radicar no Brasil. É através de Bardi que o convite para sua retrospectiva em 1950, no Museu de Arte de São Paulo, será feito.

A atuação de Max Bill no MASP e na Revista Habitat

A implantação do Museu de Arte de São Paulo com acolhida de exposições internacionais, em 1950 e em 1951, como a de Le Corbusier e de Max Bill, inaugurando o programa cultural do museu, desempenhou papel crucial para a difusão de ideias, conceitos e formas de expressão artística no Brasil. Acolhendo novos cânones e modelos



internacionais, as intenções de Pietro Maria Bardi, então diretor, e de sua mulher, Lina Bo Bardi, eram de romper as barreiras entre centro e periferia. As exposições do MASP iniciaram a internacionalização da arte na capital paulista, seguidas das Bienais de São Paulo no Museu de Arte Moderna. Fazia parte das ideias do casal fazer circular no Novo Mundo, sem vícios, outro campo intelectual, com base nas redes de relações e círculos em que se correspondiam na Europa.

Assim, o convite feito a Max Bill para realizar uma exposição em 1951, no MASP, fez parte dessa filiação, onde Lina Bo Bardi tinha como interesse o debate em torno do dilema crescente da expansão do conhecimento artístico em direção à produção de objetos da cultura industrial. Partindo do modelo europeu da Bauhaus, o poder lógico da técnica enfrentava o desafio de vinculação a cultura, constituindo ideologia e o discurso da “boa forma”. Como responsável pela editoria da revista *Habitat*, Lina colocou essas questões, da relação forma e função, com grande entusiasmo, tecendo conexões culturais que propiciassem um aparato sobre o assunto.

Um pouco antes de sua vinda ao Brasil, em 1947, Max Bill desenha uma exposição itinerante para propagar em terras pós-fascistas a ideia da boa forma suíça, onde noções estéticas de ordem, equilíbrio, harmonia, e precisão, espelhavam seu principal foco expositivo. O interesse de Bill em propagar a forma suíça tinha um ponto de vista econômico-exportador, um caráter moral e um programa de reeducação dos povos alemães e austríacos. Em 1948 e 1949, seus discursos se engajaram para a criatividade racional da beleza, homenageando o projeto de Henry van de Velde, cujo estímulo era a produção da boa forma destinada a melhoria da qualidade do trabalho, do aumento da beleza na utilidade dos produtos industriais, da melhoria do gosto dos consumidores, contribuindo para a reeducação social, infundindo a beleza na forma-funcional pura (PAIVA, 2013).

O projeto de van de Velde tinha um objetivo pedagógico de fusão dos valores da alta cultura, promovido pelas elites do gosto, à vida das sociedades de massa, ao objeto comum do cotidiano. Sob o lema “técnica e arte” a Bauhaus de Walter Gropius, aliado de



van de Velde, propunha a fusão da racionalidade ao artista-artesão até os anos de 1930, em contraposição à produção industrial. Segundo (PAIVA, 2013),

“ (...) esta via conduziria a um esteticismo, no qual o caráter elitista do gosto estaria revestido de popularidade na forma de uma missão educadora da massa incauta frente à estimulação do consumo desenfreado”. (*idem*:139)

Max Bill, através de sua concepção dialética entre a forma da função e a função da forma (*idem*: 140), postulava ensaios sobre o assunto entre 1948 e 1949, ensaios que se tornaram premissas didáticas de suas propostas de exposição. A exposição de Max Bill no Masp, torna-se marco da militância de um racionalismo estabilizador e sobretudo planejador que intervêm no Brasil, estabelecendo o debate entre arte, arquitetura e design como ações culturais prioritárias, como possibilidade de superação da matriz acadêmica francesa local. A exposição de Max Bill foi aberta ao público em 1º de março de 1951, e ocorreu juntamente com a abertura do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP. A exposição reuniu cerca de sessenta obras cobrindo o período de 1936 a 1949: nove esculturas, trinta e oito pinturas, vinte e sete painéis com reproduções fotográficas de projetos de arquitetura, desenho industrial e planos urbanos, onze peças gráficas e três cartazes.

Na verdade as discussões de Bill se pautavam sobre uma visão mais ampla dos diferentes modos de se pensar o desdobramento do projeto moderno no pós-guerra (NOBRE, 2008), período que dará início a emergência da arte concreta no Brasil, desdobramentos da vertente construtiva da arte moderna. O pós-guerra, segundo Nobre,

“(...) exigia o enfrentamento de outra ordem: novas técnicas e materiais, aceleração da urbanização e expansão do capitalismo, aspectos do debate político-econômico que envolvia o subdesenvolvimento do país e o papel do estado na industrialização, frentes nem sempre coincidentes” (*idem*: 42).



A mostra de Max Bill foi determinante para a difusão da arte concreta no Brasil, impulsionando o trabalho de vários artistas, principalmente entre os residentes em São Paulo, apesar da ausência da crítica de arte e debate no meio local na época. Entre os trabalhos expostos se encontrava a escultura *Unidade Tripartida*, que seria premiada meses mais tarde na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna em 1951 (BILL, 1951), tornando-se obra referência para a renovação/atualização da linguagem visual brasileira. A obra foi adquirida um ano depois pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, colocando-a em lugar de destaque na coleção que hoje pertence ao Museu de Arte Contemporânea da USP, coleção da qual procede toda a doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 1963.

A revista Habitat era um dos únicos meios de divulgação das exposições organizadas pelo MASP, e Max Bill aponta em seu artigo na revista, que era necessária a compreensão social e responsabilidade moral na produção dos objetos de uso cotidiano - revista cujo editorial de Lina Bo Bardi se alinhava ao racionalismo presente em seu trabalho. A revista apresentava questões e dilemas que atravessavam a produção cultural brasileira, textos que organizavam discursivamente aspectos da ruptura com o academicismo e a adesão ao modernismo.

A nova expressão formal deveria se refletir no tratamento das formas, fazendo-se necessário na execução, o emprego racional dos materiais e dos meios técnicos (CANAS, 2014), chamando atenção para o desenho industrial e para o despertar do público em relação aos bens de consumo bem executados, oportunidade que tinha como objetivo acabar com os bens de má qualidade que a indústria colocava no mercado.

Duráveis, práticos e bem desenhados, o modelo pedagógico de Bill seria o de entender a função como a mais alta das belezas e, com isso, propagar a boa forma dos objetos de design de seu país, ideia que tinha o intuito de melhorar o intercâmbio de mercadorias entre os países, a lógica da circulação de mercadorias, cumprindo com a missão prática da reconstrução europeia.



A Estética de Max Bill

Pietro Maria Bardi, diretor do Masp na época, queria trazer ao Brasil o centro do debate artístico internacional, sem muito levar adiante as discussões sobre questões culturais da nação brasileira. O despertar para ser moderno entre os artistas brasileiros estava impregnado da ideia de libertação do academicismo local, da defasagem cultural e da adesão ao modernismo internacional.

As ideias de Max Bill foram de vital importância para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil, que teve como militância o prosseguimento das vanguardas de caráter construtivo partindo do modelo europeu da Bauhaus, da ideia de uma “Escola Superior de Design”, calculada pelo repertório em que a arte se une a uma visão industrial, tendo como respaldo uma política sócio-educacional dirigida à reconstrução econômica europeia (MEIRA, 2013). Para Max Bill,

“(…) a beleza estava na economia de energia e de detalhes, numa redução calculada de elementos, numa economia dos espaços e dos custos, na elegância e na honra puritana sem pompas, no rigor, na inteligência da precisão, clareza, solidez, tranquilidade e na disciplina” (...) transmitindo limpeza, ordem, economia de tempo, rapidez nos resultados e eficiência. Com as coisas da “boa forma”, o homem europeu deveria reencontrar o centro reestabelecer a medida e retomar as proporções.” (PAIVA; 2013: 140)

O termo *gute Form* (Boa Forma) ocupa lugar central no pensamento de Max Bill no começo dos anos 50, em que as discussões em torno do formalismo se divergiam, e existia uma confrontação entre organização capitalista e cultura. O capitalismo moderno era acusado de ser “o maior inimigo das artes aplicadas” (NOBRE; 2008: 54).

Desde a revista *G* (de Gestaltung) de Mies van der Rohe, de 1923 a 1926, segundo Nobre (*idem*: 49) colaboradores como Hans Richter, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Jean Harp, e Kurt Schwitters entre outros reforçavam :



“Não conhecemos nenhum problema formal, só problemas construtivos. A forma não é a meta, senão o resultado de nosso trabalho. A forma, por si mesma, não existe (...) a forma como meta é formalismo, e isso nós rejeitamos” (*idem*: 50).

Tratava-se de articular um ataque a toda uma tradição artística equilibrada sobre a imprevisibilidade e a indeterminabilidade da inspiração e do talento.

Max Bill, a partir de suas esculturas dos anos 30, *Quinze variações sobre um mesmo tema*, torna evidente a tridimensionalidade com exemplos de como podemos organizar matematicamente uma obra, através de estudo da observação da fita de Moebius. Para Bill as formas de expressão da arte podem ser organizadas por fórmulas matemáticas que asseguram harmonia e equilíbrio. Bill defende o conceito de realidade controlada, observada e averiguada (CALIXTO; 2016: 28).

Max Bill teria sido ridicularizado por Hans Finsler por suas ideias totalizadoras, referente à “boa forma”, apontando um purismo exagerado em seu conceito (PAIVA; 2013:141). Vale a pena lembrar as observações polêmicas de Max Bill acerca da liberdade de expressão plástica da arquitetura moderna brasileira. Para além de seus excessos, o pensamento matemático de Max Bill encontra no meio brasileiro, principalmente na arquitetura um incômodo. Para Bill “a boa arquitetura era aquela onde cada elemento desempenha sua função específica e nenhum deles é supérfluo” (NOBRE; 2008: 47).

Em 1957, Max Bill se desliga definitivamente da escola ulmiana – o argumento central é justamente o de que “o industrial design não é arte”, com um sentido muito específico, vinculado à intenção de distinguir a prática do design da prática artística. A *Produktforma* de Bill se encontrava associada ao conceito de *gute Form*, por meio do qual se intentava salvar o valor qualitativo – o próprio valor da forma – da ameaça dos índices quantitativos implicados na produção industrial.

“Bill procurava sustentar uma implicação mútua entre forma e uso por meio da qual fosse possível reafirmar o desejo de integração funcional da arte na sociedade, conforme a vertente construtiva da arte moderna” (*idem*:52).



Revista Estética
CEDE – Coletivo Estudos de Estética
ECA USP

São Paulo, n. 21, jul-dez. 2020

Mas até que ponto esse “valor de forma” que se pretendia reter poderia resistir ao próprio *motor* da produção industrial na economia capitalista moderna? indaga Nobre, sobre os limites da *Boa Forma* (*idem*:61).

Professores como Tomás Maldonado por sua vez, marcam oposição a Max Bill, reorientando as diretrizes da escola ulmiana, após desligamento de Bill, optando pelo termo *Produktgestaltung*, em lugar do termo *Produktform*, cunhado por Max Bill, para designar a atividade do projetista industrial.

A relevância da obra de Max Bill na construção de movimentos artísticos nacionais

A influência da exposição de Max Bill de 1951 no MASP, exposição retrospectiva com cerca de 60 obras do artista, de 1936 a 1949, que ocorreu juntamente com a abertura do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP, foi “esclarecedora ao estabelecer a relação entre arte e suas aplicações, possibilitando uma maior compreensão sobre a abrangência do desenho industrial” (WOLLNER; 2003:53). Com base nas informações que chegavam do exterior, os artistas brasileiros encontravam nas referências e parâmetros apresentados o *modus operandi* de expressão de reconhecida sensibilidade artística.



Revista Estética
CEDE – Coletivo Estudos de Estética
ECA USP

São Paulo, n. 21, jul-dez. 2020



Max Bill
Unidade Tripartida, 1948/49
Aço inoxidável
115 X 88,3 X 98,2 cm
Acervo MAC USP

A escultura de Max Bill, *Unidade Tripartida*, esteve por muito tempo na fachada do antigo pavilhão das indústrias, atual pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo, e foi eleita pelos brasileiros como ícone de transformação da cultura nacional, imbuída de



caráter ideológico desenvolvimentista. A institucionalização da arte no Brasil, não ocorreu apenas em organizações como museus, bienais e coleções de arte, mas serviu sobretudo como experiência cultural de apropriação de códigos europeus, atitude herdada de um passado colonial, que se revelava como uma estratégia de engajamento e inserção cultural no processo de modernização internacional.

A escultura *Unidade Tripartida*, faz menção à fita de Moebius, uma superfície plana capaz de ser moldada no espaço em um exercício contínuo, dando ideia de circularidade à forma (CALIXTO, 2016). O material usado por Bill é tão somente chapas de aço de superfícies planas, ou tiras alongadas de metal, que são torcidas e curvadas criando a escultura de planos em infinitas posições. A obra faz uso de três fitas que se alteram e formam superfícies diferentes de acordo com o ponto onde se encontram os olhos do espectador. “Percebe-se uma necessidade de se experimentar a percepção do espaço vazio, a obra traz as diversidades óticas do finito que infinitamente se visualiza...” (*idem*: 20), deixando evidente o engajamento do espectador à obra, característica importante do desdobramento da arte concreta brasileira.

A escultura *Unidade Tripartida*, segundo Paiva,

“(...) possuía os elementos fundamentais da investigação artística de Max Bill, dedicada a demonstrar uma estética cognitiva capaz de desenvolver inúmeros modos relacionais entre estrutura da lógica e da ciência, por exemplo, limitado-ilimitado, interno-externo, determinação-acaso, finito-infinito, ordem-caos, totalidade-singularidade, concreto-abstrato...”. (PAIVA; 2011: 55)

Max Bill postulou um nível de racionalidade extremamente remoto da produção de formas para o ambiente cultural brasileiro, ainda impregnado de lirismo e com dificuldade de romper com o quadro de referência acadêmico.

Em 1930, Theo Van Doesburg usa o termo “arte concreta” para definir a arte desconectada da imitação da natureza, e em 1936, Bill usa o termo para nomear a arte ligada a questões da matemática. Max Bill se tornou o fio condutor da ideia e vontade construtiva do meio artístico brasileiro, apesar da recepção de sua obra não ter sido



imediate nem fácil (FERRAZ, 1951), e apesar da transformação pelos artistas brasileiros do discurso da Boa Forma em defesa do sensível.

A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no Construtivismo russo, no Neoplasticismo holandês e nos princípios proposto pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se também a fatores socioeconômicos intervenientes, na realidade brasileira. A arte concreta brasileira entendeu que o fazer artístico deveria se desvincular da representação e de seu aspecto artesanal, absorver as inovações da técnica e da ciência, e se integrar aos novos meios de produção. Vários artistas trabalharam, em paralelo, em gráficas, em jornais, e em programação visual.

Assim encontramos obras de alguns artistas concretos brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que interagem diretamente com os princípios conceituais de Max Bill. Lygia Clark e Hélio Oiticica, estabelecem uma relação de tensão com os limites aceitos da prática artística, seus trabalhos não se encaixam dentro dos gêneros tradicionais da arte e, muito menos podem ser considerados como objetos de design (MARQUES, 2013).

A obra de chapas de alumínio, articuladas por dobradiças previstas para se multiplicarem, projetadas para serem reproduzidas industrialmente denominadas *Bichos* (1960) de Lygia Clark, foi um exemplo do abandono da moldura, espaço metafórico da representação, como limite para a composição, em prol de novas formulações que se iniciam com as *Superfícies Moduladas*, incorporando o espaço real.

“necessito de interpenetrações e contatos, o avesso revelado, o tempo espacializado e do espaço temporalizado, uma elasticidade no conceito artístico (...) obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações, que, ao serem movimentadas criam infinitas combinações, que se abrem a ação do sujeito, abandonando o repouso inerente da escultura tradicional, e adquirem vitalidade ao incorporar a mutação” (MEIRA; 2008: 47)

A partir do emprego de materiais não usuais à arte os objetos concretos, advindos da pintura-coisa, propunham que fossem manipulados pelo público, para que descobrissem



pela experimentação as diversas possibilidades de mutação. Os *Bichos* chamam a atenção por serem constituídos por chapas industriais, por serem elaborados através de uma concepção serial de superfícies planas moldadas no espaço, e por interagirem com o espectador, capazes de provocar uma relação tátil e motora, abrindo-se para a ampliação das possibilidades sensoriais da arte.

A analogia plástica da obra *Bichos*, de 1960 de Lygia Clark, com construções que se penetram e são penetradas pelo espaço, planos que se organizam em torno de um eixo, marcam as afinidades de Lygia Clark com a pesquisa conceitual de organização racional de espaços, da obra *Unidade Tripartida* de 1948/49 de Max Bill, porém introduzem o aspecto sensorial e onírico do participante, estabelecendo um complexo de relações de percepção do espectador.

Os *Bichos* funcionavam como mobilizador do desejo do espectador, chamados de *objetos relacionais* pela crítica de arte na época, designavam, o início do desenvolvimento na arte brasileira, de formas compartilhadas (MEIRA; 2010: 1306), constituídas a partir de estruturas calculadas racionalmente, transformando as categorias conhecidas dos suportes convencionais e a prática dos códigos determinadores do que seria arte.

Para Hélio Oiticica, (MEIRA; 2008: 48) o fato de o espaço ser livre e aberto, como é o caso do *Relevo Espacial*, de 1959, e do *Bilateral-não objeto*, de 1960, permite que o ambiente penetre e envolva num só tempo a obra e o participante, tornando a uma estrutura que gira no espaço, a exemplo *Grande Núcleo*, de 1962, passando a ser temporal, trazendo um significado contextual por seu dinamismo. O *corpo da cor*, de 1957, inicia a designação da espacialização de planos pictóricos, elaborado por meio de um projeto arquitetônico. O fazer-se no espaço começa a exigir a presença e disponibilidade do espectador. A obra-ambiente se apresenta diante do espectador como inconclusa oferecendo os meios de ser concluída, integrando o espaço e o tempo na gênese da obra.

Apesar da interação dos artistas concretos brasileiros no caminho da razão, do rigor e da exatidão no cálculo da construção de estruturas artísticas com formas geométricas, o racionalismo dos trópicos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, existencializa e desracionaliza as linguagens geométricas (BRITO, 1985). A obra neoconcreta, introduz elementos



subjetivos da percepção do espectador na experiência artística com o objeto, o exercer os sentidos e o modelar as emoções, inserindo questões da fenomenologia e da psicologia das formas da *Gestalt*.

A *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar, em 1959, descrevia as especificidades dos artistas cariocas que almejavam chegar a uma forma de arte que dispensasse qualquer suporte para a apresentação da obra. Gullar propunha um significado ao processo de abandono da moldura, às transformações pictóricas–espaciais de Lygia Clark,

“O não-objeto era um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro (Ferreira Gullar, 1959)”.

O *não-objeto* representava uma análise crítica dos sentidos da recepção da proposta neoconcreta (SOLIDAR, 2011). O pensamento teórico de Ferreira Gullar continha um avanço decisivo na instauração do que iria se transformar na arte contemporânea brasileira, continha os conceitos-chaves do pensamento e da configuração do campo de estudo da teoria da arte contemporânea (*idem*: 12).

Referências

BIIL, Max “Beleza provinda da função e beleza como função”. São Paulo, Habitat, n.2, 1951; pp.61-65.

BRITO, Ronaldo Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto Construtivo brasileiro. Rio de Janeiro, Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CALIXTO, R. Max Bill e a Unidade Tripartida, tese de mestrado do Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2016.

CANAS, A. Duas exposições : Le Corbusier e Max Bill no MASP in: Modos Revista de História da Arte, Exibir e Compreender, 2014, pp.115-124.

FERRAZ, G. Max Bill : Pintor, Escultor e Arquiteto, São Paulo, catálogo do Museu de Arte, maio de 1951.

FERREIRA, G. Teoria do Não Objeto, 19/20 dez. 1959, Suplemento Dominical, p.1



Revista Estética
CEDE – Coletivo Estudos de Estética
ECA USP

São Paulo, n. 21, jul-dez. 2020

MARQUES, P. “Lygia Clark e Hélio Oiticica: arte, desenho industrial e design, in IX EHA – Encontro de História da Arte, Campinas, Unicamp, 2013, pp.303-308, in : www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Priscila_Giselda_Marques.pdf

MEIRA, S. A Anti-Aesthética Contemporânea in: Metáforas da Arte, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008, p.47.

MEIRA, S. As novas relações da Estética in: Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 19 a 23 de outubro de 2010, p. 1306.

MEIRA, S. Outro modo de ver as filiações estéticas da Arte Brasileira, in: Revista de História da Arte e Arqueologia 20, Campinas, Unicamp, julho-dezembro, 2013, p.125-137, in: www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/

NOBRE, A.L. de Souza Fios Cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design, Rio de Janeiro (1950-70), tese de doutorado Dep. História Social e de Cultura da PUC, abril 2008, in : www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410548_2008_cap_2.pdf.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.), Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p .45.

PAIVA, R. A Estética de Max Bill, in: Análise dos discursos sobre o conceito de boa forma no âmbito do Design Industrial na Suíça e na Alemanha entre 1948 e 1968 in: www.revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/viewFile/sdrj.2013.63.05/4242

PAIVA, R.S. Strategic Design Research Journal, 6(3): 137-146 September-December 2013 ©2013 by Unisinos – doi: 10.4013/sdrj.2013.63.05:, Análise dos discursos sobre o conceito de boa forma no âmbito do Design Industrial na Suíça e na Alemanha entre 1948 e 1968 in : www.revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/viewFile/sdrj.2013.63.05/4242.

SOLEDAR,J. Apontamentos sobre a Teoria do Não Objeto como problemática na construção da historiografia da arte neoconcreta in : Revista Valise, Porto Alegre v. 1, n.1, julho 2011, seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/viewFile/19823/12796.

WOLLNER, A. Design Visual 50 anos. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.