Maria Helena Werneck Bomeny

Orientador

Profº. Drº. Rafael Antonio Cunha Perrone

Tese apresentada a

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo

para obtenção do título de doutor

em arquitetura e urbanismo

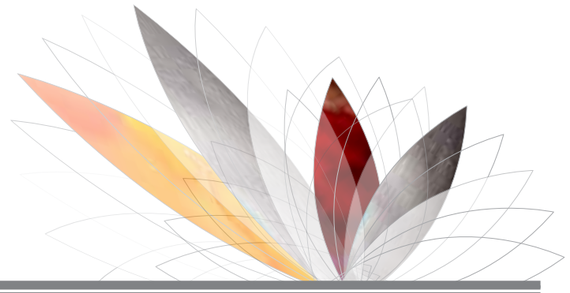
Área de Concentração: Design e Arquitetura

São Paulo, 2009

O Panorama do design gráfico contemporâneo:

a construção, a desconstrução e a nova ordem

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.



À Tita, com todo meu carinho, agradecimento e saudade

e-mail: mhwb@usp.br

Bomeny, Maria Helena Werneck
B695p O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção e desconstrução e a nova ordem / Maria Helena Werneck Bomeny. --São Paulo, 2009.
204 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) - FAUUSP.
Orientador: Rafael Antonio Cunha Perrone

1.Design gráfico 2.Tipografia 3.Comunicação visual I.Título

CDU 7.05

ao Doug com saudade

SUMÁRIO

1		Resumo	6
2		Abstract	7
3		Objetivo Principal: Introdução	8
4		Problemática e Pressupostos Teóricos: Estilos e Tendências: cada época é um exemplo de seu padrão de gosto	12
5		Hipótese: Um novo espírito acompanhado por uma nova tecnologia	17
6		Os períodos de transformação da linguagem visual	22
6	6.1	Da Arte aplicada ao design gráfico	25
7		O Modernismo e a Comunicação Visual	28
7	7.1	O Intercâmbio da Escola Suíça e Escola Americana	35
7	7.2	A instituição do grid como base de projeto	42
8		A fuga do Modernismo e o fim do conceito universal	46
9		Antecedentes Digitais	50
9	9.1	Década de 1950	52
9	9.1.1	Conjunto dos movimentos pós-modernos	57
9	9.2	Década de 1960	58
9	9.2.1	Pop	59
9	9.2.2	"revival" e o vernacular	61
9	9.2.3	Underground	61
9	9.3	Década de 1970	62
9	9.3.1	New wave	63
9	9.3.2	Punk	65
9	9.4	Década de 1980	66
9	9.4.1	Descontrutivismo	69
9	9.5	Década de 1990	71
10		O novo suporte informático	74
11		Tipografia: uma interface: tradições e mutações da linguagem visual	76
12		Moderno, Modernismo e Modernidade ⇢ Pós-moderno	84
13		O Pós-moderno	88
13	13.1	O design pós-moderno	91
14		Wolfgang Weingart: uma nova perspectiva da Escola Suíça	94
14	14.1	O percurso experimental de Wolfgang Weingart	95
14	14.2	Diretrizes conceituais de Wolfgang Weingart	99
14	14.3	Trabalho técnico e tipografia elementar de Wolfgang Weingart	101
14	14.4	Relações semânticas, sintáticas e pragmáticas	102
14	14.4.1	Retórica e linguagem visual: a teoria de Weingart	102
14	14.5	Manifesto tríplice proposto por Weingart	105

SUMÁRIO

14.5.1	Dimensão sintática em tipografia	105
14.5.2	Dimensão semântica em tipografia	106
14.5.3	Dimensão pragmática em tipografia	107
14.6	Wolfang Weingart + tipografia suíça	108
14.7	Valores tipográficos para Wolfgang Weingart (1972)	109
14.8	A "Arte e Design" de Wolfgang Weingart	110
14.9	Discípulos de Wolfgang Weingart	111
14.9.1	Dan Friedeman	112
14.9.2	April Greiman	114
14.9.3	Willi Kunz	116
15	O suporte teórico para o experimental	118
16	O conceito da desconstrução	119
16.1	A influência da desconstrução no design gráfico	121
17	Os McCoy e Cranbrook Academy of Arts	124
17.1	O programa da Cranbrook Academy of Arts	125
17.2	Edward Fella	132
17.3	Jeffery Keedy	133
17.4	Barry Deck	134
17.5	Why not associates	135
17.6	Tibor Kalman	136
18	"Emigre": uma nova referência tipográfica	138
19	Apropriação da história, ciclos e reciclagem	142
20	A cultura do feio: Steven Heller	145
21	A morte do autor: Roland Barthes	147
22	Os manifestos "First things first"	149
22.1	"First things first", 1964	151
22.2	"First things first". 2000	152
23	Revendo os parâmetros: Supermodernismo	154
24	Os novos direcionamentos para o design gráfico	157
25	Conclusão: Retorno às regras	160
	Apêndice1	167
	Apêndice2	173
	Agradecimentos	178
	Fontes das Figuras	179
	Bibliografia	193

RESUMO

Tomando o design gráfico como eixo de observação, foram analisados os caminhos traçados na profissionalização dessa atividade e os fatores que levaram a mensagem a alcançar a forma gráfica atual. Nessa análise, foram consideradas as mudanças decorrentes não só da introdução da tecnologia digital, mas também das transformações de tendências e padrões culturais que determinaram o período estudado.

Como ponto de partida foram utilizados os princípios modernistas, sistematizados pela Bauhaus e seqüenciados pelas diretrizes da Escola Suíça, que determinaram o papel do design gráfico como um transmissor neutro e cuja proposta era a claridade, a objetividade e a funcionalidade, por meio de formas universais e livres de valores regionais.

O objetivo central foi analisar a perda da supremacia desses valores, acompanhada pela introdução da tecnologia digital, com novos equipamentos oferecendo novas ferramentas, possibilitando novos enfoques para a idealização dos projetos.

ABSTRACT

Taking graphic design as an observation axis, the course followed in the professionalization of this activity and the factors that led the message to take its current graphical form were analyzed. In this investigation, not only the changes brought about by the introduction of digital technology were considered, but also the transformation of cultural trends and patterns which determined the period studied.

Modernist principles were used as a starting point, as systemized by Bauhaus and arranged by the guidelines established by the Swiss School, which determined the role of the graphic design as a neutral transmitter and whose proposal was clarity, objectivity and functionality, through universal forms and freed of regional values.

The main objective was to analyze the loss of supremacy of these values, accompanied by the introduction of the digital technology, with new equipments offering new tools, which enabled new approaches in the conceptualization of projects.

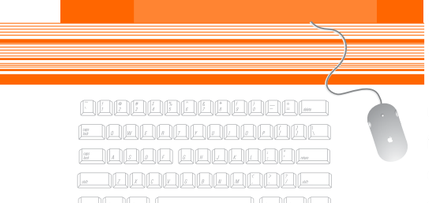
3. OBJETIVO PRINCIPAL:

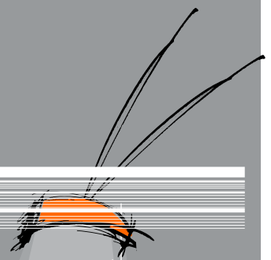
INTRODUÇÃO

A escrita é um meio de comunicação que se transforma segundo as circunstâncias específicas de cada período da história. Para compreender o processo de mudança da linguagem visual, em particular a tipografia na comunicação da produção digital, é necessário fazer uma revisão e uma reflexão dos conceitos estabelecidos no decorrer de mais de 500 anos, quando ocorreu a introdução do processo tipográfico. Esses conceitos derivam de um processo de transformação de séculos, no qual a tecnologia desempenhou um importante papel na área da comunicação visual. A cada mudança dos procedimentos técnicos, a parte conceitual acaba por ser absorvida de forma quase automática, para depois ser alterada em decorrência de novas possibilidades tecnológicas. Tais mudanças acarretaram divergências na ação projetual, alterando toda a forma de pensar a profissão.

Dei início a esse processo de reflexão e revisão dos conceitos da linguagem visual, com minha dissertação de mestrado, que teve a intenção de "restaurar" o conceito tipográfico por meio da análise de quatro manuais que se tornaram representativos do percurso da história da escrita. Esses manuais surgiram depois que determinadas regras e lógicas internas já haviam sido devidamente elaboradas, testadas e aprovadas por uma determinada sociedade, possibilitando o entendimento e a interpretação da transformação conceitual, formal e tecnológica do processo tipográfico. O termo "restaurar" foi extraído do livro de Lewis Munford (1986), quando cita a experiência de William Morris e seus seguidores que foram praticar a arte da caligrafia com a idéia de **"RESTAURAR O SENTIDO DA FORMA."**

Neste mesmo sentido, fui analisar esses quatro manuais, com a intenção de compreender as premissas conceituais e os critérios utilizados em cada um dos períodos determinados, podendo assim compreender a essência desses momentos, e por acreditar que o processo histórico, como dizia Paul Rand, é um processo de destilação, e não de acumulação, no qual a seleção natural faz sobreviver somente os mais fortes, estes manuais extraíram as essências conceituais mais significativas, transformando-se em fortes representações do processo gráfico. (Bomeny 2004: 4)





- O primeiro manual , de 1522, "La Operina da Imparare a Scrivere Littera Cancellaresca", de Ludovico degli Arrighi, em que faço uma restauração do procedimento formal da escrita caligráfica, de onde foram originados os primeiros caracteres de imprensa.
- O segundo manual, de 1818, "Manuale Tipografico", de Giambattista Bodoni, começa a estabelecer uma sistematização para os procedimentos da escrita impressa, valorizando a regularidade, de acordo com a tecnologia e o espírito da época.
- O terceiro manual, de 1928, "Die Neue Typographie" de Jan Tschichold tira partido dos meios técnicos de produção, e do impacto gráfico da palavra impressa, acentuando a expressão funcional da escrita, iniciando o processo de canonização do desenho gráfico.
- O quarto manual, de 1967, "Typographie", de Emil Ruder, dá continuidade aos princípios funcionais e racionais da tipografia, apresentados no manual anterior, consolidando o conceito do desenho gráfico.

Desta maneira, foram estudadas as origens conceituais estabelecidas para a comunicação visual e gráfica.

1-La Operina

2- Manuale Tipografico

3- Die Neue Typographie

4-Typographie

Desta forma consegui ressaltar os conceitos determinantes em cada período específico, compilando a essência prática e teórica da linguagem visual ao longo da história até o ano de 1970.

Não só pelos avanços tecnológicos, como também pelas mudanças de gosto, o percurso do design gráfico sofreu alterações radicais em seus procedimentos. Esses procedimentos, que envolvem a execução de um projeto de design gráfico, abarcam tanto decisões racionais e conscientes, como também decisões subconscientes, que são provenientes da experiência e bagagem do profissional.

“Zeitgeist”

significa, o “espírito do tempo” refere-se às tendências culturais e gostos característicos de uma época determinada. Os hábitos, as crenças, as ferramentas, a ciência, as técnicas e as relações sociais são partes de um processo que determina o ideal de beleza de cada época e lugar.

Phillip Meggs (1991)

O pensamento analítico está presente na ação do projeto. Essa abordagem busca encontrar estrutura para um conteúdo, por meio da avaliação de dados, de modo que as mensagens se tornem inteligíveis. Essa análise com base no racionalismo, nasceu para tentar encontrar um padrão comunicativo dentro de um conjunto de informações, facilitando a ação projetual.

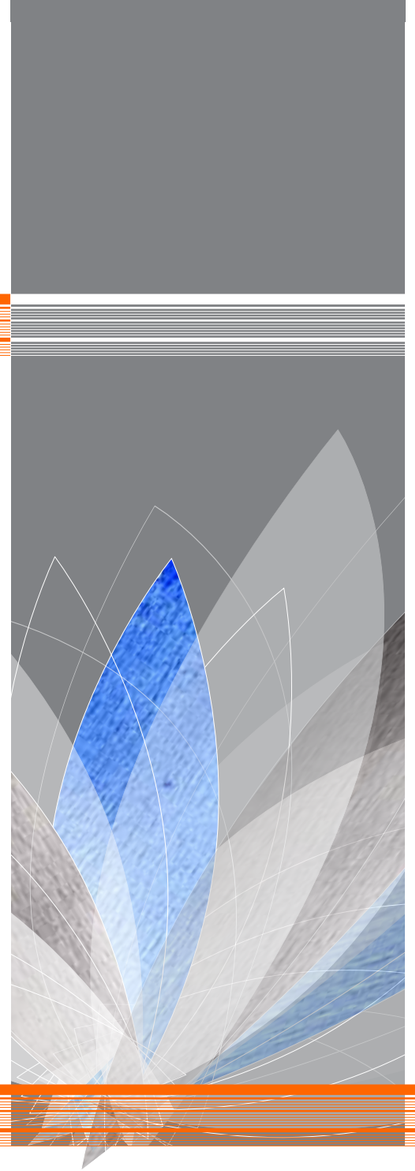
Presenciamos nas últimas décadas do século XX uma mudança tecnológica que acabou acarretando mudanças de atitude em tais procedimentos. Com a introdução da tecnologia digital e das ferramentas de interatividade, toda essa metodologia foi alterada, ocorrendo uma reação contrária ao racionalismo, abrindo ainda mais as portas para o experimental e modificando a idéia funcional e passiva para a transmissão da mensagem. A tipografia deixa de ser um veículo invisível e passa a ter um papel de conector com múltiplas possibilidades de interação. Portanto, o design gráfico, que assumiu dentro da indústria da comunicação o papel de dar forma à informação, interpretando conceitos verbais por meios de seus sistemas e recursos visuais, diversifica seus caminhos em função das alterações na moda, no gosto e no desenvolvimento tecnológico, transformando a aparência gráfica de como a informação é interpretada visualmente.

O trabalho tentará detectar os fatores que levaram a mensagem a alcançar a forma gráfica atual, dando continuidade à compilação da essência conceitual da atividade do design gráfico, iniciada na dissertação de mestrado, fazendo um reconhecimento das determinantes do período atual, analisando as alterações ocorridas não só pela introdução de uma nova tecnologia, mas também pela influência de um novo “Zeitgeist”.

“Conhecer significa apreender espiritualmente um objeto. Essa apreensão, via de regra, não é um ato simples, mas consiste em uma multiplicidade de atos. A consciência cognoscente deve, por assim dizer, rondar seu objeto a fim de realmente apreendê-lo. Ela relaciona seu objeto com outros, compara-o com outros, tira conclusões e assim por diante.” Johannes Hessen, *1999: 97*

As diretrizes do trabalho seguirão formas racionais do conhecimento, encarando a problemática como um conjunto ordenado de questões inerentes e recorrentes do assunto em questão, por meio de critérios adequados a uma estrutura lógica, calcada na investigação dos fatores internos e externos que influenciaram o momento a ser estudado.

Apesar de criar linhas racionais de pesquisa, devido a pouca distância temporal, os critérios seguiram também pelo conhecimento intuitivo. A intuição de uma certa forma é uma das ferramentas dos profissionais que trabalham com a criação, baseando-se em experiências imediatas. A tentativa será de sempre fazer relações entre os diversos fatores fundamentais da área do design gráfico e de suas adjacências, para que o conhecimento seja efetivado de forma abrangente, construindo uma análise baseada tanto em textos teóricos, como por meio da reflexão do conjunto de dados da produção do design gráfico contemporâneo, para conseguir uma compreensão dos percursos feitos para chegarmos neste contexto histórico imediato, fazendo desta maneira o reconhecimento das determinantes e tendências do período atual.



4

PROBLEMÁTICA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS:

Estilos e Tendências:

Cada época é um exemplo de seu padrão de gosto

13

14

15

16

17

13- Esquema construtivo do alfabeto Romano, Luca Paciolli, 1509 • 14- William Morris, Marca Kelmscott, 1892 •
15- Charles Rennie Mackintosh, cartaz, 1896 • 16- Milton Glaser, Cartaz, "Dylan", 1966 • 17- Herb Lubalin, jornal U&lc, 1974 •

6

7

8

9

10

11

"Qualquer letra, e em especial a tipografia, é principalmente e em primeiro lugar expressão da sua própria época, da mesma maneira que qualquer homem é símbolo de seu tempo... Se Didot fez algo diferente de Fleischmann, foi porque os tempos mudaram, não porque procurava produzir algo "especial", "pessoal" ou "único."

Jan Tschichold, 1928: 79

12

5- Vinhetas Peter, Behrens, 1907 • 6- Aphonse Mucha, anúncio de papel de cigarro, 1898 • 7- John Baskerville, "Virgil", 1757 • 8- Bíblia de Gutenberg, 1455 • 9- "The Times", Stanley Morisson, 1932 • 10- April Greiman, Cartaz para California Institute of the Arts Photography, 1978 • 11- Rudolph Koch, tipo Neuland, 1922 • 12- Vinhetas, Eugène Grasset •

Foi a invenção da impressão tipográfica, que transformou a letra em um produto múltiplo e comercial. A introdução do sistema de impressão por tipos móveis, em meados do século XV, por Johann Gutenberg, iniciou um processo de alteração radical do desenho das formas das letras, normatizando-as e introduzindo com o passar do tempo diferentes estilos, com os quais pode-se enfatizar seu significado. A escrita manual do escriba foi desenvolvida lentamente ao longo dos séculos, trabalhando tanto o estilo como a ornamentação. Com os tipos móveis ocorreu o aparecimento do tipógrafo, hoje denominado design de tipos. Desde então o design gráfico continuou a desenvolver-se como uma atividade híbrida, emprestando conceitos de várias áreas, como da arquitetura, da artes plásticas, da literatura, como também da matemática e da psicologia.

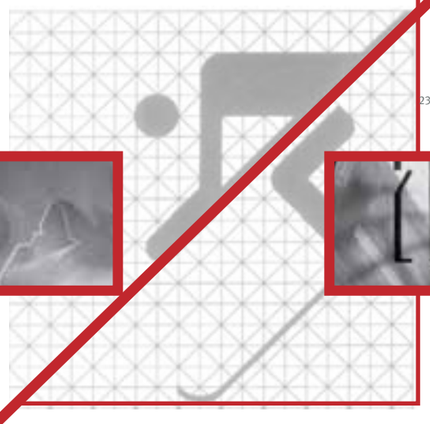
Para Manuel Sesma (2004), no livro "Tipografismo", cada contexto gera seu próprio sistema de signos e cada sistema de signos gera alguns estilos, portanto para ele, não se pode falar em comunicação sem estilo. A tipografia como sistema de signos se transforma dependendo do momento histórico e o significado de um tipo de letra se altera conforme o contexto cultural em que aparece. Sesma defende a idéia de que hoje é impossível pensar na neutralidade tipográfica e na claridade asséptica proclamadas pelo Estilo Internacional. Para ele não existe nenhuma tipografia, nem mesmo as consideradas mais ortodoxas, como Helvetica ou Univers, que careça de conotações e não tenha referências históricas ou estéticas, ou que não produza nenhum efeito evocativo, emocional, sentimental ou até mesmo alegórico. (Sesma, 2004: 23-36)

> Neste mesmo livro, o autor estabelece uma comparação entre as posições de Roland Barthes e Adrian Frutiger. ✦ Barthes, como sociólogo, analisa os fatores psicológicos de uma sociedade, acreditando que exista um tipo de interpretação subconscientes para a análise formal das tendências nacionais como por exemplo, a relação da escrita com a personalidade dos povos: a escrita medieval na Alemanha era pesada e angulosa e na Inglaterra era apertada e aguda, podendo compará-las com as respectivas características do caráter de cada nacionalidade ✦ Por outro lado, Frutiger, como designer, preocupa-se com as características plásticas e relacionadas com a produção artística, defendendo que independente das características próprias de cada época, as ferramentas e os materiais disponíveis influem na expressão plástica e nos estilos de cada época. (Sesma, 2004: 46) ✦ Da mesma maneira, Martin Solomon (1990) defende que "a essência de uma cultura é um reflexo dos objetos que se cria. Tais objetos podem ser uma aplicação consciente do estilo popular e que encontra sua expressão formal por meio de todos os caminhos manifestados por uma sociedade".

"Não queremos afirmar que o bom e o mau gosto não existem, mas sim que o valor positivo e negativo do gosto não depende de um absoluto. Cada gosto é ótimo desde que adaptado à criatividade do artista. Os princípios de gosto que foram bons para Rafael foram tão bons para Ingres e foram os mesmos, em algumas obras perdidas contrários à criatividade de Renoir. Isto é: a medida de valor de cada gosto encontra-se apenas na personalidade do artista que adotou determinado gosto."
Lionello Venturi, 1984: 25

19

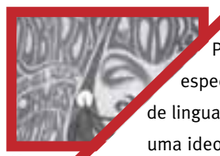
22


23

24

20

21


18

Para Enric Satué, assim como as palavras, existem muitas maneiras de dizer alguma coisa. Desta maneira, ele define o estilo como uma forma peculiar de dizer alguma coisa graficamente. Em seu livro " El diseño gráfico, desde los origenes hasta nuestros días" (1992) ressalta a visão do crítico de arte Bernard Berenson que acreditava que "um estilo é uma maneira constante de ver as coisas" e para Satué, "a história da representação visual deveria ser das sucessivas formas de ver o mundo e tudo que nele contêm; que a história dos estilos deveria ser entendido como moda ou mudanças de interesse, direção e gosto e não como artistas individuais, não importando quanto especial eles sejam". (Satué, 1992: 299)

Podemos então definir estilos como imagens características que são associadas a períodos específicos da história. Desta maneira, os profissionais que trabalham com a elaboração de qualquer tipo de linguagem visual captam essas tendências do momento e por meio de suas representações, interpretam uma ideologia tanto social como política, e mesmo tecnológica, de determinado tempo e espaço. Dentro deste contexto, os designers exploram direções pessoais que constantemente derivam dessas tendências preponderantes. "Um estilo ou tendência permanecerá até que certas mudanças dentro de uma cultura ditem novas direções, emergindo novos estilos que, de alguma maneira, foram influenciados por aqueles que os precederam." (Solomon,1990: 10)

Heinrich Wölfflin afirma em seu livro "Conceitos Fundamentais da História da Arte" que a transição do Renascimento para o Barroco é um exemplo claro de como o espírito de uma nova época exige uma nova forma. "O conceito básico do Renascimento Italiano é o conceito da proporção perfeita", Wölfflin exemplifica, tanto na figura humana como nas edificações, em que cada uma das formas ganha uma existência autônoma e se articula livremente; são partes vivas e independentes. "O Barroco emprega o mesmo sistema de formas, mas em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado e o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal. Desaparece a idéia de proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas pesadas e pouco articuladas entram em movimento. A arquitetura deixa de ser o que fora no Renascimento, uma arte de articulação, e a composição do edifício, que antes dava a impressão de sublime liberdade, cede lugar a um conglomerado de partes sem autonomia."(Wölfflin, 1984: 10)

25

26

27

28

29

18- B .Mclean, cartaz , 1967 • 19- Theo van Doesburg, 1921 • 20- Cranbrook, página, 1977 • 21- Wolfang Weingart, 1980 • 22- Wolfang Weingart, 1984 • 23- Otl aicher, Olimpíadas de munique 1972 • 24- Rudy VanderLans, Revista "Emigre", 1989 • 25- A.M.Cassandre, Cartaz, 1927 • 26- David Carson, Beach Culture, 1990 • 27- Neville Brody, revista fuse, 1991 • 28- Edward Fella, 1988 • 29- April Greiman, 1986

Esta análise serve para mostrar de que forma os estilos são a expressão de seu tempo, na qual a relação do indivíduo com o mundo modifica-se, abrindo-se um novo universo e proporcionando novas linguagens, que para Wölfflin, podem ser uma expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como a expressão de um temperamento individual. (Wölfflin, 1984: 11) Não é apenas mudança de tecnologia que ocasiona as mudanças de paradigmas ou conceituais. Wölfflin acredita que, "o tipo de visão ou de concepção visual não é o mesmo desde os primórdios; como todas as coisas vivas, o visual também possui sua evolução sofrendo todo tipo de transformação." (Wölfflin, 1984: VI)

"O gosto, que julga se uma obra é bela ou não, tem pretensão de que o seu juízo é universal, sem que possa demonstrar racionalmente a exatidão do seu juízo. Por isso, não pode haver uma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos, aquilo que é belo, porque qualquer juízo que derive do gosto é estético; por outras palavras, a sua causa determinante é o sentimento do sujeito, não o conceito do objeto. Procurar encontrar um princípio de gosto que seja um critério universal do belo mediante conceitos determinados é um trabalho inútil, porque o que se procura é impossível em si mesmo contraditório. Não existe uma ciência do belo mas apenas a sua crítica, e não existem belas ciências, mas apenas belas artes." Lionello Venturi 1984: 164

Tudo que é visual pertence ao conjunto das experiências estéticas entendidas como uma maneira de conhecimento humano. Baumgarten intuiu na metade do século XVII que nem todo conhecimento humano é do tipo racional. Que existem outras maneiras de conhecer, e, entre elas, por intermédio da visão, que além de ser uma lente ótica, é também um sentido humano que permite conhecer e experimentar a distância e sem tocar o objeto. A isso atribuiu o nome de estética, que em seu original grego se aproximava da noção de percepção. (Venturi, 1984: 164)

Para Cecília Almeida Salles, qualquer projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. "O artista não é, sob o ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos." (Salles, 2006: 38) Salles refere-se ao artista plástico, mas faço aqui uma relação com o ato criador do designer, "que a cada projeto sua ação insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral." Da mesma forma faço a relação com a frase de Carlos Drummond de Andrade, quando lembra que se não fossem os "tios literários, que mal ou bem nos transmitem o fio de uma tradição que vem de longe, não haveria literatura." (Salles, 2006: 42)

Milan Kundera (1986) também acredita que o espírito de um romance é aquele da continuidade: cada obra é resposta a obras precedentes e contém toda a experiência do romance. Salles e outros críticos e criadores acreditam que não há criação sem tradição:

"Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não nutriu dos séculos passados." Milan Kundera (apud Salles, 2006: 42)

Seguindo estes raciocínios, o conhecimento da história tipográfica e o reconhecimento das tradições que guiaram durante os 550 anos, servem de fundamento para experiências posteriores, e sem esta base, em vez de fazermos progressos, correríamos o risco de voltar uma vez ou outra ao ponto de partida. Phil Baines (1992) acreditava que o século XX tinha se caracterizado de uma parte pelo predomínio do desenho tradicional e por outra, pela autoconsciência da modernidade que representava o Movimento Moderno. Para ele a palavra "tradicional" foi utilizada de forma pejorativa, quando na realidade seu verdadeiro significado deve ser entendido como uma herança cultural-
Também para Ana Maria Salles(2006) é importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo individual propriamente dito, mas se consegue inserir o resultado do processo criativo regido por um gosto e por uma crença que determina o tempo e espaço. Desta maneira, para ela, qualquer projeto estético, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam a linguagem do profissional criador, imerso no mundo que o envolve. (Salles, 2006: 37-38)

"Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos." Manuel Bandeira (apud Salles, 2006: 37)

Por outro ângulo David Harvey aborda o assunto da seguinte forma:

"Se a vida moderna está de fato tão permeada pelo sentido do fugidio, do efêmero e do contingente, há algumas conseqüências. Para começar, a modernidade não pode respeitar sequer seu próprio passado para não falar do de qualquer ordem social pré-moderna. A transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo o sentido de continuidade histórica. Se há algum sentido na história, há de descobri-lo e defini-lo a partir de dentro do turbilhão da mudança, um turbilhão que afeta tanto os termos da discussão como o que está sendo discutido". (Harvey, 1993: 22)

"Seja nas mentes, através de processos mnemotécnicos, no bronze ou na argila pela arte do ferreiro ou do oleiro, seja sobre o papiro do escriba ou pergaminho do copista, as inscrições de todos os tipos – em primeiro lugar a própria escrita – desempenham papel de travas de irreversibilidade. Obrigam o tempo a passar em apenas um sentido; produzem história, ou melhor, várias histórias com ritmos diversos."
(Levy, 2000: 76)

5. HIPÓTESE

Um novo espírito acompanhado por uma nova tecnologia

O conceito modernista, que havia se transformado em padrão universal, dirigindo os procedimentos dos profissionais da área do design gráfico, foi questionado e novas atitudes foram propostas.

A forma funcional da comunicação continua mantendo sua importância, porém ela não pretende estabelecer um único padrão, passando a ter um caráter interpretativo e expressivo. Sua linguagem seguirá parâmetros que o receptor possa identificar e interagir, e, segundo Willi Kunz (2003), deverá atender a objetivos tanto de eficácia como de estética e, sobretudo, emocionais. Para ele, uma mensagem deve ser transmitida de "forma efetiva tanto no seu significado intelectual como no seu conteúdo emocional." (Kunz, 2003: 8)

O século XX marcou dois momentos importantes. Primeiro rompeu com a tradição das belas artes, e depois rompeu, com a tradição cultivada pelo racionalismo e funcionalismo derivada do movimento moderno. Diversos cânones instituídos nas primeiras décadas do século XX foram abalados com a pós-modernidade. Com a evolução do uso de computadores por todos os profissionais que trabalhavam com comunicação e em todas as áreas afins, iniciou-se uma nova fase neste campo da atividade do design.

Em menos de duas décadas o mundo acompanhou o salto da tecnologia analógica para a digital, viu a telefonia celular explodir e multiplicarem-se as maneiras de comunicação, com a possibilidade de interação entre redes de computador, além de um aumento exponencial na velocidade de transmissão de dados, sob qualquer plataforma. Com a introdução dos computadores pessoais, os "software" de desenhos e de editoração, as impressoras laser, os meios eletrônicos introduziram uma outra etapa de mudança nos processos de comunicação, na qual todos podem fazer e receber mensagens, resultando na tão falada "democratização da informação." A redefinição do território da linguagem visual e da tipografia na era digital, passou por um processo de adaptação devido a inserção de novas ferramentas e os novos suportes oferecidos.

O computador substitui a escrita por impulsos eletrônicos, e os símbolos da escrita ao serem teclados não aparecem mais direto em um suporte físico, como o papel, e não se baseiam mais em características da cor do pigmento, mas sim em um espaço virtual, tendo a tela luminosa como área de trabalho.

Esse salto tecnológico da informática ficou bem evidente a partir dos anos de 1980, quando alterou a base produtiva da sociedade. A produção rígida mecânica entrou em uma era de automação de controle numérico e tornou-se flexível. Essa flexibilidade tornou possível despadronizar os produtos. Isso significa que a mesma linha de montagem poderia produzir uma seqüência contendo produtos com características distintas, a custos semelhantes aos que se teria se os produtos fossem padronizados. Abre-se também a possibilidade tecnológica de despadronizar o consumo, por meio de operações baseadas em características de dados variáveis.

A técnica de segmentação de mercado promovida pelo marketing ganha sustentação com a nova tecnologia de produção. Em vez de ter o foco no produto e procurar o consumidor médio, passa-se a ter o foco no "cliente": segmentação do mercado até o nível de personalização e procurar fazer um produto que atenda a seus desejos e necessidades.

A TV, ícone da indústria cultural, passa a ser chamada de TV aberta e perde espaço para as TVs a cabo (segmentadas), mas esta perde espaço para a internet. A internet tem uma estrutura que altera completamente os princípios até então dominantes na indústria cultural, na medida em que o número de emissores de mensagens pode crescer ao infinito, podendo driblar o filtro controlador. A comunicação e a cultura sofrem transformações, devido à lógica de confecção das mensagens elaborada na internet, que é distinta do sistema da indústria cultural, e esta já toma novas formas, abrindo espaço para abrigá-la.

Para Elizabeth Saad Correa (2001), em seu artigo, "Arquitetura estratégica no horizonte da terra cógnita da informação digital", os anos de 1990 a 2000, podem ser considerados os anos mais significativos e revolucionários para a comunicação em geral e, principalmente para os meios de informação. A massificação do uso das tecnologias digitais: a internet e a www (World Wide Web), alavancam um novo paradigma para os meios de comunicação, pela generalização e ao mesmo tempo personalização da informação e das mensagens; como a introdução de ferramentas de interatividade que geraram uma aproximação emissor-receptor de grande intensidade. A criação de todo um novo segmento de conhecimentos e de mercado ampliou ainda mais a participação dos meios de comunicação na sociedade, acarretando em mudanças de atitude nos procedimentos do desenhista gráfico.

"Neste curtíssimo espaço de tempo passaram-se de 1.2 kilobytes do *modem* dos anos 80 para os 56 Kbytes dos anos 90 e, rapidamente, em menos de dez anos, chegaram-se às transmissões em megabytes, quando os dados passaram a trafegar nas redes de comunicação numa velocidade que saltou de mil para milhões de bytes. "(Costa, 2005: 183)

"A história recente viu o advento da comunicação de massa em que McLuhan pregava que o **meio era a mensagem**; a segmentação e a diferenciação de audiência nos anos de 1980, através das novas tecnologias de informação, demonstraram que a mensagem era o meio. Os anos de 1990 trouxeram as redes digitais de comunicação, interligando o mundo e as pessoas, possibilitando o acesso simultâneo a diversas mensagens, individualizadas, através de diversos meios. É a interatividade potencializando o poder da audiência: **a mensagem é a mensagem"**. Nas palavras de Castells, **"não estamos mais vivendo em uma aldeia global, mas em cabanas individualizadas espalhadas globalmente e distribuídas localmente".** (Correa, 2001: 109)

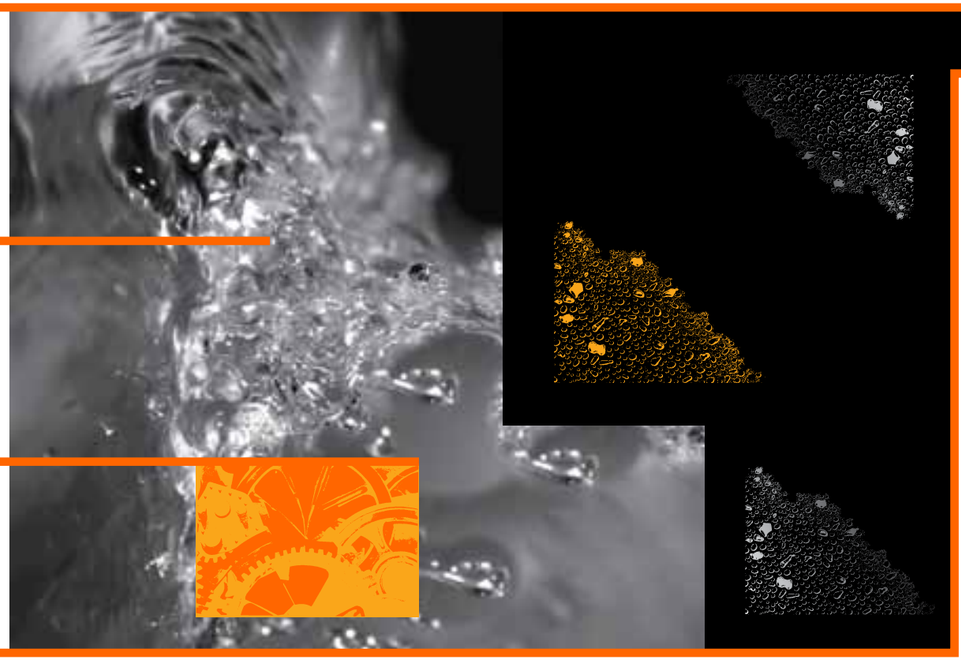
Em todo período de mudança tecnológica, o processo do desenho passa por avaliações e reavaliações que acabam por alterar alguns paradigmas estabelecidos anteriormente e reforçando outros. Mas é importante ressaltar que impactos similares também ocorreram em outros momentos da evolução dos meios de comunicação, remontando a Gutenberg, ao surgimento do telefone, do rádio, do cinema, do telégrafo, televisão, videocassete. Foram momentos marcantes e transformadores, mas nenhuma dessas tecnologias afetou um número tão grande e interferiu de forma tão avassaladora no cotidiano das pessoas. "É da própria natureza da comunicação humana e de suas correlações assimilar e absorver os avanços tecnológicos. A chamada revolução digital e as tecnologias de redes atrelaram estrategicamente o mundo da comunicação e da informação no cotidiano das metrópoles."(Corrêa, 2001: 101)

Quando ocorreu um posicionamento contrário ao dogmatismo do Estilo Internacional, passamos por uma avalanche de tendências e estilos com o intuito de romper com o paradigma funcionalista.

No artigo "Modernidade líquida, comunicação concentrada", Caio Túlio Costa (2005) descreve três conceitos que possibilitam a visualização do que ocorreu. O conceito da "modernidade líquida", de Zygmunt Bauman, do " príncipe eletrônico" de Otávio Iannni, e o da "assimetria da informação" de Joseph Stiglitz.

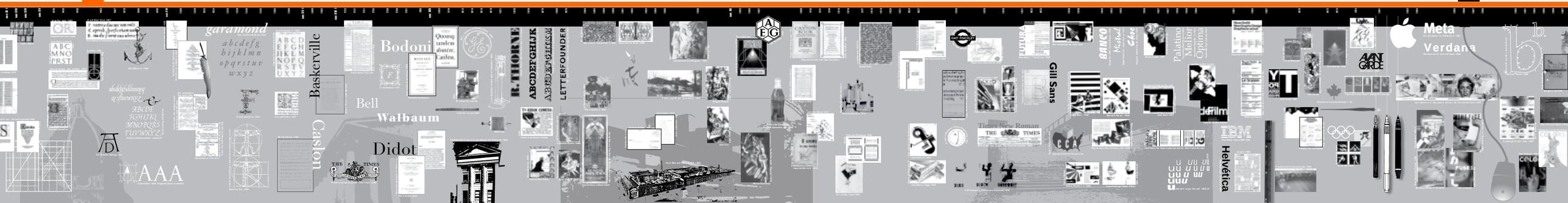
Passamos pela modernidade sólida, que segundo Costa pode ter nascido com Descartes e morrido por volta dos anos 80 do século XX, quando os conceitos e valores se tornam relativos, principalmente na comunicação, que entrou em uma nova era. Líquida, como prefere o sociólogo polonês radicado na Inglaterra Zygmunt Bauman, liquidificada pelas novas mídias, a comunicação entra em uma nova era, não mais pós-moderna. Para ele, nessa "modernidade líquida", os conceitos e interesses se amoldam ao sabor das ondas, aos altos e baixos. Líquida por que a "sociedade moderna, como os líquidos, caracteriza-se por uma incapacidade de manter a forma". E acrescenta: "nossas instituições, nossos quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades auto-evidentes" (Costa, 2005: 189)

Costa defende ainda que dentro da pós-modenidade definida como líquida, forjou-se um outro fenômeno, o do "príncipe eletrônico, o único senhor das engrenagens da globalização", criado pelo sociólogo Otávio Ianni. O "príncipe eletrônico"é a face globalizada da indústria cultural, é a onipresença da mídia que regula e desregula, instaura e tira, manda e desmanda, em um mundo onde a informação não corre solta nem totalmente livre, porque para ele, corre desigual e nada garante que corra por inteiro, em formato inteligível e confiável. Para Costa, esta informação movimenta-se de "forma assimétrica", definida por Joseph Stiglitz, prêmio Nobel de economia em 2001, quando explicou a questão da assimetria da informação nos mercados econômicos, esclarecendo as imperfeições da comunicação, mesmo sob o domínio das mais portentosas técnicas de mídia. Um lado sempre tem mais informação que o outro no processo da comunicação. Isso ocorre pelo fato de pessoas diferentes saberem coisas diferentes e em quantidades e profundidades distintas. Em decorrência disso a forma gráfica da transmissão da informação também deverá ser diferente. (Costa, 2005: 189)



Para o capítulo seguinte (capitulo 6), "Os períodos de transformação da linguagem visual", a periodização foi estabelecida de acordo com a pesquisa desnvolvida no meu trabalho de mestrado, "Manuais de desenho da escrita" (2004), conforme o desenvolvimento da linha do tempo, cuja elaboração permitiu-me obter, por meio da análise do percurso histórico do desenho da escrita, um diagnóstico mais preciso dos momentos que foram essenciais para a formulação dos conceitos do design gráfcio.

30- Linha do tempo da Tipografia



6. OS PERÍODOS DE TRANSFORMAÇÃO DA LINGUAGEM VISUAL

A LINGUAGEM VISUAL TRANSFORMA-SE, ESTABELECENDO LÓGICAS INTERNAS DE ACORDO COM OS PRINCÍPIOS E REGRAS DE DETERMINADOS MOMENTOS HISTÓRICOS.

As diferentes formas visuais que foram estabelecidas no decorrer dos tempos, formaram uma linguagem de signos que se tornaram convenções, de acordo com uma necessidade de comunicação dirigida a grupos determinados, independente desta informação ter caráter político, religioso, comercial ou cultural, de maneira que a linguagem visual foi construindo um repertório icônico, fazendo aderir a seus elementos vários significados, e até mesmo criando diferentes relações de estruturas de signos para cada época ou sociedade específica.

1450 Durante séculos, a comunicação visual foi uma transação de informação entre grupos restritos de pessoas. Com a invenção dos tipos móveis, no século XV, o mundo entrou em uma fase inicial de difusão e produção de textos, permitindo uma maior expansão do conhecimento, por meio desta primeira mecanização de uma habilidade manual.

A evolução formal da escrita faz parte de um processo de adequação do gosto e regras de cada época. No campo tipográfico este processo ficou bem evidenciado depois que o tipo gótico de Gutenberg foi abandonado pela tipografia baseada na letra humanística do século XV, convertendo-se no século XVI na letra cursiva de Aldo Manuzio, para no mesmo século ser transformada por Claude Garamond. Na metade do século XVII a tipografia adquire sua forma transicional, iniciada com a Romana do Rei, amadurecendo nas formas das letras de John Baskerville. (Bomeny 2004: 92)

Um segundo período é determinado pelo início do processo de normatização do desenho da letra, quando em 1760, François Ambroise Didot aperfeiçoa o sistema métrico, desenvolvido por Pierre Simon Fournier em 1737, criando o sistema de pontos adotado pela França. Este sistema foi adotado na Alemanha, tendo sido revisado por Hermann Berthold em 1879, adaptando-se ao sistema métrico. Da mesma forma foi adotado na Inglaterra e adaptado à polegada inglesa, para no ano de 1898 os ingleses cederem ao sistema de pontos, que também foi adotado pelos fundidores de tipos americanos. (Meggs, 1991: 167) Na seqüência, as características caligráficas são finalmente abandonadas, atingindo uma regularidade nas geométricas de Giambattista Bodoni e a Firmin Didot (filho de François Ambroise Didot), quando se obtém um maior contraste entre os traços grossos e finos. Esta normatização foi adotada como regra para a era industrial, quando a forma mecanizada tratava o alfabeto como um sistema flexível, mas desvinculado da tradição caligráfica. (Lupton 2006: 21)

A ampliação dos grupos receptores, com suas diversidades de níveis de conhecimento e de necessidade, foi correspondendo à evolução tecnológica da impressão iniciada no século XV. Esse desenvolvimento teve um avanço considerável com a Revolução Industrial, especialmente na segunda metade do século XIX, consolidando-se no século seguinte como um autêntico e irreversível fenômeno social, quando ocorre a terceira grande mudança, caracterizando-se pelo progresso da indústria, da ciência e da técnica.

Jenson 1470

Bembo 1490

Garamond 1545

Baskerville 1751

Bodoni 1791

Grotesk 1816

Ao mesmo tempo começa a emergir uma conceituação específica em relação à linguagem visual, através de um novo processamento formal gerado pela produção industrial, abandonando a forma artesanal do trabalho.

O caráter social, político e econômico sofreu uma reviravolta em função de transformações ocorridas em todas as ordens. Na Europa a monarquia havia sido substituída pela democracia, pelo socialismo e comunismo. Com a chegada do automóvel (1885) e do avião (1903), os transportes sofreram uma mudança radical. O início do processo cinematográfico (1896) e as transmissões de rádio (1895) indicaram uma nova era para a comunicação humana. (Meggs, 1991: 301)

As duas primeiras décadas do século XX foram marcadas também por atitudes revolucionárias, como as novas propostas dos movimentos de vanguarda, culminando no modernismo, que introduziu uma inovação na linguagem visual, tirando proveito dos meios técnicos, e intensificando a força expressiva da palavra.

A influência da Bauhaus, começou a introduzir a partir da década de vinte um conceito de ordem e racionalismo, visando a clareza e a funcionalidade. Na década de 30, os movimentos modernistas foram surpreendidos por governos nacionalistas e autoritários. Na Alemanha, os nazistas fecham a escola Bauhaus, o que obriga seus artistas e intelectuais a migrarem para outros países, principalmente Suíça e Estados Unidos. (Gaudêncio, 2004: 74)

Desta forma entramos em um quarto período, que foi marcadamente estruturalista e gráfico, orientado pela percepção modernista de que a “forma segue a função”, quando os designers e arquitetos alcançaram soluções formais internacionais, substituindo as de caráter regional e nacional, transformando-as em universais de acordo com necessidades funcionais, dando continuidade ao modernismo europeu.

Segundo Gui Bonsiepe (1997), até meados do século XX, o discurso projetual centrou-se na produtividade, na racionalização e na padronização. Processos de produção industrial, como o “fordismo”, e o “taylorismo”, determinam metodologias para agilizar a produção, obrigando o mercado a seguir o modelo para diferenciar o desenho de comunicação do campo da arte, fornecendo maior credibilidade à nova disciplina do design nas empresas. Este discurso ganhou peso particularmente na Europa, durante a fase de reconstrução, após a Segunda Guerra Mundial. (Bonsiepe, 1997: 10)

Para os designers gráficos que ajudaram a sociedade a se recompor depois das duas guerras, a ordem e a clareza tornaram-se objetivos principais. A demanda de uma população urbana com poder aquisitivo crescente incentivou a tecnologia, que por sua vez fomentou a oferta. O design assumiu o importante papel de tornar os bens materiais desejáveis. (Samara, 2002: 14)

helvetica 1957

Univers 1957

O quinto período, que será o foco desta pesquisa, teve seu início quando a página impressa se adapta e absorve a tecnologia da fotocomposição. No final dos anos setenta, a tecnologia digital começou a ser introduzida, mas distante do cotidiano do cidadão comum, e a fotocomposição continuou como a principal tecnologia até que, em 1984, Apple lança seus computadores.

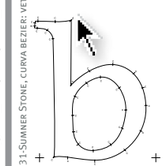
Proliferaram os computadores pessoais e o sistema DTP ("Desktop Publishing"), reproduzindo na tela uma simulação da informação gráfica ao usuário – o WYSIWYG ("What you see is what you get", o que se vê é o que se tem) –, e, posteriormente, a linguagem PostScript da Adobe Systems, com o lançamento da primeira impressora laser Apple Laserwriter, e o software Page Maker, para diagramação. Somente a partir de 1987 a tecnologia eletrônica começou a popularizar-se. O surgimento do Apple Macintosh acelerou a integração da informática no mundo da comunicação, da edição e do áudiovisual, permitindo a generalização do hipertexto e da multimídia interativa. Com o desenvolvimento da linguagem PostScript, o problema de baixa resolução em saídas impressas foi minimizado. A nova linguagem passou a descrever ponto a ponto o contorno das letras para a impressora, possibilitando melhor definição através das "curvas Bezier", podendo criar formas mais complexas com suaves pontos de tangência, operando com uma maior variedade de resoluções. (Blackwell, 1992: 186)

Enquanto os tipos metálicos demoraram décadas para se estabelecer, e a fotocomposição demorou vinte anos para conseguir o domínio sobre seus procedimentos, a tecnologia digital teve uma aceitação imediata e uma ascensão vertiginosa. Blackwell salienta que esta seqüência de tecnologias foi tão rápida, que os três processos coincidiram no tempo. (Blackwell, 1992: 190)

A informação e, como conseqüência imediata, a linguagem gráfica, acompanhou o momento em que a tendência dominante nos meios de comunicação revolucionou os padrões tradicionais. O "menos é o mais" de Mies van der Rohe se transformou em "quanto mais melhor", ou como disse Robert Venturi: "menos é uma chatice" (Venturi, 1995: 6). O formal foi substituído pelo gestual, o desconstruir em vez de estruturar, a exploração dos truques de eletrônica, as repetições, inversões e fusões marcaram o visual do início da época digital, quando tudo era permitido e a exploração de qualquer artifício em nome da investigação foi considerada válida.

1988

Stone



31-Sumner Stone, curva bezier: vetor da letra "stone", 1985

6.1 Da arte aplicada ao Design gráfico

32-Desenhos da Idade da Pedra na Espanha

Diversas foram as nomenclaturas utilizadas para especificar a atividade do profissional que elabora a linguagem visual e durante o percurso da história podemos perceber as mudanças ocorridas – arte aplicada, arte comercial, artes gráficas, comunicação visual – até chegarmos à palavra utilizada e difundida hoje para designar a profissão do designer gráfico.

Pode-se falar em comunicação gráfica com propósitos específicos desde muitos anos antes de Cristo, porém as diferenças de métodos de trabalho são bastante distintas, não podendo estabelecer uma comparação com o desenhista atual, pois o homem pré-histórico executava seu trabalho em um contexto humano pequeno e integrado, no qual a linguagem gráfica fazia parte de um cotidiano em que a imagem era utilizada para comunicar visualmente o aspecto formal de qualquer elemento que devesse ser capturado. (Munari, 1974: 16)

Já no Renascimento, de acordo com a filosofia humanista, o mundo ocidental reconheceu um novo conceito de arte que já enfocava os fins práticos e utilitários e, a partir do século XVIII, graças a Copérnico, que enfrentou os mitos religiosos e pôde comprovar cientificamente que vivíamos em um planeta que fazia parte do sistema solar, o homem europeu iniciou a exploração deste novo mundo, mudando o equilíbrio cultural existente, devido aos novos territórios que iam sendo descobertos. (Calvera, 2005: 107)

No meio do século XIX, artistas e pintores, como Toulouse-Lautrec e outros, começaram a criar cartazes para vender produtos. Esse foi um dos primeiros exemplos do que seria "arte publicitária", querendo dizer "arte aplicada". Esta atitude dos pintores iniciou o processo de uma atividade profissional baseada no desenho. No transcurso da história esta atividade foi se diversificando, de acordo com a solicitação da sociedade, do comércio e da indústria, convertendo-se em especialidades do desenho, como desenho gráfico, desenho industrial, desenho têxtil.

Até o século XIX, o desenho das mensagens era elaborado por dois profissionais. O primeiro era educado como artista e o segundo como artesão, e ambos quase sempre eram instruídos nas mesmas escolas de arte e ofício. (Frascara, 2005: 33)

33- Toulouse Lautrec , cartaz, 1891

34- Ford modelo "T"

35- Linhas de montagem em carros

36- Organização de trabalho fábrica AEG, 1912

Com o início do século XX, o capitalismo, cujo avanço já se acentuava desde 1850, provoca uma verdadeira crise nos valores de representação, estabelecendo novas formas de pensar a relação tempo-espaço. O fluxo de capitais torna o dinheiro uma forma invisível de crédito, internacionalizando o comércio. O surgimento da fotografia possibilita novas maneiras de perceber o espaço e o movimento. As novas tecnologias de impressão ampliam a circulação de informações, por meio das altas tiragens de jornais e revistas.

Na primeira década do século XX, Ford inaugurou a linha de montagem industrial, que fragmentou tarefas, e Taylor estabeleceu a metodologia para distribuição dessas tarefas no espaço para fins produtivos, acelerando novos processos sociais.

A nova tecnologia de impressão atraiu artistas plásticos para fora das galerias, e os artesãos passaram das oficinas para as fábricas. Estabeleceu-se um vínculo com o comércio, que rapidamente utilizou a tecnologia de impressão para produzir em massa reproduções de alta qualidade, bem como manipular fontes, cores, estilos de lay-out e, por fim, a fotografia, para vender seus produtos. "O artista comercial, precursor do designer gráfico, nasceu dessa fusão entre arte e ofício, criando a nova linguagem visual necessária para se comunicar com um novo público consumidor". (Raimes, 2007: 14)

O funcionamento da vida moderna seguia os passos das linhas de montagem industriais. "A arte não se refere mais à natureza, mas ao contrário, quer criar sua própria realidade do mundo." Segundo Gaudêncio, a própria sociedade exigia novas soluções para a demanda da época industrial, e o funcionalismo pareceu a melhor alternativa. Neste momento, o Modernismo representou uma forma radical de repensar a estratégia da representação." (Gaudêncio, 2004: 50)

Apesar de Willian Addison Dwiggins, em 1922, ter determinado o termo design gráfico para "especificar o procedimento que estruturava e determinava a forma visual da comunicação impressa, colocando o indivíduo que gerava essa organização como herdeiro de uma linhagem específica dos escribas sumérios, dos artesãos egípcios, dos impressores chineses, dos iluminadores medievais e dos tipógrafos do século XV", (Meggs, 1991: 9) o designer como profissional e com preparação e formação específica para uma atividade com objetivos determinados só se expandiu depois de 1940. (Frascara, 2005: 21)

Munari, em seu livro "A arte como ofício" (1976), também faz uma reflexão sobre a terminologia "belas artes" e "artes industriais", como "arte pura" e "arte aplicada". Em 1968 ele separa da seguinte maneira as atividades relacionadas ao desenho, nas quais o projetista trabalha em um amplo setor da atividade humana e estabelece a seguinte divisão:

- O design visual ocupa-se de imagens que têm a função de dar uma comunicação visual e uma informação visual: signos, sinais, símbolos, significados das formas e das cores, relações uma com as outras.
- O design industrial ocupa-se de projetar objetos de uso, segundo regras de economia, estudo dos meios técnicos e dos materiais.
- O design gráfico atua no mundo das estampa, dos livros e dos impressos publicitários, qualquer lugar onde apareça a palavra escrita, seja em uma folha de papel ou em uma garrafa.
- O design de investigação realiza experiências de estrutura, tanto no campo plástico ou visual, em várias dimensões, provando as possibilidades combinatórias de diversos materiais, tentando interferir nas imagens e no campo tecnológico.... (Munari, 1976: 24)

Em outro livro, "Artista e designer", Munari (1974) enfatiza o fato de que o designer não deveria ter estilo e a forma final de seus projetos seria o resultado lógico de um desenvolvimento que proporia solucionar da melhor maneira todos os elementos de um problema. Para Munari, o designer não pode ser confundido com o artista. Naquele momento (anos de 1960) o mundo não admitiria as propostas de um comportamento romântico de artista, de forma que o trabalho do designer deveria ser desprovido de atitudes pessoais para que nada se interpusesse entre o público e a mensagem. (Munari, 1974: 55) Até meados dos anos de 1970, esse pensamento prevalecia para o desenvolvimento da linguagem visual, pois a indústria acreditava que ressaltar a influência do funcionalismo, sob os aspectos racionais e pragmáticos, auxiliaria a parte comercial.

"A comunicação gráfica, a publicidade convencional e o desenho tradicional do objeto estão baseados nas noções estéticas de suas épocas. Entende-se que a verdadeira condição do design gráfico é aquela que considera a visualidade como base cognitiva do processo de decisões de desenho. Hoje este profissional comunica sua mensagem por meios massivos, não exercendo necessariamente um controle direto sobre o ato final da comunicação e se dirige a uma grande variedade de receptores." (Frascara, 2005: 28)

Ellen Lupton (1999), resume o fato de que "o design gráfico emergiu em resposta à Revolução Industrial, quando artistas e artesãos reformistas tentaram imprimir uma sensibilidade critica ao fazer dos objetos e da comunicação. O design assumiu o papel de crítico da indústria, ganhando maturidade e legitimando seu status, tornando-se um agente de produção e consumo de massas. Hoje, as ramificações da eletrônica ameaçam dissolver a autoridade do design. O design está disperso em toda uma rede de tecnologias, instituições e serviços que definem a disciplina e os seus limites". (Lupton e Miller, 1999: 67)

Desta maneira o que chamamos de **DESIGN GRÁFICO** contemporâneo é um complexo entrelaçamento de várias influências do decorrer dos tempos, que viriam alterar profundamente o curso da arte comercial transformando-a em uma atividade profissional.

Design Gráfico: durante o desenvolvimento deste trabalho, será o nome adotado para denominar a profissão, visto que os mais conceituados dicionários da língua portuguesa absorveram a palavra Design em seu léxico.

39- Monogramas pessoais dos sócios da Secessão de Viena, 1902

Koloman Moser Josef Hoffmann Leopold Bauer Ernst Stohr Gustavo Klint Adolf Bohm

7. O Modernismo e a Comunicação Visual

41- Logotipo AEG, 1912

1ª Página do "Chaucer"

37- William Morris, 1892

A revolução Industrial, iniciada na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mudou a vida das pessoas, tendo um efeito fundamental na cultura. A descoberta da energia a vapor fez com que ocorresse a procura pelos novos centros industriais, e o poder da nobreza rural passou para os industriais e comerciantes.

Durante o século XIX e princípios do século XX, a mecanização interferiu tanto na impressão como na composição, transformando a artes gráficas e tudo o que se relacionava a elas. O século XX caracteriza-se pelo desaparecimento do trabalho individual do artesão, sendo substituído pelo trabalho em equipe da indústria gráfica e do editorial. (Martin, 1970: 106)

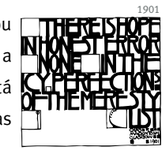
"O surgimento de um novo mercado levou a um aumento da produção, fazendo com que o desenvolvimento dos domínios dos novos meios, que deveria ser normal e suave de acordo com uma exploração plena e progressiva, fosse atropelado pelo avanço técnico, ocorrendo de forma tão rápida, que o homem não teve tempo de entrar no mesmo ritmo que as novas tecnologias, tendo como conseqüência imediata desse abrupto desenvolvimento tecnológico, um rebaixamento na qualidade da produção, pela falta de mão-de-obra especializada, ou até mesmo para que os próprios artesãos adaptassem-se aos novos métodos." (Hauser, 1968: 114)

Com o intuito de contestar essa produção industrializada surge William Morris, inspirado no escritor e crítico de arte John Ruskin, que acreditava que a arte poderia ser a base de uma ordem social melhor, em que a vida humana uniria arte e trabalho, como ocorria na Idade Média.

O estilo Arts and Crafts ganhou impulso, transformando-se e evoluindo para o estilo sensualmente orgânico do Art Nouveau na França e o Jungendstjil na Alemanha e Bélgica, à medida que os desenhistas e arquitetos acostumavam-se aos efeitos da industrialização, e procuravam novas formas de expressão que dialogassem com o espírito da época. O Art Nouveau, influenciado pelo Arts and Crafts, tornou-se um estilo de design universal, abrangendo todas as áreas das artes visuais e da arquitetura, inspirando-se na natureza para criar estilos de letras, vinhetas ornamentais a partir de formas foliáceas orgânicas e motivos curvilíneos. (Satué, 1992: 106-113)

38- Frank Lloyd Wright- "Wood and Plaster House, 1904

Frank Lloyd Wright deu início a um sistemático distanciamento do orgânico, mas continuou defendendo os ideais do Arts and Crafts. Para Thimoty Samara (2002), a obra de Wright expressava a idéia que a essência do design era o espaço, onde "a parte está para o todo, assim como o todo está para a parte e tudo se destina a uma finalidade". Relações de proporção e organizações assimétricas tornaram-se diretrizes do movimentos modernista que estava nascendo. (Samara, 2002: 15)



1901

40-Charles Rennie Mackintosh

Ao mesmo tempo, um grupo de escoceses, Frances Margaret McDonald e seus respectivos maridos James MacNair e Charles Rennie Macitonsh, que estudaram na Glasgow School of Art, traduziram o movimento do Arts and Crafts para articulações mais abstratas e geométricas e ficaram conhecidos como "The Glasgow", cujos projetos foram difundidos pela revista "The Studio", popularizando sua idéias e chegando a Viena e Hamburgo. (Hollis, 2001: 20)

Sob essa influência e da Secessão Vienense, contramovimento que inspirava-se em Wright e nos Glasgow, surge Peter Behrens, arquiteto alemão que cresceu em Hamburgo, adepto do racionalismo que, buscando a ordem e a unidade entre as artes, trabalha o desenho de mobiliário, tipografia e lay-out de livros. Embora sua composição de página mantenha a abordagem retangular do manuscrito, lança bases importantes para o desenvolvimento do grid, criando uma neutralidade na massa de texto, que realça sua forma sobre o espaço branco, e sua distribuição adquire uma maior importância visual. (Spencer, 1995: 15)

Behrens, em 1907, participou do lançamento do Deustche Werkbund, associação alemã dos artesãos, inspirado em Morris, mas em vez de repudiar a máquina, aderiu à ela, adotando uma cultura universal por meio do desenho de objetos e acessórios do cotidiano. Esse projeto de Behrens para o Werkbund coincidiu com uma proposta inédita para a época, recebida da Indústria alemã AEG, para ser seu consultor artístico. Desenvolveu o projeto de arquitetura para essa fábrica, projetou seus produtos industriais, como chaleiras e lustres, e assumiu a elaboração de toda a identidade visual da empresa, tendo sido o primeiro projeto com uma padronização para uma corporação industrial. Partindo da marca, criou fontes, paletas de cor, cartazes, anúncios, salas comerciais, e acessórios para a empresa. "Cada item articulava-se em um conjunto específico, organizando a apresentação visual da AEG baseado em uma unidade visual". (Samara, 2002: 16)

42- Fábrica AEG, Peter Behrens, 1908

DADA
De Stijl
CUBISMO
Futurism
CONSTR

A primeira metade do século XX foi marcado pela guerra, e, como conseqüência, foram introduzidas inovações como a metralhadora, tanques, minas e granadas. Ao mesmo tempo era lançado o livro de Sigmund Freud sobre a psique humana, alimentando a pesquisa do absurdo na arte e no design. (Samara, 2002: 112)

Os movimentos artísticos do início do século XX – e a agitação política que os acompanhou, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa – geraram várias mudanças, que se manifestaram em todos os setores das ditas artes visuais. Todos esses movimentos se opunham às artes decorativas e populares de seu tempo, e até mesmo o Art Nouveau evoluiu seu vocabulário gráfico, transformando-se no Art Deco, quando foi despertado um novo interesse pela geometria. (Frascara, 2005: 37)

Essa nova linguagem visual atraía simpatizantes, além de estudantes e designers de toda a Europa. A instabilidade política russa no começo do século se valeu dos recursos visuais da abstração; a geometria pura do suprematismo se fundiu ao Cubismo, Dada, De Stijl e ao Futurismo, gerando o Construtivismo, que significou a expressão da luta russa por uma nova ordem. Os dadaístas também absorveram esse novo formato da representação da linguagem visual para exprimir seu horror pela guerra. Em 1914, Hugo Ball inaugurou o Cabaret Voltaire em Zurique, um ponto de encontro de poetas, escritores, músicos e artistas, que dividiam a mesma opinião. Entre eles estavam Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Duchamp, pintor que começou como cubista, mas se sentiu atraído pelo simbolismo e jogos lingüísticos. A linguagem experimental tornou um recurso expressivo dos cartazes dadaístas, nos quais as letras e as palavras não correspondiam a nenhum significado explícito, tornando-se imagens psicológicas ou emocionais com arranjos visuais agressivos. Esse uso do tipo como imagem também foi absorvido pelos futuristas, para os quais o tratamento visual da informação também era utilizado como um meio pictórico para a associação do observador. Felippo Marinetti usava padrões de repetição de letras e palavras e uma distribuição dinâmica para passar a sensação sobre o som, movimento e a força violenta das máquinas. (Satué, 1992: 129)

Os poetas cubistas e simbolistas exploraram a representação sintática da palavra por meio da tipografia, utilizando-a como imagem – por exemplo, Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, entusiasmados pelos textos do americano Charles Sanders Peirce e o francês Ferndinand Saussure. A colagem também foi outro recurso utilizado pelos cubistas, que sobrepunham imagens criando novas relações formais. Kurt Schwitters, artista e designer, que destacou-se por ter ajudado a criar o sistema de grid, ao mesmo tempo utilizava colagens e recortes impressos em seus trabalhos. Schwitters foi um dos vários designers do século XX que ajudaram a institucionalizar abordagens não-racionais, ao lado das desenvolvidas pelos estruturalistas racionais. (Samara, 2002: 113)

44- Alexander Rodchenko, capa de revista, 1923

43-Theo van Doesburg e Kurt Schwitters
Cartaz, 1922

Essa expressão visual baseada no jogo formal das palavras e pela representação do tema ou da experiência concreta por meio de signos desconexos tornou-se uma tendência do design gráfico contrapondo-se ao desenvolvimento do racionalismo.

A linguagem da vanguarda das duas primeiras décadas, segundo Manuel Sesma (2002), era ambígua e sem sentido, e de difícil acesso intelectual, devido ao fato de que se constituía como um processo de busca para novos meios de expressão. Para o Construtivismo, não existe diferença entre letra e tipografia, pois se valoriza a plasticidade do desenho que elas formam. Os caracteres construtivistas não eram geométricos por uma intenção prévia, mas seguiam por este caminho para criar um novo espaço expressivo, acreditando ser esta uma maneira de criar estruturas naturais que nos diriam mais sobre a espacialidade da página do que a vinculação industrial da arte moderna. Desta maneira, Sesma conclui que “a arte de vanguarda era fundamentalmente utilitária, com raízes políticas, e encontrou no design gráfico uma via de desenvolvimento teórico e um excelente campo para colocar em prática seus novos conceitos, percebendo que a máquina era um potente catalisador da nova cultura industrial dentro de uma nova concepção social”. (Sesma,2004: 105-108)

Com o fim da Primeira Guerra, arquitetos e desenhistas alemães dedicaram-se à reconstrução, e a vida cultural retoma seu curso com a escola de Weimar, tendo Walter Groupius, ex-aluno de Peter Behrens, como diretor, o qual reformulou a escola criando a Staatliches Bauhaus. O racionalismo e o experimentalismo tornaram-se ferramentas para construir a nova ordem social.

A Bauhaus desenvolveu seu método de projeto associado ao movimento moderno. Fundada em 1919, era renomada por seu currículo experimental e seus métodos de ensino inovadores, rejeitando a ornamentação em favor da funcionalidade, tendo se tornado um reduto altamente politizado, com um direcionamento radical considerado por muitos como socialista. (Satué, 1992: 148)

Walter Gropius acreditava que a tipografia era um dos mais importantes setores da Arte Aplicada e da Indústria, difundindo o conceito de “Arquitetura Gráfica”, e enfatizando a analogia existente entre a arquitetura e a tipografia, pois ambas tinham pontos em comum, como o equilíbrio de vazios e massas, e, muitas vezes utilizam um vocabulário semelhante. Para ele, a estética da composição gráfica era similar ao conceito arquitetônico. Através da utilização da disciplina do módulo, estabeleceu-se uma fórmula interdisciplinar (teórica e prática) para tratar a arquitetura, o artesanato, e o projeto em um único campo, tendo que forçosamente simplificar os aspectos formais do processo editorial. O livro tem um fim utilitário, funcional, para estabelecer uma comunicação, transmitindo uma mensagem, que geralmente se faz por meio de signos gráficos. (Satué,1998: 22)

45- Hlavacek, Capa "Ruzové Viry", 1927

46- Theo Ballmer, 1928

47-Oskar Schlemmer, Logotipo da Bauhaus,1924

48-László Moholy-Nagy, Folder Bauhaus, 1927

Seguindo esse pensamento de Gropius, como uma estrutura arquitetônica, os elementos que compõem uma página tipográfica organizam-se no espaço, criando uma inter-relação entre os signos, medidas, composição e ajustes visuais, estabelecendo lógicas internas que variam com princípios e regras estabelecidas de acordo com determinado momento histórico. A Bauhaus tentou tirar o máximo proveito da tecnologia dessa época fazendo uma articulação entre a criação artística e as premissas industriais, levando sempre em conta o aproveitamento do potencial que as máquinas ofereciam, de forma que estas características ficassem explícitas em seus produtos. O ideal da Bauhaus era transmitir uma consciência de responsabilidade ao artista, voltada ao coletivo social. Eles deveriam estar a serviço de uma coletividade, que era o que deveria suportar e dar sentido ao trabalho, e o produto deveria estar direcionado a uma finalidade social. Para Sesma (2004), esta visão pragmática da arte era prioridade na formação técnica e industrial e na artística, proporcionando uma dimensão moral à criação. Grande parte dos professores dessa escola provinham do campo da arte e se sentiam fascinados diante da idéia de criar um vínculo prático entre arte e tecnologia industrial. (Sesma, 2004: 136/142)

Foram elaborados vários estudos e experiências, como a abolição da simetria, a utilização dos caracteres sem serifa, a adoção de composição rígida, equilibrada e proporcionada, na qual as áreas impressas e não impressas tinham o mesmo valor, tirando partido do valor positivo e negativo que a tipografia consegue proporcionar. (Martin, 1970, v1: 109)

Em agosto de 1923, realiza-se a primeira exposição da Bauhaus, em Weimar, com obras de Herbert Bayer, Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Joannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lászlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Joost Schimidt.

El Lissitsky (Lazar Markovich), um jovem construtivista russo, estudou em Darmastadt arquitetura e absorveu toda a estética racionalista que estava prevalecendo. Durante a Primeira Guerra e a Revolução Russa, Lissitsky esteve fora devido a seus estudos, mas retornou à Rússia enquanto os bolcheviques lutavam pelo poder, e dedicou-se à elaboração de cartazes com orientação política, caracterizados pela composição geométrica dinâmica. (Spencer, 1990: 89)

Fica evidente nas primeiras décadas do século XX, que ocorreu a mudança de uma atitude que enfatizava o estético passando a buscar uma nova linguagem que ampliasse a comunicação. Essas mudanças não abrangeram a totalidade, mas somente os profissionais de vanguarda. Para George Frascara (2005), é necessário reconhecer a contribuição dos desenhistas dos anos de 1920-30, que introduziram a idéia de atrair a atenção do público mediante os "gritos visuais". (Frascara, 2005: 58)

Essas novidades ainda tinham de ser assimiladas pela linguagem visual dominante. Eram relativamente poucos os artistas e professores que conheciam o uso da composição assimétrica, dos tipos sem serifa e da organização geométrica da informação. A publicidade européia e americana tinha ajudado a introduzir a composição em colunas nos jornais e revistas, mas a maioria dos artistas gráficos ainda estava presz à visualidade do século XIX. (Samara, 2002: 17)

49- El Lissitzky, cartaz p Pelikan, 1924

50- El Lissitzky, capa, Alexander Kusikov, 1922

Foi por conta de Jan Tschichold (1902-1979), calígrafo e diagramador na editora alemã Verlag, que esses novos conceitos foram difundidos. Quando visitou a exposição da Bauhaus em 1923, Tschichold assimilou toda a abordagem tipográfica e a sensibilidade abstrata da escola. Em 1925, criou um encarte com o título "Tipografia Elementar", de 24 páginas, para a revista dos gráficos alemães "Typographische Mitteilungen", expondo essas idéias para um vasto público de compositores, diagramadores e impressores, gerando uma grande difusão do desenho assimétrico baseado no grid.

A Nova Tipografia se manifesta como uma manifestação lógica das idéias racionalistas da tipografia "bauhausiana", e paradoxalmente extrai suas raízes dos movimentos de vanguarda, que desenvolveram uma tipografia aparentemente caótica, frente á suposta racionalidade e coerência das teorias surgidas em torno de Jan Tschichold, ainda que publicações e composições tipográficas dadaístas fossem os primeiros documentos da Nova Tipografia. (Sesma, 2004: 143)

Aliando estes movimentos às experiências de Lissitsky e da Bauhaus, Tschichold construía composições em um sistema de alinhamento vertical e horizontal, introduzindo a estrutura do grid hierárquico para ordenar e criar espaços nos mais variados materiais gráficos. Defendia uma estética redutiva e intrinsecamente funcional, eliminando o ornamento, dando prioridade ao tipo sem serifa e criando composições baseadas na função verbal da palavra. Os espaços negativos, os intervalos entre áreas de texto e a relação entre as palavras formavam a base das preocupações do novo conceito tipográfico.

Tschichold pretendia fixar uma série de normas e regras com a finalidade de desligar a mão do tipógrafo da composição da obra tipográfica.

Sesma enfatiza que Tschichold, solicitava uma universalidade extrema rejeitando qualquer referencia histórica: "Tipografias clássicas como Walbaum, Didot, Bodoni, não servem como tipos de uso diário. Sua composição possui associações românticas que desviam a atenção do leitor para determinadas associações emocionais e intelectuais que pertencem claramente a um passado com que não temos conexão." Jan Tschichold, 1928: 78

Seu livro "Nova Tipografia" serviu de guia de referência de padronização para a geração de profissionais da época e das futuras. Este manual influenciou toda uma geração de profissionais, e justamente por este fato, foi motivo de uma comoção geral quando alguns anos mais tarde Tschichold abandona a Nova Tipografia, e segundo Paul Rand, fugindo de possíveis perigos, indo se refugiar na segurança da tipografia tradicional, a qual também adotou com todo fervor, como havia feito com a Nova tipografia anos antes. (Rand, 1997: 26)

51-Jan Tschichold, 1925

Typographische Mitteilung Sonderheft

Capa "Die Neue Typographie"

52-Jan Tschichold, 1928

Para Manuel Sesma, essa mudança de postura de suas concepções teóricas, que se manifestou em um artigo publicado em em 1935, na “Typographische Gestaltung”, não tem grandes diferenças na sua essência. O próprio Tschichold explicou que sua mudança repentina ocorreu pela comparação que fez da Nova Tipografia e o nacional-socialismo e o fascismo, afirmando que havia semelhanças óbvias nas cruéis restrições tipográficas. Sesma afirma que esta atitude de Tschichold é mais uma reação perante a repressão que sofreram tanto ele como sua família ante o regime nazista. (Sesma, 2004: 152)
Porém os estilos anterior e posterior de Tschichold, apesar de parecerem absolutamente distintos, possuem semelhanças com seus trabalhos simétricos e assimétricos:
Em ambas posturas Tschichold pregava:

53- Jan Tschichold

54- Jan Tschichold

1- Escolha de tipos claros e bem proporcionados

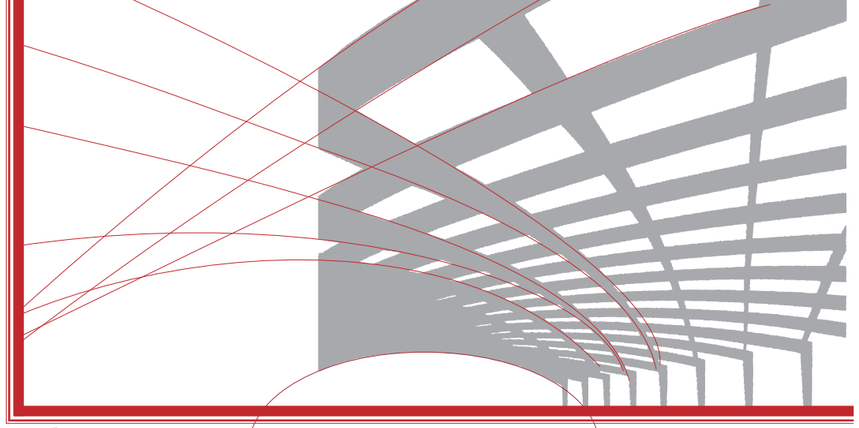
2 Espaçamento meticuloso das letras nas palavras compostas em maiúsculas

3- Cuidado especial na localização dos diferentes elementos da página

4- Escolha escrupulosa dos materiais

5- Uso de uma limitada e harmoniosa palheta de tipos e elementos na página

Por volta do final da década de 1920, o movimento moderno estava a todo vapor, mas a quebra de Wall Street em 1929 e a depressão que logo se seguiu transformaram as linhas limpas e econômicas da estética modernista em uma necessidade, mais que uma escolha. (Raimes, 2007: 42)



7.1 O intercâmbio da Escola Suíça e a escola americana

O processo para uma conceituação do design gráfico teve seu percurso alterado pelo avanço nazista, quando ocorreu a Segunda Guerra Mundial. A neutralidade assumida pela Suíça, que não se envolveu em nenhuma das grandes guerras mundiais, conseguiu dar continuidade aos pensamentos dos vanguardistas do início do século XX.
Nas duas primeiras décadas do século XX, o alvoroço causado pelos movimentos de vanguarda mudou radicalmente a conceituação do significado visual das mensagens, rompendo com a tradição e revolucionando os caminhos da comunicação visual. “Este ímpeto revolucionário modernista foi diminuindo, ocorrendo uma sistematização do processo criativo, com a idéia de catalisar uma sociedade honesta e democrática. Rejeitou-se os clichês artísticos de auto-expressão e da intuição pura.” (Lupton, 2006: 125)
O conceito inicial era de fazer do design uma disciplina científica inibindo as interpretações estéticas, na tentativa de abandonar qualquer rastro de expressividade individualista na comunicação impressa, e que fosse fruto de sua origem técnica.
As sementes plantadas pela estrutura pedagógica e metodológica da Bauhaus, como também as propostas estéticas formais do movimento construtivista, enfim, todos os conceitos iniciados pela Nova Tipografia, especialmente quanto ao uso da tipografia e da fotografia, germinaram, solidificando em uma estética forte e simplificada. Desta maneira, o desenho suíço absorveu algumas das principais características desses movimentos, como o uso freqüente da fotografia de objetos; o emprego do elemento tipográfico baseado em princípios essencialmente funcionais, com o conteúdo do texto sempre objetivo, utilizando letras sem serifa, frias, enxutas; as cores eram sempre relacionadas ao tema, mas dando preferência às primárias; composição rigorosa da página, baseada em uma disposição gráfica estruturada em um grid matematicamente planejado, com diagramações geométricas e sem ornamentação, explorando as silhuetas pictográficas como elemento gráfico da linguagem. (Brockmann 1998: 133)

55- Arminn Hofmann, 1964 símbolo, Exibição Nacional da Suíça

Para Nikolaus Pevsner (1936) e seus contemporâneos, a fase heróica do movimento moderno, tinha como fundamental a questão da reflexão estética para a compreensão do projeto. O funcionalismo, para eles, apesar de ser um método de desenho, tinha como objetivo estabelecer um padrão de beleza e mostrar caminhos com garantias de eficiência.

Portanto, o desenho tanto gráfico como industrial começou a ser entendido como um processo racional articulado por uma série de fases ordenadas em seqüência contínua, que ia desde a compilação de dados até a apresentação final do projeto, seguindo um modelo pré-estabelecido: fixação dos objetivos, variáveis e critérios do problema do desenho, análise das premissas, avaliações das situações, etc. Supostamente, chegar-se-ia desta maneira a uma identificação de soluções consideradas ótimas, refinando e reprimindo quaisquer subjetivismos, improvisações ou expressionismos visuais que ameaçassem contaminar as formas gráficas, idealizadas pelas tendências racionalistas. (Pelta, 2004: 32)

56- Ernest Keller, cartaz, 1935

57- Arminn Hofmann, cartaz,1962

Ernst Keller foi um dos pioneiros deste movimento que foi denominado a princípio como Escola Suíça e depois de sua internacionalização, como Estilo Internacional. Keller se uniu à Kunstgewerbeschule de Zurique (Escola de Artes Aplicadas) desde 1918, para montar o curso de composição publicitária e de tipografia que teve duração até o ano de 1956. Entre seus primeiros alunos estava Theo Ballmer, e mais tarde Adrian Frutiger (1928) e Edouard Hoffman. (Blackwell 1992: 140)

Armin Hoffmann, outro aluno de Ernest Keller, junto com Emil Ruder que também tinha se formado por Zurique, deram continuidade aos conceitos do Estilo Internacional, ao lecionarem na Allgemeine Gewerbeschule (Escola de Design da Basiléia) no ano de 1947, mas com uma abordagem diferente dos designers de Zurique. Estabeleceram suas próprias versões a respeito dos princípios tipográficos, baseados no equilíbrio entre forma e função, na utilização dos espaços em branco com o intuito de alcançar uma correta aplicação entre figura e fundo, nos ritmos formais em relação ao tipo, investigando a distribuição entre linhas, palavras e letras e, explorando as nuances do tipo de acordo com estruturas modulares como base de organização projetual, priorizando a legibilidade acima de tudo e na crença em uma expressão gráfica absoluta e universal. Eles adotavam um método intuitivo de composição nos contrastes entre qualidades óticas abstratas: claro e escuro, curva e ângulo, orgânico e geométrico. A integração entre tipo e imagem tinha um importante papel no programa desta escola. (Heller, 2006: 271)

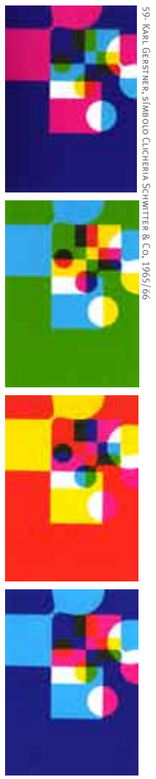
58- Hans neuburg, Folder, indústria Farmacêutica, 1967

Pharmzeuti

O trabalho realizado na Allgemeine Gewerbeschule (Escola de Design da Basiléia) repercutiu por meio das indústrias químicas e farmacêuticas, um setor significativo da economia suíça. Companhias de alcance internacional, como Ciba, Geigy, Sandoz, Hoffmann-La Roche, que tinham sua base na Basiléia, representaram um importante mercado para a aplicação dos princípios desenvolvidos nesta escola, promovendo seu prestígio.

A demanda de comunicação destas indústrias, que necessitava de eficiência, tecnologia avançada e precisão de resultados, adequava-se à exploração da informação por meio de recursos gráficos. Tais indústrias necessitavam de uma publicidade objetiva, informação clara nas embalagens e rótulos com um diferencial. A Geigy formulou uma identidade característica em seus anúncios e embalagens, desenvolvida por uma equipe formada pela escola da Basiléia, da qual fazia parte Karl Gerstner. A consistência desta identidade baseada na unidade gráfica contribuiu para configurar o "Estilo Suíço"(Meggs, 1991: 420)

Karl Gerstner, absorveu o conceito do grid tipográfico, como uma diretriz proporcional para textos tabelas, figuras etc, criados a partir de uma unidade básica de medida tipográfica, com a qual o programa poderia ser aplicado para diferentes conteúdos, tentando encontrar o equilíbrio entre "a máxima eficiência com a máxima liberdade." A aplicação sob a lógica matemática rigorosa tinha muitos pontos em comum com as idéias de Emil Ruder.



59- Karl Gerstner, símbolo Cicheria Schwitter & Co, 1965/66

Ainda sob a influência do Estilo Internacional, um novo direcionamento aparece com Otl Aicher, membro fundador da escola de design de Ulm (Hochschule für Gestaltung), que na década de 1950 teve a intenção de renovar os princípios pregados pela Bauhuas, por meio da revitalização de seus conceitos metodológicos de projeto e que tanto influenciou determinados setores industriais e comerciais.

"O professorado da escola de Ulm foi inicialmente formado por Aicher, junto de Martin Krampen, Gui Bonsieppe, Tomás Maldonado, Max Bill e Dieter Rams, este último diretor artístico e desenhista da empresa Braun, uma das indústrias que apostaram no desenho como valor diferencial". (Satué 1992: 320)

Max Bill,também foi um importante representante deste movimento. Estudou na Bauhaus de 1927 até 1929, e a partir de 1931, aderiu ao conceito da arte concreta, baseando todo seu trabalho no Manifesto da Arte Concreta, formulado por Theo van Doesburg em abril de 1930, quando clamava por uma "arte universal de claridade absoluta. Desta maneira aplicou a teoria de base matemática a projetos profissionais de publicidade e identidade corporativa. Suas composições eram construídas com elementos geométricos essenciais, e organizados com ordem absoluta". (Meggs, 1991: 417)

Em 1950, Bill começou a lecionar na Hochschule für Gestaltung, em Ulm, desenvolvendo um programa que incorpora seu aprendizado na Bauhaus e uma visão mais universal da tipografia.(Blackwell,1992: 142)

60- Otl Aicher, sistema de signos para olimpíada de Munique, 1972

61- Carlo Vivarelli, 1958

Capa da revista Neue Graphik

O desenho suíço começou a ser incorporado como um movimento unificado e internacional quando iniciou a publicação da revista "Neue Graphic Design", cujos editores eram quatro designers de Zurique: Richard P lohse, Josef Muller-Brockmann, Hans Neuburg e Carlo L. Vivarelli. Esta publicação trilíngüe apresentava os conceitos do movimento suíço a um público internacional. (Meggs, 1991: 422)

Josef Muller-Brockmann, talvez o principal teórico do movimento, tinha como objetivo, segundo Meggs, "uma expressão gráfica absoluta e universal, por meio de uma apresentação objetiva e impessoal para comunicar-se com o público, sem interferência dos sentimentos subjetivos do desenhista e desprovida de técnicas propagandísticas de persuasão". (Meggs, 1991: 422)

Todos esses representantes da Escola Suíça eram reconhecidos em toda a Europa e Estados Unidos, sendo que este último já recebia em seu mercado vários profissionais europeus, que haviam imigrado sobressaltados pelo clima de guerra e que influenciariam toda uma geração.

"Já fazia alguns anos que a imigração para os Estados Unidos era freqüente, em decorrência das possibilidades oferecidas, porém, segundo Satué, com a perseguição nazista, a imigração dos europeus neste período, não só foi muito maior, como mais significativa, pois ela ocorreu com escolas ou tendências inteiras, contribuindo consideravelmente para a intelectualização do desenho gráfico, estimulando o desenvolvimento de um processo racional de elaboração de projetos". (Satué, 1992: 258)

Os anos 1940 foram de contraste, desde a Segunda Guerra, que assolou o mundo durante a primeira metade da década, até o primeiro avião supersônico, cujo vôo aconteceu em 1947. Os Estados Unidos estavam saindo da Grande Depressão e relutavam em entrar em uma dispendiosa guerra internacional, quando foram surpreendidos, em 7 de dezembro de 1941, com o ataque japonês a Pearl Harbor. O ataque repentino deixou o governo dos Estados Unidos com a difícil tarefa de atingir o público e convencê-lo da necessidade de entrar na guerra. Em junho de 1942, o presidente Roosevelt criou o Office of War Information (OWI) para transmitir mensagens sobre a guerra com o uso de todas as mídias, gerando a contratação de uma série de ilustradores e designers para a produzir a informação, cujo trabalho gráfico variava de cartuns amadores a extravagantes pôsteres que abrangiam todos os aspectos da vida em tempo de guerra". (Raimes, 2007: 106)

Os anos de guerra foram um período de grandes avanços tecnológicos como o radar, a bomba de hidrogênio, e também de progressos menos conhecidos, como a produção de motores, plásticos, equipamentos eletrônicos e outros componentes, propiciando uma grande expansão industrial em vários países, mas principalmente pela indústria americana. Um dos fenômenos mais notáveis do pós guerra foi o crescimento das Multinacionais, acarretando em uma internacionalização econômica que foi decisiva para o desenvolvimento mundial do design

(Denis, 1999: 147-143)

62- Página dupla, revista Neue Graphik

1958-1966

Como uma forma econômica e imediata de comunicação, o pôster era a maneira perfeita de transmitir mensagens durante a guerra, pois além de ser um meio de comunicação, estimulava o espírito comunitário. A estratégia era que esses cartazes fossem colocados pela noite de modo que as pessoas acordassem pela manhã e encontrassem mensagens visuais por toda parte. Com o fim da guerra, esses recusros foram direcionados paras as demandas da sociedade civil. (Raimes, 2007: 106)

Entre 1935 e 1949 chegaram na América importantes desenhistas europeus como Alexey Brodovitch, Herbert Matter, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Georgy Kepes, Geor Giusti, Herbert Bayer, Will Burtin, Ladislav Sutnar, Erik Nitsche, Walter Allner, Georg Tscherny e Saul Steinberg. Moholy-Nagy chegou aos Estados Unidos em 1937, fundando, em Chicago, a "School of Design", conhecida como "New Bauhaus" Da mesma maneira que o Estilo Internacional, a Escola Americana também surge sob esta influência bauhausiana. (Brockmann, 1998: 127)

No ano de 1950, os Estados Unidos já têm um papel intenso no design gráfico mundial e o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York foi um importante veículo de divulgação do movimento suíço.

Os Estados Unidos organizaram uma série de exposições entre 1932 e 1939, expondo o conceito ainda embrionário do Estilo Internacional, e a partir de 1950 começaram a promover uma visão modernista do que seria "Good Design".

O modelo de "good design" (bom desenho) para o movimento moderno, segundo Anna Calvera, foi um cânon formal e conceitualmente classicista, cujo valor de qualidade derivava da coerência existente entre a essência técno-funcional e uma aparência baseada na elegância austera ("o menos é mais"). Seus representantes queriam demonstrar que as coisas úteis poderiam ser belas e que esta beleza seria acessível a todos. (Calvera, 2006: 17)

"A partir destas exposições, os padrões do 'bom design' foram tomando força em todo o mundo, quando também diversas organizações governamentais começaram a oferecer prêmios de design, como 'Design Award' na Inglaterra, 'Compasso d'Oro' na Itália e o 'Beauté France' na França". (Denis, 2000: 155)

A idéia de simplicidade como característica de "bom desenho" continuou por muitos anos. A tendência a simplificar influiu todos os meios na vanguarda do desenho dos anos 50, quando se começou a falar em legibilidade com mais freqüência, desenvolvendo o consenso "de que não só o simples era o equivalente de 'bom' como também de mais legível". (Frascara, 2005: 42)

63-"Modern Achitecture", 1932

Catálogo Exposição Internacional

"A idéia Braun reflete o conceito da escola de Ulm, descrito por Charles Jencks como um design sem metáforas, frio, asséptico e objetivo. O fato de ter sido apropriado por uma indústria característica do neo-capitalismo alemão não significa o surgimento de um styling desse neocapitalismo. Mas demonstra as limitações, como disse Tomás Maldonado, do velho conceito de 'gute Form', que prevaleceu dentro da escola de Ulm." (Souza, 2000: 72)

64- Dieter Rams, símbolo Braun, Ulm, 1960

65- secador de cabelo Braun, 1964

Depois da Segunda Guerra Mundial a tendência do mercado era funcionar em termos globais. Mudanças no panorama econômico da Suíça e países vizinhos direcionavam para uma intensificação do comércio e do capitalismo. As empresas começaram a pensar em uma comercialização internacional. Neste contexto, a objetividade e a ênfase nos métodos racionais e sistemáticos que se tornavam característicos da Escola Suíça confirmavam as tendências de eficiência e produtividade típicas do projeto industrial. (Fonseca,2007: 84) As multinacionais prosperaram e, sentindo a necessidade de uma comunicação mais ampla, passaram a estabelecer contato com culturas e línguas distintas por meio de um design com proposta universal, e o Estilo Internacional se apresentava com todos estes requisitos, introduzindo princípios racionais e funcionais, e é a partir deste momento que o seu significado começou a ser inserido em um contexto global. (Kopp 2002: 67)

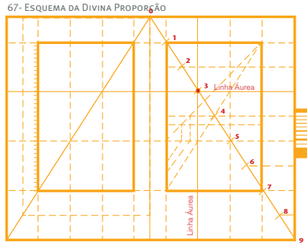
"As revistas cresceram em importância nos anos de pós-guerra. As pressões da época de guerra exigiam uma rápida compreensão dos fatos, estimulando o desenvolvimento do desenho da informação. Como conseqüência desta intensificação da comunicação, também ocorreu maior conscientização do que estava acontecendo em diferentes países no campo da linguagem visual, devido à proliferação de revistas de design gráfico nos países industrializados. Os anuários atraíam assinantes estrangeiros e aumentaram o número de organizações, conferências e exposições internacionais". (Hollis, 2001: 116)

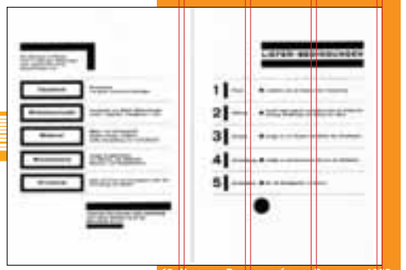
66- Alexey Brodovitch, página dupla revista "Portfolio", 1950-1

Os europeus admiravam o dinamismo da atividade comercial norte-americana, e os americanos voltavam-se para a Europa em busca de cultura moderna e de sofisticação. Os que tomaram caminho dos Estados Unidos converteram principalmente seu ideais para fins publicitários, trabalhando para as revistas ilustradas (Vogue, Bazaar etc..), e os que optaram pela Suíça procuraram intensificar o sistema racional e funcionalista, para as grandes empresas multinacionais.

Em 1964, o "Internacional Council of Graphic Design" Associations (ICOGRADA - Conselho Internacional das Associações de Design Gráfico) se reuniu em Zurique, estabelecendo a discussão sobre design "profissional" e "arte comercial". Essa discussão já havia se iniciado em 1959, quando o editor da revista Graphic Design, o japonês Masaru Katsumie defendeu o design gráfico como uma atividade diretamente ligada à impressão, e, como conseqüência, diretamente vinculada à idéia de reprodução, que fazia parte de um processo industrial, podendo ser reproduzidas múltiplas vezes a partir de um negativo original, e a arte comercial, por outro lado empregava as ilustrações feitas à mão. (Hollis, 2001: 145)

67- Esquema da Divina Proporção





68- Herbert Bayer, catálogo Bauhaus, 1925

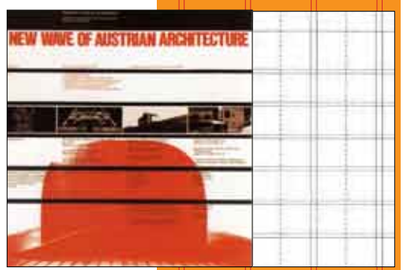
69- El Lissititzky, "The isms of Art, 1923

O design gráfico internacionalizou-se, como demonstram os programas de identidade corporativa para as multinacionais, e o conceito de "design" foi incorporado ao marketing, à mídia e ao entretenimento. (Hollis, 2001: 202)

A ideologia do Estilo Internacional, em conceito geral, baseava-se na idéia de criação de formas universais que reduziriam as desigualdades, promovendo uma sociedade mais justa, ideal este compartilhado com as tendências coletivistas e comunistas, cuja intenção era gerar uma sociedade igualitária. O desenho era definido como atividade socialmente útil e importante, na qual a claridade e a ordem eram a prioridade. "Esse desenho como disciplina estava relacionado mais com a ciência do que com a arte, o que funcionou do ponto de vista teórico, mas na prática, as formulas não correspondiam a realidade". (Denis, 2000: 155)

Rafael Cardoso Denis enfatiza que a ironia histórica está no fato de o Estilo Internacional não ter se tornado um estilo de massa, mas ter sido adotado como um estilo de comunicação e de arquitetura das grandes corporações multinacionais. Uma parte significativa do poder econômico estava na Suíça, nas mãos destas grandes empresas multinacionais, como os grandes laboratórios e empresas químicas. (Denis, 2000: 155)

Ellen Lupton (2006) acredita que ao expandir as idéias pioneiras de Herbet Bayer, Jan Tschichold e outros designers de vanguarda, os racionalistas suíços, rejeitaram o modelo secular da página-moldura em benefício de um espaço arquitetônico contínuo. Se um livro tradicional acomodava legendas, comentários, fólios em uma margem protetora, o diagrama racionalista seccionava a página em múltiplas colunas, todas com o mesmo peso em relação ao todo, sugerindo uma progressão indefinida para o exterior. As figuras eram recortadas para ajustar-se em seus módulos. (Lupton, 2006: 125)



70 Massimo Vighell, 1979

7.2 A INSTITUIÇÃO DO GRID COMO BASE DE PROJETO

71-Karl Gerstner,"Boîte à musique", 1964

72-Josef Müller Brockmann, Sistema de Gride, 1962

73-Otl Aicher realizado na Escola de Ulm, Símbolo Lufthansa, 1960-1970

A forte economia da pós-guerra aumentou a demanda da indústria pela publicidade, e, como conseqüência, o design racionalista e funcional também prosperou, pois ele permitia criar recursos ágeis para a elaboração de qualquer peça gráfica.

Grande parte dos desenhistas gráficos resvalou de alguma forma na ideologia da Bauhaus, que teve o grande mérito de romper com os antigos conceitos da educação artística.

Todas as instituições ligadas ao desenho das décadas seguintes tiveram como matriz mentora o programa da Bauhaus, incentivando seus alunos a perseguir a "ordem oculta", sempre na tentativa de encontrar algum princípio ordenador. Seus representantes insuflaram uma nova vida ao design, refinando e reprimindo ainda mais qualquer subjetivismo e regionalismo, retirando toda a informação desnecessária, deixando só o essencial, elaborando mensagens com uma comunicação rápida e simples. O designer começa a perceber que é um profissional que manipula conceitos, códigos e estética, estruturando suas mensagens de forma que se obtenha uma compreensão imediata pelo público destinatário, deixando clara a diferença entre arte e design.

Nos meados dos anos de 1950, o Estilo Internacional já havia se firmado como metodologia de desenho na Europa e nos Estados Unidos. Os principais professores, como Emil Ruder, Armin Hoffman e Josef Müller-Brockman, pregavam a superioridade universal de suas soluções minimalistas, rigidamente controladas pelo sistema do grid, adotado como uma forma eficiente para unificar todos os elementos inseridos dentro destes sistemas de identidade visual das grandes empresas multinacionais e entidades empresariais.

Os principais divulgadores desse movimento eram os próprios alunos das Escolas da Basiléia e de Zurique, que defendiam a estética redutiva e minimalista. (Hollis, 2001: 215)

Essa abordagem do grid foi amplamente divulgada entre os designers com o lançamento da revista "Neue Grafik" de Zurique. O grid criado para esta revista, tinha quatro colunas e três faixas horizontais, ou zonas especiais, que organizavam o conteúdo de texto e de imagens. Ao repetir este padrão, a revista evidenciou um aperfeiçoamento da definição do módulo dentro da página impressa: "uma pequena unidade espacial que por meio da repetição, integra todas as partes da página". (Samara, 2002: 19)

Josef Müller-Brockmann, talvez tenha sido o principal teórico do movimento, que tinha como objetivo, segundo Meggs, "uma expressão gráfica absoluta e universal, por meio de uma apresentação objetiva e impessoal, para comunicar-se com o público, sem interferência dos sentimentos subjetivos do desenhista e desprovido de técnicas propagandísticas de persuasão". (Meggs, 1991: 422)

O uso do grid começou a dominar o design europeu e americano, transformando-se em uma maneira eficiente de unificar os programas de comunicação das grandes entidades empresariais. Tais empresas conseguiam se beneficiar desses aspectos de unificação e otimização dos custos por meio dos sistemas de identidade baseados no grid, agilizando o processo pelas formulas pré-estabelecidas

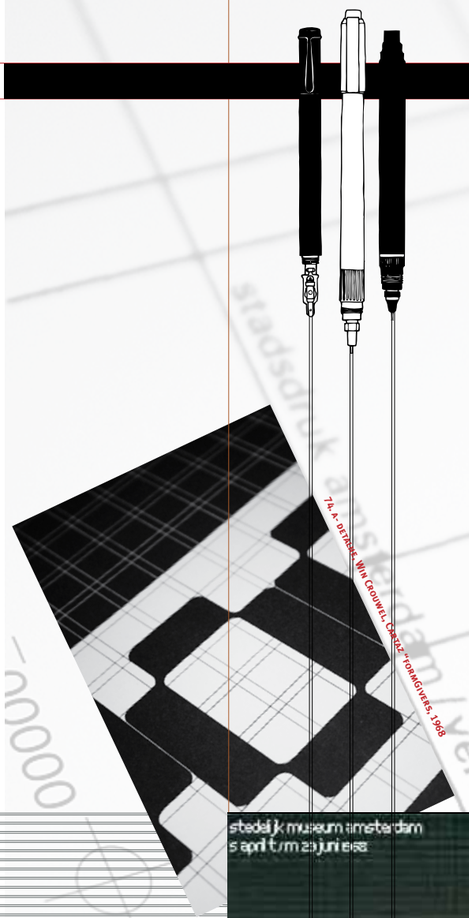
Ao construir diagramas cada vez mais elaborados, os designers usaram o limite de uma estrutura repetitiva para gerar tanto a variação, como a surpresa.

Tais sistemas poderiam ser ativados de diversas maneiras dentro de uma mesma diagramação, sempre levando em conta a base de sua estrutura (Lupton, 2006: 125)

A introdução do grid geométrico em função de um conteúdo, determinando o número de zonas dentro de determinado campo visual dando a possibilidade de especificar a quantidade de variedade dos temas. "Com a divisão de uma página ou cartaz em uma retícula, a série de módulos resultantes poderia ser usada como meio de articular claramente as proporções, equilíbrio e perspectiva dos diversos elementos integrantes". (Blackwell 1992: 142)

> "O sistema de grid supõe a vontade de sistematizar e esclarecer, a vontade de penetrar nos princípios essenciais... a vontade de cultivar a objetividade, e não a subjetividade."
>
> Josef Müller-Brockmann (1983)

Max Bill como Karl Gerstner, utilizaram desses sistemas e das idéias matemáticas. Gerstner, em 1968, publicou o livro "Desenhar programas", onde desenvolveu um intenso sistema de controle da "grid" para a diagramação de uma página, que já havia sido utilizado nos primeiros livros produzidos pelos escribas, e que Herbert Bayer modernizou dentro da Bauhaus. A tipografia sem serifa principalmente as "Akzidenz Grotesk", e a fotografia objetiva, eram posicionadas sobre uma grade matemática oculta, de verticais e horizontais em uma relação harmônica, derivada de critérios objetivos e funcionais.



74. A- DETALHE WIM CROUWEL, CARTAZ "FORMGIVERS, 1968

74. B E 74.C- OUTROS DETALHES

74-WIN CROUWEL, CARTAZ "FORMGIVERS", 1968

Otl Aicher implementou um programa para empresa aérea Lufthansa, prevendo todas as necessidades da companhia, padronizando os formatos e impondo um grid rigoroso para unificar a comunicação visual em distintas escalas e materiais. Os manuais detalhados e as medidas garantiam a uniformidade visual em todas as aplicações. Desta maneira os expoentes do Estilo Internacional como Max Bill, Müller-Brockmann, Otl Aicher e outros receberam adesão de seus colegas holandeses, ingleses, alemães, italianos. Na Holanda, a racionalidade do design foi encabeçado por Wim Crouwel, Ben Bos e Bruno Wissing, cuja empresa Total Design, tornou-se um exemplo na criação de programas de Comunicação Visual baseados no grid para empresas e instituições culturais. (Samara, 2002: 19)

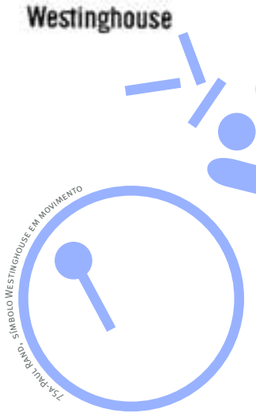
Paul Rand, considerado o pioneiro do design moderno americano, tinha conseguido convencer os empresários que o design lhes seria útil, e eles se acostumaram com a idéia de utilizar sistemas capazes de organizar sua imagem pública. (ibid: 20)

Em 1965, Rand desenvolveu grids complexos para a identidade da Westinghouse, para assegurar a continuidade gráfica da marca em diferentes meios, desde a embalagem à publicidade impressa e na televisão.

Na Itália, Massimo Vignelli e sua mulher Lella, ambos arquitetos, em 1960 dirigiam seu escritório em Milão, utilizando a abordagem estrutural sistemática e rigorosamente organizada. Vignelli fez uma extensa exploração de estruturas modulares para diversas entidades. Massimo Vignelli foi um dos fundadores do escritório de design Unimark Intenational, em 1965, que possuía filiais em 48 países. Vignelli sempre acreditou que o design deveria recusar o impulso de expressão individual e desenvolver sistemas mais abrangentes. Quando o casal abriu o escritório Vignelli Associados em Nova York, continuaram a utilizar a mesma filosofia do grid como pilar de sustentação para a identidade corporativa. (ibid : 19)

Na década de 1980 e 1990, iniciou um experimentalismo radical com os grids, que acabou levando a outros tipos de métodos de organização.

75- PAUL RAND, LOGO E SÍMBOLO WESTINGHOUSE,1961



76 -PAUL RAND, LOGO IBM, 1956

EM 1977, COMO PARTE DO PROGRAMA FEDERAL DE MELHORIA DO DESIGN, O GOVERNO AMERICANO CONTRATOU MASSIMO VIGNELLI PARA DESENVOLVER UM SISTEMA DE UNIFICAÇÃO DAS PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO NACIONAL DE PARQUES. ESTE SISTEMA CHAMADO UNIGRID, ESTABELECIA UM GRID MODULAR DIVIDIDO POR FAIXAS HORIZONTAIS QUE ABRANGIA DOZE FORMATOS E PODERIA CABER EM UMA ÚNICA FOLHA DE PAPEL PADRONIZADO. ESSA ORDENAÇÃO REDUZIA O DESPERDÍCIO DE PAPEL E O TEMPO DE PRODUÇÃO, PERMITINDO QUE OS DESIGNERS DENTRO E FORA DO DEPARTAMENTO SE CONCENTRASSEM NOS ASPECTOS CRIATIVOS DA COMUNICAÇÃO DA PEÇA GRÁFICA. (SAMARA, 2002: 20-21)

77- MASSIMO VIGNELLI, SISTEMA DE UNIFICAÇÃO DA PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO NACIONAL DE PARQUES, UNIGRID, 1977

8. A Fuga do Modernismo e o fim do conceito Universal

78 - Emil Ruder, páginas livro "Typographie", 1967

Philip Meggs (1991) e Enric Satué (1992) definiram o momento em que prevaleceu o conceito do Estilo Internacional como ausente de intenção expressiva, prevalecendo o caráter funcional da letra. Emil Ruder acreditava que "os resultados produzidos pela espontaneidade contradiziam a natureza tipográfica que está baseada na claridade e nas proporções precisas. Nenhum detalhe poderia ser considerado acessório e perturbar a funcionalidade da letra. Ruder defendia essas características, obedecendo valores básicos de legibilidade e simplicidade que ao limitar as opções tipográficas e restringir os parâmetros criativos, obrigavam o desenhista a ir direto ao essencial que segundo ele alcançaria "uma beleza fria e fascinante". (Lupton, 2006: 125) Ao mesmo tempo pregava a utilização da tipografia como imagem com qualidades visuais que não poderiam ser ignoradas. Existe um paradoxo na obra tanto de Emil Ruder como de Armin Hoffmann, que ao mesmo tempo valorizavam todo o aspecto racional da linguagem, incentivavam o exame rigoroso das qualidades visuais e semânticas do tipo, o que não só antecipou o surgimento de trabalhos desconstrutivistas entre seus alunos, como levou ambos a criar individualmente uma obra de desconstrução. Eles valorizavam a expressão dos significados das palavras, alterando suas construções visuais. Os trabalhos de Ruder e Hoffmann foram o elo de ligação na codificação das experiências sintáticas e semióticas dentro do quadro do Estilo Internacional, ajudando a lançar as sementes da desconstrução na estética racional do design gráfico. Emil Ruder foi um dos principais responsáveis pela sistematização e difusão da tipografia suíça, cuja atuação no ensino da Escola da Basiléia disseminou valores relacionados à composição e à forma tipográfica, por várias gerações. (Samara, 2002: 114)

Os defensores do Estilo Internacional acreditavam, segundo uma concepção utópica, que alcançariam a escrita neutra isolando-se das características nacionais e restringindo a palheta tipográfica. (Sesma, 2004: 167).

Essas soluções econômicas e contidas, que se justificavam pela ideologia do funcionalismo e do minimalismo, eram repetidas incessantemente, tornando-se em breve uma fórmula facilmente reproduzida, que eliminava o caráter nacional e cultural e que tinha como prioridade tornar-se permanente e universal e muitas vezes eliminando os contextos pertinentes à comunicação.

"Uma época aproxima-se de seu fim quando sua convicção fundamental começa a enfraquecer e não mais inspira entusiasmo entre seus defensores." Albert Borgmann (1992)

O próprio processo de desenho do tipo começou a modificar-se durante os anos sessenta, com a introdução da tecnologia da fotocomposição e fotoletra, podendo-se desenhar diretamente na tela, e com as possibilidades de uma ampla aplicação tipográfica, exigindo maior flexibilidade destas tipografias, depois de três décadas de domínio do Estilo Internacional, todo o ambiente estava propício para uma reação contrária. (Blackwell, 1992: 182)

O design gráfico americano foi basicamente importado pelos talentosos imigrantes europeus, fugindo do clima político que dominava a Europa e introduzindo a vanguarda européia nos Estados Unidos. Como vimos nos anos de 1940, esse intercâmbio foi acirrrado, e para Philip Meggs (1992), os americanos absorveram essas atitudes e agregaram o aspecto intuitivo na tradição do design gráfico. "O design europeu era teórico e extremamente estruturado". "A sociedade americana, altamente competitiva, vai em busca da originalidade do conceito, procurando resolver os problemas de comunicação e satisfazer a necessidade pela expressão pessoal. Desta maneira o design gráfico americano iniciou com bases nas fortes raízes européias, introduzindo um aspecto informal e ganhando destaque internacional nos anos cinqüenta". (Meggs, 1991: 436) O designer gráfico americano Herb Lubalin foi uma presença marcante. Além de suas habilidades como designer de tipos, Lubalin percebeu a facilidade com que os formatos de fontes originais poderiam ser reproduzidos. Determinado a assegurar que os designers que dedicaram tantas horas a esse trabalho fossem devidamente recompensados, Lubalin juntou-se a Edward Rondthaler e Aaron Burns para fundar a Intenational Typeface Corporation (ITC). As fontes da ITC seguiram o exemplo estabelecido pela Univers e pela Helvética, cujas características altas e com ascendentes e descendentes curtas, inspiraram muitas fontes desenhadas nos anos de 1970 início dos anos de 1980. Em 1971, foi criado o logotipo da Nike, não por um designer conhecido, mas por uma estudante, Carol Davidson. Poucos anos mais tarde, Milton Glaser cria um dos símbolos gráficos mais conhecidos e adorados nos Estados Unidos. (Satué, 1992: 286))

79 -Herb Lubalin, Logotipo Grumbacher

76 -Paul Rand Logo IBM, 1956

80- Herb Lubalin, Cartaz VGC Competition

81-O logo da Nike, criado por Carolyn Davidson, estudante de design da Portland State University, 1971

82- Milton glaser, 1975

A crise do Movimento Moderno fez com que os designers fossem atrás de novos modelos e novas teorias. Como saída, correram em direção oposta: se a modernidade buscou saída pelo geral, pelo social e pelo internacional, a pós-modernidade se voltou para o individual, o nacional e o identificável por pequenos grupos. (Pelta, 2004: 38)

83- Rosmarie Tissi, folder Anton Schöb, 1981

Paolo Portoghesi em "Depois da Arquitetura Moderna" (1981), demonstra que esse confronto era o início de uma nova postura que colocava fim às proibições impostas pelo puritanismo do movimento moderno e propunha novos instrumentos, como "o reconhecimento de uma ambígua articulação dos grupos e classes sociais" que configuram a sociedade; reconhecendo e analisando as diferentes culturas, inclusive as chamadas "banais", como fatores de identidade, e estudando suas relações. Propõe também "a constatação de que existe junto a uma produção individual, uma produção coletiva de obras e interesses estéticos, nos quais os processos criativos estão ligados ao desenvolvimento e à formação da personalidade e que estão vinculadas a processos subjetivos", constatando a existência de uma produção social ao lado de uma individual. Desta maneira, Portoghesi reivindicava a revisão de uma realidade que mostrava que nem o mundo da alta cultura era perfeito, nem a vida cotidiana um desastre. (Portoghesi, 1981: 38)

84-Steff Geissbuhlre, 1965

Capa de um folheto para a indústria farmacêutica Geigy

O principal preconceito em relação à prática modernista foi que ela tratou todos os lugares e pessoas da mesma maneira, tornando-se uma ameaça à identidade visual e à tradição local. Devido a esses aspectos dominantes da estética Modernista, muitos designers se afastaram de seus meios regionais e culturais. Os ideais, as formas, métodos e metodologia do Modernismo constituíram a principal causa desse afastamento, reagindo contra os paradigmas da forma universal, a abstração, o desenho livre de valores, a racionalidade e a objetividade.

Desta maneira, as diretrizes racionalistas, apoiadas pelas formas corporativas defensoras desta filosofia funcional, começaram a perder supremacia, com os movimentos anti-modernos e de contracultura que se articularam na década de 1960, concentrando-se inicialmente nas universidades, nos centros artísticos e e na própria expressão urbana.

A eficiência metódica do Estilo Internacional foi confrontada pelo impacto da revolução sexual, do rock'roll e da cultura pop. O movimento psicodélico, a televisão e a redescoberta da Art Nouveau geraram linguagens e contracorrentes de design que não se encaixavam nas correntes formalistas. Todos esses movimentos eclodiram com a agitação mundial de 1968, e podemos considerá-los como precursores do pós-modernismo.

85- Siegfried Odermatt, logo da Companhia Union, 1966

86- Victor Moscoso, Cartaz, 1967

Os cartazes psicodélicos de Victor Moscoso, Milton Glaser, Seymour Chawst com o estilo ilustrativo do Push Pin Studio, a publicidade conceitual da Big idea de Bob Gill, Bell Bernbach e Henry Wolf, são algumas das abordagens que floresceram nos anos de 1960 e 1970, caminhando em paralelo com o Estilo Internacional. Mas mesmo assim por mais algum tempo a formação suíça continuaria como a principal corrente a ser seguida, levando vários alunos para a Basiléia, Zurique e Ulm. (Samara, 2002:114)

87- Henry Wolf, 1963

Det. capa revista Show

88- Fletcher, Forbes & Gill

1970

Para Katherine McCoy, "esse racionalismo objetivo, particularmente o da Bauhaus, foi um antídoto necessário contra o sentimentalismo e o ecletismo gratuito encontrado na produção massiva, na comunicação visual e a na arquitetura do século dezenove. Unido ao funcionalismo, a análise objetiva formou a base conceitual para a formação do métodos para gerar soluções de desenho funcionais, com o fim de melhorar a qualidade de vida diária". (Martinez, 2005: 96)

As programações visuais geradas pelas fórmulas mecanizadas do Estilo Internacional, tornaram-se facilmente previsíveis e desinteressantes, passando a ser praticamente invisíveis após algum tempo. Desta maneira, essa previsibilidade do design começa a mudar e a ser contestada sistematicamente a partir de meados dos anos de 1960.

Katherine McCoy alertou também para o fato de que em várias ocasiões, os ensinamentos e as soluções projetuais apresentavam-se como

"porta-vozes sem opinião de mensagens de um cliente ventríloquo. Devolvamos aos designers sua capacidade de falar e contribuir mais plenamente para construir o mundo que o rodeia." (Newark, 2002: 44)

Através das propostas de Rosmarie Tissi e Siegfried Odermatt, a Escola Suíça começa a ter seus princípios repensados, questionando e propondo formas alternativas menos pragmáticas, incentivando um retorno ao simbolismo e à improvisação, explorando a forma gráfica para um maior impacto visual. Começaram a questionar o purismo rígido do design suíço, no qual a repetição e a padronização de soluções levavam a resultados sempre muito similares. (Hollis, 2001: 157) Odermatt, em 1966, desenvolve o logo da "Union", sem se preocupar tanto com a clareza e legibilidade, explorando a forma gráfica para um maior impacto visual. Mas para Meegs esses designers expandiram as possibilidades do Estilo Internacional, e deram margem para aberturas de novos caminhos gráficos, que principalmente por meio de Wolfgang Weingart, que inicia nos anos de 1970 uma nova tendência de design que seria o movimento New Wave, dando origem a um novo período na história da linguagem visual. (Meggs, 1991: 529)

89-Tissi e Odermatt, 1992

90-Tissi e Odermatt, 1984

9 ANTECEDENTES DIGITAIS

Nos últimos cinqüenta anos ocorreram mudanças em todos os setores da sociedade. O processo de quebra de paradigma modernista fordista-taylorista até o ingresso no período pós-moderno percorreu um caminho bastante confuso. Agora a uma certa distância, podemos perceber que este percurso começou a se delinear já no final da década de 1950, e ficou claramente definido no final dos anos de 1980.

Na década de 1940 e 1950, o modernismo, exemplificado pelo Estilo Internacional, insuflou uma nova vida ao design, tirando toda a informação desnecessária, deixando só a essencial e fazendo com ela fosse recebida de forma clara e objetiva, pois o processo de comunicação necessitava de uma revolução em todos os seus padrões.

A indústria da comunicação, como Gui Bonsiepe (1965)* se refere ao cinema, radio, televisão e editorial, começou a se estabelecer nos anos de 1920 e depois de uma fase econômica de escassez, passa nos anos de 1950 para uma economia de abundância, que como conseqüência coloca a publicidade em destaque, entrelaçada com o design gráfico. Desta maneira, essa crescente prosperidade, com o surgimento da televisão como veículo publicitário e o desenvolvimento do off-set, estimularia o setor do design gráfico. A CBS americana demonstra a importância do símbolo identificador para o público, e começou a perceber que a seqüência de créditos, com letreiros e ilustrações, junto aos trailers promocionais dos programas tomavam muito tempo de transmissão, o que levou à criação de departamentos de design gráfico dentro dessas empresas. Na década de sessenta, com a criação desses departamentos, começou a se sofisticar o projeto de criação dessas seqüências de animação. (Hollis, 2001: 176-178)

Com essa introdução de novos meios, diferentes necessidades foram solicitadas acarretando em uma mudança na atitude de projeto. Para Rudolf deHarak (1987), a mudança surge como um processo natural de desenvolvimento ou devido a algo que deve ser melhorado, para se adequar as novas necessidades. A linguagem visual dos anos de 1960 começou a perceber os efeitos provocados pelas mudanças tecnológicas, ao mesmo tempo marcando o início da atuação do profissional da área nestes novos meios de comunicação, valorizando a atividade do designer na divulgação da cultura. (Mosquera, 2001: 34)

Nesta época, a comunicação visual já passara a ser denominada design gráfico, e seu conceito já fazia parte do mundo dos negócio. Todas as empresas e organizações, independente de seu tamanho sentiam necessidade de construir uma "imagem" sólida e que pudesse representá-la e, principalmente, torná-la identificável e de fácil reconhecimento, cabendo ao designer a responsabilidade desta tarefa.

*RETIRADO DO LIVRO "FUNDAMENTOS DEL DISEÑO GRÁFICO", ENSAIO "EDUCAÇÃO PARA EL DISEÑO VISUAL" DE 1965 (BIERUT, 2005: 199)

Nos anos 70, o tema "tecnologia apropriada" entrou no discurso projetual. Pela primeira vez foi criticada a concepção universalista da "Boa Forma" ou do "Bom Desenho"(Bonsiepe, 1997: 13) Na década seguinte, intensificou-se a crítica ao racionalismo e ao funcionalismo. O design deixou de valorizar a universalidade das soluções e as linguagens individuais começaram a ser aceitas e valorizadas, acarretando o desenvolvimento de novos conceitos, e novamente as discussões sobre o estilo e a forma acabaram por dominar o momento. Para Bonsiepe, existe uma relação mútua entre a fragilidade do discurso projetual e a ausência de uma teoria rigorosa do design. (Bonsiepe, 1997: 15)

Bonsiepe propõe uma interpretação do design fora do referencial da boa forma e de suas tendências:

1. **Design é um domínio que pode se manifestar em qualquer área do conhecimento e práxis humana**
2. **O design é orientado ao futuro**
3. **O design está relacionado à inovação. O ato projetual introduz um mundo novo**
4. **O design está ligado ao corpo e ao espaço, particularmente ao espaço retinal, porém não se limitando a ele**
5. **Design visa a ação efetiva**
6. **o design está lingüisticamente ancorado no campo dos juízos**
7. **O design se orienta à interação entre usuário e artefato. O domínio do design é o domínio da interface**

O termo design refere-se a um potencial ao qual cada um tem acesso e que se manifesta na invenção de novas práticas da vida cotidiana. (Bonsiepe, 1997: 15)

Ricky Poynor, na apresentação do texto "Decadência do visual", de 1966, de Marshall McLuhan, para o livro "Fundamentos del Diseño Gráfico", comenta sua brilhante trajetória nos anos sessenta como lider internacional dos meios de comunicação e sua perda de prestígio. Porém Poynor lembra que no início da década de 1990 uma nova geração de leitores começou a perceber as excepcionais "clarividências" que demonstrava o teórico canadense nas suas noções sobre a tecnologia, as mídias e a sociedade da "aldeia global". "Understanding Media" (Como entender os meios, 1964), The Medium is the Massage (O meio é a Massagem, 1967), foram relançados pela revista Wired, acompanhados de estudos acadêmicos. As colaborações de McLuhan foram recuperadas como tentativas pradigmáticas, por desafiar a hierarquia do texto e a imagem estabelecida na área editorial. No artigo que McLuhan escreveu para a revista de Nova York "DotZero" (1966-1968), ele retoma temas como a eletricidade como extensão global do sistema nervoso do homem e outras revelações em que conseguimos perceber um sentido muito maior agora do que naquela época. Poynor enfatiza que a afirmação feita por McLuhan de que a revolução elétrica liberaria o tipógrafo para diagramar letras como "desenhos esculturais abstratos" prenuncia a tipografia digital experimental dos anos noventa. (Bierut, 2005: 213)

A SEGUIR FOI FEITA UMA PERIODIZAÇÃO POR MEIO DAS ANÁLISES DAS DÉCADAS PARA PODER PERCEBER COM MAIS CLAREZA AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS NA ELABORAÇÃO DA LINGUAGEM VISUAL.

9.1 década de 1950
Linguagens de destaque

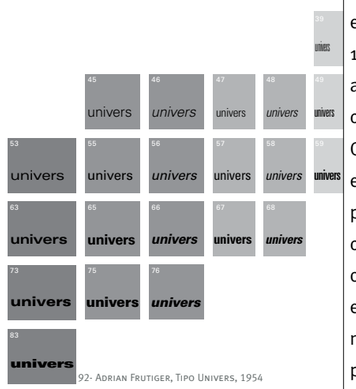
Desde a década de 1950, quando o Estilo nternacional era a corrente dominante, vários designers como Paul Rand, Rudolph de Harak e George Tscherny, foram hábeis na arte de produzir neutralidade tipográfica para enquadrar fortes idéias visuais. Já em 1947, Rand, em seu livro "Thoughts on Design" (Reflexões sobre o design), observava que o designer precisava "descobrir um meio de comunicação entre ele e o espectador". Segundo Hollis (2000) ele tirou o máximo proveito de todo o vasto conjunto de técnicas introduzidas pelo movimento moderno, tomando emprestada as características estilísticas de pintores como Miró, Arp e Klee, recursos que se tornaram marcantes em sua obra. Sua assinatura em seus trabalhos reforça a idéia de que é o designer, e não o cliente, que se comunica com o espectador. Paul Rand foi o pioneiro da Nova Publicidade, na qual o espectador tinha um papel ativo e não passivo, na qual a curiosidade despertada pelo anúncio necessitava da inteligência do leitor para completar o sentido. (Hollis, 2000: 119)

Antes do aparecimento da Nova Publicidade, o design passou por um estágio de desenvolvimento intermediário, que consistiu na total integração da palavra com a imagem e na utilização de textos mínimos. (Hollis, 2001 : 119)

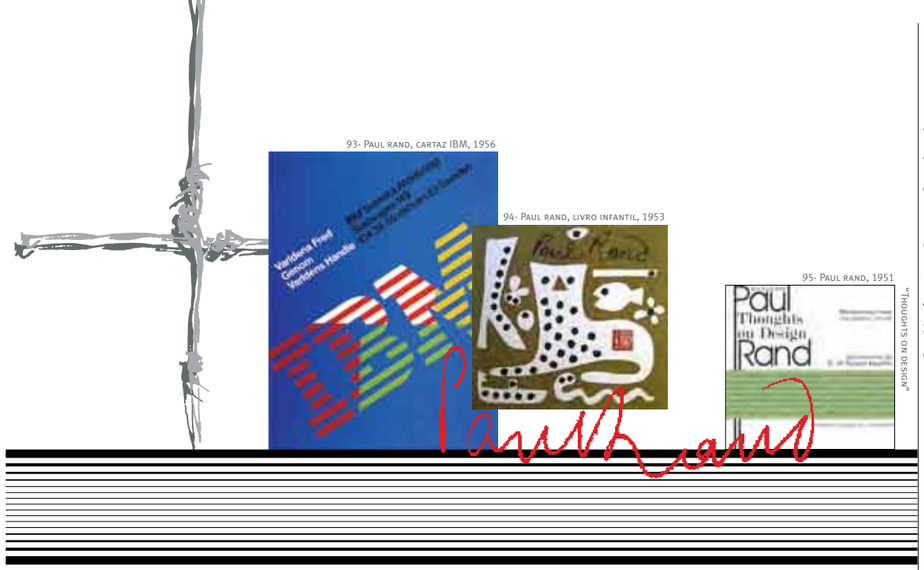
Saul Bass se inspirou em Paul Rand. Ele nasceu em Nova York, mas logo muda-se para Los Angeles, contribuíndo para o design americano por meio de seu desprendimento da complexidade, reduzindo a comunicação a uma imagem simples e pictográfica. Utiliza papéis cortados com tesoura, ou traçados com um pincel, tirando partido das texturas e dos contrastes que o material e a técnica proporcionava, fazendo um jogo descontraído entre os elementos, utilizando o recurso de imagens simbólicas e simplificadas. (Satué, 1992: 282) Bass tinha formação de fotógrafo, ilustrador, desenhista, diretor de arte e, atuando também no campo cinematográfico, é considerado por alguns historiadores como um dos maiores talentos do design americano.

O Push Pin Studios, um importante grupo que se destacou nessa época, foi fundado em 1954 por Milton Glaser, Seymour Chwast, Edward Sorel e Reynold Ruffins. O grupo principalmente impulsionado por Glaser e Chwast, transformou a ilustração em uma categoria publicitária artística. Estes profissionais do Push Pin demonstraram que o design gráfico poderia variar do sério ao engraçado, enquanto resolvia um amplo espectro de problemas, dissolvendo a idéia de que a tipografia deveria ser um elemento neutro sobre uma página geometricamente organizada – ao contrário, ela tinha voz e personalidade. (Satué, 1992: 284)

91- Max Miedinger, Tipo Helvética, 1954



92- Adrian Frutiger, Tipo Univers, 1954

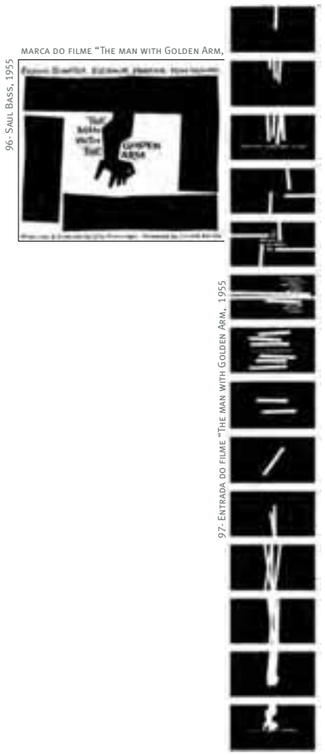


93- Paul rand, cartaz IBM, 1956

94- Paul rand, livro infantil, 1953

95- Paul rand, 1951

"Thoughts on design"



marca do filme "The man with Golden Arm, 1955

96- Saul Bass, 1955

97- Entrada do filme "The man with Golden Arm, 1955

98- Saul Bass, Cartaz Filme "Anatomy of murder", 1959

99- Push Pin Studio

100-Seymour Chwast, Milton Glaser, cartaz

"Se é que em realidade existe a "nova tipografia americana", sem dúvida ela fala com sotaque estrangeiro. E provavelmente fala em demasia. Grande parte do que diz é obviamente um disparate. Muitas vezes soa tão pouco que parece um disparate, ainda que se alguém escuta com atenção não é ... de todo. Simplesmente é complicado até o excesso. Quando o traduz ao idioma anterior à guerra, não é mais que óbvio". William Golden, 1959 (Bierut, 2005: 151)

"Os fatores sociais, políticos e econômicos deram lugar à experimentação em diversas áreas de criação. Em nossa pequena área do design tipográfico, essas influências trouxeram a preparação do que constitui, em minha opinião, o começo de uma tradição americana na tipografia. Sempre fomos fortemente influenciados pelos tipógrafos e designers europeus e pelas escolas que eles representam. Creio que agora, pela primeira vez, emergimos com a tipografia que é caracteristicamente amrericana e que contribui e influencia o resto do mundo." Herb Lubalin, 1959 (Bierut, 2005: 157)

década de 1950

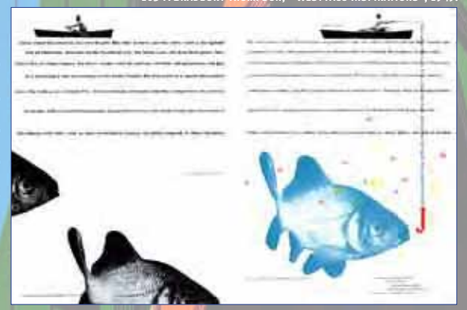
Bradbury Thompson, também foi uns dos designers mais influentes do pós-guerra, e conseguiu se expressar por meio de uma linguagem muito particular. Seus desenhos para “Westvaco Inspirations”, que começou em 1939, e foi até o ano de 1961, tiveram um grande impacto no campo do design gráfico.(Meggs, 1991: 440)

Se não fosse por Thompson, a “Westvaco Inspirations”, que na década de 1930 era, segundo Steven Heller (2007), uma desanimada revista promocional de uma empresa de papel, não teria se tornado uma referência no campo do design gráfico e o livro-texto de toda uma geração. Esta publicação, que completou sessenta números, transformou-se em uma importante informação de lay-out e tipografia modernos, com edições especiais dedicadas a temas como: “O tipo como brinquedo”, “Arte primitiva como design moderno”, “Monoalfabeto”. Thompson transformou a “Inspirations” no que melhor existia dentro do setor editorial relacionado ao design gráfico da época, publicando textos sobre estética e filosofia do design gráfico. Basicamente ele produzia sua visão, que unia o moderno refinamento do espírito europeu, junto com uma atitude gráfica aventureira. Bradbury Thompson tinha um profundo conhecimento da técnica de impressão e conseguia extrair todo seu potencial, da produção convencional que a “Westvaco Inspirations”, estava sujeita, o que fazia dela uma publicação singular. Thompson contornava as limitações e as restrições da impressão e da composição tipográfica a quente, ampliando as fronteiras e testando a flexibilidade do design, mostrando que ele poderia ser expressivo, emotivo, pessoal e ainda assim alcançar um resultado eficiente e esteticamente sofisticado. (Heller, 2007: 216)

Foi enorme também o impacto de Alexey Brodovitch sobre uma geração de designers editoriais e fotógrafos durante a década de 1950, quando o design editorial experimentou todo seu explendor. Alexey Brodovitch, russo, havia chegado na Filadélfia em 1930, dando curso noturnos, no que ele chamava de Laboratório de Design, influenciando toda uma geração de artistas americanos. Começou a trabalhar na “Harper’s Bazaar” em 1934. (Hollis, 2001: 103) Hurlburt e Blackwell também ressaltam a importância desse russo que refugiou-se em Paris no ano de 1920 e criou os cenários do Balé Russo de Diaghilev, incorporado ao movimento parisiense “Impressive Poster”. Seu trabalho não está diretamente vinculado a nenhum movimento formal, mas ele absorveu muito das melhores influências de todos eles. “Os alunos de Brodovitch aprendiam a examinar profundamente cada problema, a desenvolver uma solução a partir de sua compreensão para alcançar uma representação visual brilhante”. (Meggs, 1991: 446)

101 Alexey Brodovitch, páginas de revista

103-A Bradbury Thompson, “Westvaco Inspirations”, 1949.



Nos anos de 1950, o design gráfico americano iniciou uma tendência de linguagem lúdica que continuou pelos anos de 1960, quando os designers de Nova York trabalhavam a tipografia com a idéia figurativa. As letras converteram-se em objetos, e vice-versa. Gene Federico foi um dos primeiros profissionais a utilizar este recurso, utilizando as propriedades visuais da tipografia figurativa para expressar uma idéia. (Meggs, 1991: 453)

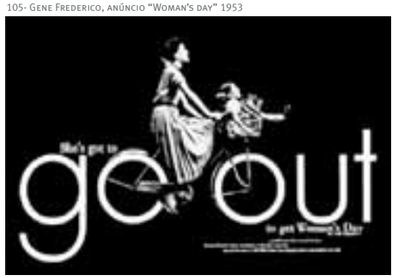
Dentro da agência Doyle Bernbach, Gene Federico produziu o brilhante anúncio “Go out”. Para convencer as agências a comprar espaço publicitário da revista “Woman’s Day”, dispôs fotos de uma leitora no decorrer das páginas duplas, demonstrando sua condição de consumidora, fazendo referência às suas necessidades – seja cuidando de si mesma, ou dos filhos, quando a mulher sai de casa ela não compra somente “Woman’s Day” – utilizando o impecável artifício de substituir as letras “o” da expressão “go out” por pneus de bicicleta. (Hollis, 2001: 120)

No final dos anos de 1950, segundo Blackwell (1992) era o final da liderança dos tipos de metal fundido. Hermann Zapf, cujos interesses dividiam-se entre a tradição e as mudanças, produziu tipos extremamente significativos, como Palatino, Melior (1952), e a Optima (1958). Zapf manifesta neste momento a importância de seus interesses caligráficos, ao mesmo tempo que tenta resolver e enfrentar os novos problemas técnicos do momento. Nenhuma das letras de Zapf foram, segundo Blackwell, “tipos de uso corrente, mas ficou claro o interesse pelo potencial da forma da escrita manual como meio para inserir frescor à comunicação, principalmente na esfera comercial e publicitária”. (Blackwell,1992: 138)

104-A Bradbury Thompson “Westvaco Inspirations “, 1953.

102- Alexey Brodovitch, página de revista, 1956

105- Gene Frederico, anúncio “Woman’s day” 1953



década de 1950

Linguagens de destaque

Hermann Zapf, Adrian Frutiger e Mattew Carter foram profissionais que projetaram para as três tecnologias do século XX: o tipo móvel, a fotocomposição, e o tipo digital. Zapf ressalta a importância de ter a percepção de trabalhar formas reconhecíveis no processo de mudança em função de novas demandas, dos novos meios e da nova tecnologia. (Blackwell, 1992: 134)

Uma nova fase do desenho do tipo encontrou contexto para uma série de mudanças radicais nos meios de produção de caracteres para composição. Apesar de já existirem várias máquinas experimentais desde a década de 1930, foi somente no final da década de 1950 que iniciou uma onda de introdução do novo maquinário, baseado no processo que consistia na produção de um negativo-padrão de caracteres para exposição em papel fotográfico. Existiam vários problemas a serem contornados, como o de foco, o do espaçamento, o do tempo de exposição, como também as ampliações para diferentes tamanhos baseados em um mesmo padrão, levando a princípio a uma degradação da qualidade do desenho do tipo. Porém os benefícios eram maiores, pois tratava-se de um sistema de composição mais barato, limpo e rápido, e todos esse problemas foram se resolvendo no decorrer de sua utilização. As explorações de composição por computador também derivam desta época. Outra introdução tecnológica do momento, menos sofisticada, mas também significativa, foi o processo instantâneo de transferência da Letraset, que ajudou na introdução do espírito eclético dos anos de 1960, levando a experimentação tipográfica a qualquer um que pudesse comprar uma folha de letra transferível. (Blackwell,1992: 150)

" A saúde formal inerente às letras constitui uma surpresa renovada sem fim. Tendo em conta que existem muitos tipos esplêndidos pertencentes a séculos passados e que agora utilizamos com prazer, poderíamos nos perguntar: por que se desenham novos tipos? Nosso tempo reserva ao designer tarefas distintas das do passado. Um tipo novo, além de ser belo e legível, deve adaptar-se aos requerimentos técnicos atuais, em virtude dos quais as máquinas de alta velocidade e as rotatórias substituíram a impressão manual, e o papel fabricado para essas máquinas substituiu a folha de papel manual". Hermann Zapf
((Blackwell,1992: 133)

106- Hermann Zapf, 1958

ESUDO DA LETRA OPTIMA

107- Hermann Zapf, estudo da letra medici cursiva, 1960

108- Filme de fotocomposição

9.1.1 O conjunto pós-movimentos pós-modernos

Steven Heller define o pós-modernismo como um conjunto de várias teorias e práticas conceituais espalhadas pelo mundo, podendo também ser interpretado como todas as manifestações contemporâneas que reagiram contra a rigidez do Estilo Internacional, envolvendo todos os estilos e sub-estilos, que foi iniciado a partir da década de 1960, que caracteriza-se por romper com a previsibilidade da Escola Suíça ou Estilo Internacional. Vários recursos são percebidos em determinados movimentos dessa época, que de forma consciente ou não, acabaram influenciando direta e indiretamente a atividade do design gráfico, fazendo com que estas manifestações sejam denominadas por vários historiadores como o conjunto dos movimentos pós-modernos. Devido a isso, no decorrer do relato dos acontecimentos das últimas décadas do século XX, paralelamente serão descritos estes movimentos que podem não estar diretamente ligados à década em questão, mas foram de alguma forma afetados por ela ou decorrentes de seus acontecimentos.

109- Folha de Letraset

9.2 década de 1960

Linguagens de destaque

Na década de 1960, uma grande corrente de profissionais começou a superar, segundo Steven Heller, o ideal utópico que induziu os missionários do modernismo a estabelecerem regras limitando a composição e restringindo a utilização da tipografia. Nesta década iniciou uma reação mais efetiva contra a rigidez do Estilo Internacional, que induziu os designers a ampliar as fronteiras da tipografia, facilitado pela introdução de novas tecnologias (Heller, 2007: 182)

O Push Pin Studios já tinha começado, desde a década passada, a ressuscitar as letras e os tipos do texto vitoriano, Art Nouveau e Art Déco, tendo sido mais facilitado pela tecnologia da fotocomposição, reagindo desta maneira à abordagem do Estilo Internacional. A tipografia psicodélica da década de 1960, baseada nestes estilos do século XIX, fez com que linguagem iniciasse o processo de revisão. A grande quantidade de fontes disponíveis em fotocomposição iniciou o processo de exploração tipográfica. (Heller, 2007: 182)

A tradicional tipografia moderna, marcada por composições claras, simples e frias, foi substituída por trocadilhos visuais inspirados na série"Westvaco Inspirations", lançada por Bradbury Thompson, cuja composição continuava influenciando os profissionais, e provando que a tipografia "fala – e fala com "emoção". Gene Frederico já havia se apoderado dos efeitos da plasticidade dos tipos com o objetivo de transmitir a informação. (ibid: 183)

E nesta mesma atmosfera americana estavam também Herb Lubalin e Lou Dorfsman, que compartilharam os estudos na Cooper Union, fazendo parte da mesma geração junto com Saul Bass, que Philip Meggs denomina "escola de Nova York" e Enric Satué (1992) chama de "desenhistas artesanais".

Ivan Chermayeff associa-se a Tom Geismar e Robert Brownjohn no final da década de 1950. Juntos, formaram um grupo de destaque na década de 1960 e que continuou nas décadas posteriores. No ano de 1960, Brownjohn saiu da sociedade e a empresa se tornou Chermayeff e Geismar Associados. A grande reputação dos anos iniciais baseava-se na surpreendente qualidade artística e em um entendimento da história da tipografia e da arte, permitindo que que grupo traçasse uma rota particular por vários anos, mantendo a filosofia de "rejeitar a noção de um estilo oficial" a favor de soluções que se desprendam do problema. (Meggs 1991: 478)

110- Ivam Cermayeff, 1960

Símbolo exposição

111- Ivam Cermayeff, 1959

Capa livro Henry Muller

112- Ivam Cermayeff, logo Chase Manhattan, 1960

113- Aplicação da identidade na arquitetura

O conjunto dos movimentos pós-modernos

116- Andy Wahrol, sopas campell's, 1968

118- Andy Wahrol, "Marlyn", 1967.

9.2.1 POP

Todas as mudanças tecnológicas, desde os sistemas de fotocomposição, e máquinas elétricas de escrever, até as letras transferíveis, abriram caminho para uma ampla investigação sobre o desenho, surgindo uma reação contra o consumismo americano dos anos cinqüenta, denominada de Pop Art, que se apropriou de grande parte do patrimônio visual dos desenhistas gráficos (etiquetas, frascos, embalagens, rótulos, objetos de consumo, vinhetas cômicas), incluindo na obra de arte elementos da tipografia e grafismo popular. (Satué, 1992: 284)

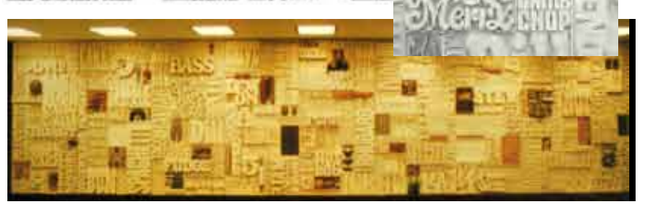
Quando os componentes do grupo Push Pin Studio reuniram-se, boa parte da sua produção era mais uma atitude influenciada pela cultura pop aplicada à comunicação visual, sempre abertos a novas experiências e novas idéias. (Raimes, 2007: 120) Desta maneira designers gráficos como Milton Glaser foram altamente influenciado pela Pop Art, que por sua vez foi influenciada pela cultura popular comercial.

Os representantes deste movimento na Inglaterra foram Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, e, nos Estados Unidos, Andy Warhol, Roy Liechtenstein e Robert Indiana. (Blackwell, 1992 pg158)

A publicidade norte-americana e o design gráfico também explodiram o potencial visual e conceitual da tipografia, repercutindo nos trabalhos dos ingleses Alan Fletcher, Colin Forbes e Bob Gill, surgindo daí mais tarde o grupo Pentagram, em meados dos anos setenta, sob a direção de Fletcher, Forbes e Theo Crosby, expandindo-se através dos trabalhos para as empresas Pirelli e Olivetti. (Blackwell, 1992: 160).

114- Lou Dorfsman, Tom Carnase eHerb lubalin, Parede de cafeteria, prédio CBS

Desenhos, 1966



115-Lou Dorfsman, Tom Carnase eHerb lubalin, Parede de cafeteria, prédio CBS, 1966

117-"Crying Girl"- 1964

Roy Lichtenstein

119- Milton Glaser, cartaz Columbia Records, "Dylan

década de 1960

Linguagens de destaque

A tipografia sempre foi pensada como uma relação de superfícies e não de contornos, pois apesar de entendermos o caractere como uma forma unificada, o designer de tipos tem a preocupação de projetar o desenho da letra em duas partes – o que está dentro e o que está fora –,resultando na forma composta. Para Frutiger, ao invertermos a impressão normal que nos causam as imagens, os espaços internos parecem figuras esculturais, que conferem à escrita o seu ritmo e estilos característicos. (Frutiger, 1999: 141)

Com a mesma idéia de Frutiger, esses designers artesanais tiraram partido desse aspecto da letra, agregando um outro valor à informação.

Como o próprio Heller enfatiza, a representação gráfica deste momento foi transitória, mas serviu de ponte entre dois grupos, propiciando a criação de uma linguagem de design que se tornou a essência da expressão daquela época, e proporcionando toda uma atmosfera para a nova face da tipografia das décadas posteriores.

Herb Lubalin empenhou-se em organizar o espaço compositivo da página através da letra tipográfica ou caligráfica, abandonando os padrões modernistas, e desenvolveu um estilo tipográfico próprio, com serifas bem marcadas, estabeleceu novas formas de ligaduras, colocando o movimento caligráfico como parte de seu grafismo. Destacou-se também no design editorial. Em 1961, redesenhou a “Saturday Evening Post”. Em seguida, desenhou a revista trimestral “Eros”. O jornal “Upper & lower case” serviu de publicidade para a empresa de fotocomposição American Typeface Corporation. A “Fact” e a “Avant Garde” foram outros exemplos de editorial desenvolvidas por ele, sendo que, nesta última, o logotipo utilizado foi composto por maiúsculas ligadas e integradas de maneira compacta, utilizando uma família de tipos desenhada pelo próprio Lubalin, também chamada de “Avant Garde”, que teve uma gande aceitação na década de 1970. (Satué, 1992: 282-3)

A fotocomposição e a fotoletra não implicou em uma distorção no caminho do desenho da letra, mas ampliou as possibilidades da ação de projeto. Esta técnica iniciou o campo da exploração do experimental na tipografia, possibilitando uma maior liberdade de criação, acarretando em significativas mudanças no lay-out da página impressa.

120- Herb Lubalin

1965

1964

121- Push pin studio, 1965

O CONJUNTO DOS MOVIMENTOS PÓS-MODERNOS

9.2.3 UNDERGROUND

A cultura underground, ou a contracultura, também era a manifestação de repúdio à ordem estabelecida, valendo-se, inclusive, dos meios de comunicação que essa mesma ordem estabelecida colocava à disposição das pessoas.

O Movimento Underground surgiu em decorrência de uma atitude de oposição por muitos jovens de classe média, que adotaram valores culturais e posições políticas alternativas, fora dos padrões sociais convencionais, empregando uma postura gráfica alternativa com material impresso barato e com a tecnologia de “faça você mesmo.” Esse estilo, cuja informalidade das publicações passava a idéia de que não era preciso ter nenhuma qualificação especial para produzir uma revista, fizeram surgir na Inglaterra a revista “OZ” , e fez, na Holanda, a “Hitweek, Real Free Press e Hotcha” . Os cartazes psicodélicos de Victor Moscoso, nos Estados Unidos, são exemplos típicos desse período, que foi imitado na Inglaterra, propiciando o renascimento das idéias do Art Nouveau.

As revistas underground introduziram uma mistura inédita de elementos gráficos. A fotolitografia tornou-se uma técnica muito utilizada, devido à rapidez, pois desenhava-se à mão diretamente sobre a pedra ou sobre a própria prancha de composição, imitando letras que evocavam os tempos da ornamentação, mas ressaltando a improvisação impressa em cores vivas. (Hollis, 2001: 196)

123- Victor Moscoso

9.2.2 O “REVIVAL” E O VERNACULAR

Os trabalhos do Push Pin Studio também marcaram as raízes do design pós-moderno. A rejeição deste grupo à funcionalidade e neutralidade do Estilo Internacional deu-se por meio de um grafismo lúdico e eclético, resgatando pedaços da história, utilizando imagens e recursos do estilo Vitoriano, Art Nouveau e Art Deco, com cores luminosas, formas sinuosas e exageradas. Da mesma maneira, Herb Lubalin, mais ou menos na mesma época, utilizou-se de elementos da linguagem vernacular específica de um período, abandonando os padrões modernistas e desenvolvendo um estilo alfabético que marcou os anos de 1970.

O resgate destes estilos decorativos com a incorporação do vernacular viriam, mais tarde, a influenciar outros movimentos como o Retro, reconhecível nos trabalhos de Paula Scher e Luisi Filli na década de 1980. A linguagem gráfica do cotidiano foi explorada pela polêmica obra dos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott Brown, através do livro “Learning from Las Vegas” de 1972,

122- Push pin studio

124- Push pin studio

9.3 década de 1970

Linguagens de destaque

125- Chermayeff & Geismar, edifício 9, West 57, NY

AVANT GARDE

126- Herb lubalin, 1970

As tendências do desenho que foram etiquetadas como pós-modernismo, para Philip Meggs (1991)

"são basicamente trabalhos de pessoas treinadas dentro das normas do estilo suíço e que quiseram ampliar seu repertório".

"Ser moderno foi um valor fundamental, porque existia uma fé no progresso cujas raízes se fundem com a noção da história concebida como um processo linear em que o futuro entendia-se como superação do presente."

Este discurso, segundo Raquel Pelta (2004), fazia parte de uma visão social utópica e ideológica e mesmo que pareça contraditório, esta idéia tentou se manter permanente. O design apresentou com propostas racionalizadoras na tentativa de melhorar a comunicação. Estas propostas tinham a pretensão de alcançar uma validade universal e por isto apresentavam de uma maneira neutra, que como tal lhe asseguraria sua continuidade no tempo. (Pelta, 2004: 43) A hegemonia do Estilo Internacional, devido à sua ampla divulgação em todas as peças das grandes corporações, difundidas em escala global, no amplo espectro da atividade do design gráfico, tirava o estímulo de linguagens individualizadas. As próprias empresas, por menor que fossem, sentiam-se mais seguras adotando este tipo de linguagem, pois poderiam se igualar a uma corporação de grande porte, somente pelo seu visual.

Exceto alguns exemplos de linguagens especiais, como vimos na década de 1950 e 1960, no geral, este era o princípio norteador do design gráfico até meados da década de 1970, quando ocorreram mudanças no campo da linguagem visual, acarretando novos direcionamentos e posturas. Novas justificativas para novas definições despertaram as discussões sobre metodologias, produzindo uma ruptura na comunidade global de desenho, dando lugar a um crescente número de grupos com tendências distintas, que buscavam novas teorias que os apoiassem. Alguns dos principais enfoques deste novo direcionamento, era basicamente o estabelecimento de regras baseadas nos princípios vigentes, para em seguida quebrá-las. (Pelta, 2004: 35)

Nesta década de 1970, surgem os movimentos como a New Wave e o Punk, e os outros derivados da crescente reação contra o racionalismo e a reivindicação de certas vanguardas do passado. Foi o estopim para desafiar todo o formalismo e racionalismo do Estilo Internacional, criado como um escudo de proteção do ambiente visual contra o que era considerado visualmente desagradável. (Pelta, 2004: 36)

124- Push Pin Studio

127- Detalhe, cartaz Wolfgang Weingart, 1979

O conjunto dos movimentos pós-modernos

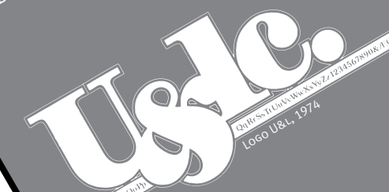
O "revival" vernacular retrô

9.3.1 New Wave

A "New Wave" foi mais uma das reações contrárias ao Estilo Internacional, e seu principal instigador foi o desenhista suíço Wolfgang Weingart, que integrou o corpo docente da Escola de Desenho da Basiléia, onde já havia estudado. Opunha-se às idéias da tipografia suíça, representada naquela instituição por Emil Ruder e Armin Hofmann. Foi convidado a participar da escola em 1968, atuando no curso de Design Avançado, na área de tipografia. Suas contribuições reergueram a tipografia suíça, aumentando o léxico do design gráfico, e mais tarde esses recursos seriam adotados como maneirismos contemporâneos. (Heller, 2007: 272)

Segundo Poynor, os designers mais experimentados e que seguiam a risca os conceitos do Estilo Internacional, acostumados a eliminar o estritamente pessoal, começaram a se preocupar com a expansão da subjetividade de Weingart, que acreditava que o design poderia ser uma forma de arte. Eles acreditavam que os elementos e os efeitos estilísticos da New Wave impediam a clara transmissão da mensagem, e rejeitaram estas experiências, que qualificaram como uma moda passageira. (Poynor, 2003: 26)

Alunos como April Greiman, Willi Kunz e Dan Friedman, após estudarem com Weingart na Basiléia, retornaram aos Estados Unidos para ensinar e trabalhar. A expansão desse espírito de exploração que Weingart iniciou, foi consolidada como uma nova onda nos Estados Unidos.(Heller, 2007: 273)



Logo U&L, 1974

128- Herb Lubalin

O próprio processo de desenho do tipo começou a se modificar durante os anos setenta, e as possibilidades de aplicação tipográfica aumentaram, exigindo maior flexibilidade das tipografias.

Para Rick Poynor (2003),Wolfang Weingart foi uma figura fundamental no desenvolvimento de um novo estilo, chamado New Wave, inciando um novo direcionamento no campo do design gráfico. (Poynor, 2003: 19) Weingart formou-se compositor de textos e desde 1968 era professor da Kunstgewerbeschule da Basiléia. Como aprendiz de composição, foi obrigado a decorar todos os problemas de desenho que apareciam nos manuais de tipografia. Desta maneira, começou a questionar a prática tipográfica, ampliando ao máximo as capacidades expressivas da tipografia. Utilizando tipos de imprensa, começou a investigar as relações básicas das letras, como o corpo, a cor tipográfica, a inclinação e os limites da legibilidade. Sentia-se fascinado com os efeitos de espaçamento e recorria a este recurso tanto para a separação entre letras como entre linhas, até que o texto se tornasse quase ininteligível. Desta forma, Weingart decidiu não restringir-se pelas limitadas convenções da tipografia suíça, que na sua opinião havia desembocado em uma rede ortodoxa e formal. (Poynor, 2003: 20)

O trabalho de Weingart teve grande influência no design americano, pois era intuitivo, espontâneo e emocional. Os americanos Dan Friedman e April Greiman estudaram com ele na Basiléia, e difundiram esses conhecimentos pelos Estados Unidos. Por insistência de Friedman, Wolfgang Weingart realizou uma série de conferências descrevendo seu trabalho.

década de 1970

Linguagens de destaque

129- Wolfgang Weingart, exposição Kunstkredit, 1978

No final dos anos de1970, Weingart recebeu proposta para desenhar cartazes para museus e instituições culturais e sua obra, segundo Poynor passou por uma mudança radical. Os cartazes-colagem para a exposição Kunstkredit dos anos de 1977 a 1982, foram compostos com fragmentos independentes de filme, com superexposição e fixos em uma base preparada para ser transferida diretamente a uma prancha de litografia offset. Weingart alcançou complexos espaços pictóricos sem precedentes naquela época, fundindo tipografia, elementos gráficos, fragmentos fotográficos, deixando aparente algumas partes do grid. Laterais rasgadas, com superfícies sobrepostas, que segundo Poynor, estavam ligadas a uma geometria cubista, com um expressionismo fotomecânico que foi sendo descoberto enquanto trabalhava em quarto escuro e com caixa de luz, atuando sobre o sentido e as emoções do espectador e, desta forma, demonstrando que o design gráfico por vezes poderia ser um meio de expressão artística autônoma. (Poynor, 2003: 22)

O trabalho de Wolfgang Weingart antecedeu a tecnologia digital, e acabou influenciando toda a geração seguinte, que assumiu o computador como principal ferramenta de trabalho.

1977

130- Jaime Reid, "God Save the Queen, Sex Pistols

Enquanto a NASA lançava seu primeiro ônibus espacial em 1977, o surgimento do movimento Punk na Inglaterra exercia enorme influência na cultura contemporânea. Com reflexos na música, nas artes, na moda e na literatura, esse movimento foi sintetizado pelo grupo Sex Pistols. Com seu estilo gráfico de cortar-e-colar e transmissão de mensagens diretas, a arte punk estampada nas capas dos discos da época era em geral altamente política. Algumas das mais conhecidas capas são de Jaime Reid para o álbum "Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols" e para o single "God Save the Queen" ambos para Sex Pistols. (Raimes, 2007: 154)

Jamie Reid, para Poynor, foi uma figura central deste movimento, e suas criações antidesign chegaram a definir o aspecto do design gráfico do Punk, à medida que esta insurreição estendia-se para outros países. (Poynor, 2003: 38)Esse movimento funcionou como um agente catalítico para o nascimento de uma nova abordagem do design gráfico na Inglaterra. Este estilo vivo, rude e anárquico não só captou a energia e a fúria frustrada da cultura juvenil contemporânea como também ridicularizou o requinte estético e sério do modernismo. (Fiell, 2005: 28)

Terry Jones, desenhista inglês, antigo editor da revista Vogue, em 1977, criou "Not Another Punk Book", satirizando as técnicas gráficas do estilo Punk, utilizando pedaço rasgados de jornal, imagens prontas e letreiros produzidos com máquina de etiqueta. (Hollis, 2001: 206)

131- Barney Bubbles (face 1)

132- Barney Bubbles, Capa de disco Elvis Costello (face 2)1978

9.3.2 PUNK

No começo da década de 1970, a sensibilidade underground deu lugar ao movimento Punk, que também torna-se uns dos expoentes do conjunto pós-moderno no campo do design gráfico. Nele os designers se mostraram anti-artísticos e introduziram as letras recortadas. Da mesma maneira que o resgate das imagens do passado e do desenho vernacular foi atribuído ao Push Pin e a Herb Lubalin, a transformação do conceito de legibilidade é atribuído a Weingart, com a quebra da noção de clareza e de ordem. O movimento Punk assimila o ruído como um recurso gráfico, e seus representantes mantiveram as bases para continuar uma ofensiva contra os métodos ordenados e convencionais do design gráfico. Richard Hollis afirma que o dadaísmo foi contra a arte e o Punk foi antidesign. O estilo Punk tornou-se uma representação de parte da cultura das drogas e da música pop. Com o propósito de chocar, utilizavam imagens e textos recortados de jornais populares, escritos à mão e à máquina de escrever, tudo colado e sobreposto formando um original, que era reproduzido por serigrafia ou fotocópia. Seu início ocorreu nas ruas de Londres, direcionado ao público jovem. (Hollis, 2001: 203)

O desenho Punk não foi reconhecido pela corrente dominante do design profissional, nem foi aceito como forma válida de desenho até o princípio dos anos de 1980, quando alguns designers já aceitavam e utilizavam os mesmos recursos e estratégias

A transformação das limitações da nova tecnologia em atributos positivos, segundo Hollis, foi uma atitude essencialmente punk. (Hollis, 2001: 306)

Os designers britânicos constituíram um movimento que estava intimamente ligado a um estilo de música rock que surgiu no final dos anos de 1970. Como Neville Brody, outras figuras-chaves eram Barney Bubbles, Peter Saville e Malcom Garrete. Seus trabalhos pouco se assemelhavam com os trabalhos realizados paralelamente nos Estados Unidos. Os ingleses não queriam seguir nenhum modelo preestabelecido, eram ecléticos e pluralistas em suas aplicações.

Na Inglaterra, segundo Ricky Poynor, essa contestação em busca de uma nova identidade poderia ser interpretada como um gesto pós-moderno, pois ainda que muitos designers utilizassem o enfoque estabelecido nos anos de 1970, outros designers britânicos mais influentes dirigiam-se a um público mais próximo de seus interesses. Neste sentido, o design gráfico se tornou, na Inglaterra um aspecto da subcultura, uma ferramenta criativa com que os jovens se comunicavam entre eles.

A Indústria fonográfica em expansão no final da década de 1970 permitia um alto grau de experimentação e este momento foi denominado "a era da apropriação".

Os designers ingleses, como Barney Bubbles, Malcom Garrett, Peter Saville e Neville Brody, adotaram essa fonte de inspiração do passado.

O livro de Herbert Spencer, publicado no ano de 1966, tinha exercido uma grande influência nesta geração, introduzindo as obras de El Lissitzky, Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Alexander Rodchenko, Lászlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Jan Tschichold.

No caso de Neville Brody, ele procurava estabelecer uma distinção entre copiar meramente uma obra dos dadaístas ou construtivistas, que não lhe agradava, ou chegar a conclusões mais gerais a partir do exemplo:

"Examinava uma obra e tentava avaliar o sentido do que estava fazendo e porque. O que extraía era uma espécie de dinamismo, um humanismo e uma aceitação das regras e dos valores tradicionais. Uma vez examinado, poderia procurar a própria resposta. Sempre pensei que no campo do desenho, os últimos quinze anos seriam de reciclagem das idéias já exploradas."(Poynor. 2003: 76)

O conjunto dos movimentos pós-modernos

133- Peter Saville, Cartaz 1978

134- Jamie Reid, Logo Sex Pistols, 1977

9.4 década de 1980

Linguagens de destaque

"Não temos um estilo coletivo. Temos estilos distintos e trabalhamos intuitivamente, enquanto outros o fazem de forma controlada. Tampouco costumamos descartar material e aproveitamos grande quantidade de elementos. Neste sentido, somos bastante agressivos. Misturamos qualquer cor e tipo de letra. Na revista, não nos preocupa seguir as regras, ou seguir o grafismo que se supõe correto. Nossa preocupação não se centra na legibilidade ou na funcionalidade, mas sim na imagem total, mesmo que esta imagem seja ilegível.

Hard Werken, 1985

(apud Poynor, 2004: 43)

135-Terry Jones

capas revistas i-D, 1981

A década de 1980 caracterizou-se por uma pluralidade de expressões que continuavam reagindo contra o Movimento Moderno.

Terry Jones continuou seu trabalho, lançando em 1980, uma revista em estilo de rua, chamada "i-D", sendo a expressão de tudo quanto era tipo de tecnologia nova, em excesso. Terry questiona a legibilidade de um modo muito similar ao que se fazia nos anos do psicodelismo. (Blackwell, 1992: 202)

Determinou o termo "design instantâneo" para descrever seu método de trabalhar, rápido e jornalístico, e em uma publicação sobre sua carreira, classifica as técnicas gráficas utilizadas para conseguir as rápidas reproduções da moda do momento: marcas manuais de datas com carimbos, lápis, esferográficas, carimbos de borracha, maquinas de escrever elétricas e manuais, tipografia de computador bitmap, colagem, fotócopias, blocos de caracteres ou logotipos, e efeito de impressão constantemente desenvolvidos a partir de erro. No decorrer dos anos de 1980, todos esses recursos foram utilizados na revista "i-D", que modificou inúmeras vezes seu estilo gráfico, formato e tipo de papel. (Poynor, 2003: 41-42)

Neville Brody, com a revista inglesa "The Face", também transformou a linguagem gráfica dos anos oitenta. Brody utilizou a manipulação da linguagem através da tipografia digital como elemento de exploração.

A princípio Brody tinha ligação com as idéias de Weingart e ao movimento New Wave, participando depois do movimento Punk. Na opinião de Richard Hollis (2001) Brody domou o estilo Punk, transformando-o no idioma gráfico do consumidor dos anos de 1980. Enquanto que as palavras e as imagens da revista "i-D" eram apresentadas na mesma textura, a "The Face", uma revista de cultura e estilo, lançada em 1980, tendo Neville Brody como diretor de arte, desmontava o lay-out convencional das revistas de consumo com títulos impressos em letras com formatos bizarros, algumas vezes geradas por computador outras construídas geometricamente em estilo art déco. (Hollis, 2001: 209)

136- Neville Brody, Página da revista "The Face", 1982

137- Neville Brody, "The Face", 1985 Capa

Para Blackwell, a obra de Brody demonstrou um progressivo refinamento inspirado nos conceitos racionalistas e até no Estilo Internacional, mas sempre em uma atitude questionadora, tornando-se um desenhista independente e diretor de sua própria fundição tipográfica digital, a "Font Works". (Blackwell 1992: 201)

Neville Brody, junto com Erik Spiekermann, abriu também a Fontshop Berlin e Londres. Spiekermann transformou a tipografia alemã, e desenhou a fonte Meta (1985), com a idéia de ser uma alternativa à Helvetica. Associado do escritório MetaDesign desde 1979, especializou-se em tipografia e design de informação, elaborando o sistema de sinalização para o Aeroporto de Düsseldorf. Desenhou também a ITC Officina (1988-90) e FF Info. Na realidade, para Poynor, o trabalho de Neville foi pouco reconhecido pelos designers americanos, pois mesmo conhecendo e lendo a revista "The Face", a maioria dos trabalhos de Neville Brody começa a ficar conhecida no final da década de 1980, quando foi publicado "The Graphic Language of Neville Brody". (Poynor, 2003: 33)

138- Paula Scher, folheto, 1984

Nos Estados Unidos, no transcurso destes anos, o "Retro" converteu-se em um estilo dominante da década. Paula Scher era uma das figuras mais influentes, pela sua compreensão da forma histórica e sua eclética habilidade para reinventá-la a serviço de seus clientes. Depois que deixou a CBS, Scher fundou sua firma Koppel & Scher com Terry Koppel. Qualquer estilo histórico era válido, e seus resultados eram hábeis no ponto de vista comercial. Porém, à medida que a década foi avançando, a tendência a reciclagem foi posta em dúvida.

Em 1985, a Adobe Systems introduziu a linguagem Post Script, e pela primeira vez o designer tinha controle total sobre o processo criativo. A acessibilidade e a redução de custos no campo da tecnologia dos computadores resultaram na "democratização da profissão".

Em 1990, Matthew Carter, tipógrafo britânico, que vive nos Estados Unidos declarou:

"Como parte da democratização da indústria, a criação dos tipos foi desmitificada. Graças à popularidade dos programas o processo da tipografia mudou rapidamente. Em poucos anos designers criaram o mesmo número de tipos novos que haviam sido feitos em 500 anos de história."

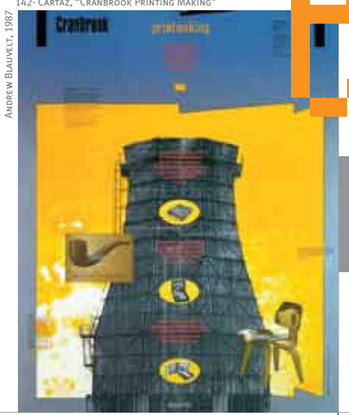
(Blackwell,1992: 194)

139- luise Fili, marcas retrô

139- "Emigre", nº 4, Capa e página, 1986

141-Logo "Emigre", 1985

142- Cartaz, "Cranbrook Printing Making"



Andrew Blauvelt, 1987

Durante esta década, o design tornou-se objeto de constante revisão, na qual a fusão de teoria e prática foi solicitada para uma melhor definição da ação projetual. A síntese da multiciplinaridade dentro do campo do design gráfico abre caminhos para um novo direcionamento para a atividade, causando um maior impacto social.

A tipografia assume um novo papel, fazendo com que o leitor torne-se agente ativo na construção da mensagem, interagindo, e abandonando a posição passiva habitual. A proposta era que os leitores aprendessem a ler imagens abertas e fechadas com a mesma atenção que demandava o conteúdo. Para Jeffery Keedy, o trabalho de cada designer deveria alcançar vida própria, tornando-se um elo ativador e intermediário para o leitor. (in Pelta,2004: 130)

A revista "Emigre", desenhada e produzida em Berkeley (California), por Rudy Vanderlans e sua mulher Zuzana Licko, foi uma vanguarda do potencial da nova tecnologia de tipos e do conceito editorial da cultura jovem. Durante toda essa década a publicação fomentou o interesse da comunidade internacional do design de tipos, com a exploração das fontes bitmap.

Os conceitos de tipografia e de tipo digital se fundem, graças ao impulso recebido por parte dos estudantes da Cranbook Academy of Art, que desde a década de 1970, transforma-se em um centro de vanguarda do design nos Estados Unidos. Os ensinamentos e a obra de Katherine McCoy contaram com apoio de estudantes-chave como Jeffery Keedy, Edward Fella e outros. Um de seus primeiros projetos foi o desenho de um número da revista acadêmica de teoria da comunicação "Visible Language", cujo projeto, apoiado por McCoy, fez parte de um exercício de exploração da teoria lingüística, apreendendo um conhecimento do significado a partir do significante, voltando a tona a discussão sobre a teoria da linguagem de Ferdinand Saussure, confrontando-a com a teoria desconstrutivista de Jacques Derrida.

9.4.1 DESCONSTRUTIVISMO

143- Jim Cherry, 1981

Capa do disco "Vertigo"

O conceito de deconstrução foi introduzido por Jacques Derrida em seu livro "De la Grammatologie", publicado na França em 1967,e traduzido para o inglês em 1976. O deconstrutivismo tornou-se a vanguarda literária para os intelectuais da década de 1970 e 1980 nos Estados Unidos, colocando em foco os sistemas lingüísticos e institucionais que sustentavam a produção. (Lupton e Mieller, 1996: 7)

A maioria desses designers, como Jeffery Keedy, Katherine McCoy, Edward Fella, Rudy VanderLans, Barry Deck e outros, estavam totalmente convencidos de que o design gráfico não deveria mais ser anônimo e impessoal, como o Estilo Internacional considerava.

Para eles toda a linguagem era pessoal, e devido a isso, era permitido utilizar-se de todos os meios para conseguir alcançar uma expressão efetiva e era unânime a opinião de que cada designer deveria estar implicado com a comunicação das mensagens, e como tal, deveria decidir e responsabilizar-se pelo seu aspecto. (Pelta, 2004: 44).

A maioria das experiências tipográficas, sejam elas desconstrutivistas ou não, eliminava um dos principais alicerces no campo do design gráfico, que seria a legibilidade. Esses profissionais argumentavam que não existia nenhum tipo que fosse legível por natureza, como Zuzana Licko defendia. Para ela e para seu marido, a legibilidade depende da familiaridade dos leitores com determinados tipos de letras e esta legibilidade deveria estar proporcionalmente ligada a seu conteúdo emocional.

As teorias do estilo suíço, ordenado, linear, objetivo, que defendia o conceito de legibilidade como premissa para a neutralidade, e a utilização do grid como organizadora e racionalizadora da ação projetual deixou de ser prioridade, fazendo com que a tipografia assumisse um papel mais sensível a esta nova situação e os designers começassem a despertar para a possibilidade de leituras distintas com diferentes expectativas de compreensão. (Pelta,2004: 130) No final dos anos de 1980, esta emergente sensibilidade assistiu ao nascimento do fenômeno tridimensional que teria grande influência internacional." (Poynor, 2003: 26)

"Desconstrução pertence ao amplo campo crítico conhecido como pós-estruturalismo, e entre as figuras-chave desse estão os pensadores Roland Barthes, Michael Foucault e Jean Baudrillard. Cada um desses escritores entendeu os modos de representação – desde a convenção da literatura e fotografia ao design de escolas de design e prisões – como poderosas tecnologias que constroem e recriam o mundo social. O ataque da desconstrução à neutralidade dos sinais, também está presente nas mitologias do consumidor de Barthes, na arqueologia institucional de Foucault e na estética simulativa de Baudrillard."

(Lupton e Mieller, 1996: 7)

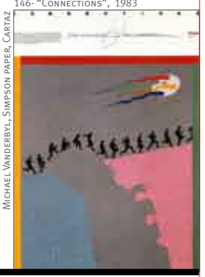
O grupo italiano Memphis foi fundado pelo arquiteto Ettore Sotsass e Michele de Lucchi. Ele e todos seus seguidores são atraídos pelas texturas das superfícies, pela utilização de elementos geométricos descontraídos, pelas cores e, como conseqüência, também são marcadamente ecléticos e pluralistas. O grupo escolheu este nome por refletir seus interesses na inspiração na cultura popular contemporânea e nos artefatos e ornamentos das culturas antigas. Esta atitude experimental tomou conta da cena nos anos de 1980, e tornou-se sinônimo de extravagância decorativa na área do design . (Meggs, 1998: 442) Os objetos do grupo Memphis surpreendiam pelo seu uso de materiais plastificados impressos com uma grande variedade de estampas coloridas. Esses objetos identificavam-se pela ausência da marca, como cafeteiras, geladeiras, restaurantes de comida rápida, cozinhas, etc. A Memphis aplicou este material de aspecto barato até em peças luxuosas para sala de estar. A capa de seu primeiro catálogo de 1981 apresenta uma mescla irregular de diferentes tramas, junto com o logotipo de blocos angulares. (Poynor, 2003: 29-30)

144-Michael Vanderbyl , material promocional, estudio "Memphis", 1985

Em São Francisco, Michael Vanderbyl criou uma série de peças em resposta às novas tendências de arquitetura e desenho. Em um cartaz para a Simpson Paper, de 1983, elaborou uma fileira de figuras que salta no vazio desde um arranha-céu moderno, simbolizando um caminho até chegar a uma coluna clássica; isto, para Poynor, significa uma chamada evidente ao valor das formas culturais pré-modernas. O folheto de Memphis, desenhado em 1985, demonstra até que ponto, naquela época, as inovações estilísticas desse momento já haviam sido aceitas pelos clientes mais comerciais. A textura característica de Memphis na palavra "Innovation" contribui a coesão das letras espaçadas de diferentes estilos, apoiando uma coleção de móveis e objetos do grupo. Outro cartaz que simboliza este momento foi desenhado por William Longhauser para uma exposição de Michael Graves. Cada letra do sobrenome faz uma alusão a algum aspecto de sua linguagem arquitetônica. (Poynor, 2003: 31)

145- "The Language of Michael Graves"

146- "Connections", 1983



Desta maneira, ao longo da década de 1980, por meio da utilização das ferramentas eletrônicas disponíveis, os designers criaram um repertório de imagens híbridas com mensagens codificadas, proporcionando uma nova vitalidade à atividade. Desta maneira, o conjunto dos movimentos pós-modernos trouxe ao design uma multiplicidade de estilos, desatando as amarras do conceito modernista.

Zuzana Licko, também na revista "Emigre", demonstra que cada forma tipológica e suporte não-convencional carrega em si o estigma de ser menos legíveis do que outras com os quais o olho humano já se acostumou. "As formas de tipos não são intrinsecamente legíveis. E antes a familiaridade do leitor com a forma da letra que resulta em sua legibilidade, e elas se tornam mais legíveis por seu uso reiterado, pois a legibilidade é um processo dinâmico".

Anteriormente a legibilidade dependia de uma série de normas estabelecidas, que hoje não são mais aplicáveis. Zuzana Licko, da casa de fontes "Émigre",afirma:

"Se lê melhor o que mais se lê."

Ela acredita que no futuro suas tipografias se tornem mais fáceis de ler e afirma que as letras e seus suportes não são inerentemente legíveis, mas sim, que se tornam mais legíveis pelo seu uso reiterado.

E que a legibilidade é um processo dinâmico.

(Revista "Emigre" nº 15 , 1991)

A ascenção da Internet reacendeu o interesse pelo pensamento universal. O inventor da World Wide Web, a "teia do tamanho do mundo", conhecida pela sigla www, foi Tim Berners-Lee, que no início da década de 1990 trabalhava no Cern (centro europeu de pesquisas voltado para o estudo das partículas) e tinha problemas para entrelaçar as informações da pesquisa com outras pessoas que participavam de alguns projetos mas que estavam separadas por longas distâncias e usando sistemas de computadores diferentes. As ferramentas desenvolvidas por ele resolveram esse entrave. (Lupton, 2006: 134)

Desta maneira, a web foi desenhada, segundo suas palavras, para ser um espaço colaborativo, que em 1996 atingiu a faixa de 30 milhões de usuários e um ano depois, 150 milhões, em 2006 chega à faixa de 800 milhões e alcança hoje 1,5 bilhão de usuários no mundo. (http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u472935.shtml)

As tecnologias digitais também iam modificar o modo como se estava utilizando a letra. Ficou evidente nos anos de 1990 o declive dos standard tipográficos, e o questionamento do conceito de atemporalidade permanecia, abalando a idéia de que a tipografia deveria ser desenhada de forma que permanecesse no tempo. Como em outros âmbitos da cultura, se reivindicava o efêmero, conceito este, que para designers como Massimo Vignelli, seria um novo tipo de poluição visual que ameaçaria a cultura. A era do grafismo eletrônico fomentou um certo abandono de standard do desenho. A tela converteu-se na área de trabalho

Frente a esta postura, Jeffery Keedy questionava se em uma era em que "existiam milhares de aparelhos de televisão, de revistas, livros, jornais, web e inconcebível quantidade de informação, será que somente alguns poucos tipos seriam suficientes. Em um mundo assim, tudo estava permitido, pois para os partidários desta postura, diversidade e excelência não se excluíam mutuamente". (Keedy, 1998)

Isso significava, segundo Raquel Pelta, que as necessidades tipográficas eram flexíveis e não havia nenhum inconveniente em que os tipógrafos tivessem maior liberdade na hora de selecionar um tipo, visto que uma fonte que era apropriada para uma revista, não seria necessariamente ideal para uma enciclopédia, um jornal ou um catálogo de arte. Isto quer dizer que cada tipo tem sua funcionalidade. (Pelta,2004: 128)

Nas duas últimas décadas do século XX, começou a ser reivindicada a presença do designer, como seu tom de voz, por meio da seleção dos tipos, como uma maneira de assegurar que cada projeto de desenho tivesse uma identidade específica. Essa era a postura de Rudy VanderLans, Jonathan Barnbrook, Neville Brody, Max Kisman. Esta reivindicação, acompanhada da influência do pós-estruturalismo, em especial em relação ao tema "a morte do autor", arremeterá contra a invisibilidade dos tipos, ou melhor contra sua transparência. (ibid: 129)

Os primeiros anos da década de 1990 tiveram influência das teorias pós-estruturalistas, acreditava que um texto é um desenho e vice-versa. Segundo Peter Bil'ak, passou algum tempo até que os designers deste momento começassem a pensar que um texto comunica de forma diferente de um desenho. Isto contribuiu para que eles pudessem entender que o processo de leitura não é linear, pelo contrario, é dinâmico e ativo. A utilização da tipografia é uma maneira de fazer o ato da leitura se tornar mais agradável, desta maneira a manipulação do tipo, dos espaçamentos tem influência fundamental no leitor, ajudando a guiá-lo, na interpretação do conteúdo.

No ano de 1991 começou a publicação da "FUSE" "o projeto para a investigação da linguagem". Neville Brody e Jon Wozencroft caracterizaram a experiência como "uma tentativa de juntar os designers gráficos, cultura popular e a filosofia." A importância deste projeto foi confirmada quando passou a fazer parte da coleção permanente do londrino Victoria and Albert Museum. A "Fuse" continuou dentro de sua linha gráfica até o ano de 1999.

147- Neville Brody, Capas revista "Fuse"

Tibor Kalman e Ed Fella eram designers autodidatas, mas o método que utilizavam para transgredir as normas era fruto de um profundo conhecimento de suas convenções, de modo que tinham autoridade para questioná-las. David Carson, dentro da escola autodidata, fez um caminho diferente, tendo o alicerce de seu trabalho baseado no seu talento e na intuição sem restrições. Para Ricky Poynor, Carson é uma exceção e foi o designer mais reconhecido nos anos noventa, adotando uma posição inusitada quando declarou, sem constrangimento, que era exatamente por sua ignorância das regras, e de todas suas possibilidades e limitações, que o permitia realizar desenhos que não pareciam em nada com o que o público estava acostumado:

"Nunca aprendi o que não se deve fazer, simplesmente ponho em prática o que tem mais sentido (...)". "Não existe grid, não existe formato. Creio que no final se consegue um resultado mais interessante do que aplicar meramente as regras formais de desenho." (Poynor, 2003: 13)

No caso de Carson, ele conseguiu resultados extraordinários e muito sugestivos do ponto de vista plástico, o que para muitos pareceu confirmar, pelo menos por um tempo, a absoluta irrelevância das regras: o designer confiava em sua intuição para saber o que funciona e o que está adequado. "Desligando a página da grade, cada elemento de desenho opera através de uma associação ilógica, atrapalhando o olhar e chamando atenção para uma aventura dos sentidos no campo aberto da página."Esta é uma citação de um crítico de uma revista de moda e estilo inglesa e para Poynor, esta colocação foi suficiente para provocar vários anos de introspecção nas escolas de desenho, já que nunca havia sido colocado em dúvida os princípios básicos vigentes do design gráfico até esta época. Porém ficou claro, tendo em vista os milhares de imitadores, que sem um talento especial, a ilógica associação levou ao caos absoluto. A intuição por si só não basta.

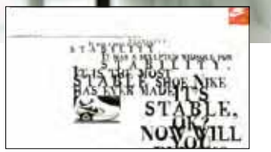
Questionada a invisibilidade da letra, a objetividade, a legibilidade, o grid, a tipografia no final dos anos de 1990, o começo de 2000 passa a suavizar as turbulências ideológicas, dando lugar a uma etapa em que os designers estão mais interessados em outras questões, como a transmissão de conteúdos, a organização de informação e o desafio dos novos meios. (Pelta,2004: 132)

148- David carson, 1993

Capa revista "Ray Gun" Nº 14

149- Páginas revista "Ray Gun"

150- David Carson, "Federal Bank", 1995

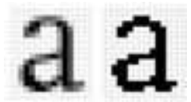


151- David Carson, Campanha da "Nike" 1994

10. O NOVO SUPORTE INFORMÁTICO

A MEDIDA QUE PASSAMOS DA IDEOGRAFIA AO ALFABETO E DA CALIGRAFIA À IMPRESSÃO, O TEMPO TORNA-SE CADA VEZ MAIS LINEAR, HISTÓRICO. A ORDEM SEQÜENCIAL DOS SIGNOS APARECE SOBRE A PÁGINA OU MONUMENTO. A ACUMULAÇÃO, O AUMENTO POTENCIALMENTE INFINITO DO CORPUS TRANSMISSÍVEL DISTENDEM O CÍRCULO DA ORALIDADE ATÉ QUEBRÁ-LO.“ (LEVY, 2000: 94)

Nos últimos anos fomos testemunhas de um dos câmbios mais importantes no desenvolvimento da linguagem visual desde a invenção da impressão com tipos móveis. O novo campo tecnológico, considerado antes uma ferramenta, se converte também em um suporte de leitura. Antes de ser iniciada esta revolução tecnológica, até o final da década de 1980, o estudo das interfaces era restrito a um usuário acadêmico específico, que não se interessava com o cidadão comum. Junto a informática para as empresas surgiu a necessidade de fazer compreensível sua aplicação para esse cidadão comum, o que fez com que os designers se vissem obrigados a adaptar a tecnologia e o vocabulário para esse público. Com o surgimento de uma interface gráfica, muitos perceberam o começo de uma ferramenta que se tornaria uma nova forma de comunicação, tão importante quanto os êxitos alcançados pelo papel, a tinta ou a imprensa. Como toda inovação tecnológica, antes do refinamento e o total aproveitamento das possibilidades, passa por um período experimental, no qual ocorreram sucessivos estágios de melhorias, que vão desde as tela pretas com os caracteres bitmap verdes até alcançar a Postscript, passando por inúmeras atualizações dos sistemas operacionais com objetivo de melhorar a legibilidade, como a incorporação do anti-alias como parte do sistema, proporcionando maior conforto e claridade para a leitura da palavra em um suporte virtual. Depois de quase vinte e cinco anos, os computadores pessoais foram incorporados por todos os cidadãos, tanto os mais ortodoxos, como os mais revolucionários. Da mesma maneira que o papel e seu processo de impressão impõem limitações, a tecnologia digital também coloca as suas. Os hábitos de recorrer e entender o manuseio do mouse, do cursor, o costume da leitura em monitores de diferentes tamanhos e a potencialização do uso massivo pela internet, faz com que o computador seja ao mesmo tempo uma ferramenta de trabalho e um meio de leitura.



152-O EFEITO ANTI-ALIAS, SUAVIZA AS BORDAS DE UMA IMAGEM OU TIPO. O EFEITO MISTURA OS PIXELS DA BORDA COM OS PIXELS DO FUNDO. POR EXEMPLO, SE A BORDA ESTÁ NA COR PRETA E O FUNDO NA COR BRANCA, O ANTI-ALIAS COLOCA NA BORDA UMA GRADAÇÃO DE TONS DE CINZA. ASSIM, O CONTORNO DA IMAGEM ALCANÇA UMA MAIOR RESOLUÇÃO. (LUPTON,2006: 55)

O surgimento do Apple Macintosh, em 1984, acelerou a integração da informática ao mundo da comunicação. As numerosas características de interface típicas do Mac, foram logo retomadas por outros fabricantes, de forma que em pouquíssimo tempo a informática se tornou amigável, por meio dos ícones e do mouse. Steve Jobs e alguns de seus colaboradores, ao visitarem os laboratórios de Palo-Alto Research (PARC) da Xerox, viram pela primeira vez como era possível interagir com um computador de forma intuitiva, sem intermédio de códigos abstratos. Sob a direção de Alan Kay, Terry Tessler e a equipe do PARC trabalhavam no desenvolvimento de uma interface informática que simulasse um ambiente de trabalho. Deslizando um pequeno aparelho sobre uma superfície plana, era possível selecionar, na tela do computador, ideogramas (ícones) que representavam documentos, pastas ou instrumentos de desenho, e apertando o botão do mouse, podia-se efetuar uma série de operações sobre os objetos selecionados. (Levy,2000: 48)

153- O SÍMBOLO DA APPLE CRIADO EM 1976 POR ROB JANOFF. O ARCO-ÍRIS FOI UTILIZADO ATÉ 1998.

O usuário tinha sempre à vista diferentes planos nos quais se desenvolvia o trabalho, bastando abrir e fechar janelas. Segundo Levy, Jobs reverteu em proveito da Apple as idéias da Xerox, reunindo outras características de interface que remetem uma às outras, redefinem-se e valorizam-se mutuamente, como textos e imagens interconectados em um hipertexto. (Levy, 2000: 48-49)

O jornal ou a revista, refugos da impressão, bem como a biblioteca moderna, são particularmente bem adaptados a uma atitude de atenção flutuante, ou interesse potencial em relação à informação. Não se trata de caçar ou de perseguir uma informação particular, mas de recolher coisas aqui e ali, sem ter uma idéia preconcebida. O verbo “to browse” (recolher, mas também dar uma olhada) é empregado em inglês para designar o procedimento curioso de quem navega em um hipertexto. No território quadriculado do livro ou da biblioteca, é necessário o uso de mediações, como índices ou sumários. Ao contrário, o leitor do jornal realiza diretamente uma navegação a olho nu. As manchetes chamam a atenção, dando uma primeira idéia, pinça-se aqui e ali algumas frases, uma foto, e depois, de repente, um artigo fisga sua atenção. (Levy, 2000: 35-36)

Os inconvenientes iniciais de consulta através da tela foram parcialmente compensados por um certo número de características de interface que se disseminaram durante os anos de 1980 e que podemos chamar de princípios básicos da integração da informática:

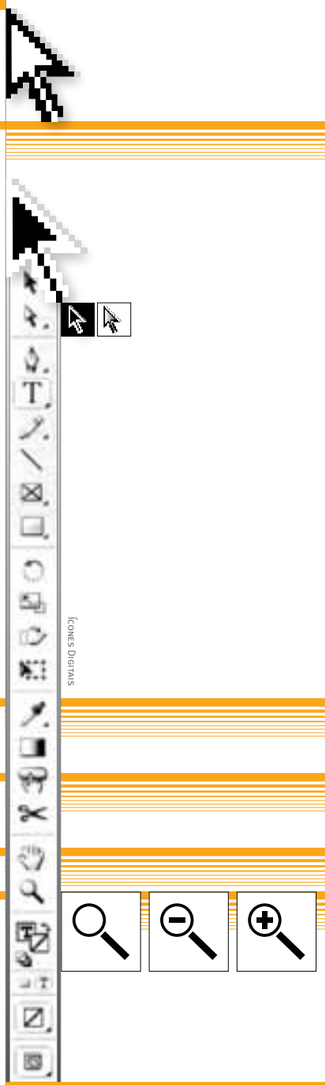
“DIAGRAMAÇÃO FIGURADA, DIAGRAMÁTICA OU ICÔNICA DAS ESTRUTURAS DA INFORMAÇÃO E DOS COMANDOS (POR OPOSIÇÃO A REPRESENTAÇÕES CODIFICADAS ABSTRATAS);

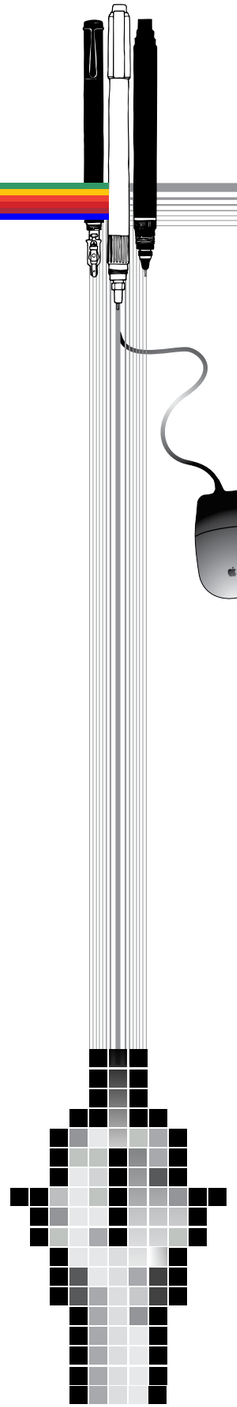
O USO DO MOUSE, QUE PERMITE AO USUÁRIO AGIR SOBRE O QUE OCORRE NA TELA DE FORMA INTUITIVA, SENSÓRIO-MOTORA E NÃO ATRAVÉS DO ENVIO DE SEQÜÊNCIAS DE CARACTERES ALFANUMÉRICOS;

OS MENUS QUE MOSTRAM CONSTANTEMENTE AO USUÁRIO AS OPERAÇÕES QUE ELE PODE REALIZAR;

A TELA GRÁFICA DE ALTA RESOLUÇÃO”. (LEVY, 2000: 35)

Partindo de traços tomados de empréstimos de várias outras mídias, o hipertexto constitui, portanto, uma rede original de interfaces. Algumas particularidades do hipertexto (seu aspecto dinâmico e multimídia) devem-se a seu suporte de inscrição ótica ou magnética e a seu ambiente de consulta do tipo “interface amigável.” As possibilidades de pesquisa por palavras-chave e a organização subjacente das informações remetem aos bancos de dados clássicos. (Levy, 2000: 36)





11. Tipografia: Uma Interface

Tradições e Mutações da Linguagem visual

Pensar em linguagem visual é pensar em todo nosso entorno. Ele nos envolve, comunicando, identificando, dando significados ou até mesmo transformando-os. As representações gráficas, que podem ser sinais, como letras, ou formar parte de qualquer sistema de signos gráficos, estão presentes nas ruas, em tudo que lemos, e todos seus elementos fazem parte do repertório visual do cidadão, não só como uma representação da linguagem verbal, mas seus efeitos gráficos impregnaram tanto os veículos de comunicação como todos os espaços urbanos, integrando-se e interagindo com o desenho da cidade. Tais sinais gráficos, por exemplo, os sistemas de sinalização – tanto os planejados, como os espontâneos –, fazem parte real de nossa cultura e transformaram-se em símbolos dos grandes centros urbanos.

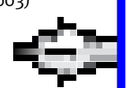
O design gráfico mantém sua função como organizador e estruturador de qualquer sistema de comunicação por meio de texto e imagens, no plano bidimensional, tridimensional e virtual. Continua desempenhando o papel de dar forma à mensagem e ordenar a informação, por meio da representação da linguagem verbal, tendo que transmitir simbolicamente uma intenção, criando linguagens particulares, diversificadas e específicas para diferentes grupos, de forma que cada público consiga ter uma reação e estabelecer uma interação. Portanto, podemos dizer que o design gráfico continua sendo a arte de criar e escolher imagens, combinando-as em qualquer superfície para transmitir e comunicar uma mensagem.

Uma nova tecnologia faz com que o horizonte se amplie, causando um impacto social, e como conseqüência altera o exercício profissional pelas mutações da ação projetual.

O livro não é mais o principal responsável pela manutenção da escrita. Os símbolos, ícones e padrões tipográficos, são poderosas variantes da alfabetização, que operam deixando marcas no meio urbano, nas diferentes superfícies e espaços que o compõe. Com a internet, novas e velhas convenções ligadas a apresentação de textos rapidamente transformaram-se, apropriando-se de linguagens provenientes de diferentes nichos, como da imprensa, da arquitetura, do cinema, da televisão. Anteriormente, as condições materiais e técnicas de uma matriz carregada de informação estabeleciam os alcances e as limitações de seu uso. Hoje com a mudança do suporte, os dados digitalizados carregam a mensagem de um meio para outro, apresentando-se automaticamente em diversos formatos. (Lupton, 2006: 76)

A tecnologia teve uma grande influência sobre as direções seguidas pela tipografia. O processo da composição com tipos móveis até a introdução da composição mecânica no final do século XIX, poucas mudanças ocorreram. A composição mecânica, como os sistemas Linotype e Monotype, incrementou a velocidade, mas manteve inalterado o aspecto geral da página impressa. Para Martin Solomon, a introdução da fotocomposição alterou a forma de produção dos tipos, assim como sua expressão tipográfica. Mas na realidade foi a tecnologia digital que revolucionou os fundamentos conceituais do design gráfico. “Até o final da década de 1980, os designers pouco participavam dos processos físicos da composição tipográfica. Eles estavam acostumados a dar diretrizes para a execução para os artesãos ou operadores capacitados para a tarefa. O computador fez com que grande parte destas tarefas fosse assumidas pelos designers, agilizando o processo tanto de produção como de execução”. (Solomon, 1996: 16)

Para Peter Bil’ak, o desenho tipográfico, como tantas disciplinas, foi dirigido pela tecnologia. Cada câmbio tecnológico na esfera da impressão impulsionou o desenvolvimento de novos enfoques, incentivados pelas novas possibilidades. Por exemplo, as novas tipografias do século XVIII aproveitaram as inovações na fabricação do papel e as melhores técnicas de entintamento para conseguir alcançar um aumento considerável do contraste entre os traços grossos e finos dos caracteres. A introdução do gravador e das matrizes pantográficas no final do século XX permitiu a produção de numerosas variações de uma tipografia a partir de um só desenho. A compressão da escala mecânica das formas transformou a noção do alfabeto. Este se converteu em um sistema flexível, que possibilitava numerosas variantes tipográficas: comprimidas, expandidas, etc. Na metade do século XX, a adoção do sistema de fotocomposição significou que o espaçamento entre letras poderia ser ajustado com maior precisão. Entre as numerosas inovações estão também as fototecnologias e o desenvolvimento de fontes que simulam a escrita manuscrita com letras interconectadas. E, mais recentemente, a tecnologia digital estimulou uma onda de fontes com base em fatores de aleatoriedade. (BiL’ak, 2003)

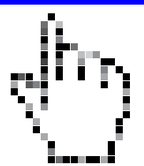


Podemos traçar paralelos entre épocas historicamente bem definidas em termos de mudanças tecnológicas.

No século XV, os tipógrafos enfrentaram problemas para acertar o correto manuseio do metal ou as correções no corte do tipo, pois seu desenho estava diretamente vinculado às características formais que a pena caligráfica impunha.

No século XIX, durante o período da Revolução Industrial, com o advento de novas tecnologias a vapor, surgiu a necessidade da adaptação do homem à máquina, acarretando problemas técnicos criados pelo novo sistema mecânico, para depois gradativamente o processo projetual entrar em sintonia com o executivo.

Na década de 1950, com a introdução da fotocomposição, a qualidade gráfica da composição dos elementos decaiu, em parte devido a problemas técnicos criados por um novo sistema e também pela inexperiência dos operadores, que haviam sido treinados por um pessoal técnico na utilização da máquina da fotocomposição e não por conhecedores da forma tipográfica.



Uma das palavras mais comuns utilizadas hoje é “digital”, reforçando a idéia que os computadores dependem de correntes de dígitos, e, na realidade, quase todos os dados, seja na forma de palavra, números ou imagens, podem ser digitalizados e transmitidos utilizando essas novas correntes tecnológicas.

A civilização globalizada foi influenciada pela tecnologia da informação e do design. Os computadores pessoais penetraram no cotidiano do cidadão, independente de seu contexto, idade ou cultura. Durante a ultima década, a prática do design gráfico sofreu importantes modificações em todas as ordens, desde que conseguiram uma melhor definição dos pixels para a saída de impressão e os softwares puderam substituir as ferramentas tradicionais. A internet e a disponibilização global da informação proporcionaram maior velocidade à prática profissional do desenho gráfico, mas por outro lado, aceleraram o desgaste de soluções, enfatizando o modismo dentro deste campo.

Nas últimas décadas, o design gráfico passou de um meio basicamente estático de mensagens organizadas dentro de peças fechadas – como livros, revistas, cartazes –, a um meio onde a mensagem surge em constante movimento e ação, propondo uma interatividade do usuário com as chamadas Interfaces Gráficas de Utilizador (“Graphic User Interface” - GUI), que são peças centrais dessas interfaces para que qualquer pessoa possa conectar-se aos computadores, por meio de uma simplificação de seus conteúdos. Esses ícones tornaram-se a chave para que os usuários interpretassem e controlassem a interação com o computador, por meio de símbolos gráficos que formaram um outro modo de comunicação universal. (Gordon, 2002: 9)

Beatrice Warde (1956), tipógrafa, escritora e intelectual americana, rejeitava o movimento de vanguarda dentro da área do design gráfico, pois acreditava que a tipografia clássica fornecia uma melhor comunicação de idéias. Warde defendia a idéia de transparência tipográfica, mencionada em seu texto “ A taça de cristal”, (“The Crystal Goblet or Printing Should be Invisible” publicado em “Sixteen Essays on Typography”, Cleveland, 1956) em forma de metáfora: “que boa tipografia é como a taça de cristal, que contém o vinho, porém é invisível, não interferindo, mas apenas contendo”. Da mesma forma, Stanley Morison (1957) também acreditava que “nada poderia interferir entre o autor e o leitor”. (Morison, 1957: 15)

a tipografia era:

para Stanley Morison

“essencialmente utilitária e só acidentalmente estética”

Morison 1957: 15

Estes conceitos utilitaristas das primeiras décadas do século XX, transformaram-se em estandartes dos racionalistas, e fazem parte da história de uma época em que se pretendia alcançar a neutralidade com o intuito funcionalista para atingir a linguagem universal. Esta invisibilidade tipográfica que defendia Warde e Morison deveria estar diretamente ligada ao conceito da “razão”, distanciando do “sentir”, que pertencia à arte e à expressividade, que para eles deveriam estar distantes do conceito tipográfico. (Sesma, 2004: 42)

Desta maneira, a noção tradicional do design tipográfico presente nos funcionalistas era a de que o texto seria um mediador entre o autor e o leitor, fazendo com que a tipografia se tornasse uma convenção cristalizada de regras universais transformando-a em um veículo invisível da palavra.

Contra essa restrições racionalistas, os movimentos anti-modernos e de contracultura começaram a se articular na década de sessenta, concentrando-se inicialmente nas universidades, nos centros artísticos e na expressão cultural urbana, e sua disseminação marcou a agitação mundial de 1968, considerada por alguns críticos do design, como Steven Heller, Rick Poynor, entre outros, como a precursora cultural e política do pós-modernismo.

Raquel Pelta ressalta que o meio impresso teve um extraordinário renascimento nos últimos anos, da mesma maneira que a letra. O número de publicações aumentou para estimular o leitor. “O cheiro da tinta, a textura do papel, as capas e encadernações com os mais variados materiais, enfatizam a materialidade do livro, contrastando com o que a tela não pode nos dar. Ao passo que a tela tem seus próprios recursos como o movimento e a interatividade, e fascina pela luminosidade de suas cores. Desta maneira, algumas das características próprias da mídia digital estão sendo absorvidas pela mídia impressa, que coloca imagens de forma seqüencial, com a idéia de sugerir o movimento, ou provoca o usuário, estimulando o desejo de tocar, cheirar ou julgar o objeto-livro. Em alguns casos, transferiu-se automaticamente a linguagem da tela recorrendo a tipografia em três dimensões, fotografias capturadas por câmera de filmar. A idéia é provocar no leitor a sensação de que se encontra em um espaço virtual”. (Pelta, 2004: 133)

Desta maneira, vemos que os primeiros anos da relação entre tipografia impressa e a de tela foram momentos de empréstimos e interferências de ambas as partes. “Na era digital, quando os caracteres não são recolhidos das pesadas gavetas cheias de unidades manufaturadas, mas acessados com mouse e teclado, o espaço tornou-se mais líquido e menos concreto e a tipografia evoluiu do corpo estável de objetos para um sistema flexível de atributos”. (Lupton, 2006: 69)

Relembrando:

Os primeiros passos do processo tipográfico no século XV foram guiados pela técnica dos calígrafos, para no século seguinte inverter-se a situação, quando os calígrafos se aproveitaram dos avanços da tipografia para delinear um novo conceito racional e pessoal, com caráter estritamente didático, ocasionando o surgimento dos Manuais de Caligrafia. Estes se limitam a apresentar amostras caligráficas, prevalecendo o critério técnico manual, propiciando uma sistematização do processo caligráfico, que nos fornece elementos sintéticos do referencial inicial do processo de reprodução do sistema de impressão. Neste momento, esses conceitos da escrita manual já haviam sido esquematizados e racionalizados, depois de inúmeras metamorfoses e simplificações, proporcionando a idéia esquemática de sua dinâmica, demonstrando as principais características estéticas e tecnológicas desta habilidade manual da representação do signo. (Bomeny. 2004: 27)

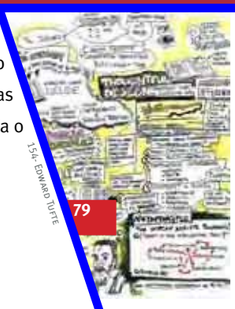
a tipografia passa a ser

para Ellen Lupton

Lupton 2006: 73

um modo de interpretação

“Até mesmo os espaços vazios, tão valorizados pelo Estilo Internacional, segundo Ellen Lupton (2006), ficaram sujeitos a revisão nesta época do usuário. Para ela, o espaço em branco nem sempre é um recurso gráfico. Exemplifica por meio dos trabalhos do designer Edward Tufte, que defende que uma só superfície lotada de informações bem organizadas pode ser melhor que várias páginas com muito espaço em branco, sendo ele a favor da densidade visual, que ajudaria o leitor a conectar, comparar e localizar dados rapidamente”. (ibid: 75)



154- EDWARD TUFTE

Tentelerumalinhadetextosemespacejamentoparapercebersuaimportância.
LUPTON 2006: 67

Aspalavrasapenaspodemserdistinguidasseforemseparadascomoshabituaisespaçosembranco.

As palavras são mais fáceis de serem identificadas com os espaços entre elas.

Pela vertente racionalista, Otl Aicher (2004) acredita que para compreender tipografia corretamente, tem que se começar por analisar as mensagens do cotidiano e a capacidade de captar suas qualidades. Para ele,"tipografia é um processo de otimização, quanto a sua qualidade gráfica e ordenação dos estilos e sua representação". (Aicher, 2004: 145) Aicher reforça a idéia de que quando as orações são captadas integralmente, os problemas de tipografia foram resolvidos. As letras não são os únicos requisitos para isso. Da mesma maneira que necessitamos dos pictogramas, também necessitamos de seus contrários, querendo dizer, as pausas e os intervalos.

Ellen Lupton segue pelo mesmo caminho que Aicher, e acredita que para se trabalhar com tipografia requer-se a utilização da linguagem visual para apresentar e traduzir idéias do campo verbal. (Lupton, 2006: 8-9) Para ela, em tipografia o termo **TEXTO** é definido como uma seqüência contínua de palavras, também conhecido como texto corrido. Letras reúnem-se em palavras; palavras constroem sentenças. O design é tanto um ato de marcar quanto de espaçar. "A arte do tipógrafo não lida apenas com a textura positiva das letras, mas com os espaços negativos entre elas e o seu entorno. Na prensa tipográfica, todo espaço era construído por um objeto físico. Os lingotes de chumbo e as fatias de cobre inseridas entre as palavras e letras eram tão físicos como os caracteres a sua volta". (Lupton, 2006: 63) Ellen Lupton reforça o fato de que a tipografia permitiu ao texto tornar-se uma "forma fixa e estável". Assim como ocorreu com o corpo da letra, "o corpo do texto foi transformado pela imprensa em um produto industrial, que gradualmente tornou-se mais aberto e flexível". (Lupton, 2006: 76)

Hoje, tanto o meio impresso como a tela fazem parte de nossa cultura, e ambos os meios têm um vocabulário formado capaz de criar significados mediante uso de palavras e imagens.

Para Michel Worthington (1999), "na sociedade industrial o lugar da tipografia era mais tangível e geralmente linear (como ocorre na leitura de um livro). Porém vivemos em uma sociedade pós-industrial, na qual muitos de nossos produtos são informações e imagens, que podem estar disponíveis em uma tela/em um espaço virtual em movimento. Progredimos desde o tipo móvel ao tipo em movimento, desde desenhar coisas tangíveis a coisas intangíveis." (Worthington, 1999: 28-29)

O filósofo francês Jaques Derrida, que desenvolveu a teoria desconstrutivista nos anos de 1960, declarou que embora o alfabeto represente o som, ele não pode funcionar sem marcas e espaços de silêncio. "A tipografia manipula essas dimensões silenciosas do alfabeto empregando os espaçamento e as pontuações. Em vez de tornar um código transparente de gravação do discurso falado, o alfabeto desenvolveu recursos visuais próprios, ganhando poder tecnológico ao deixar para trás suas conexões com o mundo falado". (Lupton, 2006: 66)

No campo da oralidade, a entonação da voz é o principal recurso para dar ênfase à linguagem verbal. No campo da palavra escrita ocorre um processo similar, pois qualquer solução gráfica que se utilize, sempre se estará sugerindo ao leitor uma certa interpretação dos elementos gráficos (textos, imagens, etc...) e seus significados serão distintos dependendo de sua composição. Sua interpretação causará diversas reações no leitor, e dependendo da exploração gráfica utilizada, poderá potencializar ou minimizar o conteúdo dos textos e das imagens, atingindo o receptor de forma inconsciente por meio de linguagens com as quais ele se indentificará.

O corpo da página de texto tradicional está apoiado pelas características de navegação do livro, massa de texto, títulos e subtítulos, índice, apêndice, resumo, nota e sumário, que marcam a posição do leitor. Esta seqüência fixa da página estabelece um percurso de leitura por meio dessas coordenadas conhecidas.

Para Pierre Levy, o **HIPERTEXTO** retoma e transforma antigas interfaces da escrita. A noção de interface, na verdade, não deve ser limitada às técnicas de comunicação contemporâneas, pois a impressão é um operador quantitativo, multiplicando suas cópias, e com todos os dispositivos classificatórios, capítulos, índice, remissão a outras partes do textos, contendo páginas uniformemente numeradas, dentro de uma estrutura absolutamente sistemática, caracterizando-se sem dúvida, como uma interface. (Levy, 1993: 34) Lévy enfatiza ainda:

"que o objetivo de todo texto é o de provocar em seu leitor um certo estado de excitação da grande rede heterogênea da memória, ou então orientar sua atenção para uma certa zona de seu mundo interior, ou então disparar a projeção de um espetáculo de multimídia na tela de sua imaginação" Pierre Levy, (1993)

A interface da escrita, segundo Levy, tornou-se estável no século XV e foi sendo lentamente aperfeiçoada. Para ele a página é a a unidade de dobra elementar do texto. "A dobradura do códex é uniforme, calibrada, numerada. Os sinais de pontuação, as separações de capítulos e de parágrafos, estes pequenos amarrotados ou marcas de dobra, não têm, por assim dizer, nada além de uma existência lógica, já que são figurados por signos convencionais e não talhados na própria matéria do livro. O hipertexto informatizado, em compensação, permite todas as dobras imagináveis: dez mil signos ou somente cinqüenta redobrados atrás de uma palavra ou ícone, encaixes complicados ou adaptações para o leitor. Levy acredita ainda que o formato uniforme da página, a dobra do papel, a encadernação independente da estrutura lógica do texto, não têm mais razão de ser, cedendo lugar à superfície viva e movimentada da tela". (ibid: 35)

"A tipografia é uma ferramenta com a qual o conteúdo ganha forma, a linguagem ganha corpo físico e as mensagens ganham um fluxo de compreensão social."
Ellen Lupton
(Lupton, 2006: 8)

"A interface para o usuário humano é o conjunto de toda comunicação entre computador e usuário, pela definição de um documento da Apple. A intreface é o dominio de acoplamento estrutural entre ferramenta e usuário. Usando este conceito de acoplamento estrutural de Maturan e Varela, podemos dizer que a interface é para o programa o que o cabo é para o martelo. O espaço retinal é estruturado por meio de distinções gráficas, tais como: forma, cor, tamanho, posição, orientação, textura, transições ou transformações no tempo". (Bonsiepe, 1997: 43)

Uma definição bastante simplificada de hipertexto pode ser dada como uma escrita não seqüencial em que o leitor controla as correlações.

Para Elizabeth Saad Corrêa, também em seu artigo "A arquitetura estratégica no horizonte da *terra cognita* da informação digital", no mundo da informação digital a estrutura não-linear de apresentação de conteúdos é o grande diferencial. O mundo digital permite que as mesmas formas da informação sejam potencializadas através de uma ampla gama de recursos que apóiam os leitores-usuários na sua tarefa de dar sentido a informação. A mensagem transformada em conteúdo traz com maior inovação as qualidades da hipermídia e da interatividade, que segundo Corrêa, não eram possíveis nas chamadas mídias tradicionais. (Corrêa, 2001: 113) Para a autora, considerando que nas mídias categorizadas como de um emissor para muitos receptores, as mensagens já vem redigidas, ordenadas, editadas conforme uma lógica previamente definida, ou seja, a lógica linear do

"o que, quem, quando, como e por que".

Com a tecnologia digital, essa linearidade é quebrada no primeiro contato com a informação.

No meio impresso, a temporalidade reside no olho humano, que desenvolve-se ativamente por meio da hierarquia da página, enquanto a superfície permanece quieta; na tela a superfície permanece em movimento constante e devido a isso não se pode dar o mesmo tratamento para diferentes meios. Existem tipos que só funcionam para a tela, como é o caso do tipo Verdana, desenhado por Matthew Cater, que foi desenhado especificamente para a tela do computador, apesar de ser comum sua utilização em vários materiais impressos.

Hoje, os designers que trabalham com o fluxo de múltiplos meios confrontam o texto de inúmeras maneiras, dando forma a corpos extensos, mas também nas manchetes, nos olhos, nas legendas, nas notas, logotipos, barra de navegação, construindo ou desconstruindo o corpo principal do texto.

O que se pode perceber a partir do ano 2000 é uma intensificação do uso dos recursos da Web, por conta de mudanças estabelecidas pelas empresas informativas em seus processos de produção de conteúdo, procedimentos de arquivo e recuperação da informação, usos de softwares de busca e estabelecimentos de parcerias

Em termos práticos, verifica-se a utilização de hiperlinks coerentes e oportunos, que conduzem a novos conteúdos complementares e esclarecedores ao conteúdo principal, a apresentação de listas de outras matérias correlacionadas, ícones ao longo do texto abrindo vídeos e/ou galerias de fotos digitais, o uso de gráficos e mapas animados, de relatos pessoais da experiência e vinculação a websites. A prática da narrativa hipermediática consolidou-se e criou novos caminhos (Correa, 2001: 112)

Para Lupton, todos esses dispositivos atacam a linearidade, fornecendo meios de acesso e fuga da corrente do discurso. "Se a fala flui em uma única dimensão, a escrita ocupa tempo e espaço". Embora os meios digitais sejam caracterizados por seu potencial de comunicação não-linear, a linearidade continua a ser também aplicada no meio eletrônico). A linearidade é automática nos programas que alegaram ter revolucionado a escrita e a comunicação cotidiana, como os de processamento de texto que tratam os documentos como um fluxo linear. Os programas de editoração, como o Quark Express e agora o InDesign, ao contrário, permitem ao profissional trabalhar com quebras de textos em colunas e páginas que podem ser ancoradas e localizadas. (Lupton, 2006: 76)

"Porém toda a leitura continua sendo feita de forma linear, e nessa tão falada era da sobrecarga de informação, as pessoas continuam a processar só uma mensagem por vez. (ibid: 68)

Programas como o Power Point destinam-se a guiar a fala e a audiência pelo desdobramento linear do discurso oral. A internet está forçando autores, editores e designers a trabalharem inventivamente com novas modalidades de "microconteúdo" (títulos, palavras-chave, "alt tags" (códigos que identificam arquivos em imagem), que permitem a busca, a indexação, a marcação etc. (ibid: 69)

"O microcomputador fora composto por interfaces sucessivas em um processo de pesquisa cega, no qual foram negociados, aos poucos acessos a redes cada vez mais vastas, até que um limite fosse rompido e a conexão fosse estabelecida com os circuitos sociotécnicos da educação e do escritório. Simultaneamente, estes mesmos circuitos começavam a se definir em função da nova máquina. A 'revolução da informátca' havia começado". Pierre Levy, (2000: 48)

Mas os ícones e o mouse não bastam para explicar o relativo sucesso do Macintosh. que estabeleceu outras características da interface que interagem umas às outras, e que foram em pouco tempo absorvidas por outros fabricantes de computadores.

"Entre todas as características da interface, é preciso levar em conta a velocidade de cálculo do computador, seu tamanho, sua aparência, a independência do teclado , o desenho dos ícones e das janelas etc., sem esquecer do preço da máquina (que remete por sua vez à elegância de sua concepção e portanto à facilidade de fabricação. Os mais ínfimos detalhes, desde aspectos aparentemente mais "técnicos" até o que poderia ser visto como sendo floreios estéticos indignos de uma discussão entre engenheiros, passando pelo próprio nome da máquina (o de um tipo de maçã), tudo isto foi discutido apaixonadamente pela equipe que concebeu o Macintosh". Pierre Levy, (2000: 59)

12. MODERNO, MODERNISMO E MODERNIDADE ⇢ PÓS MODERNO

155- Mies van der Rohe ,"New National Gallery", 1962-68

156-Jorn Utzon, Ópera de Sydney

É necessário entender algumas terminologias antes de começarmos a fazer uma análise mais precisa do que foi o design gráfico a partir da década de 1970, ou porque o período foi denominado pós-moderno.

Os termos moderno, modernismo e modernidade suscitam muitas interpretações, e no livro "Arte Contemporânea" (1992), Anne Cauquelin (2005) discorre sobre vários autores para conseguir dar significado a essas palavras. Para ela, o modernismo é a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de pureza abstrata, de abstração formal, que tendem a dar à arte uma autonomia total, deixando bem atrás delas referências exógenas, que caracterizam a arte moderna. (Anne Cauquelin, 2005: 24)

"Moderno" para Cauquelin é o termo que serve para qualificar certa forma de arte que conquista seu lugar, ao mesmo tempo que adota o nome, por volta de 1860 e se prolonga até a intervenção do que se chama arte contemporânea. O posicionamento histórico, ligado à denominação "moderno" sugere alguns conteúdos como: o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo "da moda" (efêmera) e substancial (eterna). No campo da arte, a "arte moderna" é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, e seu desenvolvimento é o resultado extremo da sociedade de consumo. (Cauquelin, 2005: 27) Origina-se da ruptura com o antigo sistema de academismo, extremamente protegido e centralizado (Cauquelin, 2005: 52)

"Modernismo", de acordo com a língua, designa um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais. Modernista é aquele que é a favor da novidade, seja em que domínio for. O modernista é aquele que gosta de estar a favor dos modismos, adota-os com entusiasmo, propaga-os e contribui para fabricá-los. A cronologia da noção pode englobar todos os períodos – desde o termo "Modernus" referido em baixo latim, no século XV e enraizado em uma tradição mais antiga ainda atravessando a Idade Média, o Renascimento e o século XVII, com a idéia de uma temporalidade sempre renovada e de criação contínua, opondo o passado ao presente, marcando de alguma maneira a fronteira. (Cauquelin, 2005: 25-26)

"Modernidade", termo abstrato, designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade. A esse título, o termo modernidade pode ser aplicado da mesma forma à época que nos é contemporânea, como poderia ser aplicado a qualquer outra época, no momento em que a adesão à cultura dessa época fosse reivindicada. Assim, há uma modernidade de 1920, de 1950, de 1960 ou de 2008. (Cauquelin, 2005: 25)

David Harvey (1993) cita Charles Baudelaire ao escrever o artigo "The painter of modern life" (publicado em 1863): "modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte sendo a outra o eterno e o imutável." (Harvey, 1993: 21) Ser moderno para Harvey "é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo – e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar". (Harvey, 1993: 21)

Anne Cauquelin reforça o fato de que somente neste artigo de Baudelaire que se convencionou ligar a palavra "modernidade" à "moda", atribuindo à esta um valor específico de temporalidade efêmera, de circunstancial. Baudelaire acentua o alcance estético de um olhar "modal", de um olhar presente que tem origem nas modificações impostas pelas condições sociais e históricas ao artista. (Cauquelin, 2005: 26)

Para Mike Featherstone (1990), "no sentido mais restrito, modernismo indica os estilos associados aos movimentos artísticos originados na virada do século XX e que até recentemente predominaram em várias artes. Para o autor, há um grande debate sobre a partir de qual ponto do século XIX o modernismo deveria ser considerado (alguns querem retroceder até a vanguarda boêmia da década iniciada em 1830). (Featherstone, 1995: 24)

Para Harvey, desde o começo o modernismo se preocupava com a linguagem, com a descoberta da alguma modalidade especial de representação de verdades eternas. A realização individual dependia da inovação da linguagem e das formas de representação, disso resultando que a obra modernista, como Lunn observa, "com freqüência revela voluntariamente sua própria realidade de construção ou artifício", transformando assim boa parte da arte em um "constructo auto-referencial" em vez de um espelho da sociedade". (Harvey, 1993: 30)

"Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desumanidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição de ambigüidade e angústia".

(Harvey, 1993: 21)

A maioria dos escritores modernos reconheceu que a única coisa segura na modernidade é a sua insegurança, e até a sua inclinação para o caos totalizante".

(Harvey, 1993: 22)

Harvey ressalta que "é importante tem em mente portanto, que o modernismo surgido antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fabrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascenção dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças. Mas a forma tomada pela reação teria uma considerável importância subseqüente. Ela não apenas forneceu meios de absorver, codificar e refletir sobre essas rápidas mudanças, como sugeriu linhas de ação capazes de modificá-las ou sustentá-las. Reagindo à desprofissionalização dos artesão por causa da máquina e da produção fabril sob o comando de capitalistas, William Morris, por exemplo, tentou promover uma nova cultura atesã que combinava o poder da tradição artesanal com uma forte defesa da "simplicidade de desenho, da retirada de toda exibição, de todo os desperdício e de todo comodismo". E complementa, "a Bauhaus, a tão influente unidade germânica de design fundada em 1919, no início se inspirou muito no 'Arts and Crafts Movement' que Morris tinha fundado, e só mais tarde (1923) se voltou para a idéia de que 'a máquina é o nosso meio moderno de design'. A Bauhaus pôde exercer a influência que exerceu sobre a produção e o design por causa precisamente da redefinição de 'ofício artesanal' como a habilidade de produzir em massa bens de natureza esteticamente agradável com a eficiência da máquina." (Harvey, 1993: 32)

"Enquanto o modernismo dos anos entre guerras era "heróico" mas acossado pelo desastre, o modernismo 'universal' ou 'alto' que conseguiu hegemonia depois de 1945 exibia uma relação muito mais confortável com os centros de poder dominantes da sociedade. A contestada busca de um mito apropriado pareceu ir cedendo em parte porque o sistema de poder internacional, organizado ao longo de linhas fordistas-keynesianas, sob os olhos vigilantes da hegemonia americana, tornou-se relativamente estável. A arte, a arquitetura, a literatura etc. do alto modernismo tornaram-se artes práticas do establishment em uma sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica". (Harvey, 1993: 42)

A crença no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais, sob condições padronizadas de conhecimento e de produção era particularmente forte. Por isso o modernismo resultante era positivista, tecnocêntrico, e racionalista, ao mesmo tempo que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiães do gosto refinado. (ibid: 42)

Harvey demonstra que neste período a América se tornou o centro intelectual e solicitava "valores culturais em um plano verdadeiramente global". Isto é, solicitava "uma rápida passagem do nacionalismo para o internacionalismo, e deste para o universalismo, forjando uma nova estética viável a partir de matérias-primas distintamentes americanas. O que tivesse essa característica tinha de ser celebrado como a essência da cultura ocidental.

E para o autor foi assim que ocorreu o expressionismo abstrato, ao lado do liberalismo, da Coca-Cola, dos Chevrolets e das casas de subúrbio cheias de bens de consumo duráveis. Artistas de vanguarda, agora politcamente individualistas e neutros, articulavam em suas obras,valores que seriam mais tarde assimilados, utilizados e cooptados pelos políticos, disso resultando a transformação da rebelião artística em agressiva ideologia liberal".

Harvey acredita que essa absorção significou pela primeira vez na história do modernismo, a revolta artística e cultural, bem como a revolta política progressista, tiveram que ser dirigidas para uma poderosa versão do próprio modernismo, que havia perdido seu atrativo de antídoto revolucionário para alguma ideologia reacionária e tradicionalista. Foi neste contexto em que os vários movimentos contaculturais e antimodernos dos anos de 1960 apareceram. (Harvey, 1993: 46)

Também, a partir da década de 1960, os pensadores pós-estruturalistas começaram a reconsiderar as idéias de Ferdinand Saussure e seus seguidores estruturalistas, que haviam influenciado o desenvolvimento do movimento moderno, e foram adotadas pelos profissionais de arquitetura, designers industriais, gráficos e tipográficos, atraídos pela idéia de que os autores ou designers pudessem transmitir significados predeterminados por meio de formas construídas.

Roland Barthes, Michel Foucualt e Jean Baudrillard, começaram a questionar a afirmação de Saussure de que os signos lingüísticos – as palavras – são arbitrárias. Roland Barthes, crítico literário e lingüista francês, iniciou a análise e questionamento do princípio estruturalista de que o significado se baseia na relação dos signos do sistema entre si. Os três autores desenvolveram idéias que desafiavam os preceitos preestabelecidos em vários campos, como a literatura, a arquitetura, o design, a publicidade etc. Todas as análises tinham em comum o questionamento das verdades absolutas. Para os pensadores pós-estruturalistas, a maioria das idéias continha uma dualidade e, desta maneira, o modo como recebíamos e interpretávamos a linguagem começa a ser alterado.

"Pós-moderno" é o termo que designa o heterogêneo, ou a desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado a tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. Cauquelin lembra também que o termo é primeiramente utilizado pelos arquitetos em sua contestação da arte moderna, como o da Bauhaus , o "pós" sendo então um "anti", e para a autora essas duas preposições sugerem uma seqüência, um processo temporal. (Cauquelin, 2005: 129)

13. O pós-moderno

O termo pós-moderno é adequado para as transformações culturais a que assistimos nas últimas décadas do século XX. Para David Harvey, não é mudança de paradigma, mas sim, um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições de um período já existente. Para o autor, é na arquitetura urbana que o pós-modernismo manifesta-se no seu sentido amplo como uma ruptura com a idéia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em planos urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura despojada. (Harvey, 1993: 69)

Pós-modernidade é a condição sócio-cultural e estética do capitalismo contemporâneo, também denominado pós-industrial ou financeiro. O uso do termo se tornou corrente, embora haja controvérsias quanto ao seu significado e pertinência. Tais controvérsias possivelmente resultam da dificuldade de se examinar processos em curso com suficiente distanciamento e, principalmente, de se perceber com clareza os limites ou os sinais de ruptura nesses processos.

O conceito de pós-modernismo no campo das artes, segundo a socióloga Gisela B. Taschener, gerou mais confusões do que esclarecimentos. "Introduzido no debate na década de 1970, entrou e saiu de moda, e até hoje não existe um consenso sobre ele. O pós-modernismo aparece ora como um momento que sucedeu o modernismo, ora como um evento que, como tal, rompe com ele". (Taschener 1999: 6)

Como vimos, uma das dificuldades para a definição desse par moderno x pós-moderno, conforme Featherstone (1990), é que o prefixo "pós" indica algo que vem depois, um corte ou uma ruptura com o moderno, que é definido em contraposição a ele. O termo pós-modernismo está baseado, segundo ele, na negação do moderno. (Featherstone, 1995: 19)

Para Taschener (1999), a modernidade contemporânea, está calcada em uma sociedade de produção industrial rígida e em série, de produtos padronizados: a produção se faz em um sentido taylorista-fordista (separação entre mão e cérebro), que criou o trabalhador parcial (depois do operário industrial) alienado e fragmentou a figura do capitalista em uma série de ordens de serviço emanadas de uma gerência científica, na qual o trabalho do intelectual também é dividido entre especialistas, em uma organização com estrutura burocrática. (Taschener, 1999: 9)

157-Robert Venturi, Vanna Venturi, 1961-64

158-Frank Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, 1993-1997

Para David Harvey, de um modo geral, "o período de 1965 a 1973 tornou cada vez mais evidente a incapacidade do fordismo e do keynesianismo de conter as contradições inerentes ao capitalismo". Entre essas contradições, o autor cita "a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala a longo prazo em sistemas de produção em massa" e afirma que isso impedia uma flexibilidade de planejamento em um "crescimento estável em mercados de consumo invariantes. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho" (quanto a este último, o autor menciona a "força aparentemente invencível" das organizações e do poder da classe trabalhadora). Aponta uma política monetária, seguida de uma onda inflacionária como a resposta "flexível" à rigidez do sistema vigente. Na passagem do fordismo para a acumulação flexível, "as economias de escala encontradas na produção fordista de massa foram substituídas por uma crescente capacidade de manufatura de uma variedade de bens e preços baixos em pequenos lotes. As economias de larga escala foram derrotadas pelas economias de escopo, nas quais a produção em pequenos lotes e a subcontratação tiveram por certo a virtude de superar a rigidez do sistema fordista e de atender a uma gama bem mais ampla de necessidades do mercado, incluindo as rapidamente cambiáveis"; o que produziu "uma aceleração do ritmo da inovação do produto, ao lado da exploração de nichos de mercado altamente especializados e de pequena escala. (Harvey, 1993: 135)

Um outro fator apontado por Harvey na passagem do fordismo à acumulação flexível, é a dramática redução do tempo de giro pelo uso das novas tecnologias produtivas (automação, robôs) e de novas formas organizacionais (como o gerenciamento de estoques "just-in-time", que corta dramaticamente a quantidade de material necessária para manter a produção fluindo). Aliada à aceleração do tempo de giro, a redução do tempo de giro de consumo e da vida útil de um produto. "A meia-vida de um produto fordista típico era de cinco a sete anos, mas a acumulação flexível diminuiu isso em mais da metade em certos setores (como o têxtil e o de vestuário, enquanto em outros, tais como as chamadas indústrias de thoughtware (por exemplo videogames, e programas de computador), a meia-vida está caindo para menos de dezoito meses A acumulação flexível foi acompanhada na ponta do consumo, portanto, por uma atenção maior às modas fugazes e pela mobilização de todos os artifícios de indução de necessidades e de transformação cultural que isso implica. A estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar à instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais."(Harvey, 1993: 148)

"Rejeitando a idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente". (Harvey, 1993: 58)

159. Demolição do prédio "Pruit - Igoe"

Sob a influência da nova reprodutibilidade técnica eletrônica foram reinventadas a produção em série e a linha de montagem, conduzindo a um câmbio no sentido da atividade de projeto, submetida ao mercado de consumo de massas, transformando-a em projeto de informação. "A revolução industrial eletrônica marca o fim da era de Gutenberg e substitui o caráter funcional pela multiplicidade e simultaneidade de tecnologias, linguagens, códigos e imagens. A compreensão do tempo e o espaço como responsável pela globalização da cultura." (Calvera, 2005: 179)

"...embora as raízes dessa transição sejam, evidentemente, profundas e complicadas, sua consistência com uma transição do fordismo para a acumulação flexível é razoavelmente clara, mesmo que a direção (se é que há alguma) da casualidade não o seja. Para começar, o movimento mais flexível do capital acentua o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz e o contingente da vida moderna, em vez dos valores mais sólidos implantados na vigência do fordismo. Na medida em que a ação coletiva se tornou, em conseqüência disso, mais difícil - tendo essa dificuldade constituído, com efeito, a meta central do impulso de incremento do controle do trabalho, o individualismo exacerbado se encaixa no quadro geral como condição necessária, embora não suficiente, na transição do fordismo para a acumulação flexível."(Harvey,1993: 161)

Nos anos de 1970, vários críticos e arquitetos continuaram aplicando o termo pós-moderno, mas para Poynor (2003), foi Charles Jencks, em seu livro "A linguagem da Arquitetura pós-moderna", publicado em 1977, que contribuiu para estabelecer a idéia. Os arquitetos pós-modernos afirmavam que seguiam sendo, em parte, modernos, pela sensibilidade e pelo uso da tecnologia. No entanto, o estilo pós-moderno é "híbrido, possui um duplo código e baseia-se em dualidades fundamentais." Desenvolve a justaposição do velho e novo, ou a inversão engenhosa do velho. Para Jencks, o pós- modernismo significa o fim do extremismo da vanguarda moderna e o retorno parcial à tradição. As formas híbridas e duplamente codificadas da arquitetura pós-moderna tentavam alcançar tanto a elite profissional, capaz de decifrar as referências, como o público em geral, que podia divertir-se com elementos lúdicos. Declarou o fim simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno na arquitetura, ao fazer o pronunciamento sobre a "morte da arquitetura moderna" no dia 15 de julho de 1972, às 15: 32, quando ocorreu a demolição do conjunto habitacional "Pruit-Igoe" em St. Louis (Missouri), de Minoru Yamasaki, projetado dentro dos cânones da arquitetura moderna. (Jencks, 1991: 23)

Jencks acreditava que a arquitetura pós-moderna se sustentaria em outra perspectiva, que é a de construir para pessoas, e não para um homem universal. Na opinião de Jencks, o polêmico edifício de Michael Graves, vencedor do concurso em Portland (1982), com seu enorme pilar decorativo, foi o primeiro monumento da arquitetura pós-moderna. (Jencks, 1991: 9)

13.1 O design pós-moderno

Para Jeffery Keedy, o pós-modernismo não teve muito impacto na área do design gráfico até metade dos anos de 1980. Inicialmente, muitos designers tinham a idéia de ser indisciplinados. A parafernália de estilos sem ter um ideal unificado ou um vocabulário formal era um sonho para os alunos dos novos programas de graduação. Mas na realidade era um novo caminho para explorar a profissão, onde a investigação era um novo modo de projetar. Os designers começaram a atuar como mediadores da cultura e podia-se perceber que eles não tinham mais a intenção de esconder-se por trás dos problemas, mas sim resolvê-los. Essa mudança de postura inicia quando os novos designers começaram a rejeitar a transparência tipográfica. "Eles queriam que seus conhecimentos tivessem uma postura única na cultura, podendo escolher qualquer atitude cultural ou ideológica". (Keed,1998)

O vernacular, a alta e baixa cultura, a cultura pop, a nostalgia, a paródia, a ironia, o pastiche, a desconstrução e a anti-estética representaram algumas das idéias que começam a se revelar a partir dos anos de 1980, formando uma concepção prática e teórica nos anos de 1990. Depois dessa reflexão, os designers puderam escolher o anonimato ou não, mas não queriam mais ser invisíveis. Para Jeffery Keedy, os designers fazem parte da mensagem da mídia. Na era do pós-modernismo, eles tornaram-se os mediadores da informação, mas com uma atitude criativa e individual sobre a cultura visual. (ibid)

Embora sempre tenha havido alguma confusão sobre a definição de pós-modernismo, a característica mais evidente é que foi uma reação – Rick Poynor, como Jeffery Keedy, deixa bem evidente que não foi uma rejeição – às regras estabelecidas pelo modernismo. A segunda característica mais proeminente do pós-modernismo no campo do design gráfico é a de não delimitar os limites de alta cultura e cultura popular.

Como vimos, no final da década de 1980, um impulso anti-estético surgiu em oposição ao cânone modernista do "bom design", como uma reação às atitudes formalistas. O design gráfico apostou em uma maior reivindicação para a cultura e expandiu as possibilidades expressivas da linguagem visual.

Para Rick Poynor (2003), depois de vinte anos, o termo pós-moderno começou a se generalizar, porém continua a ser uma questão difícil. No final dos anos oitenta, o termo aparecia em várias publicações especializadas na área do design gráfico, tentando explicar seu significado. Algumas vezes simplesmente o ridicularizaram, e poucos designers definiam seus trabalhos como pós-moderno. (Poynor, 2003: 10)

Como vimos, vários autores no campo do design gráfico – principalmente Rick Poynor e Jeffery Keedy – acreditavam que o pós-modernismo não pode ser entendido sem fazer referência ao moderno. Mesmo que o prefixo "pós" possa sugerir que o pós-modernismo seja uma conseqüência do moderno, substituindo-o ou rejeitando-o, muitos críticos o apontam como uma espécie de parasita que depende de seu hospedeiro e exibe muitas de suas características, exceto seu significado, que variou. A principal diferença do pós-modernismo é sua perda de confiança nos ideais progressistas que defendia o movimento moderno, herança da fé ilustrada do século XVIII, que acreditava no progresso humano por meio da razão e da ciência. (Poynor, 2003: 11)

Poynor afirma que "os primeiros usos do termo pós-moderno com relação ao design no sentido geral apareceram em 1968, na revista inglesa "Design". Um ano antes, o historiador e crítico Nikolaus Pevsner qualificou de pós-modernas certas tendências arquitetônicas e o crítico de design Corin Hughes-Stanton propôs aplicar esta descrição às formas desenvolvidas anteriormente consideradas "pop".... Hughes-Stanton lamenta a falta de originalidade do desenho pós-moderno, que não criou um estilo próprio contemporâneo, mas no entanto, não o encara como uma rejeição ao design moderno, mas como uma fase lógica em seu desenvolvimento". (Poynor, 2003: 18)

"Algumas vezes, os produtos da cultura pós-moderna têm muitas similaridades com as obras modernas, mas sua inspiração e objetivos são fundamentalmente diferentes. Se o ideal do moderno era criar um mundo melhor, o pós-modernismo, para espanto de muitos observadores, parece aceitar o mundo como ele é. Enquanto o moderno estava acostumado a atacar a cultura comercial de massas, acreditando que sua cultura superior seria a melhor para os demais, o pós-modernismo estabelece uma relação de cumplicidade com a cultura dominante". (Poynor, 2003: 11)

Poynor ressalta que no pós-modernismo se suprimem as distinções hierárquicas entre alta cultura, digna de consideração, e baixa cultura sem valor. Ambas situam-se em igualdade de condição. A eliminação de antigas fronteiras possibilita o surgimento de novas formas híbridas, e a grande alteração experimentada pelo design nos últimos anos, ao adotar algumas das características expressivas da arte, só tem sentido nestes termos. (ibid: 12)

A atitude pós-moderna desfaz princípios, regras, valores, práticas e realidades. Ele reavalia todos os conceitos, sem negá-los, apenas agregando outros valores e os transformando.

O resultado é um ecletismo de tendências que convivem em uma mescla dos mais variados estilos e materiais. "Ao contrário do modernismo, o pós-modernismo não ostenta um projeto acabado, não tem ambições de universalidade, não dá ênfase à totalidade, mas ao multifacetado. O processo importa tanto ou mais que a obra, e esta perde a exigência da originalidade, dando lugar a um conceito de colagem já utilizada pelos artistas cubistas, e tornando-se mais compreensível, fazendo com que a participação do público seja ampliada". (Sólio. 2006: 2)

Philip Meggs (1991) demonstra como os designers desta época fazem questão de estabelecer um grid para poder violá-lo, que segundo o autor, foi um conceito foi amplamente explorado por Piet Zawart meio século antes, bem como a reutilização das fotomontagens dadaístas, retomando o espírito do jogo e da intuição como processo de desenho. Para Meggs, em características gerais, "o pós-modernismo possui uma estética que rompe com a previsibilidade e assepsia do modernismo. Os elementos decorativos retornam como recurso gráfico, enquanto foram considerados acessórios desnecessários pelos modernistas rígidos. A geometria é utilizada de forma mais descontraída e a clareza e a legibilidade não são mais tão importantes. Fragmentação de imagens com múltiplas camadas, por meio da utilização de fotos sobre texturas, usos e espaçamentos tipográficos aleatórios, mesclagem de tipos com peso, tamanhos e famílias diferentes, transformam-se em ferramentas desta linguagem, que faz do ruído um forte recurso visual. A iconografia do passado é retomada por meio de soluções conceituais ao acaso, como a utilização do fragmento, do detalhe, de objetos descontextualizados de seu significado". (Meggs, 1991: 528)

Portanto, os produtos da cultura pós-moderna tendem a diferenciar-se por características como a fragmentação, a impureza da forma, a falta de profundidade, a indeterminação, a intertextualidade, o pluralismo, o ecletismo e o retorno ao vernacular. A originalidade, no sentido imperativo moderno de criar algo novo, deixa de ser um objetivo. "Proliferam as paródias, o pastiche e a reciclagem irônica de formas prévias. O objeto pós-moderno problematiza o significado, oferece múltiplos pontos de acesso e está mais aberto a possíveis interpretações. (Poynor, 2003: 11-12)

As transformações tecnológicas, sociais, políticas, econômicas e culturais que se deflagraram principalmente a partir dos anos de 1970 e cuja evolução nas décadas seguintes viriam a configurar o movimento pós-moderno, levando a uma reavaliação crítica dos fundamentos conhecidos como "paradigmas modernos".

Wolfang Weingart foi uma figura determinante para o desenvolvimento desta nova postura, por ser espontâneo, intuitivo e emocional.

14. Wolfgang Weingart: uma nova perspectiva da Escola Suíça

Capa: Typography: My Way to Typography, 2000

160- Wolfgang Weingart

O corpo docente da Escola da Basiléia teve que procurar novos modelos pedagógicos baseados na convicção de que a renúncia ao trabalho manual não poderia ser compensada pela tecnologia. Foram desenvolvidas novas formas de instruções, sem descuidar da perspectiva tecnológica, principalmente nas áreas da tipografia e fotografia, abrangendo todo o campo do design gráfico. Graças ao esforço realizado por Wolfgang Weingart, restabeleceu-se a unidade de pensamento e da produção em um processo único de interação entre os sentidos. (Resnick, 2001: 11)

Apesar das experiências de Weingart com relação à composição dos textos, os primeiros designers pós-modernos (terminologia que Weingart renega e afirma não se enquadrar), seguiram aceitando as normas tipográficas estabelecidas e centraram sua atenção na composição do texto.

Segundo Poynor, os designers mais experimentados e que seguiam à risca os conceitos do Estilo Internacional, acostumados a eliminar o estritamente pessoal, começaram a se preocupar com a expansão da subjetividade de Weingart, que acreditava que o design poderia ser uma forma de arte. Tais profissionais, defensores das normas do Estilo Internacional acreditavam que os elementos e os efeitos estilísticos da New Wave impediriam a clara transmissão da mensagem, e rejeitaram estas experiências, que qualificaram como uma "moda passageira". (Poynor, 2003: 26)

Richard Hollis (2001) acredita que "os designers da antiga geração suíça expandiram sua arte até transformá-la em design e ampliaram o princípio de clareza. Weingart, pelo caminho inverso, introduziu uma abordagem individual, com uma textura expressiva, muito próxima da pintura, levando o design para o campo da expressão pessoal, e que atingiu seu ponto mais extremo, quando projetou uma capa para 'Visible Language' em 1974". (Hollis, 2001: 216)

Em 1964, em um artigo para a revista de divulgação "Drucksiegel", afirma que "a fotocomposição tipográfica, com suas possibilidades técnicas, converte a tipografia em um jogo sem normas". Os editores negaram-se a publicar seu texto em sua totalidade, por temer a reação dos leitores. (Poynor, 2003: 20)

Durante mais de trinta anos, Wolfgang Weingart continou a desafiar os limites da tipografia suíça tradicional por meio de seu trabalho experimental. Desde 1968 iniciou seu processo de investigação visual na Escola da Basiléia e deu a base para as experiências e investigações ligadas ao ensino. Segundo Weingart, quando começou sua aprendizagem em Stuttgart por três anos, ficou fascinado pela tipografia e pelo design gráfico suíço e este interesse o levou à Escola da Basiléia, sendo recebido por Armin Hofmann. (Resnick, 2001: 12)

14.1 O percurso Experimental de wolfang weingart

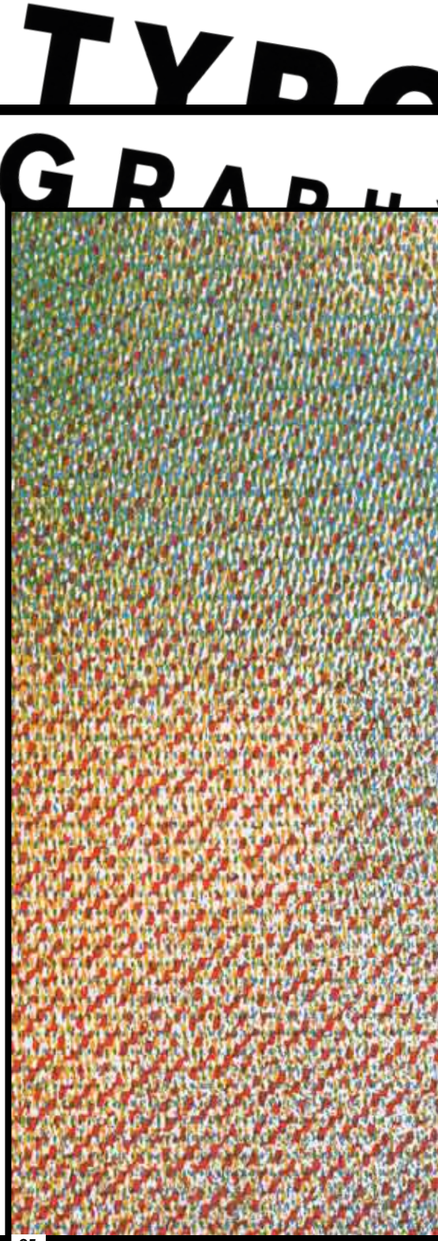
Wolfgang Weingart nasceu em fevereiro de 1941, perto do Lago Constance, no Vale de Salem, no sul da Alemanha, e estudou design e artes aplicadas na Merz Academy em Stuttgart. Após três anos de treinamento como tipógrafo manual em uma pequena gráfica tradicional de Stuttgart, e por orientação de um de seus superiores, procurou a Escola da Basiléia para estudar os princípios fundamentais da tipografia com Emil Ruder e Armin Hofmann.

Weingart conheceu Armin Hoffmann em 1963, quando fez uma entrevista em seu apartamento sobre o curso de desenho oferecido pela Escola da Basiléia. (Weingart, 2000: 76)

O curso avançado de gráfica idealizado por Armin Hofmann, que perdurou de 1946 até 1986, baseava-se em exercícios elementares que desenvolviam o pensamento sistemático e a sensibilidade intuitiva, e foram amplamente difundidos nos Estados Unidos, a partir de 1955, em um curso na Philadelphia Museum School of Art, e na Universidade de Yale, onde permaneceu como professor conferencista até 1990. O interesse pela metodologia de ensino da Escola da Basiléia atingiu a Ásia, e Hofmann se afasta para organizar um curso para o Instituto Nacional de Design, em Ahmedabad, Índia, promovendo o intercâmbio com a Escola da Basiléia, coincidindo com a entrada de Weingart como aluno independente na Escola.

Sua formação como compositor de textos e seu trabalho como aprendiz lhe obrigaram a aprender de memória toda uma série de soluções para os problemas de desenho indicada nos manuais tipográficos da época, e, segundo ele próprio comenta, parecia que tudo o que lhe interessava estava proibido. Desta maneira ocorreu seu desprendimento da conceituação tradicional, indo em busca da plasticidade tipográfica dentro da prática profissional. (Sesma, 2004: 176)

Por esta razão, Weingart considera-se um autodidata, pois sentiu-se insatisfeito com a exploração metódica de Ruder, que o intimidava e o entediava. Usufruía das oficinas tipográficas da escola com o consentimento de Ruder, e lá, explorava recursos da impressão acidental dos materiais e incorporava-os ao trabalho gráfico. Utilizava as barras de chumbo de separação dos blocos de tipos para o acerto das entrelinhas e dos espaços entre palavras, cuja ênfase era criada pela tensão no campo visual, lembrando muito as idéias da "Nova Tipografia" de 1920. Foi neste momento que Weingart começa a questionar os princípios e os conceitos impostos pela escola. Segundo Steven Heller (2006), suas considerações ao léxico do design gráfico são consideráveis: espaços maiores entre letras, sobreposição de imagens fotográficas e tipográficas, chapados de blocos inteiros de tipos em negativos, indicação de grades e posterior violação das mesmas, sublinhados, misturas pouco convencionais de tipos em diferentes tamanhos e pesos, tipografia em diagonal e o uso de formas geométricas e unidades tipográficas como recursos ilustrativos". (Heller, 2006: 271-272)



Wolfgang Weingart, 1962

161- Experiências com tipos da gráfica da escola

Você continua a escrever ou imprimir alguma coisa no papel, não importa se está usando a mão ou o computador. Todo texto impresso é para ser lido, não importa se foi impresso em off-set ou de qualquer outra forma. Por isso é importante aprender os princípios antes de tentar trabalhar com máquinas complexas, com as quais, como em qualquer atividade humana podemos fazer coisas maravilhosas ou horrorosas. Portanto, os elementos básicos são necessários: a distância entre as letras, espaço, tamanho, os tipos de impressão, o lettering, os diferentes sistemas de composição. Tudo é importante para se obter um bom resultado em tipografia. E, sobretudo, entender a relação entre todos esses elementos."

Wolfgang Weingart, 2004: 73

As solicitações de Weingart eram consideradas inaceitáveis para a ortodoxia docente da escola, pois sua filosofia tinha por princípio a livre experimentação, permitindo a ruptura das regras tipográficas. Desta maneira, segundo Sesma (2004), surgiu o confrontamento entre a concepção de caráter lúdico do desenho tipográfico frente a rigidez da Escola Suíça. Apesar de tudo, o impacto de seu trabalho foi tão grande que em 1968, com 27 anos, recebeu o convite da Geweberschule, por Armin Hofmann, coincidindo com diversos outros convites de todo o mundo, para dar palestras e apresentar seus trabalhos, tornando-se uma referência de inovação da linguagem gráfica daquele momento. (Sesma, 2004: 176)

Emil Ruder não desfrutava de boa saúde, e sofreu reiteradas intervenções hospitalares e, em várias ocasiões, era substituído por Weingart, que tornou-se seu sucessor. Para poder ensinar tipografia nesta escola, Weingart foi obrigado a completar o treinamento em composição de tipos em metal, mas alterou o enfoque e a proposta pedagógica de Ruder, buscando um caminho mais amplo no ensino do design gráfico. (Resnick, 2001: 13)

Em 1972 e 1973, organizou uma série de palestras pela Suíça, Alemanha e Estados Unidos, ilustradas por seu manifesto tríplice para expandir as alternativas tipográficas por meio de considerações sintáticas, semânticas e pragmáticas, com sua conferência "Como fazer tipografia suíça"(1972), baseada no seu curso dado na escola da Basiléia. Foi o mais influentes dos jovens designers suíços desta geração, que começaram a questionar as posturas convencionais do Estilo Internacional. Weingart não queria rejeitar a teoria anterior, mas sim expandir seus conceitos.

Absorveu boa parte da concepção suíça durante seu aprendizado, e começou a explorar sistematicamente a forma tipográfica, porém ultrapassando a idéia da composição visualmente semântica, na qual baseava-se a forma visual da estrutura verbal das palavras representadas, indo além da composição funcional ensinada por Ruder. (Sesma, 2004: 176)

Weingart estava decidido a não se restringir às limitadas convenções da Escola Suíça, que na sua opinião tinha caído na ortodoxia e no formalismo. Utilizando os tipos móveis e impressão tipográfica, começou a investigar as relações básicas das letras, como o corpo, a cor tipográfica, a inclinação, os limites da legibilidade. "Ficava fascinado com os efeitos de espaçamento e alargava as palavras e as linhas até ficar quase ininteligível". (Poynor, 2003: 20)

Wolfgang Weingart examinou todos os princípios ensinados pela Escola Suíça: as indentações dos parágrafos, os espaçamentos das letras, o pesos dos desenhos dos tipos, a regra do ângulo reto e a integridade das imagens, de forma que todos esses princípios fossem testados e quebrados. Destruiu, uma por uma, todas as fórmulas e convenções postuladas pelo Estilo Internacional por meio da livre experimentação com os corpos tipográficos, com a cor, com as relações entre caracteres, forçando sua legibilidade até o extremo, renovando o conceito de desenho tipográfico que estava sujeito a soluções baseadas em um racionalismo extremista, adicionando o componente emocional, por meio da intuição e da liberdade projetual. Ao questionar a prática tipográfica, alterou as normas, revalorizando seu potencial expressivo, e ampliando ao máximo as capacidades da tipografia e com isso pode finalmente demonstrar que a tipografia podia ser considerada uma arte.

Segundo Manuel Sesma (2004), Wolfgang Weingart, "não é um teórico, mas um praticante para quem a tecnologia se tornou o desafio final, e ele tinha consciência que seu trabalho era fruto de seu tempo". (Sesma, 2004: 176)

De 1968 a 1974, fez inúmeras experiências com as relações sintáticas e semânticas do design usando a composição tipográfica tradicional, extraída do ofício do tipógrafo, que foi seu campo de atuação por dez anos. Suas idéias foram demonstradas mais pela prática experimental do que por um embasamento teórico. (Aynsley, 2001: 190)

Desde de 1963, quando suas idéias foram expostas pela revista alemã "Der Druckspiegel", recebeu uma considerável atenção. O jornal "Typographische Monastsblätter" tornou-se seu porta-voz, cujas capas de 1972 a 1973, chamadas por ele de capas de aprendizado, foram criadas para conduzir o leitor, passo a passo, pela terminologia do design. Os teóricos e os cientistas da comunicação deste período, comentavam que a composição de Weingart ignorava os dogmas estabelecidos e desafiava a ideologia do design. (Hollis, 2001: 215)

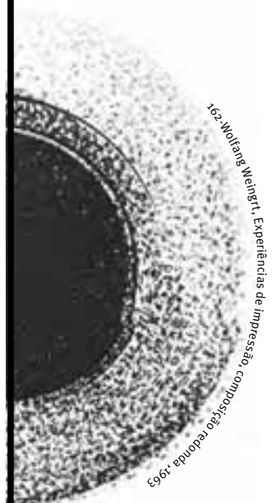
Para ele, as infra-estruturas e qualidades formais do material o levaram a novas formas de composição, como o destaque de grupos de palavras próximas nas áreas vazadas em branco, propiciando a criação de frases secundárias; o preenchimento dos espaços negativos na lateral denteada de um parágrafo, permitindo um maior impacto arquitetônico à página; a combinação das letras em novas formas ou espaçamentos com arranjos deliberadamente visuais, ressaltando suas qualidades estruturais.

Lars Müller, na introdução do livro de Weingart (2000,) comenta que o principal talento de Weingart era a habilidade de tirar conclusões sobre suas experiências e a claramente discernir entre a relação entre as regras tipográficas e suas contravenções. (Weingart, 2000: 14)

Ao utilizar modelos alternativos, baseados na sintaxe verbal e visual, desafiou os princípios racionais da inflexível geometria que até aquele momento tinha caracterizado a tipografia suíça, desenvolvendo tanto no trabalho pessoal como no pedagógico, uma série de práticas sintáticas, semânticas e pragmáticas que prepararia o terreno para o movimento New Wave, no final dos anos de 1970.

"Para mudar o design é preciso primeiro conhecer seus fundamentos e suas regras

(Weingart, 2004: 13)



162-Wolfang Weingrt, Experiências de impressão, composição redonda ,1963

"Olhar, ver, entender meu mundo de imagens como reflexo do tempo em que surgiram"

(Weingart, 2000: 16)

163- Wolfgang Weingart, Cartaz exposição Kunstkredit, 1977

Desta maneira, segundo Poynor, Wolfang Weingart foi a figura fundamental no desenvolvimento do estilo New Wave, iniciando um novo direcionamento no campo do design gráfico. (Poynor, 2003: 19)

Steven Heller (2007) cita o cartaz para a feira de Arte da Basiléia (Kunstkredit de 1977) como testemunho da pesquisa de Weingart, sendo um exemplo marcante do jogo tipográfico e espacial, constituindo uma prova visual de sua filosofia. Fragmentos fotográficos de um edifício e de sua arquitetura interior remetem a um espaço ilusório. A imagem da câmera é também fotográfica, mas frontal e tomada de forma plana. Para contrastar, usou ferramentas da técnica de impressão como elementos estéticos: retículas ampliadas em meio tom e padrões de moiré, interrompendo a leitura da "realidade" das imagens fotográficas, reforçando a verdadeira natureza técnica do cartaz: tinta sobre papel. Heller mostra como as diagonais atraem o observador para dentro do espaço criado pela perspectiva das referências arquitetônicas e também pelas tensões criadas pelas formas geométricas. Recursos gráficos, grades e blocos inteiros de tipografia formam um conjunto de imagens gráficas, sobrepondo-se umas às outras, criando vários planos. O efeito é de camadas com um diealogo espacial entre a tridimensionalidade ilusória e a atividade bidimensional. O resultado para Heller é desorientador, complicado e dinâmico, mas não é um campo caótico.

164-Wolfgang Weingart, Experiências letras talhadas em madeira, 1962

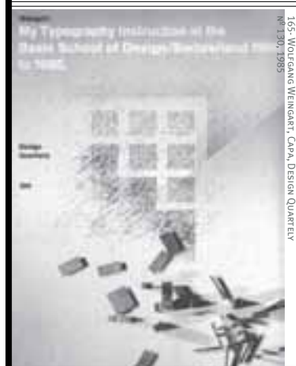
O ponto central do trabalho tipográfico de Weingart foi a valorização da relação triangular entre a idéia do design, os elementos tipográficos e técnicas de impressão. (Weingart, 2004: 35) Criou trilhas visuais, deixando para o observador um conjunto não-linear de informação para ser decifrado. É o pioneiro da justaposição de filmes positivos na câmera escura, de modo a formar uma união entre imagens, tipografia e tecnologia. Esta técnica foi antecessora de todo o conceito digital. Weingart reconhece que o computador acelerou a velocidade do processo, mas acredita que não há nada que a tecnologia digital possa fazer, que não possa ser feito a mão por meio da montagem de filmes. Para ele a tecnologia digital por si só não produziu uma nova linguagem visual. (Heller, 2006: 273)

Wolfgang Weingart não é um teórico, mas um praticante para quem a tecnologia é o desafio

Steven Heller, 2007

14.2 DIRETRIZES CONCEITUAIS DE WOLFANG WEINGART

A partir de 1968, quando participou do programa do Curso do Design Gráfico Avançado da Escola da Basiléia, Weingart agrega um novo posicionamento à linguagem da Escola Suíça, estabelecendo uma nova conceituação em relação ao curso do design gráfico e da tipografia. Steven Heller (2007) afirma que, como professor, "sua influência vai além de sua própria criação artística". Na turnê que fez pela Suíça, Alemanha e Estados Unidos, explorou as alternativas tipográficas por meio de considerações, sintáticas, semânticas e pragmáticas. (Heller, 2007: 273) Empregou uma didática enérgica em suas aulas na Escola da Basiléia e expôs de forma convicente toda sua idéia baseada em uma exaustiva experimentação. Segundo o próprio Weingart, sua forma de ensino não é acadêmica, e sua organização tem base na intuição. (Resnick, 2001: 12)



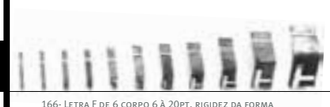
165- Wolfgang Weingart, Capa, Design Quarterly No. 130, 1985

No processo de impressão tipográfica existem duas categorias: as partes impressas e as partes que não são impressas. O que se pretende imprimir são as letras, pontuação, ornamentos e réguas. O que não se imprime são os espaços entre as unidades dos blocos tipográficos, espaçamentos entre linhas e palavras etc. Este processo mecânico torna-se invisível para o leitor, que consegue perceber somente as proposta de leitura e os recusos visuais que o designer impõe. Para Weingart, a impressão tipográfica transformou-se uma arte, explorando essas duas categorias que a impressão coloca a seu dispor. (Weingart, 2000: 70-71)

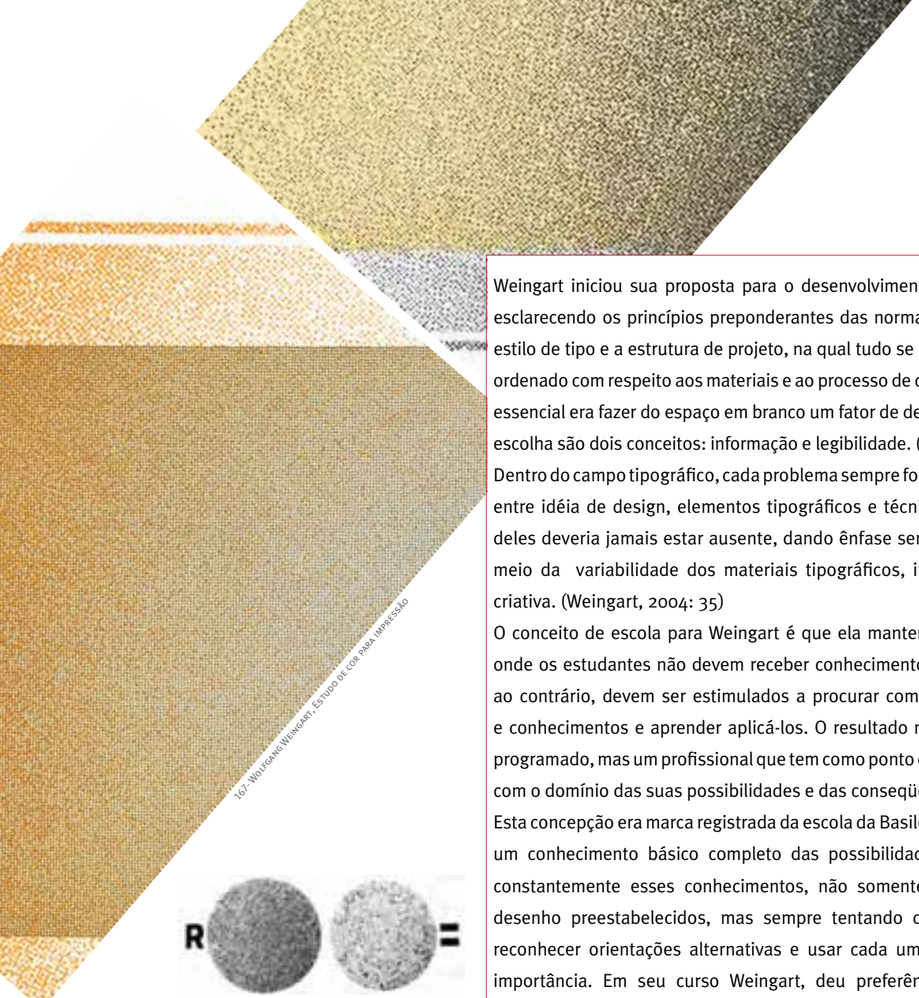
Desde 1950, várias tecnologias facilitaram o trabalho da imprensa tipográfica, como a fotocomposição, e a película fotográfica que Weingart testou incansavelmente. Explorou essas duas teconologias para fazer colagens com tipografia e imagem, intuindo as possibilidades tecnológicas que seriam introduzidas com a tecnologia digital. (Hollis, 2001: 216)

Weingart nunca teve a intenção de abandonar o conceito do estilo suíço, mas expandi-lo, avivá-lo e transformá-lo. Desta maneria podemos dizer que a tradição tipográfica da Basiléia foi constituída pelas regras que se iniciaram com a "Nova Tipografia" de Jan Tschichold, pela conceituação funcionalista e racional de Emil Ruder, e pela prática experimental de Wolfgang Weingart. (Weingart, 2000: 139)

Weingart tomou como ponto de partida os padrões estabelecidos da "tipografia suíça" e depois, por meio do ensino e da experimentação, desenvolve novos modelos, sempre calcado na orientação moderada da tipografia suíça, objetiva e racional, com seus princípios e métodos de projeto, mas também por um caminho mais expressivo, no qual a tipografia é mais livre, renunciando aos dogmas impostos pelo Escola Suíça. Uma não existe sem a outra, uma vez que a segunda é um desdobramento lógico da primeira. (Weingart, 2004: 21-25)

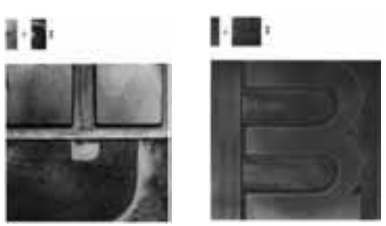


166- Letra F de 6 corpo 6 à 20pt, rigidez da forma



167- Wolfgang Weingart, Estudo de cor para impressão

168- Composição tipográfica impressa em Zurique, 1902



169- Wolfgang Weingart, Reorganização dos tipos, 1971

Weingart iniciou sua proposta para o desenvolvimento de um trabalho tipográfico esclarecendo os princípios preponderantes das normas da tipografia suíça, como o estilo de tipo e a estrutura de projeto, na qual tudo se baseia no ângulo reto e tudo é ordenado com respeito aos materiais e ao processo de composição manual. O objetivo essencial era fazer do espaço em branco um fator de desenho, e os critérios para essa escolha são dois conceitos: informação e legibilidade. (Weingart, 2004: 21-2)

Dentro do campo tipográfico, cada problema sempre foi baseado na relação triangular entre idéia de design, elementos tipográficos e técnicas de impressão, e nenhum deles deveria jamais estar ausente, dando ênfase sempre à sintaxe tipográfica por meio da variabilidade dos materiais tipográficos, influenciando uma concepção criativa. (Weingart, 2004: 35)

O conceito de escola para Weingart é que ela mantenha seu caráter experimental, onde os estudantes não devem receber conhecimentos e valores irrevogáveis, mas ao contrário, devem ser estimulados a procurar com independência esses valores e conhecimentos e aprender aplicá-los. O resultado não será um designer rígido e programado, mas um profissional que tem como ponto de partida um trabalho prático, com o domínio das suas possibilidades e das conseqüências. (Weingart, 2004: 27)

Esta concepção era marca registrada da escola da Basiléia, cuja idéia era proporcionar um conhecimento básico completo das possibilidades do design e desenvolver constantemente esses conhecimentos, não somente na procura de padrões de desenho preestabelecidos, mas sempre tentando desenvolver a capacidade de reconhecer orientações alternativas e usar cada uma dessas direções com igual importância. Em seu curso Weingart, deu preferência às soluções tipográficas diferenciadas, mas colocando como pré-requisito o desenvolvimento de um critério de desenho para cada solução. (Weingart, 2004: 27)

Weingart define tipografia como um dos muitos campos do design cujo objetivo é produzir comunicação, sendo que os designers determinam quais os meios tipográficos específicos que irão ajudar a intensificar a recepção da informação, não só pelas informações textuais, mas colocando a imagem como um forte complemento da comunicação como um todo. Para ele não há competição entre texto e imagem, mas sim uma aliança. (Weingart, 2004: 31)

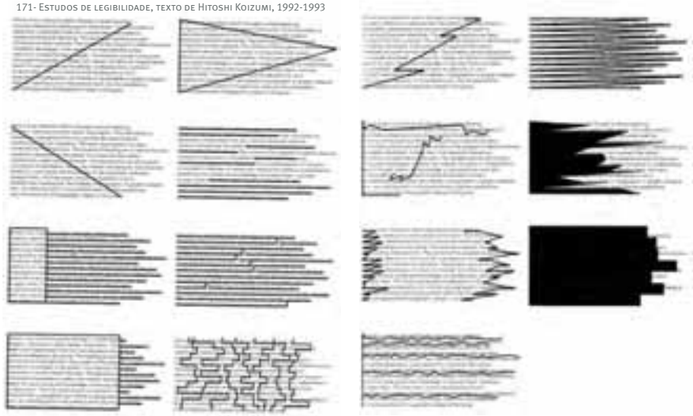
14.3 Trabalho técnico e tipografia elementar de Wolfang Weingart

Técnicas de composição de tipos e os problemas relacionados.

Exercícios elementares de tipografia são pré-requisito para a solução de problemas de design tipográfico. Para Weingart, esta é a forma com que se pode adestrar a mente, os olhos e as sensações e somente com este tipo de treinamento gradual o profissional poderá aprender a tratar com confiança os formatos, os espaços, as proporções e a composição. Esses exercícios básicos oferecem o conhecimento das dificuldades tipográficas em geral e são um fator decisivo na execução dos problemas práticos concretos. Fazer tipografia significa trabalhar uma organização visual de um determinado espaço em relação a uma intenção funcional específica. Experiências com composição alinhada à direita, à esquerda, centrada e blocada e colocação livre de linha, tentando controlar todas essas possibilidades com o melhor visual de cada uma delas, fazem parte deste treinamento.

170- Em que ponto a mensagem se torna irreconhecível?
Exercício essencial no curso da Basiléia, 1970 à 1992

171- Estudos de legibilidade, texto de Hitoshi Koizumi, 1992-1993



14.4 Relações semânticas, sintáticas e pragmáticas

Weingart trabalha em níveis mentais, emocionais e pragmáticos, transformando idéias abstratas em tipografia. Renova a visão que seus alunos têm da tipografia de forma profunda, e seu trabalho envolve olhos, mãos e emoções. Considera-se um sobrevivente rebelde do que houve de melhor na Bauhaus, em Ulm e nas revoluções estudantis dos anos 60 e 70. Foi nessa efervescência que Weingart moldou as palestras com que percorreu os Estados Unidos em 1972, fazendo dele o centro irradiador de uma nova visão do mundo tipográfico. A publicação dessas idéias no livro "Como se pode fazer tipografia suíça" influenciou toda uma geração de artistas americanos, da Califórnia a Nova York, provocando uma peregrinação de designers americanos à Basiléia. (Ferlauto, 2000: 72)

A base conceitual dessa palestra está pautada nas relações sintáticas, semânticas e pragmáticas, cuja idéia foi explorada por vários autores que abordam esta mesma problemática por diferentes ângulos, nos permitindo compreender com mais clareza essas relações em que Weingart pauta seu trabalho pedagógico.

14.4.1 Retórica e linguagem verbal e visual: a teoria de Weingart

Rick Poynor (2003), na apresentação que faz do artigo escrito por Gui Bonsiepe entitulado "Retórica visual/verbal" de 1965, cita que Bonsiepe e Tomás Maldonado foram os primeiros que tentaram aplicar ao desenho idéias extraídas da semântica. Em um seminário na "Hochschule für Gestaltlung de Ulm" em 1956, Maldonado propôs modernizar a retórica, "a arte clássica da persuasão". Ambos escreveram diversos artigos sobre semiótica e retórica, que tornaram-se importantes recursos para os designers gráficos. Neste artigo Gui Bonsiepe diz claramente: " o ato de projetar para comunicar inevitavelmente coloca em jogo elementos retóricos, e em consequência a noção de objetividade imparcial é um mito." (Bierut, 2005: 206)

Gui Bonsiepe refere-se à retórica clássica como "a arte da eloqüência" que os antigos gregos dividiam em três âmbitos: o político, o legal e o religioso. Para ele, os aspectos estilísticos da retórica aparecem como figuras retóricas, que podem ser definidas como "a arte de dizer algo em uma forma nova, ou mudar seu significado ou aplicação das palavras com o objetivo de dar ao discurso uma maior capacidade de convicção, vitalidade e impacto." Segundo a teoria clássica, a essência de uma figura retórica consiste em um distanciamento do uso normal do discurso com o propósito de tornar a mensagem mais efetiva. (ibid, 206)

Bonsiepe divide estas figuras em duas classes:

1) figuras de palavras, que trabalham com o significado das palavras ou com sua posição na oração

2) figuras de idéias, que dão forma e organização à informação.

Bonsiepe esclarece que a terminologia da semiótica facilita a classificação dessas figuras. Partindo da idéia de que cada signo tem dois aspectos – sua forma e seu significado –, chega-se a dois tipos básicos de figuras retóricas, que podem funcionar por meio da forma ou por meio do significado. Se considerarmos a forma, estamos na dimensão da sintaxe, ou se levarmos em conta o significado, estaremos na dimensão da semântica. Desta maneira, a partir desta classificação obtemos duas classes de figura retórica:

sintática: quando funciona por meio da forma do signo

semântica: quando funciona por meio do significado (Bierut, 2005: 208)

Otl Aicher (2004), um dos representantes da Escola Suíça, defende que "a tipografia é a imagem da linguagem, a forma visual do discurso. Por extensão, a tipografia também é linguagem, já que tem dimensões tanto semânticas como sintáticas. A dimensão semântica compreende o conteúdo que transmite a linguagem e a dimensão sintática é o modo como ela é transmitida. A sintaxe é um sistema de normas relativo à hierarquia das palavras e à construção da oração. A oração é a unidade mínima da articulação. As palavras só tem sentido quando a disposição e ordem clarificam qual é sua posição dentro de uma frase. A ordem correta das palavras proporciona o significado a uma oração , porque sua estrutura é espacial.

Neste sentido, dentro do sistema de normas que governa uma seqüência espacial, o tipógrafo cria uma linguagem, define o papel dos elementos que a compõem e concebe assim um sistema regularizador, estabelece as condições para que as orações sejam inteligíveis e as afirmações legíveis e compreensíveis. O tipógrafo cria um arranjo espacial no qual o significado da linguagem adquire sentido e pode transportar e transmitir o conteúdo.

"A tipografia livre e sem normas dissolve a linguagem, produz erros lingüísticos e desmonta aquilo que converte a linguagem em comunicação, isto é, em significado". (Aicher, 2004: 10)

Weingart absorve toda a noção das dimensões sintáticas e semânticas, porém, por meio do que Aicher chama de "erros lingüísticos", cria novos caminhos para a mensagem visual.

172- Wolfgang Weingart, Composição com a letra "M", 1965

Para Phil Baines (2002), “se a escrita fosse arquitetura, os livros seriam os edifícios; as páginas, pisos; os parágrafos, habitações; as frases, paredes; as palavras, móveis; as letras, ladrilhos. O modo como adquirimos a linguagem na infância nos manifesta a idéia de que é um mero conjunto de palavras, um vocabulário com definições, e com uma arquitetura invisível”. Segundo Baines, o simples fato de reunirmos as palavras adequadas em grupos não basta para nos comunicarmos. O significado constrói-se mediante a ordenação das palavras. Essa estrutura invisível da linguagem chama-se sintaxe, e dependendo da estrutura sintática da linguagem, pode-se alterar o significado. (Baines, 2002: 27)

A ordem afeta o significado:

A tipografia é linguagem visível

A tipografia é visível linguagem

A linguagem da tipografia é visível

É visível a linguagem da tipografia

A tipografia da linguagem é visível

A visível tipografia é linguagem

Visível é linguagem da tipografia

A linguagem visível é tipografia.

(Baines, 2002: 27)

A ênfase afeta o significado:

A **TIPOGRAFIA** é linguagem visível

A tipografia é **visível** linguagem

A LINGUAGEM da tipografia é visível

É visível a linguagem da tipografia

A TIPOGRAFIA DA LINGUAGEM é visível

A **visível tipografia** é linguagem

Visível é linguagem **DA** tipografia

A **linguagem visível** é tipografia.

14.5 Manifesto Tríplice proposto por Weingart:

14.5.1 Dimensão sintática em tipografia:

A conexão dos elementos tipográficos uns com os outros e com seu ambiente.

O signo de qualquer palavra é composto de diferentes signos básicos (letras).
A relação das letras entre si e com o papel é chamada de função sintática do signo.
Só podemos fazer tipografia hoje se compreendermos sua dimensão sintática.
Weingart nunca dá receitas para os alunos, mas modelos para a solução de problemas específicos. (Weingart, 2004: 51)
Nos exercícios elementares em que a ênfase não está tanto na familiaridade com os aspectos materiais e técnicos, mas na expansão do vocabulário tipográfico, o aluno descobre algo como uma linguagem visual, principalmente descobre uma linguagem visual própria com características individuais. (Weingart, 2004: 51)
Com as lições básicas começa-se a trabalhar a conexão entre os elementos e distribuindo diferentes problemas, nos quais o resultado dependerá do talento e do interesse de cada um.(Weingart, 2004: 47)

sintático
[Do gr. syntaktikós, ‘que põe em ordem’.] Adjetivo. 1.Relativo ou pertencente à sintaxe. 2.Que está de acordo com as regras da sintaxe. ~ V. análise —a, contaminação —a, cruzamento —, função —a e haplologia — Função sintática. 1. E. Ling. Relação existente entre uma forma e a estrutura gramatical de um enunciado. sintática [Do gr. syntaktiké, fem. do adj. gr. syntaktikós.] Substantivo feminino. 1.Semiol. Parte da semiologia que se interessa especificamente pelas relações entre os signos [v. signo (5)].

sintaxe
(cs ou ss) [Do gr. sWntaxis, pelo lat. tard. syntaxe.] Substantivo feminino. E. Ling. 1.Parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si; construção gramatical: “Aqui misturam-se com os artigos pífios, cuja sintaxe temos de arranjar, raspando-lhes os solecismos” (Coelho Neto, Turbilhão,: 11). 2.Essa disposição. 3.Conjunto de aspectos da sintaxe de uma época ou de um autor.

173- Exercícios para trabalhar ar dimensão sintática em tipografia

Anúncos da Swissair para um jornal diário, empregando todas as interpretações contidas no texto e no plano de vôo. Esses exercícios demonstram o contraste e a tensão do material tipográfico utilizado.

Páginas para um calendário americano, diferenciando a tipografia de cada mês com o máximo uso de material sintático

14.5.2 Dimensão semântica em tipografia

O significado dos elementos tipográficos e do seu ambiente.

O fato de um signo só funcionar como signo quando se refere a algo ou quando deveria significar alguma coisa é chamado de função semântica. Para Weingart, quase todos os execícios que passa para seus aluno são sintáticos, mas a semântica não pode ser excluída, referindo-se à parte da tipografia que trata do significado dos elementos do design. (Weingart, 2004: 57)

Fazer experiências com formatos das letras, seus tamanhos e associações como fatores semânticos: com isso expande-se o vocabulário visual das alternativas de design e para Weingart, em certos aspectos, vai -se muito além de qualquer teste científico, no sentido de que a ciência empírica, com seus métodos científicos de teste social, só pode em geral, lidar com as expectativas e experiências conhecidas dos que são testados. Somente em casos raros algo novo pode ser deduzido dessa informação. (Weingart, 2004: 57)

Certas modificações gráficas na tipografia podem intensificar a qualidade semântica da tipografia como meio de comunicação, ou, ao contrário, a falta dessas modificações na tipografia normal reduz a dimensão semântica associativa da tipografia como meio de comunicação.

A marca da Coca-Cola tem uma aparência diferente em hebraico, mas ainda desperta uma associação imediata porque identificamos certas características visuais essenciais nesse supersigno bem conhecido (Weingart, 2004: 59)

Para ilustrar o desenvolvimento do processo de Weingart de design:

O conceito “Bíblia” aproxima-se visualmente de formas de letras arcaicas e, por meio desse exercício, chegamos ao resultado de uma interpretação semântica do conceito “Bíblia”:

1- Compõe-se a palavra Bíblia como é geralmente conhecida, ou seja legível com as letras normais do alfabeto

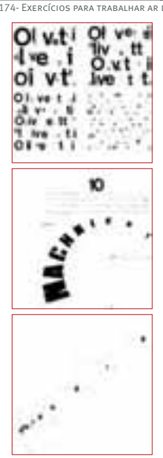
2- Tenta-se descobrir um modo de interpretar melhor este conceito visualmente, selecionando uma interpretação possível que são as origens clássicas da Bíblia. Examina-se em quais letras do alfabeto é possível definir visualmente essa interpretação semântica específica

3- Por fim ordena-se as letras básicas selecionadas para formar o novo supersigno “Bíblia”. Esta nova palavra-imagem desperta associações semânticas com o antigo alfabeto grego. (Weingart, 2004: 63)

semântico
[Do gr. semantikós, ‘que assinala’, ‘que indica’.]
Adjetivo.
1.Relativo à significação; significativo.
2.Relativo à, ou próprio da semântica (2).

semântica
[Do gr. semantiké, i. e., téchne semantiké, ‘a arte da significação’.]
Substantivo feminino.
1.E. Ling. Estudo das mudanças ou translações sofridas, no tempo e no espaço, pela significação das palavras; semasiologia, sematologia, semiótica.
2.E. Ling. O estudo da relação de significação nos signos [v. signo (4 e 5)] e da

174- Exercícios para trabalhar ar dimensão semântica em tipografia



1. Ponto de partida

BIBLE

a palavra convencional

2. Conceituação

IwIIwLm

Seleção de letras do repertório do alfabeto

3. Design

ꓭIꓭLE

Arranjo dos sinais escolhidos com a mudança semântica das figuras-letras

pragmático
[Do gr. pragmatikós, ‘relativo aos atos que se devem praticar’, pelo lat. pragmaticu.]
Adjetivo.
1.Referente ou conforme à pragmática.
2.Relativo ao pragmatismo; pragmatista.
3.Suscetível de aplicações práticas; voltado para a ação: medidas pragmáticas. ~ V. competência —a. pragmática
[F. subst. do adj. pragmático.]
Substantivo feminino.
1.Conjunto de regras ou fórmulas para as cerimônias da corte ou da Igreja.
2.P. ext. O conjunto das normas formais e rigorosas da etiqueta.
3.E. Ling. Estudo dos fatores contextuais que determinam os usos lingüísticos nas situações de comunicação.
4.Semiol. Ramo da Semiologia que se interessa especificamente pela relação entre o signo e o usuário deste.

175- Exercícios para trabalhar ar Pragmática semântica em tipografia

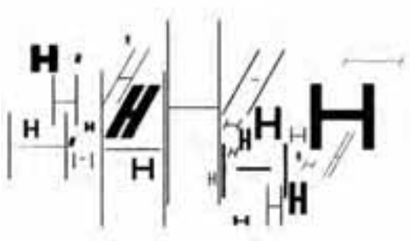
Qual a característica visual mais típica e necessária para o reconhecimento da letra “O”. Qual o limite desta identificação

14.5.3 Dimensão pragmática em tipografia

A formação de signos como um processo sintático

Um signo só funciona como signo quando há alguém para lê-lo, o que significa que um signo deve ser feito de tal forma que possa ser visto, lido e compreendido. Esse efeito de um signo pertence à área de sua função pragmática.

O processo de construir idéias livres e brincar com a fantasia é transferido para a utilização consciente e aplicação destes signos descobertos como marcas ou logotipos. O principal critério para alguns designers tipográficos é a legibilidade. É o fator dominante na seleção e na organização óptica dos sinais tipográficos. A mensagem que deveria ser comunicada não é intensificada por meio do material sintático ou semântico adicional. Questionar o motivo por trás dessa atitude em relação à tipografia é por em questão a atitude com respeito à comunicação em geral. Durante muito tempo, a resposta deu-se na tendência da tipografia suíça de transmitir a mensagem de uma maneira “livre de valor”. Livre de valor significa simplesmente apresentar a mensagem, sem equipá-la com características visuais adicionais para realçar sua eficácia semântica e persuasiva. O ser humano tem outras necessidades além das técnicas e econômicas. Ele tem necessidades psicológicas muito diferenciadas, especialmente naquelas áreas que têm a ver com a cultura e a estética. (Weingart, 2004: 71)



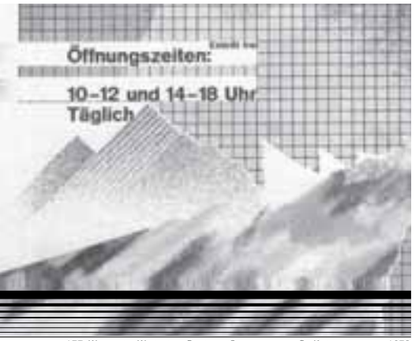
O valor semântico do “H” pode ser mudado? De que modo seu significado desenvolve-se por meio da diferença de peso e proporção do material de linha tipográfica?

O processo de construir idéias livres e Brincar com a fantasia é transferido para a utilização consciente e aplicação destes tipo-signos descobertos como marca e logotipo

176- experiência com a impressão cilíndrica

Para Willi Kunz, um dos discípulos de Weingart, a preocupação principal de muitos designers é a relação dos elementos visuais (sintaxe). Na prática, a ênfase na sintaxe visual costuma prejudicar o significado (semântica) e o modo como cada um dos elementos do design afeta o leitor e produz neste um dado efeito (a pragmática). Pode ser que um desenho concreto tenha um resultado muito interessante para um designer, mas que não consiga atingir seu público. Na fase inicial do seu processo de desenho, a sintaxe visual nunca deveria ser a preocupação fundamental, porque nunca se comunica uma mensagem no nível puramente sintático. É mais importante encontrar as formas de expressão apropriadas para o público concreto. Em numerosas ocasiões, os designers têm que escolher entre satisfazer sua própria sensibilidade estética e suas próprias ambições ou criar um desenho para um leitor que tem gosto e necessidades bem diferentes. (Kunz, 2002: 9)

14.6 Wolfgang Weingart + tipografia suíça



177- Wolfgang Weingart, Detalhe, Cartaz exposição Kunstkredit de 1978

Para Wolfgang Weingart, de uma forma ou de outra, a maioria dos designers contemporâneos partiram da "tipografia suíça", absorvendo os princípios fundamentais da pureza e da precisão do material tipográfico, sua estrutura lógica e disciplinada, o significado do espaço em branco em um design, e que constituem uma base fértil e unificada. Para ele não se pode fazer boa tipografia sem o conhecimento e a compreensão precisa do texto, ou corre-se o risco de alterar seu significado. "Tomando os padrões de design da tipografia suíça como ponto de partida sensível e por meio do ensino e da experimentação, desenvolver novos modelos de design". (Weingart, 2004: 25)

Porém também questiona: "de que serve a legibilidade quando nada no texto atrai a pessoa para lê-lo?" Esta atitude leva a tentativas contínuas de se afastar dos padrões do design aceito. Weingart incentiva a experimentação para testar possibilidades semânticas e sintáticas da tipografia e romper suas fronteiras ideológicas, ignorando conscientemente os limites tradicionais e as receitas do design tipográfico. (Weingart, 2004: 73)

"Meu trabalho e o de meus alunos descrevem um caminho em tipografia que só pode avançar logicamente quando, com a ajuda de nossas experiências e conhecimentos adquiridos, pudermos reformar o sistema educacional e seus métodos de ensino. As idéias sobre tipografia tais como as que tentamos desenvolver em Basiléia, contêm mais do que a simples expansão do vocabulário sintático e semântico. Não queremos produzir a "nata do design" para ser aproveitada pelas agências. (Weingart, 2004: 13)

178- Cartaz exposição "Kunstkredit", 1980

Detalhe

14.7. Os Valores tipográficos para Weingart (1972)

1- O valor da tipografia dentro dos processos de comunicação mais diversificados deve ser redefinido. Seria uma tentativa de expandir o significado e o alcance do conceito de tipografia.

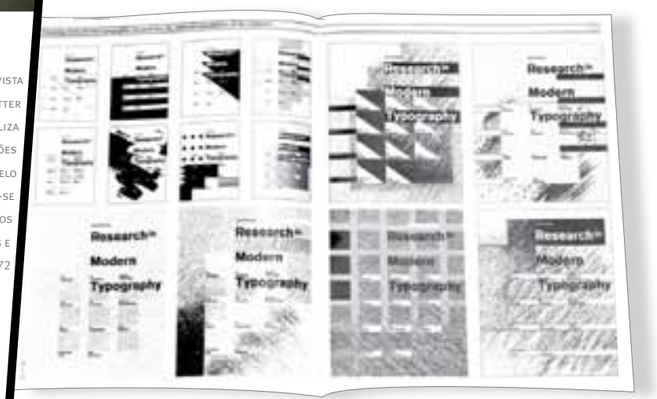
2- No futuro, novas técnicas de informação e mudanças nas formas de comunicação exigirão obviamente novos padrões tipográficos com relação ao sintático e ao semântico. A substância da tipografia deverá mudar, tal como o conteúdo que ela terá de transmitir, que será de acordo com a cena cultural no qual ela deve funcionar.

3- Essa nova tipografia deve também ser resultado de um pensamento e de um padrão de design muito pessoal. Isso se refere àqueles esforços baseados na individualidade, fantasia e qualidades artísticas. (Weingart, 2004: 75-7)

"Pedagogicamente, Weingart explora um novo terreno. Ao invés de uma educação industrializada, que, em um primeiro momento, poderia parecer mais adequada à nova tecnologia, ele reutiliza uma forma tida como antiquada:

o princípio do mestre e do aprendiz.

Com seus estudantes, ele produz trabalhos com o intuito de servirem como modelo para uma nova tipografia. O que ele tenta, e que tempos atrás foi definido pela profissão como a regra fundamental para se ensinar, é produzir trabalhos com o estudante no local de trabalho. Ele então reconheceu o significado de escola." Armin Hofmann (Weingart, 2000: 139)



179- Página Dupla da revista Typographische Monatsblätter executada pela estudante Liza Pomeroy, que explora as variações tipográficas geradas pelo computador. A tipografia mantém-se constante, enquanto os outros elementos mudam, como as linhas e os planos, 1972

14.8. A "Arte Design" de Wolfgang Weingart

A tipografia de Weingart tem a ver com arte, tem a ver com pinturas, são obras elaboradas com elementos tipográficos. Argumenta que muitos tipógrafos foram artistas que trabalhavam só com tipos, como o holandês Piet Zwart, que desenvolveu um trabalho muito próximo da pintura, bem como El Lissitsky e mesmo o futurista Filippo Tommaso Marinetti.

A tipografia que Weingart trabalhava a mais de 30 anos atrás era derivada dos tipos móveis, tirando partido dos materiais que não são impressos, como os espaços entrelinhas, materiais estes que não entram em contato com o papel. Seu trabalho sempre esteve relacionado com as possibilidades geradas pela técnica da oficina tipográfica e eram todos compostos manualmente.

Com a introdução dos processos fotomecânicos, começou a trabalhar com a transparência dos filmes e com as possibilidades de utilizá-los em várias camadas. Os trabalhos dos anos 70 e 80 vieram das possibilidades desses materiais, como no caso das transparências dos filmes. Tudo que Weingart fez veio das possibilidades técnicas disponíveis naquele momento. Sua idéia na década de 1960 era fazer algo completamente diferente do que as pessoas estavam fazendo. Ele sentia necessidade de mudar, mas dizia que não tinha regras específicas para isso. Os tipógrafos da época nunca colocariam as letras em curvas, nem deixariam tanto espaço entre elas. Era algo proibido, e Weingart tentou fazer o oposto, pelo desafio de explorar os materiais.

Quando começou a experimentar com letras de metal e madeira, foram surgindo novas idéias para quem desejava chegar nos limites do processo técnico. Como parte de sua aprendizagem, conhecera a fundo seu equipamento e suas ferramentas. Tinha real conhecimento dos materiais, das técnicas e do processo. Weingart acreditava que um artesão deveria aprender a tomar decisões a partir de seus erros e suas dificuldades. Para ele, hoje o problema é mais abstrato e mais complexo. Acredita que a maioria dos jovens designers desconhece esta relação primária e íntima com o veículo que utilizam, e que o computador não pode ser considerado uma ferramenta estética. A rapidez e a flexibilidade da tecnologia digital têm grande potencial, mas o profissional deverá questionar os detalhes tipográficos com o objetivo de aguçar o discernimento, para que veja diferenças e exerça uma visão crítica perante a máquina. (Resnick, 2001: 16)

Em 2003 aposentou-se, depois de ministrar seu último curso na Escola da Básiléia. Ficou responsável pelos cursos de verão e continuou dando suas palestras sobre tipografia. (Weingart, 2004)

DET. CARTAZ, 1983-84

180- IMAGEM TRABALHADA COM CAMADAS DE FILME

Para Weingart tudo que é escrito tem a ver com tipografia; tudo que tem a ver com tipos, mesmo que seja pintura ou uma carta escrita a mão é tipografia. São sempre mensagens representadas através dos 26 símbolos do alfabeto, de A a Z. Podem estar mal escritos, ou podem não ser boa tipografia, coisas que quase que não se consegue ler, para ele não há limite.

Os tipos modernos são expressões típicas da era da industrialização.

Os tipos são mais produtos de seu tempo do que de seus países de origem.

181- "SwissPoster", 1900-1984", 1983

182- FILME DISTORCENDO A TIPOGRAFIA, 1976

183- MONTAGEM DE FILME PARA CATÁLOGO, 1981

1974

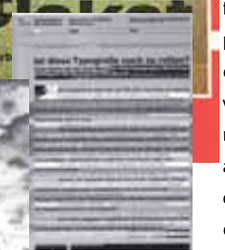
185- ANÚCIO: CONCURSO DE DESIGN

184- CARTAZ, "18 TH DITACTA/EURODITACT"

1980-81

186- BLOCOS DE TIPO EM CURVA

1969



188- CAPA SUPLEMENTO TRABALHOS DE WEINGART DE 1969 A 1976

187- CAPA REVISTA IDEA, Nº 156, 1979

14.9. Discípulos de Wolfgang Weingart

As mudanças de paradigma provocadas por Weingart foram reforçadas por alguns de seus alunos, dando início à linguagem do que é produzido atualmente. As propostas de Weingart causaram impacto diretamente no design posterior ao seu, possibilitando uma produção livre das amarras de antigos conceitos impostos pela Escola Suíça ou Estilo Internacional.

A tipografia é freqüentemente aplicada com maior liberdade, assim como a introdução de ornamentos do passado e ruídos. Utiliza-se da manipulação dos caracteres, tanto das formas originais como do espaçamento entre eles e imposição de ruídos e outros elementos, alterando a legibilidade e muitas vezes perdendo-a totalmente, fazendo com que o tipo tenha também uma função estética, agregando valor à informação.

A desconstrução proposta por Weingart preconizou o que hoje vemos presente nos trabalhos contemporâneos. O que antes era utilizado no âmbito da experimentação, ainda respeitando as normas da Escola Suíça, foi se transformando na linguagem do design contemporâneo. Com o surgimento das novas tecnologias, sua linguagem foi absorvida e utilizada para a obtenção de resultados gráficos mais impactantes.

Jan van Toorn e April Greiman substituíram a objetividade moderna pela subjetividade pós-moderna que evocava a resposta do espectador, através de um novo tipo de recurso visual. Inspirados pelas novas formas da mídia eletrônica, incorporaram composições desconstruídas, produzindo uma sensação que as mensagens eram filtradas por meio de camadas, proporcionando um aspecto tridimensional e de profundidade visual. (Fiell, 2005: 30) Como Armin Hofmann descreveu, Weingart reutilizou "o princípio do mestre e do aprendiz", produzindo com seus alunos uma parceria que alterou todo o ensino para profissionais do design gráfico. Junto com seus alunos, trilhou caminhos particulares que mais tarde seriam analisados e absorvidos pelo campo teórico.

Alunos como April Greiman, Dan Friedman, e Willi Kunz, após estudarem com Weingart, retornaram aos Estados Unidos, atuando tanto na área profissional como acadêmica.

14.9.1 Dan Friedman

Discípulo de Wolfgang Weingart

"Os designers gráficos deveriam tentar superar algumas posições um tanto ingênuas. Pode ser pura ilusão achar que a mais nova tendência da tipografia seja automaticamente melhor e tenha mais níveis de significado que as experiências anteriores e que estavam mais ou menos preocupadas com as possibilidades formais. Também pode ser ilusão o fato de que a nova tecnologia digital tenha maior autoridade e represente uma forma de progresso, considerando que o progresso tecnológico tem freqüentemente causado alguma erosão nos valores humanos."

(Heller, 2007: 283)

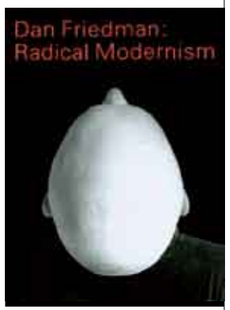
Dan Friedman, no meio da década de 1960, estudou no Carnegie Institute of Tecnology em Pittsburgh. Depois de formado, foi estudar na Escola de Ulm da Alemanha, adquirindo os conceitos racionalistas de base científica. Depois foi para a Escola da Basiléia, estudar com Armin Hofmann e Wolfgang Weingart, participando da lógica intuitiva com base no trabalho experimental.

Reagiu contra o Estilo Internacional, que dominava o design norte americano fazendo parte do movimento New Wave. Tornou-se professor em Yale e na State University of New York no início dos anos 1970, apresentando a seus alunos a teoria lingüística e perceptiva como forma de ampliação do pensamento do design. (Heller, 2007: 283)

Foi um dos organizadores da turnê de Weingart para a Filadélfia, Columbus, Cincinnatti, Princeton, New Haven e Providence. (Poynor, 2003: 20)

Para Steven Heller (2007), os trabalhos de Dan Friedman estavam definidos pelos princípios auto-definidos como "Modernismo Radical". Este termo surgiu a partir de um manifesto de doze pontos elaborado na conferência "Dangerous Ideas" da AIGA, em 1989, realizada em Santo Antonio, Texas, onde Friedman propunha um conceito "démodé" que remetia ao modernismo, mas da maneira como fora desenvolvido originalmente, na Europa, na década de 1920, antes de transformar-se em linguagem corporativa. Assim Friedman definiria o "Modernismo Radical": "é uma reafirmação das raizes idealistas de nossa modernidade, ajustada de modo a incluir mais da nossa cultura, história, pesquisa e fantasia tão diversa." (apud Heller 2007: 282)

Em vez de voltar-se para o pós-modernismo, Friedman prescreve um modernismo pós-corporativista que rejeite os frios sistemas universais e as soluções-clichê. "A monografia 'Radical Modernism' (Yale University Press, 1995), publicada meses antes de sua morte, aos 50 anos, celebra seu triunfo, desafiando o modernismo corporativo, na teoria e na prática, por meio da criação de uma obra que adaptava a moderna ética humanista enquanto transcendia sua insipidez funcional, que havia atraído a geração mais nova". (Heller 2007: 282)



189- Dan Friedman, capa do livro "Radical Modernism", 1995

Por volta do final da década de 1970, ele propôs a idéia de que os estudantes criassem mensagens "disfuncionais" de forma a medir os verdadeiros limites da comunicação, um método que foi adotado em muitas outras instituições de design.

Friedman uniu o formalismo ao ativismo – se fosse um projeto sobre a Aids ou em uma instituição cultural – seu trabalho exibia a mesma paixão em brincar com a cor, a composição e o contraste.

Segundo Heller, seus trabalhos de design "não-gráficos", incluindo design de móveis e esculturas, incorpora, com naturalidade ativismo, formalismo, espiritualismo e excentricidade.

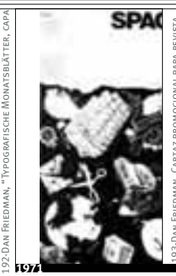
Elaborou a campanha corporativa para o CitiBank, em 1975, quando trabalhava na Anspach Grossman Portugal. Nesta campanha, adaptou e sintetizou a tipografia experimental introduzida na Basiléia, resultando em uma imagem leve para uma instituição conservadora. Após o sucesso do projeto do Citibank, poderia ter elaborado outros projetos pseudo-experimentais para clientes corporativos, mas percebeu a limitação deste campo, e passou a questioná-lo. Para Heller "a arte e o design de Friedman são compatíveis, se não na prática, ao menos no espírito". (Heller, 2007: 282-3)

Em um cartaz de Friedman de 1976 para a revista Space, publicada pelo Institute for Vision and Energy, as imagens fortuitas de um sofá, uma máquina de escrever e um casal flutuam e giram entre si. Era o primeiro indício, segundo Poynor (2003), de que o design estava começando a cortar as amarras, a questionar seu compromisso com o racionalismo e o rigor, adotando novas formas, cada vez menos fixas e mais abertas.

Friedman morreu em julho de 1995.

190-Dan Friedman, Logo Citybank, 1975

191-Dan Friedman, Cartaz, 1973



192-Dan Friedman, "Typografische Monatsblätter, capa

193-Dan Friedman, Cartaz promocional para revista

Logotipo, campanha contra a Aids

194- Dan Friedman,

1975 1976 1987

14.9.2 April Greiman

Discípula de Wolfgang Weingart

No início da década de 1970, April Greiman estudou com Wolfgang Weingart e Armin Hofmann, na Escola da Basiléia, na qual o momento era animado pelo clima de inovação por meio das experimentações tipográficas. Quando retornou, em meados do anos de 1970, Greiman começou a trabalhar para o Taxi Project do Museum of Modern Art de Nova York cuidando dos materiais gráficos do museu. Em 1976, mudou-se para Los Angeles para colaborar com o California Institute of Art onde conheceu o fotografo Jayme Odgers, interessando-se por fotografia experimental e pelos computadores pessoais. Greiman criou una iconografia particular para essa instituição, colaborando para o estilo New Wave.

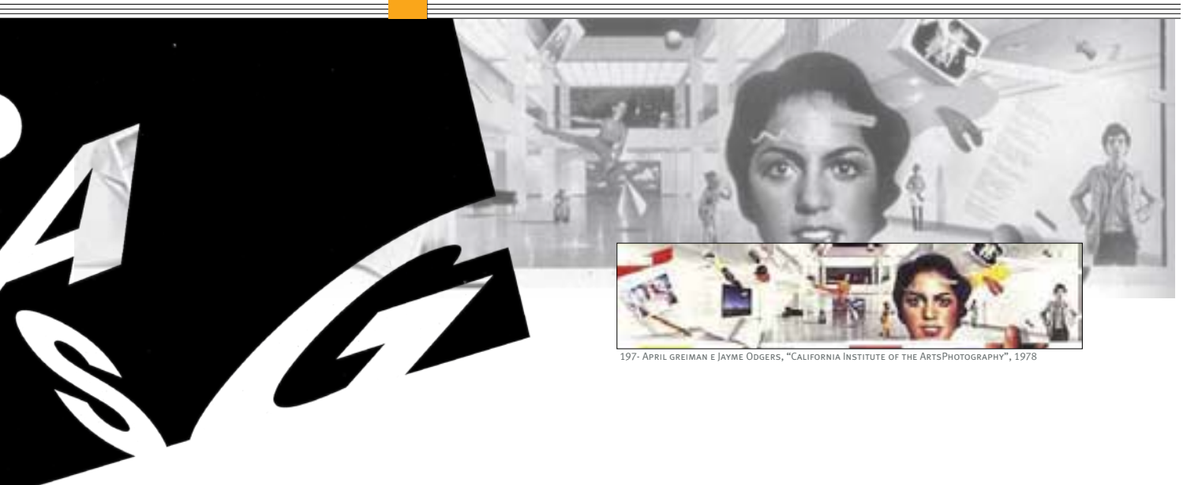
A partir de 1984 começa a utilizar de forma sistemática o computador, tirando partido das imagens em baixa resolução e da tipografia bitmap, seguindo os caminhos experimentais praticados por seu professor com os processos mecânicos e as películas fotográficas. Greiman utilizou toda esta conceituação experimental para explorar as possibilidades digitais.

Seu trabalho é marcado por diretrizes excêntricas, que fez sua reputação como uma designer gráfico que desafiava os costumes, pedindo ao espectador para mudar suas pré-concepções sobre o que é o design gráfico. Concebe uma página como se fosse um espaço tridimensional e tipografia, imagem, e outros elementos gráficos misturam-se sem hierarquia.

Colaborou com empresas de arquitetura, como a Morphosis e Barton Myers. Tornou-se instrutora no Centro de Arte da Faculdade de Design, em Passadena. Greiman lecionou também em diversas outras instituições, incluindo a SCI-Arc, e tem trabalhado como diretora do programa de comunicação visual na CalArts. (Heller, 2007: 362)

195- April Greiman, capa folder

196- April Greiman, capa jornal, 1979



197- April greiman e Jayme Odgers, "California Institute of the ArtsPhotography", 1978

Greiman, uma pioneira no uso de computadores como ferramenta de design, se fez presente não só no design gráfico, mas também nos campos da interatividade, movimento e do ambiente. Greiman comprou computadores Macintosh assim que saíram no mercado, em 1984, e com entusiasmo experimentou a nova ferramenta. Para ela, o computador era um novo paradigma, um novo recurso de produção que abriria uma nova era de possibilidades para os designers gráficos. Greiman compreendeu imediatamente, apesar dos protestos dos designers formados pelos métodos tradicionais, que o computador alteraria o processo de projeto. "Era um outro lápis, porém um lápis faz marcas físicas que quando apagados deixam rastros (...) ao passo que a função de desfazer do computador, permite eliminar qualquer indício". (Poynor, 2003: 96)

As reflexões de Greiman em uma entrevista para o "Magazine of Kansas City Art Institute", no verão de 1982, destacam as preocupações subjetivas de seus projetos. "Sou uma pessoa com sentimentos. Obviamente, a situação ideal é conseguir um equilíbrio entre a mente e o coração, o corpo e o espírito. Creio que culturalmente as formas que se expressam na New Wave são muito femininas."

Para Poynor, Greiman "opõe o mistério, a irracionalidade e o aspecto inexplicável de sua obra à linearidade masculina do desenho suíço". Seu objetivo também não era rejeitar a ordem e a estrutura, como seu mestre, mas criar novas alternativas. (Poynor, 2003: 24)

Steven Heller (2007) analisa seu trabalho para revista "Design Quarterly" (nº 133, 1986), que em um primeiro momento parecia uma revista tradicional de 32 páginas, mas que ao ser aberta desdobrava-se como uma sanfona, que estendida, transformava-se em um cartaz de página inteira medindo aproximadamente 1.82m x 0,60m. Esta publicação era da Walker Art Center, em Minneapolis, editada por Mildred Friedman, direcionada ao público dos designers. Cada edição enfocava um único tema, e April foi convidada para criar a edição que publicaria seu trabalho.

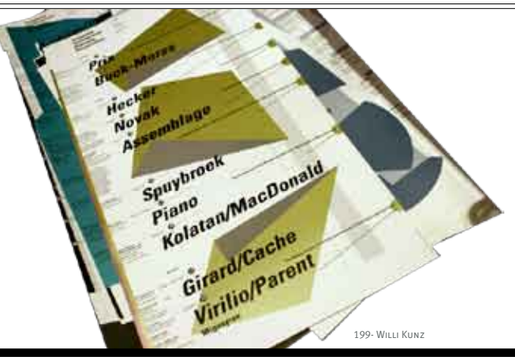
Ela transformou a revista em um cartaz de seu auto retrato, digitalizado em tamanho real e nu.

Os olhos de Greiman estão fechados e seu seio esquerdo está clonado do lado direito de seu corpo. Outro close-up de sua cabeça, com os olhos abertos, projeta-se do vértice de seu pé com o título "the spiritual double". Imagens de tipos, ideogramas, hieróglifos, símbolos padrão de meteorologia, tudo sobreposto, orbitando em torno da imagem nua de Greiman. Além disso, as entradas da linha do tempo marcam as principais inovações científicas como "Eletricidade 1931", "Teoria da Relatividade", "Homem na Lua 1969", como também seu nascimento, "April Greiman 1948". O reverso do cartaz continha dizeres com narrativas de sonhos surreais em caixas de textos flutuantes, fotografias ambíguas, e segundo Heller, um agonizante processo de trabalho com a nova tecnologia. (Heller, 2007: 363)

198-April greiman, "Design Quarter" nº 133, 1986

14.9.3 Willi Kunz

Discípulo de Wolfgang Weingart



199- Willi Kunz

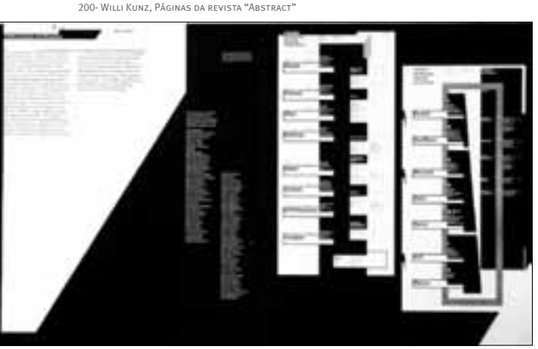
Willi Kunz, nasceu e foi educado na Suíça. Em 1970, mudou-se para os Estados Unidos e quando chegou associou-se a outros designers também com formação na Suíça, incluindo Dan Friedman e April Greiman. Kunz empregava um vocabulário modernista, mas introduziu um estilo pessoal, apesar de neutro e universal, mantendo uma sistemática minimalista. Tentou manter este espírito mais que seus colegas Friedman e Greiman. Continua exercendo sua profissão como designer e teórico em seu estúdio Willi Kunz Associates (Nova York), sendo professor de tipografia na Ohio State University e dando cursos na Escola de Desenho da Basiléia, na Suíça.

Seu trabalho foi chamado "decorativo funcional", mas ele argumenta que se o decorativo é excluído, o projeto entraria em colapso. Utiliza o tipo sem serifa, e tira partido das fotografias em preto e branco. Sua estrutura organizacional parece basear-se no antigo conceito racional, porém de forma mais livre, sem rigidez, utilizando os elementos geométricos pautados na expressividade e na intuição.

Kunz começou a desenhar uma série de cartazes bi-anual em 1984, para o curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Planejamento, Preservação da Columbia University (GSAPP). A série, que Kunz continua a produzir até hoje, é um interessante documento do percuso de projeto de um designer para um único cliente ao longo de mais de uma década. Em 1988 Reinhold Gallery organizou um a exposição de seus trabalhos chamada "Arquitetura Tipográfica". O título é derivado de um ensaio feito pelo historiador Kenneth Frampton, diretor do programa desta universidade. Kunz explicou para a revista "Octavo"que tentou traduzir pela tipografia os elementos da arquitetura. Utiliza um jogo de positivo e negativo para sugerir metaforicamente os andares. (Poynor, 2003: 24)

A "tradução" de arquitetura em design gráfico ocorre de forma diferente em uma segunda série de cartazes para a GSAPP, na qual Kunz estrutura os elementos arquitetônicos em torno de campos de cor de fotografias.

200- Willi Kunz, Páginas da revista "Abstract"



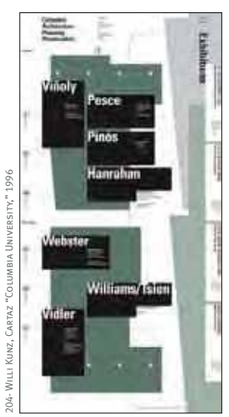
Kunz usa uma técnica semelhante em seus cartazes para a exposição de fotografias de Fredrich Cantor, de 1978, tornando-se um típico exemplo do desenho pós-moderno. Para Poynor, os grandes caracteres que utilizou para o nome do fotógrafo contrastam com o corpo menor do título da fotografia, que se conecta com a letra F por um retângulo vertical branco. A fotografia central do ator Marcello Mastroianni situa-se ao lado de uma foto menor de uma mulher anônima. O titulo vermelho, com letras espaçadas que atravessam a foto principal, introduz um elemento de sutil alteração e a trama de pontos, uma alusão, segundo Kunz, às luzes dos filmes de Mastroianni. Os elementos são trabalhados por uma composição descentralizada que costuma aparecer na obra de Weingart. (Poynor, 2003: 25)

201- Willi Kunz, Cartaz, exposição "Frederic Cantor," 1978

202- Willi Kunz, Logotipo da revista "Abstract"

203- Willi Kunz, Cartaz "Columbia University", 1995

204- Willi Kunz, Cartaz "Columbia University," 1996



205- Willi Kunz, Capas da revista "Abstract"

As idéias culturais que afloraram dos trabalhos de Friedman, Greiman e Kunz estenderam-se a outros âmbitos, mesmo que os designers gráficos não quisessem adotá-las.

15. O Suporte teórico para o experimental

Em 1966, Robert Venturi, em seu livro "Complexidade e contradição na arquitetura" (1977), formula um manifesto para uma arquitetura que reflita a ambigüidade da experiência daquele momento. Venturi observou que os arquitetos já não se sentiam intimidados pelas exigências e limitações puritanas da arquitetura moderna. Entre outras preferências, defende os elementos híbridos frente aos puros, distorcidos e indiretos, ambíguos e desarticulados, redundantes e não simples, incoerentes e equívocos. Declarou que a arquitetura deve expressar vários níveis de significados; podendo ser lida e utilizada de diferentes modos ao mesmo tempo: "Sou mais favorável a vitalidade desordenada do que a unidade óbvia. Incluo o *non sequitur* e proclamo a dualidade". (Venturi, 1995: 2) Em seu estudo "Aprendendo com Las Vegas"(1972), com Denise Scott Brown e Steven Izenour, aplicaram algumas das idéias na detalhada análise "Las Vegas Strip", considerando-a pura e um fenômeno de comunicação arquitetônica. Seu interesse pela sinalização viária, qualificada pela intelectualidade como degradante e antiestética, animou os designers gráficos a olhar com outros olhos o desenho vernacular, como uma forma de libertar-se do modernismo, especialmente na "Cranbrook Academy of Art"

206- Páginas da revista "Doublespace Fetisk, nº 2, 1980

Apesar das experiências de Weingart com relação a composição de textos, a maioria dos primeiros designers pós-modernos continuou aceitando as normas tipográficas estabelecidas e centrou a atenção no que ocorria ao redor do texto, mais que em novas formas de manejar a composição textual.

Esta distinção pode ser percebida na publicação "Fetish", lançada por Jane Kosstrin e David Sterling, antigos alunos de Cranbrook. Foi uma publicação efêmera de grande formato, dirigida a um público de sofisticados urbanistas e fascinados pela cultura material. Imagens e títulos eram grifados por grossos fios. Um número especial sobre material sintéticos, publicado em 1980, incluía artigos sobre plásticos, câmeras instantâneas, Barbies e música de sintetizador. Nesta revista, o design gráfico era um meio de uma nova sensibilidade informal, lúdica, irônica, sintética, pluralista, referencial e confiada no interesse e no valor intrínseco da cultura popular cotidiana. (Poynor, 2003: 27)

Em um artigo entitulado "Machine Music" foram utilizados alguns dos gestos tipográficos mais utilizados na New Wave, como os espaçamentos entre letras de diferentes espessuras, e um grande repertório de recursos e símbolos que nos remete ao som da música eletrônica. (Poynor, 2003: 27)

207- Muriel Cooper, 1994 para o MIT

Os esforços de entidades tais como "Media Labor" e "Visible Language Workshop" do Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), junto com as investigações sobre tipografia desconstrutivista experimental, causaram uma revolução no modo como os textos e imagens são transmitidos, fundamentando-se no empirismo, dando possibilidade de interpretação através da emoção e, desempenhando um papel fundamental para a interpretação da mensagem. (Unger, 2002: 12)

A editoração eletrônica e o surgimento das bobinas de papel de impressão colorida ajudaram a mudar a perspectiva do design editorial, e os jornais e revistas começaram a oferecer estímulos visuais que competiam com a televisão. (Hollis, 2001: 231)

O momento transformou-se em uma pluralidade de expressões, como conseqüência do fim do dogmatismo que foi produzido nas décadas anteriores. "No design, como na arte, deixou de existir uma corrente dominante. A falta de um estilo único foi suprimida por uma variedade de estilos que muitas vezes não são escolhidos por convicção, mas por exigência do mercado". (Pelta, 2004: 16)

16. O conceito da Desconstrução

"Muitos designers olharam para a história com o intuito de resolver a orfandade ideológica que sentiam, e outros seguiram pelo caminho da filosofia da linguagem com o objetivo de encontrar novos rumos". (Pelta, 2004: 45)

Se o movimento moderno conectou-se ao estruturalismo de Saussure, o desenho pós-moderno trabalhou o pós-estruturalismo, ou melhor, a desconstrução, uma teoria que começou a ficar conhecida nos Estados Unidos por meio da conferência "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", feita em 1966 pelo filósofo francês Jacques Derrida na Universidade Johns Hopkins. O conceito de deconstrução foi expandido pelo livro de Jacques Derrida "De la Grammatologie", publicado na França em 1967, e traduzido para o inglês em 1976. "O desconstrutivismo tornou-se a vanguarda literária para os intelectuais da década de 1970 e 1980 nos Estados Unidos, colocando em foco os sistemas lingüísticos e institucionais que sustentavam a produção". (Lupton e Miller, 1996: 7)

Ferdinand Saussure, em seu Curso de Linguística Geral, de 1916, enfatizava a primazia da fala sobre todos os demais modos de comunicação, especialmente em relação à escrita, sendo esta simplesmente um meio de gravação ou anotação da fala.

Jacques Derrida contesta essa postura de Saussure, argumentando que ele estava reproduzindo um antigo argumento filosófico europeu que taxava qualquer espécie de escrita como sendo simplesmente um suplemento acidental particular e exterior da fala, e cuja única função seria representar signos fonéticos tidos como hierarquicamente superiores. Derrida, ao decorrer de seu livro, desconstrói posições similares ao longo da história por diversos filósofos ocidentais como Aristóteles, Platão, Rousseau e Hegel, observando que ao signo escrito tem sido tradicionalmente atribuída a condição de ser simplesmente o "signo de um signo", e que Saussure não se excluía dessa posição, porque de acordo como ele menciona, parecia haver uma precedência "natural" do signo lingüístico em relação ao signo gráfico, uma vez que a fala seria a única ligação verdadeira entre o entre os pensamentos e os sentidos; isto é entre o significado e o significante.

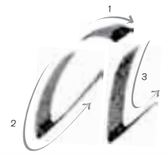
Os pós-modernistas tendem a aceitar uma teoria bem diferente quanto à natureza da linguagem e da comunicação. Enquanto os modernistas pressupunham uma relação rígida e idenficável entre o que era dito (o significado ou "mensagem") e o modo como estava sendo dito (o significante ou "meio"), o pensamento pós-estruturalista os vê "separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações. O desconstrutivismo, para David Harvey (1993), surge como um poderoso estímulo para os modos de pensamento pós-modernos."**O desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de 'ler' textos**".

Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno. A heterogeneidade inerente a isso (seja pela pintura, na escritura ou na arquitetura) nos estimula, como receptores do texto ou imagem, "a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável". Produtores e consumidores de "textos" (que Harvey denomina de artefatos culturais) participam da produção de significações e sentidos.

Portanto, segundo Harvey, o "produtor cultural" só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores (espectadores) a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. O efeito é quebrar ou **desconstruir** o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua. Para Derrida, cada elemento "quebra a continuidade ou linearidade do discurso" e leva necessariamente a uma dupla leitura: "**a do fragmento incorporado a um novo todo, a uma totalidade distinta**". (Harvey, 1993: 55)

Para o pós-estruturalismo o leitor teria um papel predominante na criação do discurso literário, pois não se considera mais uma só leitura, mas sim várias interpretações, dos vários leitores de um mesmo texto. É a teoria do leitor como autor, defendia por Roland Barthes.

Tanto em Saussure como em Derrida, a oposição fala e escrita é fundamental. No entanto Derrida desconstruiu o pensamento de Saussure da primazia da fala, em que a escrita é mera cópia da fala. Para ele "a escrita não está subordinada à fala pois seu sistema, constituído de sinais fonéticos, tem uma organização autônoma em relação à fala. A grafia e a gramática influenciaram a pronúncia de termos, bem como sua ordenação sintática. A escrita transpassa o pensamento e o discurso, constituindo a memória, o conhecimento e o espírito". Derrida afirmou a existência de uma escrita mental "archi-écriture", considerando o traço (grama), que sustenta a arqui-escrita e que precede qualquer ato de comunicação. Antes de constituir um corpo como significante, esse traço já estaria presente (escrito) no cérebro. Esta escrita, baseada na noção do traço ou "DUCTUS" sugestiona inscrições continuamente marcadas no cérebro: a escrita do pensamento. Para Derrida "a intenção de Saussure era reduzir toda a escrita à mera função de anotadora da linguagem falada".



O TERMO "DUCTUS" VEM DA PALAVRA "DIGITUS", QUE SIGNIFICA DEDO. O "DUCTUS" PODE SER DEFINIDO COMO SENDO UM NÚMERO, A ORDEM DE SUCESSÃO E O SENTIDO DOS TRAÇOS QUE FORMAM UMA LETRA. O ESTUDO DO "DUCTUS" NÃO SE LIMITA SIMPLESMENTE A DECOMPOR O SIGNO EM UM CERTO NÚMERO DE TRAÇOS, MAS O ESTABELECIMENTO DA ORDEM NA QUAL ESTES TRAÇOS SÃO DESENHADOS E SEUS SENTIDOS EM RELAÇÃO AO INSTRUMENTO DA ESCRITA: NENHUM TRAÇO HORIZONTAL PODE SER EXECUTADO DA DIREITA PARA A ESQUERDA, COMO TAMBÉM NÃO SE PODE TRAÇAR NA VERTICAL DE BAIXO PARA CIMA. PARA EVITAR A CONFUSÃO, TEM-SE O COSTUME DE COLOCAR SOBRE AS PRANCHAS DE ESTUDO NÚMEROS E FLECHAS QUE CORRESPONDEM À ORDEM E AO SENTIDO DO TRAÇADO. (MEDIAVILLA, 1993: 21)

O crítico literário Jonathan Culler(2000) em seu livro, "Breve introducción de la teoria literária", sugere que o projeto essencial da desconstrução deve ser entendido como uma crítica às oposições hierárquicas em que foi estruturado tradicionalmente o pensamento ocidental como, dentro/fora, mente/corpo, fala/escrita, presença/ausência, natureza/cultura e forma/significado. Poynor enfatiza que não se trata de oposições naturais e inevitáveis, mas sim construções culturais que assumimos como inevitáveis sem questionar. O objetivo da desconstrução não é destruir essas categorias, mas desmanchá-las e reescrevê-las, alterar sua estrutura e fazer funcionar de um modo distinto. (Poynor, 2003: 46)

Algumas suposições básicas do pensamento desconstrutivista são que o significado lingüístico é instável e indeterminado; que, por essa mesma razão, nenhum método de análise, nem na filosofia, ostenta a autoridade máxima da interpretação textual, e que, portanto a interpretação está mais próxima do jogo que da análise, tal como se havia entendido tradicionalmente. Derrida determinou o termo "différance", combinando verbos franceses para "diferir" e "discrepar" com a intenção de sugerir até que ponto a linguagem depende da interação das diferenças entre um termo e outro, enquanto que o significado em si mesmo sempre é diferido.

O objetivo, segundo Poynor, desses recursos era evitar a opacidade conceitual ou a redução de seus textos a um significado definitivo. Todas essas idéias, para ele, entram em jogo com o design gráfico pós-moderno e conceitos derridianos, nos quais a tática é de destruir o conceito inicial de uma idéia para alertar o leitor a não aceitá-la literalmente. (Ibid: 47)

16.1 A influência da Desconstrução no design GRÁFICO

Somente na década seguinte à publicação de seu livro que as idéias de Derrida tiveram grande impacto no meio acadêmico. A análise "De La Grammatologie" sobre a escrita como forma distinta de representação, é considerada por Poynor o texto mais significativo para os designers gráficos, já que trata da tipografia e do desenho como processos materiais. Para Rick Poynor, o catálogo e a exposição "Deconstructivist Architecture" realizada, de junho a agosto de 1988, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), foi um importante evento para introduzir a desconstrução no design gráfico. A curadoria era de Philip Johnson, com a colaboração de Mark Wigley, e a exposição apresentava os projetos de arquitetura de Peter Eisemnan, Zaha Hadid, Coop Himmelblau e Bernard Tschumi.

Para Wigley, "o que distinguia e vincula a obra era uma sensibilidade que perturbou o sonho da forma pura. A forma foi contaminada, e para ele a arquitetura desconstrutivista não desmantela o edifício, mas situa em seu interior alguns dilemas inerentes, expondo os

sintomas de uma impureza reprimida." (Wigley, 1998)

208- Neville Brody, anúncio para revista "Torchsong", 1984

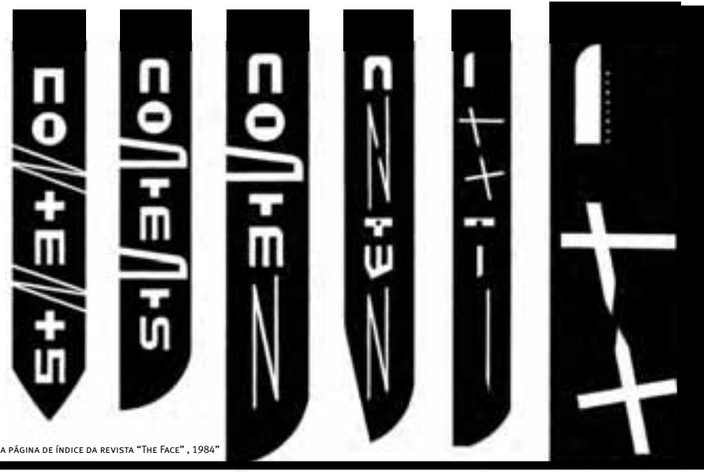
Wigley observou que esses projetos não tinham a mesma direção estética e que, para ele, não eram derivados da mesma filosofia conhecida como desconstrução. Alguns meses antes, o Simpósio Internacional sobre Desconstrução, realizado na Tate Gallery, tinha sido inaugurado com uma entrevista gravada em vídeo entre Derrida e Christopher Norris, e seu ponto de partida explícito era mostrar as conexões entre a teoria e a arquitetura. Eisenman e Tschumi, os dois arquitetos mais teóricos dos sete que Johnson e Wigley apresentaram no Moma, discordaram da idéia de Wigley que considerava antiderridiana a descontrução arquitetônica.

Devido a essas diferenças de interpretação no campo da arquitetura, o design gráfico acabou assumindo um enfoque pouco rigoroso e distinto do da arquitetura. O desconstrutivismo, para Poynor (2003), não quer demolir, decompor ou destruir a estrutura de um edifício. Ao contrário, ele pretende desorganizar, deslocar e desviar ao adicionar uma alteração à estrutura interna. (Poynor, 2003: 47)

Em 1990, no artigo "De-constructing Typography", uma das primeiras análises publicadas sobre o tema, Philip Meggs (1991a) utiliza o termo desconstrutivista em relação ao design e a tipografia. Tomando o termo desconstrução no sentido literal, Meggs o define como uma fragmentação do todo ou uma destruição da ordem, e não relaciona-se às tendências descritas com o Construtivismo.

Com a tendência denominada desconstrutivista, as convenções do design gráfico profissional, tanto o moderno como o eclético, foram deliberadamente questionadas e rejeitadas. Os designers desconstrutivistas conheciam as raízes da história do design e as formas pré-escritas que deveriam ser seguidas. Para Ricky Poynor, por razões mais tarde foram esclarecidas, o termo desconstrução resultou-se problemático por várias razões no campo do design gráfico. A desconstrução nunca foi um movimento em toda sua extensão, nem um ismo claramente definido. Muito poucos entre os profissionais que trabalhavam de modo desconstrutivista faziam referência a ele no sentido teórico, e a maioria dos profissionais que seguiam as normas tradicionais acreditava que seria uma moda passageira. Para Poynor, esse uso equivocado persistiu durante anos, e em alguns casos ainda continua sendo feito. (ibid)

Tomando o termo desconstução no sentido literal, Meggs o define como uma fragmentação do todo ou uma destruição da ordem estabelecida. Esta definição reduz a desconstrução visual ao desmantelamento, uma interpretação que Wigley queria evitar a todo custo. Meggs exemplifica com o anúncio de Neville Brody para a Torchsong, na qual as letras se misturam formando um personagem tipográfico. Não se trata de uma tipografia linear tradicional, mas segue uma forma estética ordenada e não o caos. A ordem estabelecida não foi destruída, mas foi recomposta de forma dinâmica.(ibid)



209- Neville Brody, fragmentação progressiva do logotipo da página de Índice da revista "The Face" , 1984"

Outro trabalho de Neville Brody de 1984, uma série de desenhos, foi aplicada a palavra "contents" (sumário) na página da revista "Face", e a cada mês as letras iam se deformando até tornarem-se signos abstratos. (Poynor, 2003: 48)

Desde a década de 1980 e durante boa parte de 1990, a desconstrução influenciou os designers gráficos, ainda que muitos deles não fossem conscientes de sua essência conceitual.

Dentro da área do design gráfico, o campo que o conceito da desconstrução mais influenciou foi o da tipografia, ao opor-se ao delineamento estruturalista de que a escrita não é mais que uma má transcrição da palavra falada, em vez disso, defendendo a interpretação de Jacques Derrida, que afirmava que a escrita invade o pensamento e a fala, transformando-se em memória, conhecimento e espírito. (Pelta, 2004: 46)

O ponto de vista de Derrida é que escrever é uma forma de representação e seu meio é a tipografia, cujo uso influi na construção da linguagem, e portanto também na cultura.

A desconstrução significou para a tipografia uma revisão de seu vocabulário, pondo em questão as formas tradicionais de leitura, e colocando à disposição uma enorme variedade de usos e manifestações, que vão desde o uso das letras como veículos abstratos e invisíveis, não se comprometendo com a estrutura e significado do texto, até quando o designer atua como um editor preocupado com a claridade estrutural mais do que a expressão formal, passando também pelos casos em que os designers buscam uma expressão visual pessoal e o estilo é parte do conteúdo, tirando partido dos valores formais do alfabeto". (Pelta, 2004: 46)

Para Manuel Sesma (2004), "o design gráfico acabou assumindo a desconstrução da mesma forma como assumiu o design moderno". Voltaram a ser questionados alguns temas como o sempre discutido problema da legibilidade, da mesma forma que voltou-se a questionar o significado da profissão. (Sesma, 2004: 190)

17. Os McCoy E Cranbrook Academy of Arts

A Cranbook Academy of Arts (Michigan) sempre foi uma referência importante para o design gráfico americano. Porém, no final da década de 1960, atravessava um momento de estagnação, até que Katherine McCoy e seu marido Michael McCoy assumiram a coordenação do departamento de design desta instituição.

A primeira formação de Katherine McCoy era de designer industrial, tendo se formado na Michigan State University em 1967.Trabalhou na Unimark International, tendo como um dos sócios Mássimo Vignelli, e foi nesta estadia que adquiriu os conhecimentos de tipografia e design gráfico. Como vimos, o conceito da Unimark era dirigido pelo Estilo Internacional, baseado na racionalidade, objetividade e clareza do elementos gráficos. Desta maneira, McCoy teve forte contato com a estética do Estilo Internacional, mas soube associar elementos culturais americanos sobre tipografia, agregando características vernaculares e enfatizando que nada precisava ser tão rígido. O pilar de seu método de ensino era o embasamento teórico, englobando as noções de linguagem e comunicação, apresentando o Estilo Internacional e suas regras, mas incentivando a leitura sobre história do design e tendências contemporâneas, para que compreendessem melhor o mundo em que viviam. Desta forma, criava um grande impulso à criatividade, dando ênfase ao lado experimental.

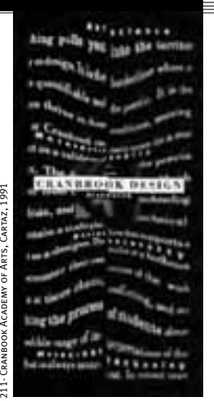
A Cranbrook Academy deu enfoque principalmente à intenção dos designers, incentivando o que era chamado de "conteúdo pessoal" e "histórias ocultas" como forma de rejeitar as propostas consideradas antigas dos designers modernos. Esta valorização da expressão pessoal do designer deu maior abertura de significados, e o design gráfico deixou de ser uma linguagem anônima, passando a ser uma interpretação da mensagem por parte do designer. (Pelta, 2004: 46)

210-: Scott Makela, tipografia "Dead History", 1990

Katherine McCoy deu destaque a um dos temas chaves do pós estruturalismo: "a morte do autor", baseada no ensaio de Roland Barthes, de 1968. Ela sempre defendeu que a figura do designer deveria ir além da solução de problemas, convertendo-se em um autor adicional do conteúdo, tomando consciência crítica da mensagem, e adotando papéis que antes eram da arte e da literatura. (Pelta, 2004: 56)

Para Raquel Pelta (2004), no final da década de 1990 e início da século XXI, o designer passa a ter o papel de "provedor de conteúdo", alguém que está intimamente ligado ao desenvolvimento conceitual dos projetos e não mais sugerindo uma simples solução estética. Esta postura supõe um reconhecimento do "eu" do designer e de sua presença como voz no processo de formulação das mensagens e na criação de formas para sua estruturação, colocando uma maior responsabilidade em sua atuação.

17.1 O programa Da Cranbook Academy of Arts



211- Cranbook Academy of Arts, Cartaz, 1991

Nesta instituição a tensão entre o novo e o velho, foi resolvida não somente no campo prático, mas em termos teóricos.

Segundo Steven Heller (2007), a Cranbook Academy of Arts foi o centro de discussão e crítica do design gráfico durante a década de 1970 até 1990. **"O Programa de Cranbook foi acusado de ter uma atmosfera enclausurada, poluída pelas suas próprias liberdades", mas certamente esteve no topo da crítica do design gráfico no final da década de 1970 até 1990.** (Heller, 2007: 274)

Sob a direção de Katherine McCoy, os alunos Cranbook Academy of Arts, eram estimulados pelos próprios comentários de seus trabalhos gráficos, fazendo com que surgisse um estilo distinto, que a princípio não foi de grande aceitação comercial, pois suas obras questionavam a relação entre comunicação desenhada e vernacular, entre formas tipográficas e caligráficas, e entre tipo e arte. (Blackwell, 1992: 206)

Katherine McCoy, como já mencionamos, que no final dos anos de 196, trabalhara na empresa Unimark com Mássimo Vignelli, acabou sendo a principal impulsora da releitura dos textos do filósofo Jacques Derrida, da teoria da "desconstrução da linguagem", cuja palestra tinha ocorrido a vinte anos passados. (Sesma, 2004: 185)

As críticas e as experiências de Cranbrook, para Heller, serviram como alimento para um vigoroso discurso que ajudou a definir e ampliar a profissão durante a década de 1980. (Heller, 2007: 274)

Katherine McCoy, sobre o período em que foi diretora do Programa de Design Gráfico da Cranbrook de 1971 a 1995, afirma que este pode ser facilmente organizado em três grupos de expansão:

1971 a 1979 A expansão da linguagem formal do modernismo

1980 a 1981 Uma rápida fase intermediária caracterizada pelo alto formalismo

1982 a 1995 Fase pós-estruturalista

212 - Cranbook Academy of Arts, Cartaz, 1989

Embora a Cranbrook adotava, desde 1940, a noção da Bauhaus de unidade entre arte e indústria, quando Charles Eames tornou-se diretor e Eero Saarinen e Harry Bertoia fizeram parte do corpo docente, a escola americana substituiu a rigidez da ideologia da Bauhaus por uma abordagem mais complexa e eclética, na qual os direcionamentos pessoais eram estimulados. Foi neste contexto que Katherine e Michael McCoy tornaram-se co-diretores do departamento de design, em 1971. Katherine ficou responsável pelo design bidimensional e Michael pelo tridimensional, incluindo produtos, mobiliário e interiores.

Uma crítica de Paul Golderger no “New York Times” de abril de 1984, descreve esta instituição como:

“parte colônia de artistas, parte escola, parte museu e parte laboratório de design”.

A Cranbrook tornou-se o caldeirão experimental da tipografia norte americana durante as décadas de 1980 e 1990, não tendo nenhum tipo de planejamento. Segundo Heller, o foco e o ímpeto de aprendizado vinham diretamente dos estudantes, que eram altamente motivados e pró-ativos. (Heller, 2007: 274)

McCoy sempre dedicou-se a ampliar a bibliografia do departamento, para estimular a leitura entre os alunos, porém os textos não eram específicos, nem dirigidos, e os estudantes eram incitados a pesquisar, formulando idéias com o objetivo de desenvolver suas próprias estratégias conceituais. A troca de informação era uma prática habitual entre os departamentos de arte, fotografia e arquitetura. Os estudantes trabalhavam em estúdios lado a lado com membros do corpo docente, todos interagindo entre si. Dormitórios e lanchonetes eram transformados em laboratórios de idéias. Heller conta que Katherine McCoy relutou em aceitar que a evolução de Cranbrook fosse uma progressão. Para ela parecia mais uma combustão espontânea, mas havia uma filosofia dominante que confrontava o tradicional dilema do design gráfico

forma *versus* conteúdo.

“A forma não é inimiga do conteúdo, a forma pode se transformar em conteúdo; assim como recipiente dele.”
Katherine McCoy (Heller, 2007: 275)

213- Katherine McCoy, Cartaz, Programa Cranbook Academy of Arts

McCoy define o pôster de Cranbrook Design, de 1989, como um símbolo dessa explosão. Visualmente, pares de palavras correm ao longo das laterais do pôster ancorados no centro. Sua dialética é reforçada pela cor e pelas formas do layout. Estendendo-se abaixo da camada desses pares de palavras aparecem fragmentos de imagens de trabalhos de estudantes, assentados em forma de colagem, combinando a simetria bilateral com projetos bidimensionais do lado esquerdo e tridimensionais do lado direito. A camada mais profunda de informação é o diagrama “See-Read-Text-Image”, que unifica formalmente o cartaz e sugere significados para as múltiplas interações entre os elementos.(Heller, 2007: 274)

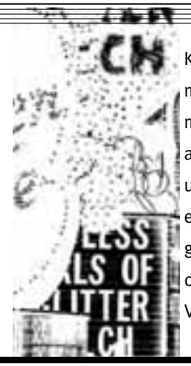
Para estruturar as fases durante sua gestão em Cranbrook, McCoy usou um modelo simplificado de comunicação, baseado no esquema de progressão linear desenvolvido por Shannon & Weaver em 1949. Embora este modelo tenha sido substituído mais tarde por outros mais sofisticados, a cadeia

emissor ⋯⋯ mensagem ⋯⋯ receptor

identificava os elementos fundamentais da comunicação como uma interação linear básica.

primeria **fase**

Nos primeiros anos, de 1971 a 1980, o programa de design gráfico enfocou parte da mensagem da equação de Shannon, ampliando a noção modernista do designer neutro que comunica uma mensagem clara e precisa para o usuário. Toda a linhagem dos trabalhos suíços foi pesquisada, de Karl Gerstner e os primórdios de Muller-Brockmann, Hans Neuberg e Emil Ruder às posteriores correntes “radicalmente suíças de Ruedi Rüegg”, além de Odermatt & Tissi e a corrente moderadamente suíça, segundo Heller, de Wolfgang Weingart. A vertente suíça não foi a única, mas uma entre muitas que foram exploradas. (Heller, 2007: 275)



214- Parte capa livro, “Learning from Las Vegas”

Katherine McCoy levou Edward Fella para diversificar as tendências modernistas. Fella era mais um dos designers autodidatas atuantes no mercado, com um estilo gráfico muito pessoal, efoi convidado para que ampliasse o repertório, de modo que os estudandes de Cranbrook obtivessem uma compreensão e simpatia pelo segmento mais popular da arte comercial e vernacular. McCoy fez com que Fella participasse do programa de design gráfico da escola, criticando e, informalmente, interagindo espontaneamente com os estudantes, estimulando a leitura de livros como “Learning from Las Vegas” de Robert Venturi e Denise Scott Brown.

215- Edward Fella, Cartaz de Exposição “Detroit Focus Gallery”, 1987

Em 1978, o jornal erudito “Visible Language”, que explorava o papel e as propriedades da linguagem escrita, dedicou um volume a estética literária contemporânea francesa e engajou a Cranbrook em um esforço conjunto para a criação do exemplar intitulado “French currents of the letter”. Daniel Libeskind, chefe do departamento de arquitetura, trabalhou com McCoy e selecionou estudantes ministrando-lhes um curso rápido sobre a teoria da lingüística francesa. O desconstrutivismo, termo que mais tarde se tornaria a marca da Escola de Cranbrook, foi introduzido como uma parte do conceito pós-estruturalista.

Cranbrook Academy of Arts

216- Jeffery Keedy, Cartaz, 1989

217- Allen Hori, Cartaz ,“First Yers of Cranbrook Design”, 1989

218: Estudantes de Cranbrook Academy of Arts

Os alunos de Cranbrook assumiram a idéia de Derrida que sugeria que uma construção cultural tal como uma idéia, um valor ou uma sentença podia ser desmontada ou separada e decodificada, e cada parte examinada teria seu próprio "significado". As partes poderiam ser remontadas em um outro todo e, então, adquirir um significado diferente. O rearranjo das partes em várias totalidades abriria uma forma de exploração da complexa natureza dos signos e colocaria a comunicação no complicado cenário dos contextos sobrepostos com múltiplos significados, fazendo, desta maneira a mudança da relação binária do sim/não, para uma interpretação mais subjetiva e multidimensional do significado. (Heller, 2007: 277)

Para o projeto "Visible Language", McCoy e os estudantes Richard Kerr, Alice Hecht, Jane Kosstrin e Hebert Thompson criaram um equivalente tipográfico para o texto. As composições começaram com layouts tradicionais. Progressivamente, o espaço entre as palavras e linhas era ampliado e o material de nota de rodapé era reposicionado para interagir de forma não-convencional com o texto. As composições finais pareciam páginas de palavras flutuantes, visualmente pontuadas por barras horizontais pretas de comentários marginais que deslocavam completamente a ordem natural da leitura. Desse modo, o leitor era forçado a usar padrões de leitura alternativos. Trilhas verticais e diagonais abriam-se, fazendo com que as palavras e frases se reorganizassem por meio de novas justaposições, que alteravam os significados convencionais. O trabalho chocou a todos, atraindo a fúria e a zombaria de designers ainda comprometidos com o cânone modernista de simplicidade, legibilidade e solução de problemas.

segunda **fase**

A pesquisa de expressão formal em Cranbrook culminou em 1980 a 1981, em uma segunda fase altamente formalista. Nessa etapa, a ênfase no modelo de Shannon & Weaver mudou, passando a

mensagem ⇢ emissor.

O clássico exercício de tipografia, no qual o estudante era instruído a pegar uma mensagem semanticamente neutra, como a previsão do tempo ou uma receita e explorar sua apresentação por meio de variações tipográficas e de composição, tinha evoluído para aquilo que ficou conhecido como exercício do "rótulo". Após alguns aquecimentos clássicos, os projetos começavam com um anúncio de Páginas Amarelas ou um rótulo de produto submetido a várias análises visuais, variações tipográficas e a interpretações subjetivas do objeto ou do anuncio original. O designer já não era mais um tradutor, mas um comentarista, parceiro e participante na emissão da mensagem.

terceira **fase.**

A terceira fase, denominada pós-estruturalista, 1983 a 1995, ocorreu em razão da inquietação e insatisfação com as maneiristas manipulações formais. Embora o projeto "Visible Language" tocasse o desconstrutivismo, foi somente em da meados da década de 1980, com as turmas de 1985/87 e 1986/88, que floresceu um vivo interesse pelas teorias lingüisticas. McCoy denominou esse período de intensa curiosidade tendo sido criado o "clube-da-teoria-da-semana" no qual tudo era discutido desde o estruturalismo, pós-estruturalismo, descontrutivismo, fenomenologia, teoria critica, teoria da recepção, hermenêutica até o vernáculo de Venturi e teoria pós-moderna. McCoy resistia, mas ao mesmo tempo provocava, fazendo perguntas e desafiava tanto os estudantes como as próprias teorias. Jefferey Keedy, um estudante dessa época, relembra (Eye, nº 16: 4) que McCoy vivia dizendo:

"Mas com o quê isso se assemelha? Como você pode fazer isso funcionar como ferramenta de design?"

Katherine McCoy admitiu ter sido cética algumas vezes, mas sempre permaneceu comprometida com a pesquisa conjunta, quando não com as conclusões conjuntas. No período pós-estruturalista, a ênfase no modelo de comunicação Shannnon & Weaver mudou novamente, dessa vez para

219: Emigre Type Specimen Series, folheto Jefferey Keedy, 2002

Conceitos como multiplicidade, camadas de informações incorporadas, imagens e textos controlados pelo observador e progressão não-linear, que eram característicos do design experimental realizado na Cranbrook no final da década de 1980, tornaram-se locuções de multimídia, a nova fronteira do design gráfico. McCoy via o design gráfico como uma atividade pluralista, na qual os componentes do modelo de Shannnon & Weaver ainda se aplicavam, porém não mais de maneira linear. O fundamental era a integração e a interfuncionalidade de todos os elementos.

emissor ⇢ receptor

A tradicional contraposição de texto como uma atividade linear, codificada e realizada no hemisfério esquerdo do cérebro e imagem vista como uma atividade holística baseada na experiência e realizada no hemisfério direito do cérebro, foi questionada. O texto tornou-se interfuncional e ampliou sua capacidade de comunicar para além de sua funcionalidade, entrando para o domínio do ilustrativo (a tipografia como imagem), atmosférico e expressivo. De maneira similar, as imagens podiam ser lidas, seqüenciadas e combinadas para formar padrões complexos de informações. (Heller, 2007: 278)

Em 1990 foi publicado o livro “Cranbrook Design: The New Discourse”, catálogo de uma exposição de mesmo nome, apresentada em um primeiro momento no Cranbrook Academy of Art Museum em novembro de 1990, e posteriormente, em janeiro de 1991 na Steelcase Design Partnership de Nova York. A diagramação do catálogo foi elaborada por Katherine McCoy, P. Scott Makela e Mary Lou Krok, mostrava surpreendentes e pouco habituais táticas desconstrutivistas. A página é divida em duas colunas, com o espaçamento entre elas muito estreito. A coluna da direita localiza-se um pouco abaixo da esquerda, com entrelinhas muito espaçadas, com algumas interferências inesperadas de leitura e ao mesmo tempo criando uma linha alternativa de leitura. McCoy descreve da seguinte maneira o uso da teoria na academia:

“As idéias emergentes colocavam em destaque a construção do significado entre o público e a peça gráfica, uma transação visual paralela à comunicação verbal. Partindo da teoria lingüística sobre semiótica porém rejeitando a crença em uma transmissão de significado previsível cientificamente, essas idéias começaram a exercer sua influência nos trabalhos dos estudantes de grafismo. As novas experiências exploravam a relação do texto e a imagem com os processos de leitura e percepção, mediante textos e imagens que pretendiam ser lidos detalhadamente, decodificando suas mensagens. Os estudantes começaram a descobrir a dinâmica da linguagem visual e entendê-la como um filtro que manipula inevitavelmente a resposta do público.” Katherine Mcçoy (apud Poynor, 2003: 50)

220- Katherine McCoy, Scott Makela e Mary Lou Krok, página do livro “The New Discourse”, 1990

“A Cranbrook não tinha a intenção de iniciar uma revolução de base teórica no design gráfico”. Katherine McCoy, segundo Steven Heller, nem mesmo queria lecionar, mas acabou ficando em Cranbrook por vinte e quatro anos. Segundo McCoy, “a instituição oferecia um situação muito flexível e a única exigência real da administração era que ela atraísse bons alunos e produzisse excelentes profissionais, que encontrassem caminhos dentro da profissão”. (Heller, 2007: 278)

Ex- alunos:
Allen Hori
Edward Fella
Jeffery Keedy,
Lorraine Wild,
Lucille Tenaza,
Nancy Skolos,
Tom Wedell,

221- Nancy Skolos e Tom Wedell, 1987

222- Jeffery Keedy, promocional Keedy Sans, 1990

223- Allen Hori, 1989

224- Edward Fella, 1987

225-Lorraine Wild, 1992

17.2 Edward Fella
Influência direta de Cranbrook

226- Edward Fella, Cartaz de Exposição "Detroit Focus Gallery"

227- Edward Fella, California Institute of Arts, (CalArts), 1989

Edward Fella graduou-se por Cranbrook e, segundo Blackwell, trabalhou com uma estética "antiestética" na qual o tipo está disposto com espaçamentos e alinhamentos variáveis, colocando uma caligrafia desigual misturada a uma tipografia tradicional. A irregularidade e a desconstrução são características de seu trabalho. (Blackwell, 1992: 206)

O objetivo da tipografia sempre foi controlar e regular o uso do espaço; entre letras, palavras e linhas, entre distintas classes de material tipográfico (título, texto principal, subtítulo, nota etc.), enfim, todos os elementos de composição de uma página. Fella tratou esses espaços de um modo totalmente elástico. À primeira vista, seus projetos poderiam parecer fortuitos e incompetentes, como se o autor ignorasse qualquer regra relacionada à correta tipografia, porém ao contrário, seus efeitos eram conscientes e frutos de uma profunda reflexão. Em meados da década de 1980, Fella estava convicto de que o design estava cada vez mais hábil e engenhoso e incentivou o abandono de qualquer fragmento racionalista. Como resposta, baseou seus projetos em princípios de incoerência e irregularidade, como pode ser observado em seus trabalhos para clientes como "Focus Gallery" de Detroit.

Fella exerceu uma grande influência na geração de designers subseqüente, tanto nos Estados Unidos como em outros países. Esta influência iniciou-se em Cranbrook, que visitava constantemente, a convite de McCoy, antes de se matricular e prolongou-se até depois de sua graduação quando começou a trabalhar no California Institute of Arts (CalArts), em 1987. Desde 1990, suas experiências começaram a ser reconhecidas e continuou trabalhando durante toda a década, especialmente em em uma série de programas realizados para Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), explorando as idéias de pastiche e antiestética, com uma rejeição agressiva ao grafismo convencional. (Poynor, 2003: 56)

Edward Fella matriculou-se em Cranbrook depois de trinta anos de experiência profissional no campo do design publicitário e com uma formação até aquele momento fundamentalmente autodidata. Possuía um método que era de preferencialmente manual, recorrendo à utilização do computador somente para editar seus desenhos, mas seu trabalho estava diretamente relacionado ao espaço digital. (Blackwell, 1992: 206)

"O trabalho de Fella sempre foi baseado em uma contínua investigação formal na qual todos os elementos e ferramentas se entrelaçam de forma coerente. Sua pesquisa estava voltada para o aproveitamento de qualquer elemento que pudesse estruturar um novo espaço tipográfico". (Sesma, 2004: 196)

"a desconstrução é uma forma de expor a cola que mantém unida a cultura ocidental." Edward Fella (Sesma, 2004: 194)

Fella era plenamente consciente do componente visual da letra e, segundo Phillip Meggs, investigou o potencial estético das formas tipográficas criadas e dos espaços irregulares, dos caracteres excêntricos, dos grifos personalizados e das investigações vernaculares, chegando muitas vezes a um tratamento quase lúdico das formas das letras. Foi um dos poucos profissionais que, partindo do entorno desconstrutivista, conseguiu alcançar uma expressividade tipográfica pessoal, falando sobre a natureza e a função da tipografia contemporânea .

Manuel Sesma ressalta que por ser Fella um grande admirador de Barthes, suas criações tipográficas têm mais a ver com a origem caligráfica da letra moderna, e sua composição tipográfica transformou-se em sua pintura, fugindo do convencional e entendendo o design como um campo de expressão pessoal.(Sesma, 2004: 196)

228- Edward Fell, Caligrafias

17.3 Jeffery Keedy
Influência direta de Cranbrook

229- Jeffery Keedy, Página dupla "Fast Foward"(CalArts), 1993

Nos meados dos anos de 1980, os estudantes de Cranbrook participavam ativamente das investigações teóricas e a crítica assumiu um importante papel dentro das escolas de design gráfico. Jeffery Keedy, estudante do ciclo superior de belas artes (1983-1985), teve um papel significativo nesta progressão. Sob a influência de "The-Aesthetic" (1983) de Hal Foster e os escritos de Roland Barthes, Keedy começou a procurar novos modos de explorar o design, por meio da prática cultural vinculada aos temas de cultura popular, como um novo direcionamento para a linguagem visual. (Poynor, 2003: 53)

Para Keedy – assim como para Fella – a tarefa mais urgente era desafiar o pensamento rígido dos antigos esquemas visuais e as estéreis aplicações corporativista da modernidade americana. Keedy opunha-se a todo design demasiado claro e regular, questionando a visão utópica modernista. Dava grande importância ao caráter pessoal na direção do projeto de design e, da mesma maneira que McCoy, insistia no valor humano da ambigüidade perante um público perfeitamente capaz de entender essa complexidade.

230- Jeffery Keedy, "Keedy Sans" 1989

Observou que: **"Na realidade não são necessárias muitas normas para proteger o público". (Poynor, 2003: 55)**

Keedy foi professor de California Institute of Arts (CalArts)

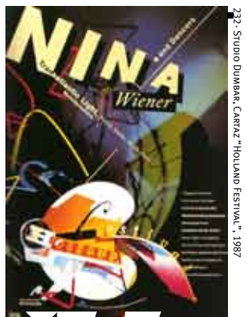
No tipo de letra criado por Keedy, chamada Keedy Sans, lançada em 1990 pela "Emigre" Graphics, percebe-se a influência de Edward Fella, pelas formas incoerentes com espaçamento irregulares, enquanto que as terminações são algumas vezes arredondadas e outras cortadas em ângulo, o que produz uma sensação às vezes harmoniosa e vibrante. Foi anunciado na "Emigre" o slogan **"A intenção contradiz a expectativa"** e Keedy complementava dizendo que em uma era tipicamente pós-moderna, um trabalho chamava a atenção desde seus erros até os artifícios de sua construção. (Poynor, 2003: 57)

17.4 Barry Deck

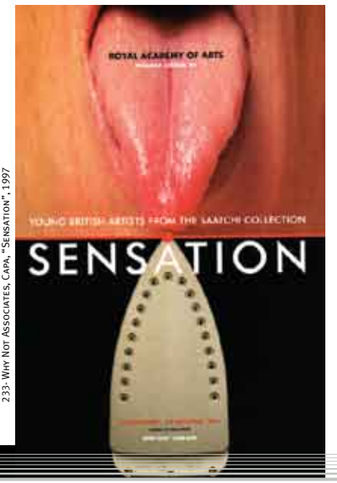
Influência indireta de Cranbrook

231- Barry Deck, "Template Gothic, 1990

Uma estratégia similar foi utilizada na Template Gothic de Barry Deck. Após a formatura na Northern Illinois University, em 1986, ele foi recrutado como designer júnior na Lipmon & Simmons, em Chicago, e depois como desenhista gráfico para Kim Abrams Design. Ele retornou à academia, em 1987, matriculado-se em um programa de mestrado em Belas Artes, no California Institute of Arts (CalArts), onde estudou uma abordagem experimental com Ed Fella e Lorraine Wild. A Template Gothic projetada sob a supervisão de Edward Fella, tornou-se a cara dos anos de 1990. Fella conta que, para sua criação, foi passado como instrução o modelo básico para desenho de fontes, no qual o conceito é preencher os intervalos, mas que fazia parte do projeto a pesquisa sobre o vernacular e as idéias de irregularidade e desintegração. (revista "Emigre" nº 30 1994: 21)Ela é intencionalmente imperfeita, com a idéia de transmitir "a linguagem imperfeita de um mundo imperfeito" Mudou-se para Nova York em 1992, e foi visto como um radical para a comunidade tipográfico.



232- Studio Dumbar, Cartaz "Holland Festival", 1987

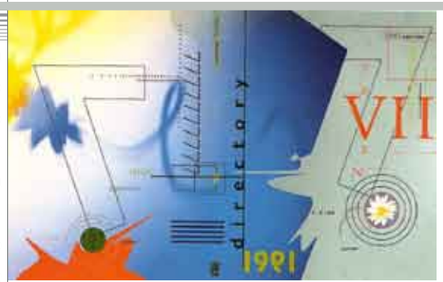


233- Why Not Associates, Capa, "Sensation", 1997

Influência indireta de Cranbrook

17.5 Why Not Associates

No princípio dos anos de 1990, o conceito desconstrutivista entrou na linguagem popular. Um dos canais de seu êxito deu-se em 1985, quando Katherine McCoy convidou o designer holandês Gert Dumbar, fundador do Studio Dumbar, para que desse uma conferência em Cranbrook. Dumbar não era adepto dos pressupostos teóricos dos estudantes, mas estava interessado em sua criatividade e na capacidade expressiva de aproximar-se da forma. Desde meados dos anos de 1980, uma série de alunos, como Jan Jancourt, Edward McDonald, David Frej, Robert Nakata, Allen Hori e Martin Venezky, entre outros trabalharam na sede de Dumbar em Haia, onde deram um novo rumo a produção do estúdio. De 1985 a 1987m Dumbar foi professor de Design Gráfico no Royal College of Art de Londres, onde exerceu uma grande influência em vários alunos, especialmente em David Ellis e Andrew Altmann, que depois de graduados em 1987, fundaram a Why Not Associates. Se o design de Cranbrook introduziu a teoria e algumas vezes converteu suas idéias em tema principal do design, como no cartaz para a conferência Typography as Discourse (1989), os projetos comerciais de Why Not Associates, do final dos anos de 1980 e inicio de 1990, utilizaram recursos visuais muito similares para conseguir um efeito estético. (Poynor, 2003: 58)

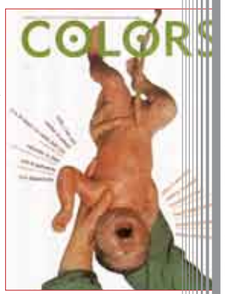


234- Why Not Associates, Capa, "Next Directory", 1991

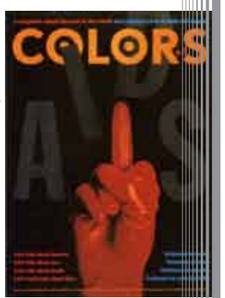
17.6 TIBOR KALMAN

Tibor Kalman nasceu em Budapeste, Hungria, em 1949 e emigrou para os Estados Unidos com sua família em 1956. A partir de 1967-70, estudou jornalismo na Universidade de Nova York, onde trabalhou no jornal universitário e aderiu ao grupo radical “Estudantes para uma Sociedade Democrática” (SDS). Em 1979, Kalman encontrou sua própria concepção e abriu o escritório M&Co. Inicialmente, a empresa trabalhou em quaisquer projetos comerciais, em todas as áreas de design gráfico, design industrial, bem como títulos de filmes, spots de televisão, livros infantis (com a esposa Maria Kalman) e arquitetura. Dentre seus clientes estavam: Formica, Subaru, The Limited, Chait / Day, Williwear, MTV, Restaurante Florent, David Byrne e Talking Heads, e o MoMA. Seus trabalhos foram arquivados no Cooper-Hewitt National Design Museum e no Stedelijk Museum de Amesterdã. Kalman foi diretor de arte do Artforum a partir de 1987-88. No outono de 1990, ele foi contratado como redator-chefe da polêmica revista da Benetton, “Colors”.

O que começou como “The United Colors of Benetton”, vários anúncios de produtos mostrando crianças de culturas diversas e promovendo harmonia étnica e social, acabou evoluindo para anúncios de página dupla, exibindo as mesmas fotos que culminaram na própria revista da Benetton, “Colors”. Esta revista tinha como foco editorial apresentar uma visão do mundo dura e realista. A “Colors” era volátil e imprevisível e foi, segundo Steven Heller(2007), o primeiro veículo oficial de uma empresa que não se pautou pesquisas ou políticas econômicas. Ela refletia as paixões de seus editores e colaboradores em vez de espelhar o mercado, e oferecia aos leitores idéias instigantes no lugar de clichês comuns. (Heller, 2007: 165)



231. Tibor Kalman. Capa revista “Colors”, 1991



226. Tibor Kalman. Capa revista “Colors”, 1994

Outro polêmico projeto de Kalman foi o restaurante Florent. Em 1986, um chef chamado Florent Morlet abriu um acessível restaurante francês em uma área industrial de Nova York. Florent alugou uma casa que havia sido uma lanchonete e tinha a intenção que o local permanecesse despretensioso, atraindo assim uma clientela exclusiva. Kalman sugeriu que se mantivesse todas as instalações anteriores e argumentou: “Deixe que o restaurante nos mostre o seu próprio design” O visual do menu também revelou-se por si próprio, e foi elaborado como se tivesse sido composto por um tipógrafo, pela composição manual e como se os tipos fossem escolhidos aleatoriamente.

“A DIFERENÇA ENTRE ALGO MARAVILHOSO E HORRÍVEL É MUITO PEQUENA”

(apud: Heller, 2007: 310)

Para o anúncio, foi utilizada uma foto externa mundana do restaurante, como utilizado em cartões-postais. Kalman também ilustrou a idéia do restaurante por meio de pequenos pictogramas retirados das páginas amarelas de Manhattan.

“Nosso vocabulário baseou-se em imagens genéricas bobas e totalmente óbvias, usadas pela grande maioria das propagandas comerciais.” Mas o objetivo segundo Heller, não era a nostalgia, e Kalman insistia que a diferença entre o nostálgico (ou kitsch) e a apropriação reside em como o produto é finalizado pelo designer.

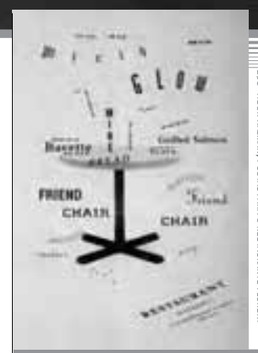
“NUANCE É A PALAVRA-CHAVE”.

(Heller, 2007: 310) TIBOR KALMAN

Em 1993, mudou-se para Roma. Em setembro de 1995, Kalman sai da revista “Colors” e regressa a Nova York. Kalman morreu em 1999.

http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=30&fid=167

237. Tibor Kalman. Cardápio do restaurante Florent



238. Tibor Kalman. Postal para o restaurante Florent

10. Emigre: uma nova referência tipográfica

239- Revista "Emigre" Nº 1 e Nº2, 1984 e 1985

A fundação da revista "Emigre" por Zuzana Licko e Rudy Vanderlans, foi uma grande contribuição para a evolução do design gráfico, abarcando toda sua extensão, como o design editorial, tipografia e fotografia.

Em 1983, um ano antes do lançamento dos computadores Macintosh, Rudy VandeLans, e Zuzana Licko, fundaram uma revista alternativa de cultura chamada "Emigre". O que começou como um tipo de jornal underground, dedicado a artistas, fotógrafos, arquitetos, converteu-se em uma referência em tipografia e design digital.

240- Logotipos da revista "Emigre"

241- Fontes desenhadas por Zuzana Licko

Rudy VanderLans, de origem holandesa, gradou-se na Royal Academy of Fine Arts, de Haia entre 1974-1979. Depois da graduação, foi estagiário em Total Design studio com Wim Crouwel, e trabalhou com identidade corporativa para Vorm Vijf e Tel Design. Em 1981 mudou-se para os Estados Unidos para estudar fotografia na Universidade de Berkeley, que era uma instituição efervescente no campo experimental na área do design e da arquitetura. VanderLans tinha uma grande fascínio pela liberdade do design norte-americano, admirando os trabalhos de Herb Lubalin e Milton Glaser.(http://www.identifont.com)

Zuzana Licko, nasceu em Bratislava, Checoslováquia, mas foi criada nos Estados Unidos desde os sete anos. Seu pai era biomatemático e devido a isso teve um acesso rápido aos computadores. Foi uma pioneira no uso do computador para o desenho de caracteres tipográficos, tirando partido do aspecto visual dos pixels e dos bitmaps para criar fontes usando todo o potencial que a tecnologia oferecia, dando início a um novo campo de experimentação na tipografia digital. (http://www.identifont.com)

Sob um caráter experimental foi publicado o primeiro número da "Emigre", e apesar das críticas de muitos designers de que o resultado era limitado, Licko insistiu em sua proposta e, a partir de 1984, com a chegada da Apple e seus computadores Macintosh, passou a desenhar sistematicamente famílias de tipos para publicações na "Emigre". Em 1981. Cursou Artes Visuais em Berkeley, onde conheceu VanderLans, que viria a ser seu marido e sócio na revista "Emigre"

Desta maneira, efetivamente a partir de 1984, revista "Emigre" começa a utilizar os computadores, tendo VanderLans como editor e Licko como designer. A revista passou a ser publicada quadrimestralmente. A proposta da publicação estava em sintonia com o conceito pós-moderno, utilizando a desconstrução dos elementos formais pregados pelos padrões tradicionais, em um processo de criação livre e intuitivo.

242- Revista "Emigre" Nº 11, 1989

243- Revista "Emigre" Nº14, 1990

Um grande marco na história da "Emigre", foi a publicação do manifesto "Ambition x Fear" (Ambição e Medo), em seu décimo primeiro número, em 1989, que foi inteiramente dedicado a responder às críticas que o design editorial digital estava recebendo. O casal tenta argumentar e defender a postura assumida perante os centros tradicionalistas do design, que acreditavam que em razão da utilização do computador, o projeto perderia o caráter profissional. Esses profissionais demonstravam medo com relação à ampliação da profissão em decorrência dos efeitos da informática. VanderLans e Licko defendiam o uso do computador como uma potente ferramenta de criação e experimentação, e que a prática digital agiliza a execução, liberando o tempo para criação e na busca de novas soluções. Outro aspecto ressaltado por eles é a possibilidade da mescla de funções de designer de tipos, editor, diagramador em um único profissional, permitindo um maior controle técnico e, como conseqüência, conceitual.

A "Emigre" transformou-se em uma revista de atualidade, promocional e também experimental. Licko manifesta seu interesse pela historia da tipografia, e devido a isso tira partido do recém-lançado programa "Fontographer. Os primeiros tipos de Licko foram considerados uma exaltação das limitações da técnica: Emperor, Oakland, Universal e Emigre são tipos de mapa de bits (bitmap) desenhados para impressoras de baixa resolução. A introdução da tecnologia Post Script, que criou as linhas de contorno (outlines), permitiu que Licko desenvolvesse vários designs de alta resolução baseados em criações bitmaps, como os tipos Matrix e Citizen. Embora fossem em seu fundamento baseados em formas clássicas, devido à baixa memória dos computadores, Licko teve que compensar limitando as características de cada fonte ao mínimo necessário. (Heller, 2007: 188)

Essas letras, como Matrix e Modula, que possuíam um desenho simples pela carência técnica de recursos, tornaram-se estimulantes para os lay-outs inovadores das publicações da década de 1990. Por outro lado, Licko também fez estudos sobre fontes históricas como a reinterpretação dos tipos clássicos como os de Baskerville (Mrs Eaves) e Bodoni (Filosofia). (Baines, 2002: 94)

Vanderlans em vez de permanecer como observador passivo, tomou o caminho de desbravador dessa tecnologia, e chamou esse esforço de "força cultural".

244- Universal Eight e Universal Nenieteen, fonte bitmap, 1986

245- diferença de finalização Emigre fourteen e da Matrix

246- A fonte variex foi concebida como linha. Cada caracter é definido por uma linha central de peso uniforme, tendo a possibilidade de 3 variações

247- "Emigre" nº 12, 1989, capa e pagina

A empresa de tipos Emigre Graphics, mais tarde Emigre Fonts, tornou-se pioneira no desenho de tipos digitais, introduzindo os primeiros e mais peculiares tipos bitmap e posteriormente, com a evolução da tecnologia, lançando os tipos digitais de alta resolução. A revista "Emigre" exibia e divulgava suas criações e também dos principais representantes da jovem tipografia.

Esses profissionais trabalhavam com uma corrente alternativa do design de acordo com as novas necessidades da evolução e da vanguarda intelectual do design de páginas e tipos que desafiavam as regras consagradas. Eles buscavam alcançar indivíduos que estavam desinteressados ou desiludidos com as abordagens ortodoxas para, então, desenvolver códigos visuais que forçassem a reavaliação do design convencional de tipos.

248- "Emigre" nº 19, 1991, capa e pagina

Steven Heller afirma que à medida que a "Emigre" desafiou o conceito tipográfico dominante, instigava também a ira de certos representantes do Estilo Internacional, como Massimo Vignelli. O próprio Heller, no artigo "The cult of the Ugly" (1993), afirmou que essa linguagem era fruto de um fenômeno temporário. (Heller, 2007: 152) Esta antipatia não foi somente uma reação automática ao novo, mas revelou um inevitável confronto de gerações. O desconforto da mudança criou essa tensão entre o velho e o novo, e para Heller, uma vez libertada da segurança do laboratório, essa tensão entrou em combustão.

As abordagens promovidas pela "Emigre" estimularam a reavaliação de velhos métodos e estéticas, sob a luz de uma nova era tecnológica. Elas se tornam o ícone de progresso tipográfico, mas, paradoxalmente, também forneceram modelos para a imitação. Heller também levanta o fato de que no momento em que a vanguarda penetra na consciência coletiva, muitos dos experimentos bem-sucedidos vão se diluindo, e aos poucos, convertem-se em um estilo. O reconhecimento público que o estilo "Emigre" teve foi previsível, reverenciado por um grande número de veículos que influenciaram os formadores de opinião.

O alcance desta nova linguagem foi além de seu estágio experimental e tornou-se uma maneira vanguardista de comunicação, e esse fato causou um forte impacto do papel da "Emigre" no campo da tipografia e do design gráfico.

249- "Emigre" nº 21, 1992, capa e pagina

Ao se lançarem no mercado, VanderLans e Licko tomaram as medidas necessárias e corajosas que os pioneiros precisam tomar. A "Emigre" não foi somente um estandarte da tipografia digital experimental. Embora outros importantes designers de tipos tenham, inicialmente, adaptados métodos tradicionais ao meio digital, a "Emigre" ampliou esses limites. Não satisfeito em seguir a tradição corrente, VanderLans e Licko acabaram por criar sua própria tradição. (Heller, 2007: 153)

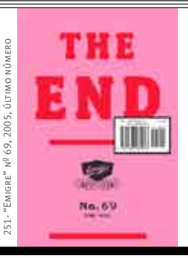
Muitas das fontes utilizadas hoje são novas versões de tipografias históricas, produzidas em metal. O desenho da letra parece depender de um processo de recriação de formas extraídas do passado, e Rudy VanderLans na publicação de 1993 "Emigre: Graphic Design into the Digital Realm" ressalta que "mesmo que você venha fazer alguma coisa contemporânea, vai sempre esbarrar em velhas tipografias."

Da mesma forma, Zuzana Licko também na revista "Emigre", demonstra que "cada forma tipológica e suporte não convencional carrega em si o estigma de ser menos legível do que outras com os quais o olho humano já se acostumou. As formas de tipos não são intrinsecamente legíveis. É antes a familiaridade do leitor com a forma da letra que resulta em sua legibilidade, e se tornam mais legíveis pelo seu uso reiterado, pois a legibilidade é um processo dinâmico. (Revista "Emigre" nº 15 , 1991)

250- "Emigre" nº 23, 1992, capa e pagina

Gerard Unger, em seu artigo para a revista "Emigre" (nº 23, 1992) descreve que a legibilidade antes dependia de uma série de normas estabelecidas ,e podia-se medir sua função por meio de regras de otimização óptica. Segundo o artigo, estas regras não são mais aplicáveis e, para ele, as tipografias ilegíveis não existem mais, pois ninguém selecionará um tipo que não tenha alguma expressividade.

A revista "Emigre" foi publicada por 21 anos, chegando até a edição número 69 em 2005. Atualmente a Emigre Inc. atua no mercado como uma empresa diversificada e com um colossal catálogo de fontes.



251- "Emigre" nº 69, 2005, último número

252- logotipos da página da web: fontes e ensaios disponíveis

19. Apropriação da História, Ciclos e Reciclagem: Revivals

Desde o final da década de 1970 até meados da de 1990, "o culto à nostalgia" converteu-se em tema de debate, e um período denominado a "era da apropriação". A introdução de elementos e imagens procedentes de épocas anteriores ocorreu como um substituto à segurança proporcionada pela metodologia modernista na elaboração de projeto. O design gráfico estava passando por uma crise de identidade e a insistência na nostalgia era um sintoma de falta de direção e uma procura aleatória para uma nova definição da profissão do design gráfico.

253-Paula Scher, cartaz CBS Discos, 1979

Essa discussão marcou o cenário de um contexto no qual a história entrou em debate, não sendo encarada mais como um instrumento de cultura e conhecimento, mas sendo utilizada como recurso gráfico emprestado, por não existir um novo partido a ser seguido.

Em 1990, em um congresso sobre modernidade e ecletismo realizado em Nova York, Tibor Kalman deu uma conferência em que questionava o uso da história, tanto para o bem, como para o mal. Segundo Poynor, posteriormente uma versão corrigida do texto, escrita em conjunto com J. Abbott Miller e Karrie Jacobs, foi publicado na revista "Print".

"Os designers abusam da história quando a utilizam como via rápida, como uma maneira de dar legitimidade instantânea à sua obra e alcançar o êxito comercial... A alusão histórica e a cópia são substitutos baratos da falta de idéias" (Poynor. 2003: 79)

254- Herbert Matter, cartaz, 1934

255-Paula Scher, cartaz relógios "Swatch", 1986

Um dos principais exemplos desses autores foi um cartaz de Paula Scher que anunciava os relógios Swatch (1986), baseado em um pôster desenhado em 1934 por Herbert Matter para promover o turismo na Suíça. Para Poynor, este cartaz não constitui uma paródia, já que não uma intenção satírica, nem é um pastiche, pois não é uma imagem nova que assume o estilo de Matter. (Poynor. 2003: 84)

Também Poynor questiona a posição de crítico de Tibor Kalman, já que sua obra também se apropriava de material existente. Na década de 1980, Kalman e seu estúdio M&Co identificavam como pioneiros do vernacular.

256- Tibor Kalman e Alexander Isley, convite "American Institute of graphic Design", 1986

Em 1986, o estúdio M&Co preparou uma série de materiais publicitários, para um simpósio "Design without Designers" do American Institute of Graphic Design (AIGA), exibindo a tipografia desorganizada, mais característica de uma gráfica de segunda linha do que uma instituição nacional de design dedicada aos profissionais. Como vimos anteriormente, o grafismo criado por M&Co, para o restaurante Florent, foi o ensaio mais elaborado do estúdio sobre o estilo vernacular. (Poynor. 2003: 82)

Nos anos de 1990, muitas aventuras publicitárias utilizaram-se da nostalgia pós-moderna para provocar emoções nos consumidores. Para Poynor, é significativo que a preocupação obsessiva do passado ter aparecido em um momento (finais da década de 1970) em que as propostas modernas estavam esgotadas. Cita o crítico literário Frederic Jameson, que, em 1983, justificou a obsessão pelo passado pelo fato de que todos os estilos já haviam sido inventados. "Em um mundo em que a inovação estilística já não é possível, o único recurso que sobra é imitar os estilos mortos, falar através das máscaras e com as vozes dos estilos de um museu imaginário. Deste modo, a arte contemporânea ou pós-moderna será abordada de forma inovadora; e inclusive uma de suas mensagens principais é ressaltar o fracasso necessário da arte e da estética, o fracasso do novo, o enclaustramento do passado" (Frederic Jameson apud Poynor, 2003: 95) Jameson estabelece uma distinção crítica entre o pastiche e o fenômeno relacionado da paródia. Ambos fazem uma alusão à imitação, ou mimetismo dos maneirismos, e os tiques de outros estilos.

Postal promocional, Restaurante Florent

257- Tibor Kalman e Alexander Isley, 1986

O desenho gráfico sempre pegou emprestados imagens e aproximações de outros campos, especialmente das belas artes ou da cultura popular; as referências visuais de todo o tipo são um recurso essencial para a comunicação.

258-Paula Scher, selos de identificção dos autores das obras em cartaz no "Public Theater of New York"

Expoentes desse período, como Tibor Kalman, Abbott Miller e Karrie Jacobs, consideravam que o conflito fundamental na utilização da história derivava da descontextualização e das abstrações do meio para o qual as imagens foram criadas, pois com características exclusivamente estilísticas, elas assumem um conceito puramente estético. Desta maneira, os designers gráficos se serviam do passado como fonte de inspiração, ou até mesmo de simples cópia. Os elementos do passado apresentavam-se como indiscutíveis, já que eram tocados pelo encanto da nostalgia. O uso e abuso da história respondia a concepção pós-moderna. (Pelta, 2004: 43)

259- Paula Scher, capa CD, 1980

"Se os designers estão ocupados sonhando acordados com os dourados dias do passado, quem vai nos mostrar como será o futuro? Quem se encarregará de inventar o amanhã? Estamos tão desconcertados porque as visões modernas de Herbert Bayer, Raymond Loewy e Bucky Fuller não se tornaram realidade que deveremos voltar a algum ponto do passado imaginário que realmente não existiu?" Jeffery Keedy, 1998

As alterações na arte, na moda, nos estilos e nos desenvolvimentos da tecnologia de impressão tiveram grande influência na evolução do design. Como a moda, o design – tanto o gráfico como o industrial, e, como conseqüência, a tipografia – recupera o passado em um movimento cíclico, em que determinados elementos pertencentes a outros períodos históricos reaparecem sob novos conceitos e sob novas formas, alimentando-se de suas próprias tradições.

260- Fonte Mrs Eaves, 1996, Zuzana Licko, Revival da Baskerville

Mrs Eaves Bold Italic

Mrs Eaves Roman

Mrs Eaves Italic

Mrs Eaves Bold

Os revivals são procedimentos comuns à maioria dos tipógrafos, e os tipos clássicos tornaram-se um bom alvo para a atualização, renovação ou reabilitação. Para Steven Heller (2007), os designers, quando trabalham com revivals, encontram-se diante do dilema de fazer pequenos ajustes ou reforma radicais. Talvez o próprio criador fizesse esses ajustes se a tecnologia ou outros fatores reinantes permitissem; a reforma radical desafia a linha tênue que separa a fidelidade da reinvenção. (Heller, 2007: 190)
Zuzana Licko, depois de uma época de intensa exploração que acabou por se transformar no "estilo Licko" , resolveu revisitar os tipos históricos e explica:

"Meu próprio interesse em reviver os clássicos foi provocado por dois fatores: a sofisticação dos computadores pessoais de hoje em dia e o conteúdo atual da revista "Emigre", mais focada na teoria e no texto. Foi natural desenvolver mais tipos para texto, e os "revivals" foram um bom ponto de partida; uma maneira de voltar ao básico." E continua argumentando: "cada desenho me dá a oportunidade de estudar os detalhes dos tipos clássicos que não havia apreciado de todo por meio da observação casual ou do uso. Por exemplo, trabalhar o revival da Bodoni, permitiu-me compreender melhor essa época clássica." (Pelta, 2004: 149)

261- Fonte Filosofia, Zuzana Licko, Revival da Bodoni, 1996

Filosofia Grand

Filosofia Grand Bold

FILOSOFIA UNICASE

Filosofia Regular

Filosofia Italic

Filosofia Bold

Filosofia Regular

Filosofia Italic

Filosofia Bold

Filosofia Grand

Filosofia Grand Bold

FILOSOFIA UNICASE

A propria Zuzana Licko diz que não existem regras para as imitações, porque todo tipógrafo carrega suas próprias percepções para um determinado tipo, e comenta: talvez alguns possam dizer que Mrs Eaves é muito diferente do modelo básico da Baskerville e questionem se ela é ou não um revival verdadeiro. O fato de que a Mrs Eaves não seja uma réplica fiel é uma das razões porque escolhemos um nome bem diferente para batizá-la, no lugar de chamá-la de Emigre Baskerville." (Heller, 2007: 190) Licko também destaca que "a idéia de arrumar ou aprimorar um clássico está ligada ao uso. Algumas famílias são mais adequadas a certos usos e algumas podem ter uma aplicação maior que as outras, mas não há medida absoluta para que se possa comparar o bom e o mau design.

"O QUE SE AJUSTA EM UM TIPO CLÁSSICO, QUE O TORNA ADEQUADO PARA UM DETERMINADO USO, PODE SER MENOS ADEQUADO PARA OUTRO". E LICKO CONCLUI: "UM REVIVAL TAMBÉM EXEMPLIFICA AS INDIOSSINCRASIAS DO TIPÓGRAFO QUE O EXECUTA. SE DOIS DESIGNERS FIZEREM UM REVIVAL DE UM MESMO TIPO, A INTERPRETAÇÃO DE CADA UM SERÁ ÚNICA, BASEADA EM SUAS SUSCETIBILIDADES, VISÕES E HABILIDADES PRÓPRIAS. (HELLER, 2007: 191)

"DE MANEIRA SUTIL, O REVIVAL ME FORÇA A ACEITAR CERTAS DECISÕES DE DESIGN QUE EU JAMAIS FARIA POR CONTA PRÓPRIA E ME AUXILIA A INTEGRAR DIFERENTES MANEIRAS DE PENSAR." ZUZANA LICKO, 2002

(artigo cult of the ugly, publicado pela primeira vez na revista inglesa Eye No. 9, Vol. 3, 1993.) e pode ser encontrado no site http://www.typotheque.com/site/article.php?id=68

Um bom número de designers durante a década de 1990 começou a acreditar que a última preocupação deveria ser o bom gosto. Desta maneira, pouco a pouco, foi ganhando terreno, uma estética que apreciava o feio, o vulgar, o cotidiano, ou o feito à mão. Voltou-se a valorizar, como ocorreu no futurismo e no dadaísmo, as letras desenhadas à mão e formalmente impuras. Surgiram alguns tipos como os desenhados pelo grupo da House Industries, por Scot Makela, ou por Barry Decky, sendo que este último tinha o interesse em "construir tipografias imperfeitas que refletissem a linguagem imperfeita de um mundo imperfeito, habitado por seres imperfeitos". (Pelta, 2004: 12) Foram exploradas novas formas aleatórias, que só neste momento se aproveitaram da programação, como a família de tipos Beowolf dos holandeses Letterror, uma tipografia que varia a cada vez que é utilizada, por meio da intervenção da linguagem Postscript, com códigos variáveis. Com a introdução de novas possibilidades tecnológicas, começaram a ser questionadas tanto as regras como as classificações tipográficas, pois para muitos designers, na era digital tais normas estavam obsoletas. As distinções entre letras com ou sem serifa tornaram-se demasiadamente simples para os novos alfabetos que se mostravam híbridos e experimentais, colocando à prova tudo que era considerado tradicional. (Pelta, 2004: 129)
Mais uma vez Tibor Kalman se destaca, ao rejeitar o eletismo de bom gosto, optando em excluir o que se chamava "aromas do desenho": a decoração e o estilo. Para ele a noção de feiúra era muito mais interessante que o da beleza, pois o feio e o vulgar poderiam converter-se em poderosas ferramentas visuais capazes de revelar a paixão que estava faltando, pois os projetos derivados da Escola Suíça ou Estilo Internacional, que por meio de simples fórmulas poderiam filtrar qualquer impureza, relacionado a um tipo de gosto questionável por este movimento ou grupo. (ibid: 36) Alguns teóricos, como Steven Heller (1993), entenderam estas posturas em relação a feiúra como uma tentativa consciente de criar e definir estandardizações alternativas. Partindo desse ponto de vista, as sobreposições de imagens, as reproduções em baixa resolução, os híbridos elementos populares do passado e as misturas de diferentes tipos de letras desafiavam as crenças estéticas. A feiúra era válida sempre querepresentasse idéias alternativas, mas, para Heller ela pode tornar-se perigosa no momento em que converte-se em um culto, em moda, ou em um mero estilo carente de inteligência e sentido.

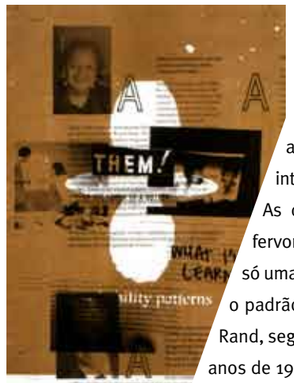
262- Linhas da fonte "Beowolf", Just van Rossum e Erik van Blokland, 1990

Badhouse

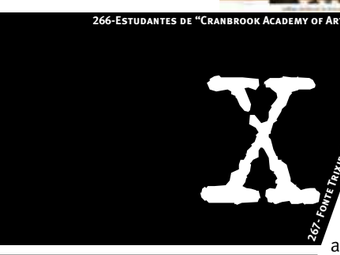
263- Fonte Badhouse, da House Industrie

264- Just van Rossum, fonte JustLeftHand, 1991

265- Just van Rossum, fonte JustLeftHand, 1991



266-Estudantes de "Cranbrook Academy of Art", 1992



267- Fonte Trixie, Erik van Blokland, 1991

Trixie

Katherine McCoy negava que a reivindicação da feiúra fora criação de um paradigma alternativo, mas sim a idéia de se formular um outro tipo de paradigma que favorecesse a individualidade, constatando que em um mundo multicultural, se torna impossível definir o que é beleza. Heller em seu artigo "Cult of Ugly, ressalta a geração dos anos de 1940 e 1950, que desenvolveu um sistema de design que com a intenção de proteger o ambiente visual, criava uma receita contra a mediocridade.

As discussões sobre estética e metodologia do desenho foram estopim para um fervoroso debate que vai além das questões sobre gosto ou estilo, pois na realidade isto é só uma parte do enfrentamento entre modernidade e pós-modernidade. De alguma forma, o padrão de beleza de uma geração é contestado pela outra geração. Por exemplo, Paul Rand, segundo Heller (1993), quando criticado pelo mestre da tipografia W.A. Dwiggins, nos anos de 1930, que o havia nomeado como um dos "meninos da Bauhaus", argumentou que ele sempre havia respeitado Dwiggins, e não comprendia o porquê do mestre não perceber o valor do que eles estavam fazendo. (Heller, 1993) Heller continua a comentar que o trabalho de Rudy VanderLans e de seus contemporâneos tem sido constantemente criticado por Massimo Vignelli, cujo trabalho também foi, e continua sendo, respeitado e admirado por eles. Mas o interesse em explorar outras alternativas introduzidas pela nova tecnologia torna-se um agente crucial para a pesquisa no campo experimental do design gráfico. Pode-se argumentar que a linguagem inventada pelos contemporâneos de Rand desafiara a estética vigente daquele momento, da mesma maneira que a Vanderlans o fez. Na verdade, para Heller, VanderLans e os designers coligados a ele, e todos aqueles que acreditam nas linguagens criadas pela "Emigre", incluindo ex-alunos de Cranbrook, como Edward Fella, Jeffery Keedy e Allen Hori, estavam promovendo novas maneira de fazer tipografia. E é nesse ponto que Heller se contradiz, quando argumenta que a diferença é que o método de Rand baseia-se nas idéias de equilíbrio e harmonia e que esses jovens revolucionários, ao contrário, rejeitaram tais vertentes em favor da discordância e a da desarmonia, podendo ser entendidas como expressões pessoais, e que desta maneira não seriam viáveis para a comunicação visual e, por isso poderia acabar tornando-se um fenômeno temporário na história do design gráfico. (Heller, 1993) Segundo Rudy Vanderlans, em um ensaio publicado em 1994, na revista "Emigre" número 30, comenta que esse artigo de Steven Heller recebeu mais respostas do que qualquer outro. Vanderlans responde: **"Não me interpretem mal, eu amo a crítica, os mal-entendidos, os argumentos e, em última análise, a atenção que recebe nosso trabalho por parte de Steven Heller, Paul Rand, Massimo Vignelli e Henry Wolf. Gosto de pensar que nos tornam mais inteligentes e melhores e isso nos dá uma grande exposição". Rudy Vanderlans,1994**

VanderLans argumenta neste mesmo artigo que se os velhos mau-humorados estão realmente preocupados com o futuro do design gráfico, em vez de se ofenderem com novas linguagens, poderiam fazer duras críticas alguns a trabalhos que realmente as mereçam, e argumenta que legibilidade e talvez um certo nível de neutralidade tipográfica sejam necessárias, isto não quer dizer que os resultados devam ser brandos e insípidos. Pela quantidade de cartas recebidas com relação ao artigo de Heller, mostrou-se que existia um projeto da comunidade de design, e que muita coisa estava acontecendo naquele período (1994) com relação ao design gráfico.

21. A MORTE DO AUTOR: ROLAND BARTHES

O surgimento do designer como autor é, segundo Ricky Poynor, uma das idéias-chave do desenho gráfico pós-moderno, constituindo um dos temas mais controvertidos, pois segundo algumas correntes teóricas, a noção de autor como fonte de autoridade de cujo aval dependia a condição da obra artística é obsoleta, conservadora e reacionária. A idéia foi colocada por Roland Barthes em um ensaio chamado "A Morte do Autor", escrito em 1968.

Poynor, demonstra que isto desde então, tem sido constantemente proclamado como um objetivo desejável. Barthes observa que mesmo que procuremos o significado de uma obra literária na própria vida e experiência de um determinado alguém que a criou:

"Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, resultante dos mil focos da cultura." (Barthes, 2004: 62)

268-Michael Worthington, revista "Emigre" nº 35, 1995

O signo não é mais vislumbrado como significante de uma verdade absoluta. Barthes argumenta que, se eliminarmos o autor, seriam inúteis todas as tentativas para decifrar um texto e atribuir-lhe um significado final e definitivo, propondo um processo para interpretar a multiplicidade de textos: O construtor do significado já não é o próprio autor, mas sim o leitor, que se apropriou do significado por meio da interpretação.

"Uma vez o autor afastado, a pretensão de «decifrar» um texto torna-se totalmente inútil. Dar um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à critica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é «explicado», o crítico venceu; não há, pois, nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no da crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida, «apanhada» (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido; por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contraideológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei." (Barthes, 2004: 63)

269-Denise Gonzales Crisp, "Emigre", nº 35, 1995

"É por isso que é derrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeio dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor." (Barthes, 2004: 64)

Para Poynor, os designers que defendiam a teoria pós-moderna referem-se ao leitor e ao espectador de forma semelhante. O objetivo para eles não era impor uma única leitura fechada e restrita, mas oferecer estruturas abertas que favorecessem a participação e a interação do público. O desenho experimental centrou sua atenção sobre si mesmo e, como resultado, pôs seus autores no centro das atenções. O objetivo dos designers pós-modernos, seguindo a teoria de Barthes, não era limitar as leituras a umas poucas interpretações (como no modernismo), mas sim abrir as possibilidades interpretativas. Segundo Poynor, não havia a intenção de aniquilar o autor, mas uma intenção de reafirmar-se artisticamente. Desta maneira, nos últimos vinte anos, a tendência dos designers foi reafirmar sua presença e importância.

Seguindo por este caminho, Poynor defende o fato de que o ato de desenhar nunca é um processo neutro, já que o profissional sempre coloca algo pessoal no projeto. Um desenho para ele não pode evitar de estar influenciado, em certa medida, pelo gosto pessoal, a interpretação cultural, a ideologia sócio-política e as preferências estéticas. Reforça o fato de que os designers sempre insistiram que, para trabalhar com eficácia, necessitam questionar e talvez reescrever o programa do cliente, argumentando que nem sempre o cliente entende plenamente o problema da comunicação que deverá ser estabelecida, necessitando de uma ajuda inicial.

A frase "desenho do autor" não se generalizou até meados da década de 1990, e Poynor considera-a um fenômeno americano. O designer canadense Bruce Mau foi um dos primeiros expoentes dessa idéia, citando o artigo de Walter Benjamin, "The Author as a Producer". Mau afirmou que sua intenção era desempenhar o papel de "produtor como autor". (Poynor, 2003: 122)

O modelo de Roland Barthes, que vê o texto como uma rede aberta de referências e não como uma obra fechada e perfeita, nos mostra a importância do leitor na criação do significado: "o texto aciona sua leitura (como uma máquina com o botão play) e o leitor a sobreaciona, jogando com o texto como estivesse fazendo um jogo, procurando uma prática que o reproduza". Ellen Lupton acredita que a leitura é uma performance da palavra escrita(Lupton, 2006: 73)

Para Lupton, ao redefinir a tipografia como discurso, a designer Katherine McCoy implodiu a tradicional dicotomia entre ver e ler. Imagens podem ser lidas (analisadas, decodificadas, isoladas) e palavras podem ser vistas (percebidas como ícones, formas, padrões). Valorizando a ambigüidade e a complexidade, seu método desafiou os leitores a produzir seus próprios significados, procurando elevar o status dos designers no processo autoral. (Lupton, 2006: 73)

"A Morte do Autor" publicado em Português na coletânea de textos de Roland Barthes "O Rumor da Língua", Lisboa, Edições 70, 1987.

22. Os Manifestos "First Things First"

A publicação do "First Things First", no outono de 1999 para Raquel Pelta (2004), conduziu a um fechamento de uma etapa de turbulências na história do design gráfico. Apesar da pouca distância pode-se já definir seu alcance, e perceber que a intenção dos que assinaram esse manifesto não era de acabar com o clima do debate, mas abrir um novo caminho, mesmo que fosse em outra direção. Tendo como prioridade a mudança de alguns profissionais que durante vinte anos concentraram-se em abordar questões de índole estética e tecnológica, decretando um caminho de "formas mais úteis, duradouras e democráticas de comunicação." (Pelta, 2004: 68)

A análise recente foi que os autores conseguiram seus objetivos, e que o manifesto converteu-se em um ponto de partida para a reflexão do papel do designer como agente da globalização e do poder das grandes multinacionais, e também sobre suas responsabilidades. (eyemagazine.com/feature.php?id=18&fid=99ww)

O manifesto 2000, surgiu quando, a revista canadense "Adbusters", no final de 1998, reeditou um manifesto, publicado em Londres, em 1964, organizado pelo designer inglês Ken Garland. O esboço inicial deste primeiro manifesto ocorreu em 1963, enquanto Garland escutava alguns palestrantes no Encontro da Society of Industrial Arts (SIA). O manifesto teve sua redação final e divulgação pelo Institute of Contemporary Arts, de Londres, e recebeu o respaldo de Tony Benn, que o publicou no jornal "The Guardian", com grande repercussão, ao que se seguiu a impressão e distribuição de quatrocentas cópias com 22 assinaturas, em janeiro de 1964

Neste manifesto, Garland enfatiza a opulência econômica da Inglaterra, do crescimento do consumo e da profissionalização do design gráfico. Ele animava os designers e outros comunicadores visuais a colocar suas habilidades e conhecimentos a serviço das verdadeiras necessidades da sociedade que, em seu ponto de vista, não coincidiam com as formuladas pela publicidade. O manifesto traçava uma linha de separação entre o design de comunicação e o design de persuasão.

Jock Kinneir acrescentou " Os designers orientados nesta direção estão menos preocupados com persuasão e mais com informação, menos com a categoria econômica e mais com a fisiologia, menos com o gosto e mais com a eficiência, menos com a moda e mais com comodidade. Estão interessados em ajudar as pessoas a encontrarem seu caminho, em compreender o que necessitam, em entender novos processos e em usar os instrumentos e as máquinas mais facilmente." (Pelta, 2004: 71)

De alguma maneira, estas idéias já estavam surgindo entre os designers, pois em 1998, Neville Brody, durante o "Forum FUSE", já tinha chamado atenção sobre quais deveriam ser as novas prioridades, e o porquê delas. (Pelta, 2004: 71).

Tibor Kalman, ao ter conhecimento do manifesto de Garland, propôs a realização de uma nova versão, adaptada aos problemas e às necessidades do século XXI.

O manifesto 2000 provocou todo tipo de resposta, desde a mais absoluta desaprovação até o apoio incondicional, passando também por uma total indiferença. Uma das críticas do manifesto foi que ele não deixava claro se somente tratava-se de uma tentativa de despertar a consciência dos designers ou se era uma rejeição ao trabalho comercial.

Para alguns designers, o manifesto estava cheio de um idealismo impossível e inviável, que questionava, porém não sugeria nenhuma solução.

Outros consideravam que o objetivo do manifesto não era somente despertar a consciência dos designers e defender a rejeição ao trabalho comercial, mas sim politizar o discurso do design e sua prática, alertando os profissionais que deveriam ficar atentos não só quanto ao conteúdo de seus trabalhos, mas também à forma que ele deveria seguir, buscando canais de comunicação e expressão que sejam abertos e acessíveis. (Pelta, 2004: 74)

Vários manifestos surgiram depois de "First things first', e todos coincidiam em determinados pontos como: somente utilizar imagens que estivessem diretamente vinculadas ao texto, principalmente evitando as fotografias procedentes de banco de imagens, não empregar filtros de Photoshop ou Illustrator, não colocar elementos superficiais, desenhar livros que pudessem ser sustentados com a mão, (uma crítica aos livros de grande formato), evitar o excesso de cores. (Pelta, 2004: 77-8)

270- Página da publicação do "First Things First" no jornal "The Guardian", 1964

First things first, 1964

22.1 Primeiro, o mais importante

Ken Garland

Nós, abaixo assinados, somos designers gráficos, fotógrafos e estudantes criados num mundo no qual as técnicas e o aparato da publicidade nos foram persistentemente apresentados como os meios mais desejáveis, efetivos e lucrativos para o uso dos nossos talentos. Fomos bombardeados por publicações dedicadas a esta crença, louvando o trabalho daqueles que empregaram a sua habilidade e imaginação para vender coisas como ração para gato, pós estomacais, detergente, restaurador capilar; pasta de dente listrada, loção pós-barba, loção pré-barba, dietas para emagrecer, dietas para engordar, desodorantes, água com gás, cigarros, roll-ons, pull-ons e slip-ons.

De longe, os maiores esforços daqueles que trabalham na indústria da publicidade são desperdiçados nesses propósitos triviais, que pouco ou nada contribuem para a nossa prosperidade nacional.

Junto a um número crescente de pessoas, alcançamos um ponto de saturação no qual o anúncio mais gritante não passa de mero ruído. Acreditamos que outras coisas são mais merecedoras da nossa habilidade e experiência: sinalização de ruas e edifícios, livros e periódicos, catálogos, manuais didáticos, fotografia industrial, suporte educativo, filmes, programas de destaque na televisão, publicações científicas e industriais, e todos os outros meios de comunicação pelos quais promovemos uma maior consciência do mundo, a cultura, a educação e o comércio.

Não defendemos a abolição da publicidade de alta pressão sobre o consumo: isto não é realizável. Tampouco queremos reduzir a alegria da vida. Mas propomos uma inversão de prioridades em benefício de formas de comunicação mais úteis e duradouras. Esperamos que a nossa sociedade se canse dos comerciantes cheios de truques; dos vendedores de status, e daqueles que praticam a persuasão camuflada; e que as nossas habilidades sejam solicitadas prioritariamente para propósitos mais relevantes. Tendo isso em mente, propomos partilhar nossa experiência e opiniões, e colocá-las à disposição de colegas, estudantes e outras pessoas que possam se interessar.

Edward Wright,
Geoffrey White,
William Slack,
Caroline Rawlence,
Ian McLaren,
Sam Lambert,
Ivor Kamlish,
Gerald Jones,
Bernard Higton,
Brian Grimbly,
John Garner,
Ken Garland,
Anthony Froshaug,
Robin Fior,
Germano Facetti,
Ivan Dodd,
Harriet Crowder,
Anthony Clift,
Gerry Cinamon,
Robert Chapman,
Ray Carpenter,
Ken Briggs,

Primeiro, o mais importante

2000

Nós, abaixo assinados, somos designers gráficos, diretores de arte e comunicadores visuais criados num mundo no qual o aparato e as técnicas da publicidade nos foram persistentemente apresentados como os meios mais desejáveis, efetivos e lucrativos para o uso dos nossos talentos. Muitos professores e mentores de design promovem essa crença; o mercado a recompensa; uma maré de livros e publicações a reforça.

Encorajados nessa direção, os designers aplicam seu talento e imaginação para vender biscoitos de cachorro, café de luxo, diamantes, detergentes, gel para cabelo, cigarros, cartões de crédito, tênis, tonificante, cerveja leve e veículos de passeio ultra-robustos. O trabalho comercial sempre pagou as contas, mas muitos designers gráficos deixaram que ele se tornasse, em grande parte, o que os designers gráficos fazem. É assim que o mundo percebe o design. A energia e o tempo da profissão são utilizados para atender uma demanda por coisas que, na melhor das hipóteses, não são essenciais.

Muitos de nós estamos cada vez mais desconfortáveis com essa visão do design. Os designers que dedicam seus esforços principalmente diante à publicidade, ao marketing e ao branding apóiam e implicitamente respaldam um ambiente mental saturado com mensagens comerciais que está mudando por completo o modo como os cidadãos-consumidores falam, pensam, sentem, respondem e interagem. Até certo ponto, estamos ajudando a esboçar um código prejudicial e redutor do discurso público.

Há ocupações mais relevantes para a nossa capacidade de resolver problemas. Crises culturais, sociais e ambientais sem precedentes demandam a nossa atenção. Muitas intervenções culturais, campanhas de marketing social, livros, revistas, exposições, ferramentas educativas, programas de televisão, filmes e causas de caridade e outros projetos de design da informação precisam urgentemente da nossa experiência e ajuda.

Propomos uma inversão das prioridades em favor de formas mais democráticas, duradouras e úteis de comunicação – uma mudança de mentalidade que nos distanciará do marketing de produtos em direção à exploração e produção de um novo tipo de significado. A abrangência do debate está sendo reduzida e precisa ser ampliada. O consumismo está vigorando sem contestação, precisando ser desafiado por outros pontos de vista expressos parcialmente por intermédio das linguagens visuais e recursos do design.

Em 1964, 22 comunicadores visuais assinaram o apelo original para que nossos conhecimentos e habilidades fossem utilizados de modo relevante. Com o crescimento explosivo da cultura comercial global, sua mensagem se tornou ainda mais urgente. Renovamos hoje o manifesto na expectativa de que não se passem outras décadas sem que ele seja levado a sério.

A atualização de 1999 do manifesto "First things first" foi realizada por sugestão do designer Tibor Talman pelos editores da revista "Adbusters" com a colaboração do jornalista Rick Poynor. Foi publicado quase simultaneamente nas revistas "Adbusters" (Canadá), "Emigre" (EUA), "AIGA Journal of Graphic Design" (EUA), "Eye Magazine", "Blueprint" (Inglaterra) e "Items" (Holanda), com as assinaturas de:

Jonathan Barnbrook
Nick Bell
Andrew Blauvelt
Hans Bockting
Irma Boom
Sheila Levrant de Bretteville
Max Bruinsma
Siân Cook
Linda van Deursen
Chris Dixon
William Drenttel
Gert Dumbar
Simon Esterson
Vince Frost
Ken Garland
Milton Glaser
Jessica Helfand
Steven Heller
Andrew Howard
Tibor Kalman
Jeffery Keedy
Zuzana Licko
Ellen Lupton
Katherine McCoy
Armand Mevis
J. Abbott Miller
Rick Poynor
Lucienne Roberts
Erik Spiekermann
Jan van Toorn
Teal Triggs
Rudy VanderLans
Bob Wilkinson

23. Revendo os parâmetros: :Supermodernismo

Durante a década de 1990, começa a surgir uma nova contradição. A concepção de projeto pós-moderna, baseada na excepcionalidade, na heterogeneidade de elementos e nos jogos de linguagem, começou a transformar-se, emergindo um "novo Estilo Internacional", globalizado e, por incrível que pareça, universal, indiferente ao lugar contexto e identidade, e com a atenção colocada nos processos econômicos. A extensão da escala global de todos os modelos, que na sua origem pretendiam a procura de um significado simbólico enraizado ao lugar, adultera seu sentido vernacular.

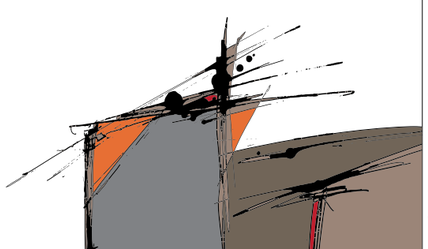
Existe uma constatação que o design é hoje um fenômeno global, cujos aspectos podem ser criados e produzidos em qualquer lugar, desmitificando o princípio pós-moderno de uma referência contextual, histórica e geográfica para a concepção de um projeto.

Este fenômeno foi constatado a uma década por Hans Ibelings (1998), ao definir seu conceito de Supermodernidade, no livro "Supermodernismo: arquitetura na era da globalização".

A aposta pós-moderna do diálogo com o entorno e com o usuário, justificando a obra com base nas referências contextuais, foi perdendo seu significado no decorrer desta última década, em virtude da mudança de atitude do homem em relação ao seu contexto. Graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação, seu raio de ação se expandiu. O padrão criado com base em parâmetros globais de comportamentos estandardizados e reproduzíveis em qualquer parte do mundo e em qualquer sociedade, gerou o contexto globalizado, no qual tudo ocorre simultaneamente em todas as partes. Fica evidente que o mundo do design não pode continuar insistindo no valor da proposta pós-moderna de apegar-se a simbolismos associados ao lugar e ao tempo, justificando uma obra com base em referências contextuais, Deste modo, neste ambiente globalizado, onde tudo acontece simultaneamente, essa proposta pós-moderna perde a relevância.

A conceituação do design gráfico, como vimos no decorrer dos séculos e particularmente a partir do início do século XX, utiliza a arquitetura como respaldo teórico para sua ação projetual. A introdução do conceito pós-moderno ficou bem marcada no campo da arquitetura na década de 1970 e o design gráfico vai assumir essa conceituação a partir da década de 1980.

Hans Ibelings explica que a motivação para escrever o livro "Supermodernismo: arquitetura na era da globalização", surgiu pela observação de uma mudança radical de orientação na arquitetura durante a década de 1990, junto com a idéia de que este novo curso pode estar vinculado aos processos reais de globalização.



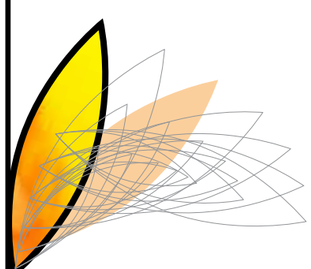
Segundo Ibelings, depois do pós-modernismo e do surgimento do desconstrutivismo, começou a emergir uma nova arquitetura, uma arquitetura para a qual as noções pós-modernas de lugar, contexto e identidade, perderam de uma certa forma seu significado. Ibelings coloca que o termo supermodernismo foi emprestado do antropólogo Marc Augé, que descobriu a condição supermoderna em seu livro "Os não lugares: espaços do anonimato; antropologia sobre modernidade". ("Non-lieux: introduction à une antropologia de La surmodernité", Paris, 1992) declarando que esta condição se manifesta fundamentalmente no modo como as pessoas se relacionam hoje em dia com o lugar e o espaço (Ibelings, 1998: 10)

Durante os anos de 1970 e 1980, tornou-se habitual descrever a arquitetura moderna como inexpressiva e, portanto, alheia à complexidade. Para Ibelings, durante os últimos vinte anos foi aceita a noção que a arquitetura poderia ser entendida em grande medida como um sistema comunicativo. O edifício podia chegar a comunicar-se além de sua mera existência, e um edifício, de uma maneira ou outra, contém referências, normalmente relativas à história da arquitetura, ao contexto ou à função para a qual o edifício fora desenvolvido. No entanto, para Ibelings, progressivamente, os edifícios começaram a transmitir idéias alheias à disciplina. A alusão, em especial ao contexto, converteu-se em um dos meios mais usuais para legitimar uma obra. (Ibelings, 1998: 18)

Desta maneira pela perspectiva pós-moderna, a sensibilidade pelo contexto e a assimilação de elementos do entorno, justificam o direito de um edifício existir.

Segundo Ibelings, no final dos anos de 1970, começou a se abandonar a euforia da demolição de edifícios, ou sua remodelação, dando lugar a uma maior reflexão a respeito do assunto. (Ibelings, 1998: 19)

Uma das principais atividades da filosofia pós-moderna foram as diversas tentativas de desmantelar a mentalidade moderna, tais como o progresso, a objetividade e a originalidade. O ponto de partida para tal empenho era a convicção de que os "os grandes discursos" articulados pelo movimento moderno foram consumidos e perderam validade ou ficaram obsoletos com o tempo e no curso dos acontecimentos. A crença no progresso e os metadiscursos deram lugar ao relativismo e a equivalência. Os filósofos estavam preocupados com os mesmos temas que os arquitetos, de maneira que pareceu natural que trabalhassem juntos, como o caso de Peter Eisemann e Jacques Derrida. Para os arquitetos europeus e da costa oeste americana, os ensaios de pensadores como Jacques Derrida, Jean Baudrillard, François Lyotard, converteram-se em leituras habituais. (Ibelings, 1998: 24)



Resultante do pós-modernismo, ocorreu uma sensibilização ao lugar e ao contexto local, que haviam sido deixados em segundo plano, devido à necessidade de uniformidade internacional proposta pelo movimento moderno.

Apesar do recente êxito mundial dos arquitetos pós-modernos, este movimento, segundo Ibelings acabou por converter-se em um estilo universalmente aplicado como o anterior. “A diferença principal reside no fato de que a qualidade internacional pós-moderna é conseqüência de um movimento que deu as costas à arquitetura moderna”. (Ibelings, 1998: 33)

Durante o período pós-moderno, a neutralidade minimalista foi severamente criticada pela suposta falta de significado, ainda que esta ignorasse uma qualidade única desta arquitetura que era sua capacidade expressiva mediante a abstração total. Por este prisma, a arquitetura de Mies van der Rohe, para Ibelings, está avaliada por seu poder expressivo, que segundo o autor é comparável às pinturas expressionistas abstratas (Ibelings, 1998: 51)

A estética do “menos é mais” começou a ser recuperada nos últimos anos e o minimalismo atual é mais puro, devido às melhoras tecnológicas e de materiais. (Ibelings, 1998: 51)

Ibelings ressalta que a simplicidade atual não é uma reação à estética do excesso visual, sendo que essa nova abstração é a expressão de uma atitude fundamentalmente distinta de que a arquitetura é cada vez concebida menos como significante e mais como objeto neutro. (Ibelings, 1998: 51)

271- Frank Gehry, Ed. Nationale Nederlanden, 1991-1996, Praga

272- Adjaye Associate, Sunken House, londres, 2007

Em 1988, uma exposição no MOMA de Nova York lançou o desconstrutivismo como a última tendência arquitetônica. Desde a exposição de Modern Architecture que ocorreu no mesmo lugar em 1932, cada uma das exposições do Museu de um novo grupo ou movimento foi interpretada como um sinal de reconhecimento oficial que confirmava seu significado. O fato de Philip Johnson, quase trinta anos depois de sua primeira exposição, estar envolvido na exposisção do descontrutivismo, reforçava a idéia de que algo de fato estava ocorrendo.

Ibelings acredita que o declive do desconstrutivismo já começou, quando vários profissionais não quiseram ser catalogados como tal e “que o guru do desconstrutivismo Jacques Derrida, está em processo de popularidade minguante”. (Ibelings, 1998: 55)

24.

A desconstrução proposta por Weingart antecedeu o que vimos presente nos trabalhos das últimas décadas do século XX. A rejeição radical ao racionalismo abriu o campo da experimentação e da livre expressão individual, contrariando o conceito universalista do movimento moderno. Como vimos, o design gráfico pós-moderno não foi somente uma reação contrária ao Estilo Internacional, mas foi fruto de profundas mudanças conceituais decorrentes de uma nova sociedade com novos valores culturais e sociais.

A reação ao racionalismo foi intensificada com a introdução das novas ferramentas digitais. Nos últimos quinze anos do século XX, ocorreu um momento de efervescência e uma euforia, propiciada pelo surgimento das ferramentas digitais, com o Macintosh e a linguagem Postscript, mas sobretudo pela difusão, simplificação e popularização dos modos de execução e produção, fazendo com que os projetos de design gráfico ficassem impregnados de exuberância tecnológica.

O início da nova tecnologia provocou vários tipos de reações, tanto a favor como contra, mas houve um processo de aceitação muito rápido, sendo unânime o reconhecimento de que a revolução digital transformou o meio impresso, como não ocorria desde a invenção da imprensa. (Pelta, 2004: 125)

A tecnologia foi de significativa importância na construção da linguagem gráfica contemporânea, e foi uma das responsáveis pelo rompimento das barreiras, pela facilidade e rapidez com que ela proporcionava inúmeras possibilidades de soluções. Desta maneira, o aparecimento de novas tecnologias foi um facilitador que propiciou alternativas na busca de resultados gráficos que causassem mais impacto, conforme a solicitação da sociedade. Os programas de editoração de tipos, de vetor e de edição de imagem permitiram a transformação dessa linguagem.

Como vimos, as discussões ocorridas entre a década de 1970 a de 1990, com a leitura dos textos pós-estruturalistas, como os de Jacques Derrida, e a extrapolação de suas teorias de reorganização do texto literário no campo visual, abriram vertentes para propostas experimentais. O desenho gráfico acabou adotando a desconstrução, da mesma maneira que assumiu o desenho moderno. Nos anos oitenta, o desenho desconstrutivista tornou-se uma atividade underground e subversiva, discutida dentro das universidades e vista com reticências por muitos profissionais. No início dos anos de 1990, alcançou o gosto popular, porém o termo desconstrução continuava sem ser compreendido por completo. A tipografia desta década tentou consolidar a idéia da forma como portadora de significado, explorando a teoria lingüística que defendia a visualidade do texto por meio de soluções gráficas para ilustrar conceitos e significados, e desta maneira a tipografia assumiu a função de enriquecer o significado da escrita.

"O valor das experimentação de desenho não se deve medir só pelo seu êxito, visto que muitas vezes as falhas são constantemente passos para os descobrimentos. A experiência é o motor do progresso, e seu combustível é uma mistura de intuição, inteligência e disciplina, não esquecendo que cada novo meio de representação gera novos sistemas e portanto novas leituras. (texto extraído do artigo Cult of Ugly de Steven Heller)

Também no início da década de 1990, os designers aceitaram de vez o fato de que existiam metodologias distintas e que todas poderiam ser válidas. Neville Brody foi um dos que defenderam esta postura:

***existem cem maneiras diferentes de trabalhar, todas elas modernas, e seria um erro concentrar-se somente em uma delas. Neville Brody** (revista Eye n° 6, 1992: 11)*

O campo do design gráfico tornou-se mais aberto e diversificado, absorvendo inúmeras possibilidades estilísticas, que vão desde enfoque informais inspirados no vernacular, até formas extraídas da imagem digital ou high-tech, que levam a tecnologia gráfica a seu limite. Nestes últimos anos, estamos presenciando uma necessidade por parte dos designers gráficos de reexaminar as regras existentes, e proporcionar novos enfoques. Mais uma vez o design gráfico segue os parâmetros estabelecidos pela arquitetura, e começa a adotar o conceito de supermodernismo, de forma que, no início do ano 2000, já se começava a falar em "nova simplicidade", e, como conseqüência, um regresso às linguagens visuais do modernismo, porém nem sempre a preocupação pela correspondência entre forma e o conteúdo é a inspiração.

De alguma forma, em todas as épocas sempre ocorreu algum tipo de questionamento das regras estabelecidas, e Ricky Poynor descreve em seu livro "No mas normas" (2003) a análise do crítico inglês Peter Dormer, que afirma que ***"as normas constitutivas que regem qualquer atividade profissional não são externas a ela. Essas normas constituem a atividade: lhe outorgam sua própria lógica interna, que o profissional deve seguir e que, tomadas em conjunto, formam um corpo de conhecimento. Desligá-las da atividade implicaria em destruí-las."*** (Poynor, 2003: 16)

Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips ressaltam, que como educadoras, testemunharam importantes mudanças nas respostas às novas tecnologias. Durante a década de 1990, os livros clássicos como os manuais de Emil Ruder ou Armin Hofmann começaram a perder relevância e os educadores de design neste período precisavam ensinar e ao mesmo tempo aprender a utilização dos softwares, e segundo elas, algumas vezes a forma se perdeu pelo caminho, à medida que as metodologias de design afastavam-se de conceitos visuais universais em direção a uma compreensão mais antropológica do design, como o fluxo de sensibilidades culturais em constante mutação. (Lupton, 2008: 6)

John Maeda, é engenheiro de programação do "Massachusetts Institute of Technology" (MIT), designer e professor do Midia Arts & Sciences. Fundou o MIT Simplicity Consortium e lançou o livro "The Laws of Simplicity" (2007) (As Leis da simplicidade). No livro ele faz a ponte entre três áreas: Planejamento, Arquitetura de Informação / Usabilidade, e Design.

Maeda concebeu o livro, segundo ele mesmo explica, "como uma espécie de introdução à simplicidade conforme ela se relaciona com o design, a tecnologia, os negócios e a vida". (Maeda, 2007:V)

Ele estabece em seu livro 10 leis:

1. **REDUZIR:** a maneira mais simples de alcançar a simplicidade é por meio de uma redução conscienciosa.
2. **ORGANIZAR:** a organização faz com que um sistema de muitos pareça de poucos
3. **TEMPO:** a economia de tempo transmite simplicidade
4. **APRENDER:** o connhecimento torna tudo mais simples
5. **DIFERENÇAS:** simplicidade e complexidade necessitam uma da outra
6. **CONTEXTO:** o que reside na periferia da simplicidade é definitivamente não periférico
7. **EMOÇÃO:** mais emoções é melhor que menos
8. **CONFIANÇA:** na simplicidade nós confiamos
9. **FRACASSO:** algumas coisas nunca podem ser simples
10. **A ÚNICA:** a simplicidade consiste em subtrair o óbvio e acrescentar o significado

Maeda acredita que em um futuro, as tecnologias complicadas continuarão a invadir o mercado, e "por isso a simplicidade está fadada a ser uma indústria em expansão". (Maeda, 2007:IV)

CONCLUSÃO

25. A RETORNO ÀS REGRAS

A complexidade construtiva, que ocorreu desde dos primeiras explosões pós-modernas, e que incentivou a infringir efetivamente as regras, toma no momento atual um novo rumo. Diversas são as publicações que saíram nestes últimos anos tendo como objetivo principal a revisão das regras da atividade do design gráfico.

O primeiro deles foi de **WILLI KUNZ** escreveu **"TIPOGRAFIA: MACRO E MICROESTÉTICA"**, Editorial Gustavo Gili, originalmente publicado em 1998, e que ressalta conceitos fundamentais e essenciais da área da tipografia e do design gráfico

Bob e Maggie Gordon escreveram "**O guia completo do Design Gráfico Digital**" publicado pela The Ilex Limited em 2002 e pela editora portuguesa Livros e Livros em 2003

Phil Baines e Andrew Haslam, "**Tipografia, Función, Forma y Diseño**" Editorial Gustavo Gili, México 2002

Ellen Lupton escreveu seu livro **"Pensar com Tipos"**, originalmente publicado em 2004 e que no Brasil foi publicado pela Editora Cosac Naify, São Paulo, 2006, Segundo Lupton, ela resolver escrever este livro pois nao encontrou nenhum muito adequado para auxiliar em suas aulas e que fosse sereno e compacto, no qual texto e design colaborassem para melhorar a compreensão do assunto. Ele queria um manual que fosse projetado para as mãos, um livro que refletisse a diversidade da vida tipográfica no passado e no presente, expondo histórias, teorias e idéias.

David Jury, em seu livro ***"About Face: Reviving The Rules Of Typography"*** Rotovision 2002, afirma: "As regras podem ser rompidas, mas nunca ignoradas". Escreveu depois ***"What is Typography",*** Rotovision, 2006, lançado pelo Editorial Gustavo Gilli em 2007.

Timothy Samara, lançou vários livros, o primeiro deles é **"Making and Breaking the Grid"**, Rockport Publishers, Massachusetts, 2002, **"Typography Worbook"**, Rockport Publisers, Massachusetts, 2006, **"Elementos del diseño: Manual para diseñadores gráficos"** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2008

Em 2008 **ELLEN LUPTON**, junto com **JENNIFER COLE PHILLIPS**, publicou o livro **"OS NOVOS FUNDAMENTOS DO DESIGN"**, revendo as regras estabelecidas para a área do design gráfico e fazendo adaptações em função da tecnologia digital.

Todos esses livros abordam elementos e regras do design gráfico como ponto, linha, plano, textura, contraste, ritmo, equilíbrio, cor e como eles atuam como facilitadores da compreensão da linguagem visual.

Segundo Ellen Lupton (2008), nos anos 1920, a Bauhaus e outras instituições analisavam a forma sob o aspecto de elementos geométricos básicos. Acreditavam que esta linguagem seria compreensível por todos, apoiados no simples fato do olho ser um instrumentos universal. Os teóricos deste momento, a partir de diferentes pontos de vista, propunham a criação de um dicionário e uma gramática visual universais e foram moldando estes conceitos de acordo com as mídias e os materiais, pela percepção que a arte e o design estavam sendo transformados pela tecnologia. Lupton conclui que vários educadores, desde de 1940, aperfeiçoaram e expandiram a abordagem da Bauhaus, partindo de Moholy-Nagy e Gyorgy Kepes, na Nova Bauhaus, em Chicago, Otl Aicher, Tomás Maldonado, Max Bill e Gui Bonsiepe, na escola de Ulm, na Alemanha, Emil Ruder e Armin Hofmann, na Suíça, e chegando a Wolfgang Weingart, Dan Friedman e Katherine McCoy, na Suíça e nos Estados Unidos. Cada um deles, articulou abordagens estruturais para o design com base em perspectivas singulares e originais.(Lupton, 2008: 8)

"Um trabalho de desenho tipográfico obedece a duas exigências: a aplicação dos conhecimentos técnicos adquiridos e a mentes aberta a novos aspectos. É fato conhecido que o já adquirido degenera, com demasiada freqüência, na auto complacência. Por esta razão a formação em tipografia experimental que signifique converter a oficina em laboratório e lugar de ensaios, é mais que nunca necessária se a tipografia não quiser petrificar-se sobre conceitos estabelecidos desde há muito tempo. O firme desejo de criar uma obra viva que seja um reflexo do espírito dos tempos não deve esmorecer nunca; a dúvida e a inquietação são as melhores armas contra a tentação de deixar-se levar pela lei do menor esforço". Emil Ruder, 1967, 1983: 7]

A matéria prima da comunicação visual é a informação e o designer sempre teve dupla função: passar os dados necessários para que essa informação seja compreendida, e também, através de sua aparência gráfica, sensibilizar o leitor ou espectador, motivando-o a continuar no percurso de leitura de qualquer material impresso: um livro, um folheto, um cartaz etc.

Como vimos, Emil Ruder foi um dos principais responsáveis pela sistematização e difusão da tipografia Suíça, e sua atuação no ensino da Escola da Basiléia disseminou os valores relacionados à composição e à forma tipográfica por várias gerações. O trabalho de Ruder pode ser entendido como um elo de ligação na codificação das experiências sintáticas e semânticas dentro do quadro do Estilo Internacional, ajudando a lançar as sementes da desconstrução na estética racional do design gráfico.

O próprio Emil Ruder acreditava que "os resultados produzidos pela espontaneidade contradiziam a natureza tipográfica, que está baseada na claridade e em proporções precisas. Nenhum detalhe poderia ser considerado acessório e perturbar a funcionalidade da letra. Ruder obedecia os valores básicos de legibilidade e simplicidade que, ao limitar as opções tipográficas e restringir os parâmetros criativos, obrigavam o desenhista a ir direto ao essencial, que segundo ele alcançaria ***"uma beleza fria e fascinante".*** (Lupton, 2006: 125)

Porém, em vários momentos de seu manual de tipografia, expunha conceitos que dariam margem a várias interpretações. Ruder valorizava o aspecto racional da linguagem, mas intensificava a um exame rigoroso das qualidades visuais e semânticas do tipo, expressando o significado das palavras e alterando suas construções visuais.

O design gráfico contemporâneo incluiu em seu propósito a necessidade de evidenciar a mensagem transformando-a em uma experiência emocional.

Willian Addison Dwiggins, que utilizou o termo design gráfico pela primeira vez em 1922, acreditava que o design gráfico servia como a organização de materiais que deveriam passar para o meio impresso, e essa organização deveria ser planejada de acordo com um resultado previsível e funcional.

Mais ou menos na mesma época o designer e impressor Francis Meynell tinha uma outra visão do papel do design gráfico e da tipografia. Em 1923, escreveu "Com vinte e cinco soldados de chumbo conquistei o mundo", onde afirma:

"Todas as alturas e profundidades e larguras das coisas tangíveis e naturais – paisagens, acasos, o cheiro do feno, o zumbido das abelhas, a beleza que pertence as pálpebras (que erroneamente se atribui aos olhos); todas as emoções e incomensuráveis inspirações da mente humana, para a qual parece não ter limites; os pensamentos e as coisas feias e terríveis e misteriosas, assim como as belas – estão todos cercados, restringidos, ordenados em um insignificante confusão de letras! Vinte e seis signos! "Com essa idéia, Meynell punha ênfase no conteúdo poético e estético do desenho, algo que deveria ser colocado em destaque.

Desta maneira, podemos perceber que essas posturas são enfrentadas constantemente entre contemporâneos.

Richard Hollis afirma que o design gráfico pode ser entendido "como uma modalidade de linguagem com uma gramática incerta e um vocabulário em constante crescimento". (apud. Newark, 2002: 12) Partindo desta idéia, podemos entender que o designer gráfico tem o papel de dar sentido às informações recebidas, tirando partido das formas dos códigos de uma linguagem visual em contínua transformação.

O primeiro instinto do designer gráfico é simplicar e organizar a informação. Em segundo lugar, ele tentará criar o diferencial para sua mensagem, e isso o leva a uma investigação de novas formas e novas combinações de recursos visuais.

Kahtherine McCoy, em um artigo para a revista "Design Quartely", American Graphic Design Expression, analisou o trabalho de designers que estavam tentando superar "a tradição de resolver problemas", referindo-se aos estudantes e professores vinculados à Cranbrook, Edward Fella, Lorraine Wild, Jeffery Keedy, Allen Hori, e afirmou que " ao ser autores de um conteúdo adicional e de uma tímida crítica da mensagem, estão adotando papéis vinculados tando à arte como à literatura." (Twemlow, 2007: 34)

O crítico literário Harold Bloom defende a idéia de que o marco de um período determinado é quando o artista se esforça para superar a influência de seus importantes antecessores. (apud. Newark, 2002: 58)

Da mesma maneira que a mística da auto expressão do artista boêmio surgiu em meados do século XIX, idéia do designer gráfico como "autor" apareceu de forma evidente na década de 1970. Hoje a missão do designer é fazer com que a experiência da mensagem seja mais do que uma transmissão literal, impondo ao profissional a perícia e a habilidade para criar e selecionar formas com as quais o leitor se identificará para melhor compreender determinado conteúdo.

Em qualquer meio, todo projeto de design gráfico utiliza a **FORMA** para expressar uma mensagem que supõe um significado. A forma é o componente estético do design: ela vai chamar a atenção ou até mesmo causar repúdio. O espaço, ou o campo de uma composição, é neutro até que se rompa a forma. Ele se define no instante em que é percebida e a ruptura do vazio cria um novo espaço: as áreas que rodeiam a forma. Cada elemento introduzido altera o espaço, modificando seu entorno, ao mesmo tempo que cria novas formas. Desta maneira, a forma continua a ser considerada como elemento positivo de um objeto sólido e o espaço a seu redor é considerado o negativo, ou o oposto da forma. A relação entre **FORMA E ESPAÇO**, entre **FIGURA E FUNDO** continua tendo total dependência e é impossível alterar uma sem alterar a outra. A lógica da composição, ou a ordem e as relações visuais entre figura e fundo é abstrata, dependendo de como o cérebro do espectador interprete a informação do que está vendo. A forma de um objeto não é mais importante que a forma do espaço em torno dele. As relações de figura/fundo continuam definindo a **PERCEPÇÃO VISUAL.** Portanto, figura/fundo, (espaço positivo e negativo) estão sempre presentes, criando contrastes entre **FORMA** e **CONTRAFORMA**, adicionando energia visual. As dimensões proporcionais do espaço em que a forma vai desempenhar sua função específica continuamos a chamar de **FORMATO.** O tamanho do espaço que ocupa o formato comparado com a forma em seu interior mudará o modo de percepção. A percepção de uma forma será distinta dependendo do formato no qual ela estará contida. O **PONTO**, a **LINHA** e o **PLANO** continuam sendo os alicerces do design gráfico, e por meio desses elementos continuamos a criar **IMAGENS**, **ÍCONES**, **SÍMBOLOS**, **TEXTURAS, PADRÕES, DIAGRAMAS, ETC.** De acordo com as características do entorno, utilizando ferrramentas digitais por meios de programas de computador, continuamos a manipular texto e imagens para transmitir mensagens, de forma que a informação seja compreendida e, por meio da aparência gráfica, de forma a sensibilizar o espectador, por intermédio dos fundamentos permanentes de **EQUILÍBRIO, RITMO, MOVIMENTO, CONTRASTE.** A **COR** sempre foi parte integrante e fundamental do design gráfico, e hoje somos obrigados a trabalhar com seus atributos, tanto para um trabalho impresso (cor pigmento), como para a tela (cor luz). Os elementos que parecem vibrantes na tela parecerão opacos na impressão. Antes da tecnologia digital, a apresentação de lay-out ou ante-projeto era na maioria das vezes executado em branco e preto. Hoje, com as pequenas impressoras, a utilização da cor para aprovação de projeto tornou-se rotineira. A noção de **ESCALA** continua como um dos princípios fundamentais, porém, pelo fato do trabalho gráfico ser executado em um ambiente virtual, é comum ocorrerem algumas surpresas ao se imprimir pela primeira vez uma peça gráfica concebida em um computador. O ambiente virtual engana a noção de escala.

Desta maneira, podemos afirmar que todos esses conceitos permanecem, só que agora ancorados em uma nova complexidade tecnológica, facilitando o uso de recursos que antes tinham difícil execução e com as transparências, distorções e camadas, que dão a sensação de profundidade.

"No contexto do conhecimento mais profundo da tipografia, as regras e fórmulas são simples práticas, realistas e sensatas. Desde que essa informação seja do senso comum e, se for apresentada nos contextos da função, da história e da tecnologia, é plenamente eficaz e adequada. O conhecimento necessário para se ser perito nas matérias da maior parte dos ofícios é normalmente complexo, e a transmissão de conhecimentos de uma pessoa para outra se faz mais facilmente por meio da demonstração e do ensino organizado. As regras e convenções são um ponto de partida natural." (Jury, 2007: 43)

O processo do design, segundo David Jury, "requer uma atitude curiosa e generosa e a oportunidade de experimentar com a técnica deverá ser incluída no processo de aprendizagem, com rigor intelectual, a compreensão das conseqüências. Os designers não podem seguir tendências, sem as modelar nem compreender, pois não chegaram a ter normas próprias e delas se desprenderem. A inevitabilidade da mudança sugere que a prática do design tenha, como já havia afirmado Emil Ruder, uma procura constante. Porém o ponte de partida tem que se basear em alguma coisa mais do que uma reação de uma geração contra o trabalho da geração anterior. Hoje em dia parece natural que cada geração procure fazer ouvir a sua voz." (Jury, 2007: 18)

Portanto o designer sempre trabalhou com a interpretação e organização da informação, que deverá ter uma forma ligada ao seu conteúdo, que deverá ser compreendida e absorvida conciente ou inconscientemente por um público específico.

Herdamos uma bagagem teórica do movimento moderno que culminou em uma prática racionalista e funcionalista, administrada por padrões rígidos de solução, para posteriormente nos envolvermos com o ecletismo e o pluralismo pós-modernista, que absorveu o ruído, o feio, a intuição e a emoção como novos elementos do design. Em qualquer partido adotado, os elementos do design, tanto os antigos como os novos, poderão atuar como direcionadores da ação projetual. A tecnologia digital facilitou a produção, agilizando seu processo, mas ela se tornará inútil se a linguagem visual não for inserida em um contexto compreensível e interativo com seu receptor.

"As regras podem ser quebradas, mas nunca ignoradas."

(David Jury, about face)

Nas duas últimas décadas do século XX, com a ampliação de centros de ensino do design, os estudantes foram incentivados a questionar as regras e sua funcionalidade. As regras não deixaram de ser corretas ou adequadas, mas pensou-se que seria preferível que os estudantes descobrissem por si mesmo como e quando seriam apropriadas. No meio deste entusiasmo pelo questionamento das convenções, começou-se a presumir que todas as regras e fórmulas transmitidas ao aluno não eram tão relevantes à formação. A experiência de aprendizagem de um indivíduo passou a basear-se cada vez mais em imperativos pessoais em lugar de imperativos internos. (Jury, 2007: 43)

O design gráfico como atividade profissional sempre foi o ato de conceber e projetar comunicação visual, produzida em geral por meios industriais, e destinada a transmitir mensagens específicas para atingir determinados grupos. Paul Rand definia o profissional do design gráfico como

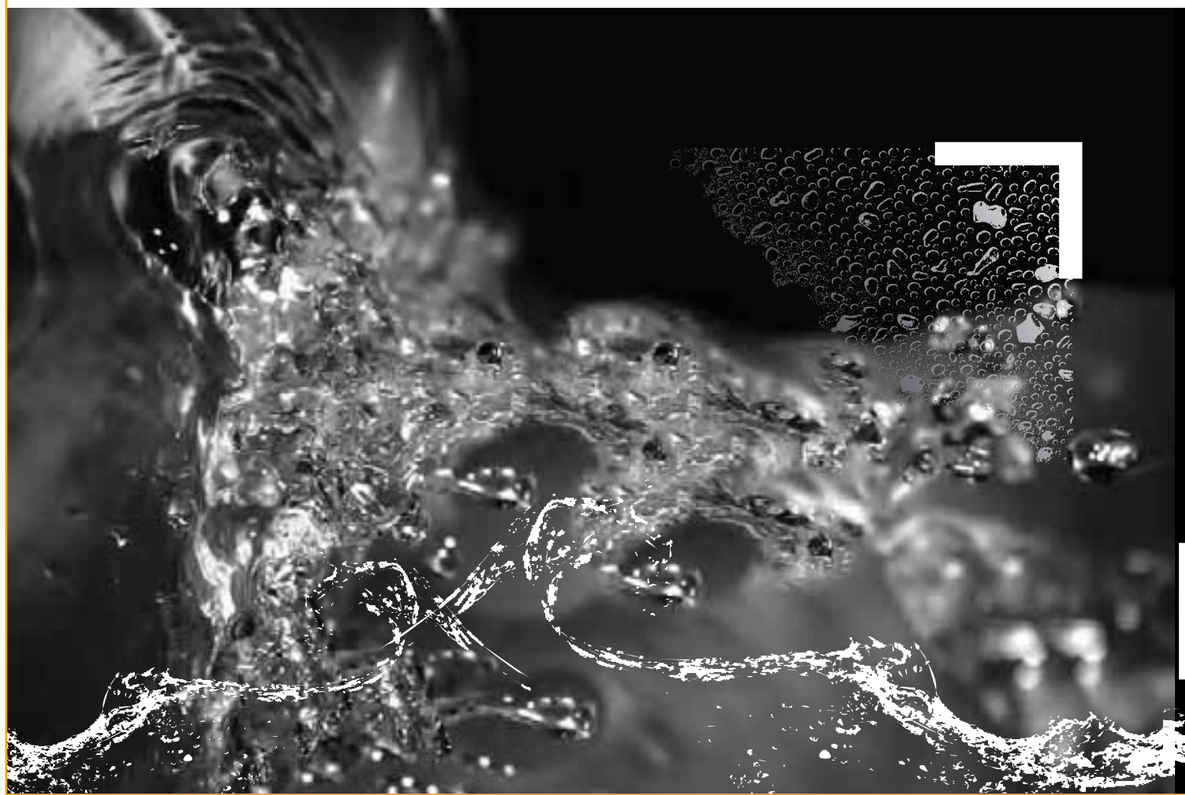
"ALGUÉM QUE CRIA IDÉIAS, MANIPULA PALAVRAS OU IMAGENS E EM GERAL RESOLVE PROBLEMAS DE COMUNICAÇÃO VISUAL."

(in Frascara,2005: 19)

O grande mérito de toda esta experiência que passamos nas últimas décadas, com a necessidade de negar a racionalidade em favor de uma linguagem mais intuitiva e emocional, **é que hoje temos o poder da escolha.** As regras existem como pautas e estão baseadas em experiências diversas, para serem seguidas ou não. Elas podem auxiliar o direcionamento e o alcance de qualquer projeto de design gráfico. Mas a beleza das diversas possibilidades é o que torna o design gráfico mais fascinante e motivador, fazendo com que o profissional tenha uma participação na transmissão da mensagem, inserindo suas abordagens pessoais, transformado-se em autor.

A tecnologia digital criou um método comum de gravar e transmitir dados, permitindo o aumento do nível de interatividade entre várias formas de meios. Esta interatividade permite que todo um leque de elementos trabalhe em conjunto dentro de um contexto, e acabou por alterar radicalmente os métodos de trabalhos do designer. A compreensão da forma e de como os olhos e o cérebro trabalham em conjunto para decifra-la, auxilia a prever a reação do público em relação ao material visual.

No entanto, existem vários aspectos que a tecnologia digital não alterou, como a criação e o desenvolvimento de idéias e conceitos e os princípios do design e da tipografia. Esssa tecnologia somente deu ao profissional uma série de ferramentas para a exploração e desenvolvimento de idéias, de forma mais rápida e eficiente.



Glossário: na Idade Média e Renascença, reunião, na parte final de um manuscrito ou enfeixada num volume próprio, de anotações, antes interlineares (glosas), sobre o sentido de palavras antigas ou obscuras encontradas nos textos ▸ dicionário de palavras de sentido obscuro ou pouco conhecido; elucidário ▸ conjunto de termos de uma área do conhecimento e seus significados; vocabulário ▸ pequeno léxico agregado a uma obra, principalmente para esclarecer termos pouco usuais e expressões regionais ou dialetais nela contidos; vocabulário

Glossário

Apêndice 1

Arte

filosofia. segundo tradição que remonta ao platonismo, habilidade ou disposição dirigida para a execução de uma finalidade prática ou teórica, realizada de forma consciente, controlada e racional • filosofia. segundo tradição que remonta ao aristotelismo, conjunto de meios e procedimentos através dos quais é possível a obtenção de finalidades práticas ou a produção de objetos; técnica • o uso dessa habilidade nos diversos campos do pensamento e do conhecimento humano • o uso dessas habilidades nos diversos campos da experiência e da prática humana • acervo de normas e conhecimentos indispensáveis ao exercício correto de uma atividade • tratado que encerra tais normas, procedimentos • perfeição, esmero técnico na elaboração (p.opos. à espontaneidade natural); requinte • o conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão • o próprio ofício, esp. quando se trata de trabalho manual • capacidade especial; aptidão, jeito, dom • qualidade de experto; perícia, habilidade • Diacronismo: antigo. forma de agir; maneira, jeito • Diacronismo: antigo. • (sXIII) habilidade para fascinar, seduzir ou enganar; ardil, artimanha, astúcia • estética. produção consciente de obras, formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia ou para a expressão da subjetividade humana • as artes plásticas • o talento, a contribuição própria da inteligência e da sensibilidade de um artista • a tendência geral e/ou a totalidade das manifestações artísticas em determinada época, fase, lugar etc. • obra humana, de funções práticas ou mágicas, e posteriormente considerada bela, sugestiva • Regionalismo: Brasil. Uso: informal. travessura, traquinagem • artesanato. manufatura ou indústria que ainda mantém tradições artesanais • artes gráficas: qualquer original, em fase de leiaute ou de arte-final, a ser impresso • jornalismo. editoria incumbida de preparar desenhos, selecionar e cortar fotos, cooperar com os diagramadores • pesca. armação ou aparelho utilizado em pescaria (mais us. no pl.) • publicidade. conjunto das atividades relativas à apresentação gráfico-visual de anúncios, cartazes, logotipos etc. • publicidade. setor ou grupo de profissionais em agência de publicidade responsáveis pela execução de rafes, leiautes, ilustrações, artes-finais etc. para a produção de anúncios, encartes, cartazes, letreiros, painéis etc. (Houaiss)

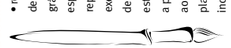
Caligrafia

• Arte de escrever à mão, segundo determinadas regras e modelos. • Maneira própria de cada pessoa no uso dessa arte, letra. • forma de letra manuscrita. (Aurélio) • A palavra caligrafia foi emprestada do grego: Kallos = bonito e grapho que no conjunto quer dizer: com a qual se entende a arte de escrever bonito. Em chinês, a escrita e desenho das imagens são designadas pela mesma palavra = Caligrafia. (Dondis, 1997)

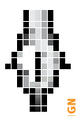
Comunicação

• ato ou efeito de comunicar(-se) • ação de transmitir uma mensagem e, eventualmente, receber outra mensagem como resposta processo que envolve a transmissão e a recepção de mensagens entre uma fonte emissora e um destinatário receptor, no qual as informações, transmitidas por intermédio de recursos físicos (fala, audição, visão etc.) ou de aparelhos e dispositivos técnicos, são codificadas na fonte e decodificadas no destino com o uso de sistemas convencionados de signos ou símbolos sonoros, escritos, iconográficos, gestuais etc. • a informação transmitida; seu conteúdo • atividade profissional relacionada ao estudo ou à aplicação desses conhecimentos, técnicas e procedimento • o conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos relativos ao processo da comunicação e ministrado como disciplina em faculdades, cursos etc. • comunicado esclarecedor; esclarecimento; exposição • ato de conversar; conversação, colóquio • carta, nota ou qualquer outra informação transmitida por escrito; comunicado • exposição, oral ou escrita, sobre determinado tema de teor científico, administrativo, político, jornalístico, religioso etc. (Houaiss)

Desenho



• representação de seres, objetos, idéias, sensações, feita sobre uma superfície, por meios gráficos, com instrumentos apropriados • conjunto de procedimentos relativos a essa arte • arte que utiliza e ensina essa técnica de representação • qualquer obra de arte executada por meios gráficos • configuração de (um conjunto); contorno, delineamento, recorte • a forma considerada dos pontos de vista estético e utilitário, esp. o contorno quando apreciado pelas suas qualidades plásticas; design • figura ou conjunto de figuras de efeito decorativo; motivo • representação de objetos executada para fins científicos, técnicos, industriais, ornamentais; planta, risco, traçado. Locuções • à mão livre aquele executado sem o concurso de instrumentos como réguas, compassos, tira-linhas etc. • animado • cinema. • filme composto de uma seqüência de desenhos, cada qual ligeiramente diferente do seguinte, e tal que, uma vez filmados e projetados sobre uma tela, são vistos como se estivessem em movimento filme ou trecho de filme que utiliza técnicas de animação com desenhos, bonecos, sombras etc.; cinema de animação a parte da indústria cinematográfica relativa a esse gênero de filme • televisão: cena produzida eletronicamente em vídeo com efeitos similares aos do cinema de animação • arquitetônico desenho a traço ou sombreado no qual se acha figurado, em escala, um corte, uma elevação, uma planta baixa ou um perfil de um edifício qualquer • artes gráficas: que não tem meio tom; trabalhado apenas com traços pretos e brancos • industrial • arte aplicada ao desenvolvimento de projetos de objetos manufaturados, ger. destinados à reprodução em série, levando em conta a técnica industrial apropriada, os materiais e os meios de produção disponíveis, as características perceptivas, a estética e a funcionalidade de cada produto; design • programação visual, atividade relativa a esse tipo de desenho • conjunto das atividades de caráter artístico e técnico que englobando desenho de produto, o design gráfico e a programação visual • arte aplicada ao desenvolvimento de projetos de objetos manufaturados, ger. destinados à reprodução em série, levando em conta a técnica industrial apropriada, os materiais e os meios de produção disponíveis, as características perceptivas, a estética e a funcionalidade de cada produto; design. (Aurélio)



Design

(to design) do latim "designare". "de" e "signum" (marca, sinal) significa desenvolver conceber. A expressão surgiu no século XVIII, na Inglaterra, como tradução do termo italiano "disegno", mas somente com o progresso da produção industrial e com a criação das "School of Design", é que esta expressão passou a caracterizar uma atividade específica no processo de desenvolvimento de produtos. Atualmente, "industrial design" vale como conceito internacional para desenho industrial ou de produto (Lima, Edna Lucia Cunha - Design Gráfico, um conceito em discussão)
A origem imediata da palavra design está na língua inglesa, na qual o substantivo design se refere tanto a idéia de plano, desígnio, intenção, quanto a configuração, arranjo, estrutura (e não apenas de objetos de fabricação humana, pois é perfeitamente aceitável se falar em design do universo ou de uma molécula). A origem mais remota está no latim "designare" verbo que abrange ambos os sentidos, o de designar e de desenhar. Percebe-se que do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambigüidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar /configurar/ formar. (Cardoso, 2000)

Designer

• desenho industrial. Locuções • d. Gráfico • desenho industrial, artes gráficas • especialista que trabalha com design gráfico •Obs.: cf. diagramador e programador visual • Etimologia ing. designer (1662) 'aquele que cria um produto em novo estilo ou apresentação'.(Houaiss)

Gráfico

• Respeitante a grafia • Representando por desenho ou figuras geométricas • Relativo as artes gráficas •Representação gráfica de fenômenos físicos, econômicos, sociais ou outros • relativo a grafia ou a gráfica • impresso em gráfica • relativo ou destinado à representação da linguagem por sinais visuais desenhados ou gravados • relativo a qualquer tipo de grafismo produzido pela mão humana sobre uma superfície (pedra, barro, madeira, papiro, casca de árvore, pergaminho, papel, parede etc.) • representado por desenho; desenhado, pictórico • relativo às artes gráficas • capaz de dar soluções graficamente estéticas a algo (p.ex., a logotipos, fotos, letragens etc.) • belo quanto à natureza gráfica de sua forma, aspecto gr. graphikós, 'que se refere à ação de escrever, de compor; gráfico'. (Aurélio)

Desenhista

• que ou aquele que possui particular talento para a arte do desenho ou que a pratica habitualmente; desenhador diz-se de ou pintor para quem a forma importa tanto ou mais que a cor • que ou aquele que executa desenhos us. como modelos • d. industrial • especialista em desenho industrial, indivíduo que trabalha com design; designer. Etimologia: desenho + -ista; ver sigp. • Pessoa que exerce a arte do desenho. • Pessoa que desenha os seabe desenhar. (Aurélio)

Design

• desenho industrial • a concepção de um produto (máquina, utensílio, mobiliário, embalagem, publicação etc.), esp. no que se refere à sua forma física e funcionalidade • o produto desta concepção • desenho industrial • desenho-de-produto • programação visual • desenho ('forma do ponto de vista estético e utilitário' e 'representação de objetos executada para fins científicos, técnicos, industriais, ornamentais') • desenho Gráfico • desenho industrial, artes gráficas. conjunto de técnicas e de concepções estéticas aplicadas à representação visual de uma idéia ou mensagem, criação de logotipos, ícones, sistemas de identidade visual, vinhetas para televisão, projeto gráfico de publicações impressas etc. Etimologia: ing. design (1588) 'intenção, propósito, arranjo de elementos ou detalhes num dado padrão artístico', do lat. designáre 'marcar, indicar', através do fr. désigner 'designar, desenhar'. (Houaiss)

Funcional

• relativo a função • medicina: relativo a funções vitais que afeta funções fisiológicas ou psicológicas, mas não a estrutura orgânica • que se adquire em virtude de funções exercidas e cuja validade dura exatamente o período de exercício (diz-se de nacionalidade(e)) • que, com a eliminação do acessório e ornamental, foi concebido e executado para ter maior eficácia nas funções que lhe são próprias (diz-se de arte, ou técnica, como a arquitetura, ou ainda de um móvel, utensílio etc.) • que possui eficácia; de uso cômodo; prático, utilitário • arquitetura, antropologia. psicologia. relativo a funcionalismo. (Houaiss)

Funcionalismo

"A forma segue a função". Enunciado de Louis Sullivan, arquiteto americano (1856-1924), que constitui a base e a síntese do funcionalismo no século XX, e em particular, no Movimento Moderno. Este princípio seria uma simplificação das palavras de Sullivan que foram originalmente escritas da seguinte forma: "a) forma sempre segue a função e esta é a lei" ... " o verdadeiro trabalho do arquiteto é organizar, integrar e glorificar a UTILIDADE"(Coelho, 2008: 126)

Grade

substantivo feminino • série de barras verticais paralelas, de metal ou de madeira, podendo ter outras barras entrecruzadas, horizontais, diagonais ou em curvas, compondo os mais variados desenhos e deixando entre si espaços vazados, destinada a fechar ou resguardar um lugar; engradamento, gradil, gradeado, gradeamento Ex.: o parque é cercado de grades colocar g. nas janelas para segurança • tal estrutura us. para separar dois compartimentos de um cômodo (como.:ex., as que existem nos locutórios das prisões e conventos para separar prisioneiros ou religiosos ou a um preso • o que lembra uma grade • folha de papel quadriculado ou traçado de quadrículas us. para apresentar visualmente um conjunto de informações • o conjunto dessas informações; quadro, tabela Ex.: de horários ferroviários de programação da televisão; de remunerações salariais de horários de aula • cartão com orifícios dispostos segundo determinada convenção, us. para ler ou escrever mensagens cifradas • Regionalismo: Brasil. engradado (subst.) • agricultura. estrutura constituída por traves de madeira ou ferro, provida, na parte inferior, de pontas de ferro afiladas, que é arrastada sobre um terreno já lavrado e semeado, para aplanar, quebrar torrões de terra e cobrir as sementes [Existem muitos formatos e sistemas diferentes.] • apicultura. conjunto de peças metálicas que mantêm os quadros de uma colmeia com a separação desejada • cerâmica: peça de madeira ou ferro para moldar telhas ou tijolos • veterinária: instrumento de ferro em forma de grade com que se cauterizam feridas de animais • eletrônica: elétrodo com uma ou várias aberturas, que controla o fluxo de elétrons • encadernação: grelha • utensílio com que se limpa o pêlo de cavalgaduras • música: partitura ('material gráfico') • pintura: armação de sarrafos na qual o pintor estica a tela que vai pintar; caixilho. (Houaiss)

Grid

substantivo masculino: automobilismo. nas corridas de Fórmula, colocação de largada dos carros Etimologia ing. grid (1839) 'grade de metal us. como condutor numa bateria; uma rede de condutores para distribuição de energia elétrica; uma rede de linhas perpendiculares e horizontais uniformemente espaçadas; posições iniciais dos carros em uma corrida etc.'; red. de gridiron (sXIV) 'grelha, grade' (Houaiss)

Design

Em inglês a palavra design funciona como substantivo e também como verbo. Como substantivo significa entre outras coisas, "propósito", "plano", "intenção", "meta", "esquema maligno", "conspiração", "forma", "estrutura básica", e todos esses significados estão relacionados a "astúcia" e a "fraude". Na situação de verbo "to design" significa entre outras coisas "tramar algo", "simular", "projetar", "esquematizar", " configurar", "proceder de modo estratégico." A palavra design é de origem latina e contém em si o termo signum, que significa o mesmo que a palavra alemã Zeichen (signo, desenho). E tanto signum como Zeichen têm origem comum. Etimologicamente, a palavra design significa algo assim como de-signar (entzeichnen). A pergunta que se faz aqui é a seguinte: como é que a palavra design adquiriu seu significado atual, reconhecido internacionalmente? Não estamos pensando em termos históricos, ou seja não se trata de consultar nos textos onde e quando se começou a adotar o significado atual da palavra. Trata-se de pensá-la semanticamente, isto é, de analisar precisamente por que essa palavra adquiriu o significado que lhe atribui no discurso atual sobre cultura.... A palavra design ocorre em um contexto de astúcias e fraudes. O designer é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas. Outros termos também bastante significativos aparecem neste contexto, como por exemplo, as palavras "mecânica" e "máquina". Em grego, mechos designa um mecanismo que tem por objeto enganar, uma armadilha, e o cavalo de Tróia é um exemplo disso. Ulisses é chamado polymechanikos, o que traduziamos no colégio como "o astucioso" (der Listenreiche). A própria palavra mechos tem sua origem na raiz "magh-", que podemos reconhecer nas palavras alemãs Macht e mögen. Uma "máquina" é portanto um dispositivo de enganação, como por exemplo a alavanca, que engana a gravidade, e a "mecânica", por sua vez, é uma estratégia que disfarça os corpos pesados. Outra palavra usada neste contexto é "técnica". Em grego "techné" significa arte e esta relacionada com tekton (carpinteiro). A idéia fundamental é a de que a madeira (em grego, hylé) é um material amorfo que recebe do artista, o técnico, uma forma, ou melhor, em que o artista provoca o aparecimento da forma. A objeção fundamental de Platão contra a arte e a técnica reside no fato de que elas traem e desfiguram as formas (idéias) intuídas teoricamente quando as encarnam na matéria. Para ele, artistas e técnicos são impostores e traidores das idéias, pois seduzem maliciosamente os homens a contemplar idéias deformadas.(...)Essas considerações explicam de certo modo porque a palavra design pode ocupar o espaço que lhe é conferido no discurso contemporâneo. As palavras design, máquina, técnica, ars e Kunst estão fortemente inter-relacionadas; cada um dos conceitos é impensável sem os demais, e todos eles derivam de uma mesma perspectiva existencial diante do mundo. No entanto, essa conexão interna foi negada durante séculos (pelo menos na Renascença). A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado, o ramo científico, quantificável, "duro", e por outro, o ramo estético, mais "brando". Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou na brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamento valorativo e científico) caminham juntos, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura. (texto extraído do livro " O Mundo Codificado" de Vilém Flusser, 2007: 181-184)

Gráfica

• arte de grafar os vocábulos • forma da letra • estabelecimento onde se fazem trabalhos impressos; tipografia

Letra

• Cada um dos sinais gráficos elementares com que se representa os vocábulos na língua escrita. (Há uma relação entre letra na língua escrita e o fonema na língua oral, mas não há correspondência rigorosa entre estes) • Forma de escreve-los • tipo • Caligrafia • Sentido claramente expresso pela escrita • cada um dos sinais gráficos que representam, na transcrição de uma língua, um fonema ou grupo de fonemas - este sinal, do ponto de vista de seu aspecto, forma, cor etc. • maneira por que cada pessoa os representa; caligrafia • artes gráficas. tipo ('bloco', 'letra impressa') • coisa redigida; escrito • dizer inscrito, gravado ou esculpido • expressão formal de um texto, sentido estrito, literal • artes gráficas. aquela cuja espessura corresponde à média das letras de seu alfabeto minúsculo e que serve de referencial para calcular o pagamento de profissional de composição • caligráfica • letra manuscrita, grafada com elegância e harmonia, segundo certos padrões de estilo ou de beleza e excelência artística • caráter tipográfico que imita esse estilo de escrita • capital ou capitular • caligrafia, artes gráficas. (Aurélio)

Escrita

• Representação de palavras ou idéias por meio de sinais, escritura • Tipo de caracteres adotado em um determinado sistema de escrita; alfabeto • Grafia • Qualquer sistema mnemônico usado para registrar mensagens ou fixar a memória de acontecimentos • Ato de escrever. • Aquilo que se escreve • Exercício escolar de caligrafia • Maneira pessoal de escrever, caligrafia (Aurélio)

Fonte

artes gráficas. no magazine das máquinas compositoras, o jogo completo de matrizes de letras, números e sinais • artes gráficas. conjunto das letras de uma caixa tipográfica, formado por um mesmo caractere e um mesmo corpo • artes gráficas: família • informática: conjunto completo de letras, números, sinais tipográficos e caracteres especiais com características tipográficas comuns • conjunto de todas as mensagens que podem vir a ser transmitidas num determinado sistema • Etimologia ing. font (c1688) 'conjunto de caracteres tipográficos composto de sinais do mesmo tamanho e estilo, do v.lat. fundère verter, derramar, fundir, derreter • Conjunto ou caracteres tipográficos que inclui, em dada proporção, letras caixa alta e caixa baixa, algarismos, sinais, etc. • Coleção de matrizes que, em máquina de compor, integra igual conjunto. (Aurélio)

• Na conferência International Raster Imaging and Digital Typography define fonte como um conjunto de instruções para que uma impressora produza imagens de caracteres com uma combinação particular de propriedades métricas.. A palavra fonte deriva do latim = fundere (fundir), e este termo parece se adequar perfeitamente às novas tecnologias por invocar não uma matriz absolutamente fixa e concreta, mas sim um lugar, um arquivo digital de onde origina um conjunto de instruções capaz de construir um caractere para o qual podemos estabelecer , através de programas de manipulação de tipos parâmetros diversos como corpo, gênero etc...

Leitura

• ação ou efeito de ler • ato de decifrar signos gráficos que traduzem a linguagem oral; arte de ler • ato de ler em voz alta • ação de tomar conhecimento do conteúdo de um texto escrito, para se distrair ou se informar • o hábito, o gosto de ler • o que se lê; material a ser lido; texto, livro • conjunto de obras já lidas • maneira de compreender, de interpretar um texto, uma mensagem, um acontecimento • matéria de ensino elementar • ato de decifrar qualquer notação; o resultado desse ato • registro do valor de uma grandeza obtido com um instrumento de medida • tecnologia. decodificação, obtenção de dados de um dispositivo de memória, de um meio de armazenamento ou de outra fonte. (Houaiss)

Legibilidade

• Qualidade de legível, que pode ser lido. "A legibilidade pode ser compreendida como a avaliação natural e intuitiva da qualidade de leitura que um texto oferece." Neste sentido, esta afeita aos critérios subjetivos de cada individuo e a fatores como grau de alfabetização, instrução, meio social, faixa etária. Um observador pode aferir indícios de legibilidade através de manifestações de comportamento apresentadas pelo leitor. A atribuição de legibilidade a um dado objeto é circunscrita ao contexto no qual ele está inserido • "Que esta escrito em caracteres nítidos." A legibilidade de um texto depende de sua nitidez" e, como no caso de qualquer imagem, esta nitidez é associada à qualidade técnica do suporte e materiais empregados na sua realização, à quantidade e qualidade de luz que incide sobre o objeto, ao contraste existente entre figura e fundo e á realação que a imagem estabelece com o entorno • "Que possui clareza em função da familiridade." Na prática, a legibilidade pode se resumir à apreensão de objetos e informação através de um conjunto de elementos aos quais somos continuamente expostos e, portanto, estamos com eles familiarizados. Isto não significa que algo percebido em determinado contexto como sendo menos legível seja intrinsecamente menos legível. Nessa circunstância se estabelece a diferença entre fundamento e familiaridade • "Que possui clareza em função de características técnico-formais. Os conceitos estéticos e funcionais agregados a um texto por meio de uma escolha tipográfica nos permitem avaliar sua legibilidade: a qualidade que a leitura oferece. • "Vestígios, fragmentos, que possibilitam a leitura de um contexto não evidente." A legibilidade pode se estabelecer a partir de uma série de vestígios que possibilitam a leitura do que está ausente. A noção de leitura e, portanto, de legibilidade se estende ao espaço urbano, bem como aos espaços de representação como cinema, dança, teatro, etc. • "Interpolações que possibilitam a leitura de um contexto específico, não evidente." A tipografia digital estabeleceu um tal nível de liberdade na formulação do texto que se pode falar na sensibilidade e criatividade do leitor interagindo pra compor a legibilidade do texto. A intertividade e não-linearidade dos objetos gráficos são reflexo de um fenômeno maior quando, em todas as instâncias a ação e a representação coletivas se contrapõem a ações solitárias; no tempo, presente, passado e futuro se interpolam; não se justifica considerar o local da presença do indivíduo como o local da ação; a multiplicidade dos idiomas não impede a formulação de uma mesma llinguagem. (Coelho, 2008)

Livro

Definição Unesco: "Impresso não periódico que agrupa num só volume mais de 49 páginas excluídas as capas. Quando menor chama-se opúsculo ou folheto. Quando fomado por mais de um volume chama-se obra. Fisicamente, Livro é um conjunto de folhas impressas, agrupadas em cadernos numerados em ordem crescente costurados ou coladas protegidas pela encadernação ou capa • coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente. • considerado tb. do ponto de vista do seu conteúdo: obra de cunho literário, artístico, científico, técnico, documentativo etc. que constitui um volume [Segundo as normas de documentação da ABNT e organismos internacionais, o livro é a publicação com mais de 48 páginas, além da capa.] • livro (acp. • em qualquer suporte (p.ex., papiro, disquete etc.) • cada um dos volumes que compõem um livro • cada uma das partes em que se divide uma obra extensa (p.ex., a Bíblia) • caderno ('volume') para registro ou anotação de algo • coletânea de documentos diplomáticos relativos a determinado assunto, publicados por um governo para conhecimento do público (p.ex., o l. azul, na Inglaterra) • conjunto de lâminas de qualquer material, em formato de folha, ger. unidas umas às outras como as folhas de um livro • Locuções: brochado editoração, artes gráficas. livro coberto com capa mole (plastificada, envernizada ou sem proteção); brochura • cartonado: editoração, artes gráficas. livro encadernado com lâminas de papelão revestidas com uma capa impressa em papel de baixa gramatura • livro comercial, para escrituração mercantil • livro de bolso: impresso em formato reduzido, papel de baixa gramatura e qualidade inferior, e que ger. é reimpressão de livro editado originalmente em formato normal • livro de bordo: termo de marinha no qual o comandante de um navio mercante anota todas as ocorrências de navegação, administração • livro de cabeceira, livro favorito, de consulta freqüente • livro de notas, em que os tabeliães ou notários lavram os instrumentos dos atos jurídicos, quando a lei impõe a escritura pública, ou os interessados a escolhem • livro de ocorrências, que se destina ao registro de fatos ocorridos em determinada instituição, constante das delegacias de polícia, em que se registram os fatos ocorridos em sua jurisdição relacionados a queixas, delitos e infrações, como base para a formação de inquérito policial • livro de ouro, registro destinado a colher assinaturas, contribuições financeiras, comentários etc.; registro no qual são consignados nomes ilustres, fatos memoráveis • livro de ponto, que os funcionários numa firma ou repartição pública assinam diariamente para registrar suas respectivas presenças ao trabalho • Livro de protocolo, de uso generalizado nas repartições públicas para o registro de entrada de quaisquer documentos, com anotações sobre seus trâmites • livro de registro: aquele em que, em bibliotecas, museus, arquivos e instituições congêneres, consta o registro dos livros, documentos adquiridos • livro de tombo termo jurídico; livro instituído pelo poder público, ou por interesse de ordem pública, em que são anotados fatos acontecidos, para que possam ser mostrados a qualquer tempo • livro de registro civil: termo jurídico; livro em que são registrados nascimentos, casamentos, óbitos livro de registro • livro diário: direito comercial, contabilidade. aquele em que o comerciante registra diariamente as operações que realiza • livro didático aquele adotado em estabelecimentos de ensino, cujo texto se enquadra nas exigências do programa escolar; livro de texto • livro fiscal: contabilidade; livro de escrituração contábil que cumpre a finalidade de registrar fatos sujeitos à fiscalização tributária.

Mensagem

• comunicação, ger. breve, que transmite a alguém uma informação, uma ordem • comunicação oficial entre os Poderes Executivo e Legislativo de uma nação • Derivação: por metonímia. discurso escrito enviado por chefe de Estado ao Poder Legislativo, ger. para informar sobre fatos oficiais • comunicado de autoridade a uma coletividade • felicitação ou louvor escrito e endereçado a uma entidade, ger. por motivo solene • comunicação, nova, revelação ou ensinamento transmitido à humanidade por alguém considerado como extraordinário ou que é visto como enviado de Deus • pensamento, visão pessoal de escritor, filósofo, artista, personagem histórico etc., transmitida em sua obra • seqüência de signos organizados de acordo com um código e veiculados de um emissor para um receptor, através de um canal que serve de suporte físico à transmissão • informática. seqüência ordenada de caracteres, que, representando dados e um lote de informações, é transmitida de uma só vez por ou para computador • m. Eletrônica • internet. mensagem enviada por correio eletrônico. (Houaiss)

Linguagem

• lingüística: qualquer meio sistemático de comunicar idéias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc. • qualquer sistema de símbolos ou objetos instituídos como signos; código • sistema secundário de sinais ou símbolos criado a partir de uma dada língua. • meio de comunicação natural próprio de uma espécie anima • o meio de comunicação por meio de signos orais articulados, próprio da espécie humana • Derivação: por extensão de sentido. a capacidade inata da espécie humana de aprender e comunicar-se por meio de uma língua ('sistema') • emprego particular de uma língua considerada do ponto de vista da relação entre o modo de expressão e o seu conteúdo • maneira de exprimir-se própria de um povo, de uma área geográfica; linguajar, falar, fala, dialeto • maneira de expressar-se própria de um grupo social, profissional ou disciplinar; jargão • informática: conjunto de símbolos, palavras e regras us. na construção de sentenças que expressam e processam instruções para computadores • lógica. sistema formal de símbolos estabelecidos em função de axiomas, regras e leis que estruturam um enunciado. (Coelho, 2008)

Modernidade

• qualidade ou estado do que é moderno; modernismo • his, filosofia. período, influenciado pelo Iluminismo, em que o homem passa a se reconhecer como um ser autônomo, autosuficiente e universal, e a se mover pela crença de que, por meio da razão, pode-se atuar sobre a natureza e a sociedade. (Houaiss)

Modernismo

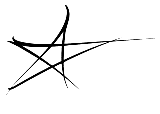
• gosto ou tendência pelo que é moderno; modernice • história da arte, literatura. designação genérica de vários movimentos artísticos e literários (cubismo, dadaísmo etc.), surgidos no fim do sXIX e no XX, que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da arte tradicional [No Brasil o movimento iniciado com a Semana de Arte Moderna (1922), refletiu-se na busca de meios de expressão autenticamente brasileiros, fugindo dos tradicionais modelos europeus. (Houaiss)

Técnica

Significava na antiguidade o mesmo que arte, ou seja um conjunto de regras ou modos de agir e operar na realização de uma tarefa. A filosofia de Aristóteles por exemplo, distingue as "artes utilitárias" (técnicas) das "artes liberais" (poesia, pintura, música e outras, ou seja atividade estética), e, para ambas, é necessário o domínio do conhecimento (saber) e da habilidade prática (fazer), acompanhados de um objetivo anteriormente estabelecido. Na Idade Média, a habilidade do artesão e seu conhecimento sobre processos e materiais eram a garantia da qualidade técnica dos artefatos. As técnicas (artes) se classificam em artes liberales e artes mechanicæ , e esta última incluía a pintura, escultura, tecelagem, marcenaria, alvenaria, agricultura e toda a produção de objetos de uso. (Coelho, 2008:109)

Tecnologia

Tem significado semelhante ao conceito de técnica , embora na atualidade, seja preferencialmente compreendido como estudo, conhecimento, domínio sobre determinado modo específico de operar ou fazer, isto é, a tecnologia pertencia a uma fase anterior ao emprego de técnicas particulares, e se constituiria também como importante instrumento político e ideológico no desenvolvimento de uma sociedade, enfim uma mercadoria no sistema de trocas de valores. (Coelho, 2008:111)



Linguagem visual

Processo de combinação de elementos percebidos visualmente para gerar significado, informação e comunicação. Para Dondis, as técnicas de configuração ou manipulação dos elementos visuais são "os agentes no processo de comunicação visual; é através de sua energia que o caráter de uma solução visual adquire forma." (Coelho, 2008:155)

Visual

• relativo a, pertencente a, próprio de ou us. na visão • obtido ou mantido através da visão • realizado apenas com o sentido da visão ou tb. com sua ajuda • que é efeito de imagens mentais expressivas • que ou o que apreende ou retém melhor os conhecimentos através da visão do que pelo meio auditivo • que ou o que é muito sensível às impressões colhidas pelos olhos • que ou o que pode fazer uso do sentido da vista • aparência, aspecto exterior • aquilo que se estende à nossa vista; panorama, vista. (Houaiss)

Sistema

Sinônimo de mecanismo. Pode ser conceituado como um conjunto procedimentos, processos, métodos, rotinas ou técnicas relacionadas de alguma forma, a produzir uma interação e a formar um todo organizado. Pode ser visto também como um conjunto ordenado de idéias científicas ou filosóficas. (Coelho, 2008:86)

Tipografia

Tipografia do grego = tipos Caracter = grafo = escrever É a arte de compor e imprimir, com tipos móveis soltos ou em linha, ou pranchas de diversos materiais, fundidos ou gravados em relêvo.; • Arte que compreende as várias operações conducentes à impressão dos textos, desde a criação dos cacteres à sua composição e impressão, de modo que resulte num produto gráfico ao mesmo tempo adequado, legível e agradável. • Sistema de imprimir com fôrmas de relevo; impressão tipográfica. Estilo ou arranjo de texto tipográfico.

Tipo

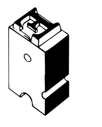
• Paralelepípedo de metal fundido (ou de madeira, nos grandes corpos), cujo olho devidamente entintado imprime determinada letra ou sinal • Tipo Letra impressa: Resultante de composição tipográfica ou de fotocomposição. (Sin. caráter, letra, letra de imprensa, letra de forma. (Dicionário Aurélio) • elemento de composição pospositivo, do gr. túpos,ou 'marca feita de golpe, marca impressa, figura, símbolo etc.', com flutuação da tônica em port. devido ao u = y de túpos = tp-pos ser breve, do que decorriam proparoxítonos, se alatinados; a divulgação de neologismos do tipo linotipo consolidou certos usos em certos casos, acarretando uma linguagem paroxítona corrente e uma proparoxítona culta: em comp., principalmente, do sXIX para cá: alotipo/alótipo, antítipo, arquetipo/arquétipo (gr. archétupon), autotipo/autótipo, biotipo/biótipo, cromotipo/cromótipo, daguerreótipo, ecótipo, ele(c)trótipo, estenotipo/estenótipo, estereotipo/estereótipo, fenótipo, galvanotipo/galvanótipo, genótipo, heterótipo, hipótipo, holótipo, homótipo, isogenótipo, isótipo, linótipo/linotipo, logótipo/logotipo, mecanotipo/mecanótipo, mesotipo/mesótipo, metátipo, micrótipo, monotipo/monótipo 'máquina de compor', monotipo 'estampa', monótipo 'vegetal de uma só espécie', neótipo, normotipo/normótipo, paleótipo, polítipo, protótipo (gr. prótótupos), telétipo/teletipo, topótipo. (Houaiss)

Moderno

• relativo ou pertencente à época histórica em que se vive (a década ou o século atual) • que é de época posterior à Antigüidade greco-romana • história. relativo ao período da história mundial, esp. européia, que, por convenção, se inicia no fim da Idade Média e termina com a Revolução Francesa (1789) • diz-se de estilo de arte, de arquitetura, de dança etc. desenvolvido entre o último quarto do sXIX e o final do XX (ou fim dos anos 1980, caso se considere um período pós-moderno), e que tenha contribuído com algo inédito, original; contemporâneo • artes plásticas, literatura. modernista • cujas características refletem tendências, metodologia etc. Contemporâneas • que representa o gosto dominante da época • cujos valores, opiniões, comportamento etc. ainda não são aceitos pela maioria das pessoas numa sociedade • em que métodos, equipamentos etc. antigos foram substituídos por outros que representam avanço tecnológico, científico etc. • estilo moderno, (Houaiss)

Pós-moderno

• história da arte, história da literatura • denominação genérica dos movimentos artísticos surgidos no último quartel do sXX, caracterizados pela ruptura com o rigor da filosofia e das práticas do Modernismo, sem abandonar totalmente seus princípios, mas fazendo referências a elementos e técnicas de estilos do passado, tomados com liberdade formal, ecletismo e imaginação; pós-moderno. (Houaiss)



Tipografia

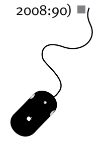
•artes gráficas • a arte e a técnica de compor e imprimir com uso de tipos • conjunto de procedimentos artísticos e técnicos que abrangem as diversas etapas da produção gráfica (desde a criação dos caracteres até a impressão e acabamento), esp. no sistema de impressão direta com o uso de matriz em relevo; imprensa • impressão tipográfica • estabelecimento destinado a composição, paginação e impressão tipográfica • tipologia ('coleção de caracteres') • arranjo ou estilo da composição tipográfica numa determinada publicação Etimologia: tip(i/o)- + -grafia; f.hist. 1789 typographia (Houaiss)

Usuário:

A relação do homem com a tecnologia é recíproca. O homem sempre foi influenciado pela tecnologia, e o homem influência a tecnologia impondo requisitos. Considerando este aspecto todo mundo é usuário no sentido de operar dispositivos tecnológicos, ou sendo influenciado por esses mesmos dispositivos. No entanto o usuário não é um monolítico. Aquele que denominamos usuário é determinado por nossas perspectivas. Existe o usuário como uma abstração. Existe o usuário como sujeito de testes. Existe o usuário como um ideal que se deve considerar, e cujos limites e capacidades devemos incorporar ao projeto. (Coelho, 2008:90)

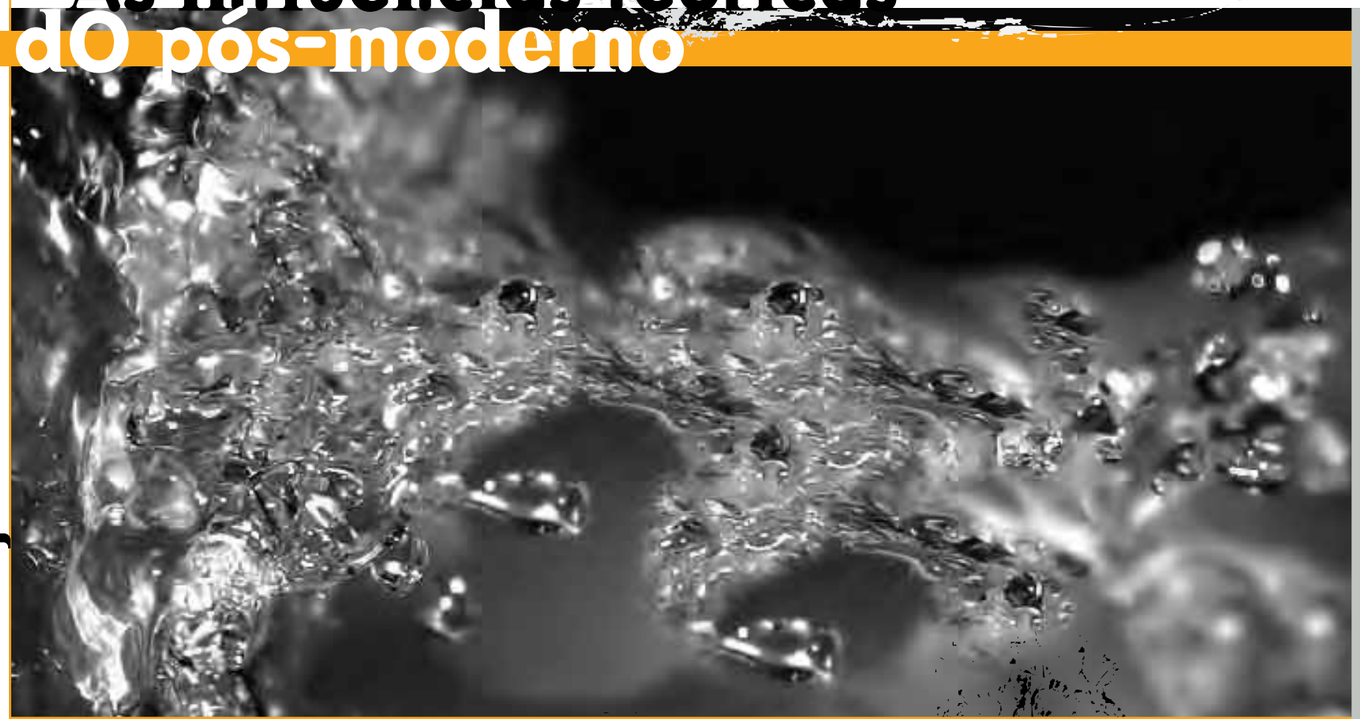
Interface

A idéia básica de interface sugere uma superfície limítrofe entre dois corpos ou espaços. A interface, no entanto, vai além de uma simples separação; indica a possibilidade de adaptação, de interconexão, de comunicação entre dois ou mais sistemas, equipamentos, unidades, etc. (Coelho, 2008: 208)



Apêndice 2

As influências teóricas do pós-moderno



O debate contemporâneo sobre a pós-modernidade vem de uma percepção de uma série de mudanças que afetaram direta ou indiretamente a sociedade, mesmo que não tenha se chegado a um acordo sobre o seu significado e o impacto causado.

Vários foram os discursos teóricos que afetaram diversas áreas até que atingissem o campo do design gráfico. Serão citados os personagens que influenciaram este pensamento, sem ter a intenção de se aprofundar na essência filosófica da questão.

Jean Baudrillard desenvolve uma teoria semiótica em que enfatiza o "valor de signo" dos objetos, fazendo uma reavaliação e crítica da teoria econômica de Marx no que se refere ao valor de uso. Um objeto comporta um valor de uso, um valor de troca e um valor simbólico, que é irredutível tanto em relação ao valor de uso quanto ao valor de troca. Além disso, embora haja um aspecto utilitário em muitos objetos, o que é essencial para eles é sua capacidade de significar um status. Para Baudrillard, o estilo de vida e os valores (não a necessidade econômica) são a base da vida social. Ao longo de seus escritos, ele usa o termo "código" significando desde o sistema de signos de seus escritos iniciais até o código do DNA, ou código digital. A era do código supera a era do signo. Em uma era em que o objeto natural não é mais passível de credibilidade, a simulação e os modelos são os padrões da reprodução pura, o que Baudrillard chama de **"reversibilidade"**. Com respeito à simulação, Baudrillard define três tipos: a do falsificado dominante na era clássica do Renascimento, a da produção na era industrial e, por último, a simulação da era atual, governada pelo código. Baudrillard, segundo Giselle Taschener, começa a usar o termo pós-moderno nos anos de 1980, mas em seus trabalhos anteriores já se encontram diversos temas ligados à mídia, a sociedade de consumo e à proliferação de signos que a caracteriza. O eixo de seu trabalho está na reprodução da totalidade social, que diz respeito ao fim da era da modernidade, dominada pela produção e pelo capitalismo industrial, pela explosão da mercantilização, e o advento da era de uma pós-modernidade pós-industrial, constituída por novas formas de tecnologia, cultura e sociedade; nessa nova era, tornam-se centrais as simulações e uma hiper-realildade, com a implosão de todas as fronteiras e distinções entre alta e baixa cultura, aparência e realidade e qualquer outra oposição binária mantida pela filosofia e teoria social. Baudrillard vê o pós-moderno como uma condição que a sociedade assume a partir de determinado momento. A publicidade e as imagens da mídia passaram a ter um papel muito mais integrador nas práticas culturais, tendo assumido uma importância muito maior na dinâmica de crescimento do capitalismo, manipulando os desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido. As imagens se tornaram, em certo sentido, mercadorias. Esse fenômeno levou Baudrillard a contestar a análise marxiana de produção, tendo o capitalismo uma preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias. A **efemeridade** e a **comunicabilidade instantânea** no espaço tornam-se virtudes a serem exploradas e apropriadas pelos capitalistas para os seus próprios fins. Tanto as corporações como os governos e os líderes intelectuais e políticos valorizam uma imagem estável (embora dinâmica) como parte de sua aura de autoridade e poder. A mediatização da política passou a permear tudo. A produção e venda dessas imagens de permanência e de poder requerem uma sofisticação considerável, porque é preciso conservar sua continuidade e sua estabilidade ao mesmo tempo acentuando a adaptabilidade, a flexibilidade e o dinamismo. Além disso, a imagem se torna importantíssima na concorrência, não somente em torno do reconhecimento da marca, como em termos de diversas associações com "respeitabilidade", "qualidade", "prestígio", "confiabilidade" e "inovação". (Taschener 1999, Connor, 1993)

Michel Foucault filósofo e professor da cátedra de História dos Sistemas de Pensamento no Collège de France de 1970 a 1984. Suas obras, desde a "História da Loucura" até a "História da sexualidade "(a qual não pôde completar devido a sua morte) situam-se dentro de uma filosofia do conhecimento. As teorias sobre o saber, o poder e o sujeito romperam com as concepções modernas destes termos, motivo pelo qual é considerado por certos autores um pós-moderno, contrariando sua própria opinião de si mesmo. Os primeiros trabalhos ("História da Loucura", "O Nascimento da Clínica", "As Palavras e as Coisas", "A Arqueologia do Saber") seguem uma linha estruturalista, o que não impede que seja considerado geralmente como um pós-estruturalista devido a obras posteriores como "Vigiar e Punir" e "A História da Sexualidade". Além desses livros, são publicadas hoje em dia transcrições de seus cursos realizados no Collège de France e inúmeras entrevistas, que auxiliam na introdução ao pensamento deste autor. Foucault trata principalmente do tema do poder, rompendo com as concepções clássicas deste termo em si. Para ele, o poder não pode ser localizado em uma instituição ou no Estado, o que tornaria impossível a "tomada de poder" proposta pelos marxistas. O poder não é considerado como algo que o indivíduo cede a um soberano (concepção contratual jurídico-política), mas sim como uma relação de forças. Ao ser relação, o poder está em todas as partes, uma pessoa está atravessada por relações de poder, não pode ser considerada independente delas. Para Foucault, o poder não somente reprime, mas também produz efeitos de verdade e saber, constituindo verdades, práticas e subjetividade. (Harvey, 1993:50-52)

Jean François Lyotard, em 1979, publica o livro "Condição pós-moderna", no qual analisa a pós-modernidade em termos da condição do conhecimento nas sociedades mais desenvolvidas e a coloca no contexto da crise das narrativas."O termo pós-moderno tem uso corrente no continente americano entre sociólogos e críticos; ele designa o estado de nossa cultura que se segue a transformações que desde o século XIX, alteram as regras do jogo para a ciência, a literatura e as artes." Lyotard define como moderna a ciência que busca sua legitimação em uma grande narrativa na filosofia: "Vou designar como moderna qualquer ciência que se legitima com referência a um metadiscurso desse tipo, fazendo um apelo explícito a alguma narrativa, tal como a dialética do Espírito, a hermenêutica do significado, a emancipação do sujeito racional ou que trabalha, ou a criação da riqueza. Por exemplo a regra do consenso entre emissor e o receptor de uma afirmação com valor-verdade é vista como aceitável, se é tomada em termos de uma possível unanimidade entre duas mentes racionais: essa narrativa do Iluminismo, na qual o herói do conhecimento trabalha em direção a um bom objetivo político-ético – a paz universal." Lyotard define a ciência pós-moderna como aquela que desconfia e questiona tais narrativas: "Simplificando ao extremo, defino como pós-moderno como a incredulidade em relação às metanarrativas. Essa incredulidade, sem dúvida, é um produto do progresso nas ciências: mas tal progresso por sua vez a pressupõe." Para Lyotard (1986), o pós-moderno enquanto condição da cultura na era pós-industrial caracteriza-se pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico. Os grandes esquemas explicativos teriam caído em descrédito e não haveria mais "garantias", posto que mesmo a "ciência" já não poderia ser considerada como a fonte da verdade. Lyotard defende que o rompimento está vinculado à epistème moderna, que acreditava na possibilidade de quebrar a tradição e estabelecer um modo de vida e de pensar novos. Para Lyotard, em alguns momentos o pós-modernismo aparece como uma época específica, em outros ele aparece não como o "fim do modernismo" mas como uma mudança de relação com o próprio modernismo. (Lyotard, 1989, Harvey, 1993:51)

David Harvey surgiu, na década de 60 no cenário intelectual da disciplina geográfica com um livro que fez sucesso entre os especialistas, "Explanation in Geography" , no qual examinou toda a contribuição científica recente, em particular os modelos e as teorias dos sistemas e seu impacto na geografia. Harvey, inglês de origem, foi professor da Universidade Johns Hopkins, nos Estados Unidos até 1987, quando transferiu-se para a cadeira de Geografia em Halford Mackinder da Universidade Oxford. Nas últimas décadas, o pós-modernismo foi um termo bastante discutido pelos geógrafos contemporâneos e pelas forças políticas conflitantes. Com o livro "Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural", questiona como os usos e significados do espaço e do tempo mudaram com a transição do fordismo para a acumulação flexível. Para ele, vivemos, nas décadas de 1970 e 1980, uma intensa fase de compressão do tempo-espaço, geradora de um grande impacto nas práticas político-econômicas, no equilíbrio do poder de classe e na vida social e cultural. Também observa a volta do interesse pela teoria geopolítica a partir de mais ou menos 1970, o retorno da estética do lugar abrindo o debate do problema da espacialidade. No consumo, dois fatores têm particular importância. A mobilização da moda em mercados de massa (em oposição a mercados de elite), fornecendo um meio de acelerar o ritmo do consumo não somente em termos de vestuário, ornamentos e decoração, mas também influindo em estilos de vida e nas atividades de recreativas como os hábitos de lazer e de esporte, etc, e a passagem do consumo de bens para o consumo de serviços comerciais, educacionais e de saúde, como também de diversão, de espetáculos, eventos e distrações. O "tempo de vida" desses serviços é bem menor do que o de um objeto, como automóveis ou eletrodomésticos. Como há limites para a acumulação e para o giro de bens físicos, faz sentido que os capitalistas se voltem para o fornecimento de serviços bastante efêmeros em termos de consumo. Uma conseqüência importante dessa aceleração generalizada dos tempos de giro do capital foi acentuar a volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas. No domínio da produção de mercadorias, o efeito primário foi a ênfase nos valores e virtudes da **instantaneidade** (alimentos e refeições instantâneos e rápidos e outras comodidades) e da **descartabilidade** (xícaras, pratos, talheres, embalagens, guardanapos, roupas etc.). A dinâmica de uma sociedade "do descarte", começou a ficar evidente durante os anos 60. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos (criando um monumental problema sobre o que fazer com o lixo);

significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser. Por intermédio desses mecanismos as pessoas foram forçadas a lidar com a descartabilidade, a novidade e as perspectivas de **obsolescência** instantânea, fornecendo um contexto para a "quebra do consenso" e para a diversificação de valores numa sociedade em vias de fragmentação. Harvey diz ainda que: "Ford acreditava que o novo tipo de sociedade poderia ser construído simplesmente com a aplicação adequada do poder corporativo. O propósito (...) só em parte era obrigar o trabalhador a adquirir a disciplina necessária à operação do sistema de linha de montagem de alta produtividade. (o que Ford desejava) Era também dar aos trabalhadores renda e tempo de lazer suficientes para que consumissem os produtos produzidos em massa. **A acumulação flexível**, como David Harvey denomina o que outros autores chamaram de capitalismo tardio, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo:. Para ele essa acumulação flexível se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos produtos e padrões de consumo, caracterizando-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, acompanhado de novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológicas e organizacional. Harvey afirma ainda que a atual tendência dos mercados de trabalho é reduzir o número de trabalhadores 'centrais' e empregar cada vez mais uma força de trabalho que entra facilmente e é demitida sem altos custos." (Harvey, 1996: 121-122) FREDERIC JAMESON, outro intelectual que se preocupa com o pós-moderno, é um crítico marxista norte-americano. Tal como Baudrillard e Lyotard, vê a pós-modernidade em termos de um corte de relação ao desenvolvimento social anterior, mas faz isso tentando manter-se no âmbito de uma grande narrativa, (o marxismo). Ele busca estabelecer a diferença entre o moderno e o pós-moderno à luz da concepção de uma norma hegemônica ou de uma lógica cultural dominante. (Taschener, 1999: 15) A preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente, por exemplo, a certa concepção da personalidade. Para Frederic Jameson, os anos 60 marcam o início da pós-modernidade, entendida por ele como **"lógica cultural do capitalismo tardio",** mas apenas a partir da década de 1970 o debate tornou-se mais acirrado. Desta maneira Giselle Taschener acredita que Jameson tenta trabalhar o pós-moderno em termos de uma norma cultural sistêmica e de sua reprodução. Para ele o pós-moderno liga-se a uma mudança fundamental na esfera da cultura no capitalismo tardio, que inclui uma mudança na função social da cultura. Tal mudança consiste no fato de que se a esfera cultural gozou de uma semi-autonomia em estágios anteriores do capitalismo, ela tem essa semi-autonomia destruída pela lógica do capitalismo tardio. Os pensadores pós-modernos já não acreditavam em termos absolutos, em sistemas totalizadores, em valores ou soluções aplicáveis universalmente. Veêm com incredulidade as narrativas grandiloqüentes ou metanarrativas (como as denominava Jean-François Lyotard em "A condição pós-moderna: informe sobre o saber" que tentavam explicar o mundo e controlar ao indivíduo por meio da religião, da ciência e da política. (Harvey, 1993:58-65) Roland, Barthes, nascido em 1915, critico literário e lingüista francês. O autor, em 1962, inicialmente parte de um modelo simples e notório nos estudos sobre linguagem: como em toda mensagem, a mensagem fotográfica se compõe em três partes: emissão, canal e meio receptor. A primeira e a terceira impõem abordagem de procedência sociológica, desta porém escapa o eixo mesmo do fenômeno – a decifração do canal. Assim acontece porque este – no caso presente, a mensagem fotográfica – constituindo sistema próprio, é uma forma de discurso anterior à análise sociológica, não suscetível de ser por ela imediatamente apreendido, embora, acrescentemos seja passível de posterior interpretação também sociológica.Ler é desejar a obra, é pretender ser a obra, escreveu em seu livro "Crítica e Verdade". Para ele, o autor de um texto não pode prever a leitura que cada pessoa fará do que ele escreveu e é aí que reside "o prazer do texto". Leitor e escritor de "fragmentos", Barthes conheceu o estruturalismo por Saussure e Greimas e o ampliou para os recônditos da literatura, sempre buscando os significados "ocultos" nos deleites do texto. Discorreu ainda sobre semiótica, fotografia, moda, gastronomia e cinema, chegando até a interpretar um papel no filme "As irmãs Brontë". Desta maneira elaborou textos para serem usufruídos com prazer: "saber com sabor", como ele próprio descrevia. A atividade semiológica não é, pois, exclusiva nem mesmo essencialmente de ordem do saber. Os signos nunca são para Barthes objetos neutros de um conhecimento desinteressado, eles, ao contrário misturam-se com outros discursos para compor a leitura da cultura como um texto, cujas entrelinhas podem ser compreendidas através das marcas cotidianas para possibilitarem a semiose do contexto como um todo. Barthes ampliou mais o conceito desconstrutivista da interpretação, sugerindo que a essência interior do "eu" está definida na realidade por leituras externas. Segundo ele, o papel do autor como construtor de significados foi roubado pelo leitor, que se apropriou do significado por meio da interpretação. Essas idéias desconstrutivista se materializaram por intermédio da arquitetura, do design e da tipografia. Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, em seu livro **"Modernidade Líquida"**nos mostra uma realidade ambígua, multiforme, na qual, como na clássica expressão marxista, tudo o que é sólido se desmancha no ar. Bauman apresenta esses temas através da análise de cinco conceitos decisivos, cada umformando um capítulo do livro: emancipação, individualidade, espaço/tempo, trabalho e comunidade. Em todos eles reaparecem diversos traços em que nos reconhecemos: a incerteza da vida cotidiana, a insegurança na cidade, a precariedade dos laços afetivos e do trabalho, o privilégio do consumo em detrimento da produção, a troca do durável pela amplitude do leque de escolhas, o excesso de informações. No último capítulo, Bauman dedica-se não mais a mostrar a inadequação dos conteúdos da teoria crítica à nossa realidade, mas a questionar uma alternativa ética e política do presente, o sonho comunitário. Para Bauman, a popularidade desse sonho é gerada pelo crescente desequilíbrio entre a liberdade de direito e as garantias individuais. A comunidade é a promessa de "um porto seguro para os navegantes perdidos no mar turbulento da mudança constante confusa e imprevisível". O problema é que este é um sonho de pureza, que opera segundo a distinção entre nós e eles, excluindo tudo o que se considera estranho, como ocorre nos condomínios fechados e nos nacionalismos. (Costa, 2005: 179) Jacques Derrida escreveu "Gramatologia", em 1967. O "desconstrucionismo" surge como um poderoso estímulo para os modos de pensamento pós-modernos. O desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de "ler" textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro. Por meio da **"desconstrução",** Derrida iniciou uma investigação sobre a natureza da tradição metafísica ocidental e sua base na lei de identidade. A tendência na obra de Derrida é revelar o terreno filosófico de forma que ele possa continuar a ser o lugar da invenção. Derrida cunhou um outro termo, différence, à luz da teoria saussuriana e estruturalista da linguagem, que designa aquilo que permanece fora do escopo do pensamento metafísico do Ocidente, porque é sua própria condição de possibilidade. (Harvey, 1993:53-55) CHARLES JENCKS:para ele "qualquer cidadão urbano de classe média, morador de qualquer cidade grande, de Teerã a Tóquio, está fadado a ter um banco de imagens bem sortido, na verdade, saturado, que é continuamente cheio por viagens e revistas. Seu musée imaginaire pode espelhar a mixórdia dos produtores mas é, mesmo assim, natural para o seu modo de vida. Barrando algum tipo de redução totalitária na heterogeneidade da produção e do consumo, parece desejável que os arquitetos aprendam a usar essa heterogeneidade inevitável de linguagens". O autor diz, ainda, que é inevitável que isso tudo se agregue, sendo tanto excitante quanto saudável. "Porque nos restringirmos ao presente, ao local, se podemos viver em épocas e culturas distintas? O ecletismo é a evolução natural de uma cultura que tem escolha". Por que, se é possível viver em épocas e culturas diferentes, restringir-se ao presente, ao local?"Autor de diversos livros e escritos acerca da arquitetura contemporânea e o pensamento pós-moderno, entre eles "The Language of Post-Modern Architecture". Sua arquitetura, paisagismo e design de mobiliário exploram, em diferentes mídias, as idéias desenvolvidas em sua obra teórica. Critica a arquitetura moderna e define seus sucessores: o neo, o tardio e Pós-Moderno. (Harvey, 1997: 78,86, 271)

AGRADECIMENTO ESPECIAL

aos meus filhos Guilherme e Diana, por toda a paciência e apoio

AGRADECIMENTOS

a

toda minha família,

especialmente a minha mãe, André, Luiza, Julio, Nanette e Marcia

aos meus amigos

especialmente a Reni, Mauro, Luis e Bia

ao goud

ao meu orientador, Rafael Antonio Cunha Perrone

Fontes das Figuras

1	Detalhe capa "La Operina" Ludovico Vincentino	Fotocópia Manual **"La Operina"** Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, Veneza
2	Detalhe "Manuale Tipografico" Giambattista Bodoni	Friedl, Friedich-Ott/Nicolaus-Stein, Bernard , **TYPE Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 134
3	Detalhe "Manuale Tipografico"	TSCHICHOLD, Jan, **La Nueva Tipografia**, 2003: 3
4	Detalhe "Typographie"	RUDER,Emil**, Typographie,** 2001
5	Peter Behrens, vinhetas tipográficas	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 296
6	Aphonse Mucha, 1898	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico,** 1991: 265
7	Bíblia de Johannes Gutenberg, 1455	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 263
8	John Baskerville "Virgil", 1757	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 163
9	Stanley Morrison, "The Times"	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992: 117
10	April GreimanCartaz para "California Institute of the Arts Photography", 1978	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 440
11	Rudolph Koch, tipo Neuland, 1922/23	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 242
12	Eugène Grasset, vinhetas tipográficas	SATUÉ, Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días**, 1992: 105
13	Luca Paciolli, Esquema construtivo alfabeto Romano, 1509	MARTIN, Euniciano, **La Composicion en Artes Gráficas,** 1970, vol 1: 31
14	William Morris, Marca Kelmscott, 1892	CARTER, Rob DAY, Ben MEGGS, Philip, **Typographic Design: Form and Comunication,** 1993: 16
15	Charles Rennie Mackintosh, cartaz, 1896	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design**, 2001:37
16	Milton Glaser, cartaz para Columbia Records, "Dylan"	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:155
17	Herb Lubalin, U&lc, 1974	MEGGS, Phillip B., **A History of Graphic Design,**, 1998: 358
18	B. Mclean cartaz " The Doors", 1967	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992: 165
19	Theo van Doesburg, anúncio, 1921	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 359
20	Cranbrook, página, 1977	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 173
21	Wolfgang Weingart, 1980	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 381

22	Wolfgang Weingart, 1984	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 492
23	Otl Aicher, Olimpiada Munique 1972	SATUÉ, Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días,** 1992:319
24	Revista "Emigre", capa de Rudy VanderLans, 1989	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:216
25	A.M.Cassandre, cartaz 1927	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:53
26	David Carson, revista "Beach Culture", 1990	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992: 217
27	Neville Brody, revista "fuse", 1991	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:214
28	Edward Fella, 1988	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno** 2003:54
29	April Greiman, 1986	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:205
30	Linha do tempo M.H.W.Bomeny	BOMENY, Maria Helena Werneck, **Os Manuais de Desenho da Escrita** 2004: anexo
31	Desenho vetorial do tipo Stone	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 456
32	Figuras da idade da pedra	AICHER,Otl, **Tipografia** 2004:21
33	Toulouse Lautrec, cartaz 1898	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 261
34	Carro Ford, modelo T	http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.carroantigobauru.com.br/artigos/ford-t/ford-t3.
35	Linha de montagem Ford	http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.motorcar.com.br/Materias/cotidiano/2006/out/50anos/abre
36	Fabrica AEG, linha de montagem	BUDDENSIEG, Tilmann; ROGGE, Henning, **Cultura e Indústria: Peter Behrens e la AEG1907-1914,** 1979: 18
37	William Morris	CARTER, Rob DAY, Ben MEGGS, Philip, **Typographic Design: Form and Comunication**, 1993: 6
38	38- Frank Lloyd Wright, "Wood and Plaster House, 1904	IZZO, Alberto e GUBITOSI, Camilo, **Frank Lloyd Wright: Drawings 1887-1959** 1993: fig 16
39	Monogramas	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 292
40	Peter Behrens, Logotipo AEG	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992: 37
41	Charles Rennie Mackintosh	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design**, 2001:37
42	Peter Behrens, Fábrica AEG	Buddensieg, Tilmann; Rogge, Henning, **Cultura e Indústria: Peter Behrens e la AEG1907-1914,** 1979: 21
43	Alexander Rodchenko, capa de revista, 1923	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:59

44	Theo van Doesburg e Kurt Schwitters	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:79
45	Hlavack, capa "Ruzové Viry", 1927	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:90
47	Theo Ballmer, 1928	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:90
47	Oskar Schlemmer, logotipo Bauhaus,1924	TSCHICHOLD, Jan, **La Nueva Tipografia**, 2003: 281
48	László Moholy-Nagy, folder Bauhaus, 1927	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,**, 2001:63
49	El Lissitzky, cartaz para Pelikan,	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,**, 2001:56
50	El Lissitzky, capa Alexander Kusikov	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,**, 2001:57
51	Jan Tschichold, Typographische Mitteilung, capa, 1925	**Typographische Mitteilung sonderheft** (nºespecial)
52	"Die Neue Typographie" capa, 1928,	TSCHICHOLD, Jan, **La Nueva Tipografia**, 2003: 3
53	Jan Tschichold	TSCHICHOLD, Jan, **La Nueva Tipografia**, 2003: Capa
54	Jan Tschichold	UNGER, Gerard, **El objeto ineludible: el libro impresso,** 2002: 12
55	Arminn Hofmann, 1964	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 423
56	Ernest Keller, cartaz, 1935	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 321
57	Arminn Hofmann, cartaz,1962	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 423
58	Hans Neuburg, folder para indüstria Farmacêutica, 1967	http://flickr.com/PHOTOS/INSECT54/2227833087/
59	Karl Gerstner, símbolo Cliché Schwitter & Co, 1965/66	DIETHELM, Walter; **Signet, Signal, Symbol,** 1976: 67
60	Otl Aicher, sistema de signos para Olimpíada de Munique, 1972	SATUÉ, Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días,** 1992:319
61	Carlo Vivarelli, 1958	BROCKMANN, J. Muller, **Hisória de la Comunicação Visual,** 1998: 142
62	Página dupla da revista "Neue Graphik"	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:142
63	Catálogo exposição	LAMBERT, Phyllis, **Mies in América**, 2001: 136
64	Dieter Rams, Símbolo Braun, Ulm, 1960	SATUÉ,Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días,** 1992:320
65	Secador de cabelo Braun, 1964	TAMBINI, Michael, **O Design do século,** 1997:107

66	Alexey Brodovitch, página dupla da revista "Portfolio", 1950-1	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,**, 2001:79
67	Esquema da Divina Proporção	SATUÉ, Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días** 1992:36
68	Herbert Bayer, catálogo Bauhaus, 1925	KIMBERLEY, Elam, **Sistemas Reticulares,** 2006: 37
69	El lissititzky, "The isms of Art", 1923	KIMBERLEY, Elam, **Sistemas Reticulares,** 2006: 36
70	Massimo Vignelli, 1979	KIMBERLEY, Elam, **Sistemas Reticulares,** 2006: 42
71	Karl Gerstner, "Boîte à musique", 1964	LUPTON, Ellen, **Pensar com Tipos**, 2006: 129
72	Josef Müller Brockmann, Sistema de Gride, 1962	SAMARA, Timothy, **Making and Breaking the Grid,** 2002: 19
73	Otl Aicher realizado na Escola de Ulm, símbolo Lufthansa, 1960-1970	SATUÉ, Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días** 1992:315
74	Win Crouwel, Cartaz "formGivers", 1968	
74 a-b-c	Detalhe cartaz, Win Crouwel	www.aisleone.net/.../vormgevers-poster-details/ www.fontanel.nl/categorie/typografie/?pg=2
75	Paul Rand, logo e símbolo Westinghouse,1961	HOLLIS, Richard, **Design Gráfico, Uma História Concisa**, 2001: 126
75 a	Paul Rand, logo e símbolo Westinghouse,1961	HOLLIS, Richard, **Design Gráfico, Uma História Concisa**, 2001: 126
76	Paul Rand, logo IBM, 1956	HOLLIS, Richard, **Design Gráfico, Uma História Concisa**, 2001: 126
77	Massimo Vignelli, sistema de unificação da publicações do Departamento nacional de Parques, Unigrid, 1977	SAMARA, Timothy, **Making and Breaking the Grid,** 2002: 20
78	Emil Ruder, páginas livro "Typographie"	http://flickr.com/photos/83759236@N00/2326492421
79	Herb Lubalin, logo Grumbacher	SNYDER, Gertrude, PECKOLICK, Alan, **Herb Lubalin: Art Director Graphic Designer and Typographer**, 1985: 145
80	Herb Lubalin, cartaz	SNYDER, Gertrude, PECKOLICK, Alan, **Herb Lubalin: Art Director Graphic Designer and Typographer**, 1985: 34
81	Carol Davidson, Símbolo da Nike, 1971	http://www.curiosando.com.br/08/2008/curiosidades-10-logotipos-famosos/
82	Milton Glaser. Símbolo NY, 1975	SATUÉ, Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días ,**1992:286
83	Rosmarie Tissi, folder "Anton Schöb", 1981	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 434
84	Steff Geissbuhlre, capa folheto, indústria farmacêutica Geigy, 1965	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 434
85	Siegfried Odermatt, logo Companhia Union, 1966	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 434
86	Victor Moscoso, cartaz, "The Steve Miller Blues Band". 1967	wwwusers.rdc.puc-rio.br/.../Anos%2060.htm
87	Henry Wolf, 1963 capa revista "Show"	Revista Arc Design, nº 10, 1999: 43
88	Fletcher, Forbes e Gill, 1970	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:163
89-90	Rosmarie Tissi e Siegfried Odermatt	http://flickr.com/photos/insect54/2633956534/
91	Helvética, Max Miedinger, 1954	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX,** 1992: 146
92	Univers, Adrian Frutiger, 1954	BLACKWELL, Lewis,**La Tipografia del siglo XX,**1992: 149
93	Paul Rand, cartaz IBM, 1956	http://flickr.com/photos/tchertykovtseva/3059256039/
94	Paul Rand, capa livro infantil, 1953	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 438
95	Paul Rand, "Thoughts on Design", 1951	http://flickr.com/photos/32637024@N08/3041968195/in/photostream/
96	Saul Bass, marca do filme "The man with Golden Arm", 1955	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 444
97	Saul Bass, entrada do filme "The man with Golden Arm",	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 445
98	Saul Bass, cartaz para o Filme "Anatomy of murder"	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,**, 2001: 104
99-100	Push Pin Studio	The Push Pin Style, Catálogo, ilustração 69 e 115 pg s/n, 1970
101	Alexey Brodovitch, páginas de revista	revista abc design nº 9, 2004:8-9
102	Alexey Brod0vitch, página de revista, 1956	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,**, 2001: 79
103	A Bradbury Thompson, "Westvaco Inspirations", 1949.	http://www.typogabor.com
104	A Bradbury Thompson, "Westvaco Inspirations", 1953.	http://www.typogabor.com
105	Gene Frederico, anúncio, "Woman's day" 1953	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 453

106	Hermann Zapf, estudo da letra Optima, 1958	HERMANN**,** Zapf **Hermann Zapf, and his Design Philosophy,** 1987: 195
107	Hermann Zapf, estudo da letra Medici cursiva, 1960	HERMANN**,** Zapf**, Zapf, and his Design Philosophy,** 1987: 188
108	Filme de fotocomposição	BAINES, Phil/HASLAM, Andrew , **Tipografia, Funión Forma y Diseño** , 2002: 87
109	Folha de letraset	fotocópia original
110	Ivan Chermayeff, símbolo para exposição, 1960	SATUÉ,Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días** 1992:287
111	Ivan Chermayeff, capa livro de Henry Miller	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,,** 2001: 134
112	Ivan Chermayeff, Logo Chase Manattan, 1960	SATUÉ,Enric, **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días** 1992:287
113	Aplicação logotipo na arquitetura	HERDEG, Walter **Archigraphia: Arquitectural and Environmental Graphics,** 1978: 94
114	Lou Dorfsman, Tom Carnase e Herb Lubalin, cafeteria do prédio da CBS, 1966	HERDEG, Walter **Archigraphia: Arquitectural and Environmental Graphics,** 1978: 207
115	Lou Dorfsman, Tom Carnase e Herb Lubalin, desenhos, 1966	SNYDER, Gertrude, PECKOLICK, Alan, **Herb Lubalin: Art Director Graphic Designer and Typographer**, 1985: 28
116	Andy Wahrol, sopa "Campebll's", 1968	http://www.artcyclopedia.com/artists/warhol_andy.html
117	Andy Wahrol Marlyn, 1967	http://flickr.com/photos/annegabz/2066428224/
118	Roy Lichtenstein	http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://pedrobeck.files.wordpress.com/2008/03/popart2.
119	Milton Glaser, cartaz para "Columbia Records", "Dylan	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:155
120	HerbLubalin, projetos	SNYDER, Gertrude, PECKOLICK, Alan, **Herb Lubalin: Art Director Graphic Designer and Typographer**, 1985: 26, 27,30,49, 50 e 51
121	Push Pin Studio," Elektra Records", 1965	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:153
122	Push Pin Studio	The Push Pin Style, Catálogo, ilustração 103 pg s/n, 1970
123	Victor Moscoso	BLACKWELL, Lewis, **La Tipografia del siglo XX**, 1992:165
124	Push Pin Studio	The Push Pin Style, Catálogo, ilustração 52 pg s/n, 1970
125	Chermayeff & Geismar, edifício 9, West 57, NY	HERDEG, Walter **Archigraphia: Arquitectural and Environmental Graphics,** 1978: 93
126	Tipo Avant Gard, Herb Lubalin, 1970	SNYDER, Gertrude, PECKOLICK, Alan, **Herb Lubalin: Art Director Graphic Designer and Typographer**, 1985: 174

127	Wolfgang Weingart, Detalhe, cartaz 1979	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 385
128	Herb Lubalin, logotipo U&L, 1974	MEGGS, Phillip B., **História del Diseño Gráfico**, 1991: 460
129	Wolfgang Weingart, exposição Kunstkredit, 1977	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 474
130	Jaime Reid, "God Save the Queen, Sex Pistols"	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 39
131	Barney Bubbles, capa de disco Elvis Costello (face 1)	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 74
132	Barney Bubbles, capa de disco Elvis Costello (face 2)	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 74
133	Peter Saville, Cartaz, 1978	http://www.btinternet.com/~comme6/saville/ANTGALLERY10.htm
134	Jamie Reid, logo Sex Pistols, 1977	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 40
135	Terry Jones, capas revistas i-D, 1981	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 311
136	Neville Brody, Página da revista "The Face", 1982	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 75
137	Neville Brody, Capa da "The Face", 1985	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:206
138	Paula Scher, folheto promocional, 1984	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 446
139	Luise Fili, marcas	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 449
140	"Emigre", nª 4, Capa e página, 1986	http://www.emigre.com/EMag.php?issue=4
141	Logo "Emigre"	http://www.emigre.com/EMag.php?issue=3
142	Cartaz de "Cranbrook Printing Making"	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:214
143	Jim Cherry, Capa do disco "Vertigo" 1981	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 30
145	Michael Vanderbyl , material promocional para estudio Memphis, 1985	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 444
146	William Longhauser, 1983, "The Language of Michael Graves"	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 32
147	Michael Vanderbyl, cartaz, "Connections", 1983	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 31
148	Capas revista "Fuse"	http://www.researchstudios.com/home/007-fuse/FUSE_about.php

149	David Carson, Capa e página revista "Ray Gun", 19	BLACKWELL, Lewis, CARSON, David, **The End of the Print,** 1995, s/n
150	David Carson, "Federal Bank", 1995	BLACKWELL, Lewis, CARSON, David, **The End of the Print,** 1995, s/n
151	Campanha da "Nike"1994	BLACKWELL, Lewis, CARSON, David, **The End of the Print,** 1995, s/n
152	O efeito anti-alias	LUPTON, Ellen, **Pensar com Tipos**, 2006: 55
153	Símbolo Apple	http://www.curiosando.com.br/08/2008/curiosidades-10-logotipos-famosos/
154	Edward Tufte	http://graphicfacilitation.blogs.com/pages/2005/02/edward_tufte_re.html
155	Mies van der Rohe,"New National Gallery", 1962-68	ref. LAMBERT, Phyllis, **Mies in América**, 2001 : 501
156	Ópera de Sydney, Jorn Utzon	JENCKS, Charles, **The Language of Post-modern Architecture,** 1991:41
157	Robert Venturi, Vanna Venturi, 1961-64	ref. http://www.greatbuildings.com/buildings/Vanna_Venturi_House.html
158	Frank Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1993-97	http://www.arcspace.com/gehry_new/
159	Demolição do prédio "Pruit, Igoe", 1972	http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://transmaterialasia.files.wordpress.com/2006/11/pruitt-igoe-demolition-color1.jpg
160	Capa: Typography, My Way to Typography, 2000	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: capa
161	Experiências com tipos da gráfica da escola	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 100
162	Wolfang Weingrt, Experiências de impressão, composição redonda ,1963	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 193
163	Wolfgang Weingart, Cartaz exposição Kunstkredit de 1977	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 190
164	Wolfang Weingrt, Experiências em xilogravura e linóleo	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 65
165	Wolfang Weingrt, Capa Design Quartely Nº 130, 1985	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 382
166	Letra F de 6 corpo 6 à 20pt, rigidez da forma	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 96-97
167	Wolfang Weingrt, Estudo de cor para impressão	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 136-137

168	Composição tipográfica impressa em Zurique, 1902	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 173
169	Wolfang Weingrt, Reorganização dos tipos, 1971	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 284-285
170	Em que ponto a mensagem se torna irreconheciível?	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 140-141
171	Estudos de legibilidade, texto de Hitoshi Koizumi, 1992-1993	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 144-145
172	Wolfang Weingrt, Composição com a letra "M", 1965	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 250-251
173	Exercícios para trabalhar a dimensão sintática em tipografia	WEINGART, Wolfang, **Como se Pode Fazer Tipografia Suíça**, 2004: 46 a 50
174	Exercícios para trabalhar a dimensão semântica em tipografia	**Como se Pode Fazer Tipografia Suíça**, 2004:58 a 63
175	Exercícios para trabalhar a dimensão pragmática em tipografia	**Como se Pode Fazer Tipografia Suíça**, 2004: 66 a 67
176	Wolfang Weingrt, experiência com a impressão cilíndrica	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 70-71
177	Detalhe, cartaz exposição Kunstkredit de 1978	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000:474
178	Detalhe, cartaz exposição Kunstkredit de 1980	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000:476
179	Exercício de aluna Liza Pomeroy, 1972	RESNICK, Elizabeth, **Basilea: la computadora y sus conscuencias** Revista Tipografica Buenos Aires nº 49, 2001: 15
180	Wolfang Weingrt, Detalhe cartaz, imagem trabalhada camadas de filme, 1983-84	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000:135
181	"SwissPoster", 1900-1984", 1983	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 492
182	Filme distorcendo a tipografia, 1976	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 125
183	Montagem de filme para catálogo, 1981	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 381
184	Cartaz, "!8 th Ditacta/Euroditact", 1980-81	WEINGART, Wolfang, **Typography: My Way to Typography**, 2000: 484
185	Anúcio: concurso de design, 1974	WEINGART, Wolfang,:**Typography: My Way to Typography**, 2000: 115
186	Blocos de tipo em curva	WEINGART, Wolfang: **Typography: My Way to Typography**, 2000: 95

187	capa revista "Idea" nº 156, 1979	WEINGART, Wolfang: **Typography: My Way to Typography**, 2000: 387
188	capa suplemento trabalhos de Weingart de 1969 a 1976	WEINGART, Wolfang: **Typography: My Way to Typography**, 2000: 399
189	Dan Friedmann, capa do livro "Radical Modernism", 1995	Capa do livro www.amazon.com
190	Dan Friedman, logotipo "Citybank" , 1975	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:195
191	Dan Friedman, cartaz, 1973	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 232
192	Dan Friedman, "Typografische Monatsblätter", capa, 1971	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 21
193	Dan Friedman, cartaz promocional para revista, 1976	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 21
194	Dan Friedman, logotipo campanha contra aids, 1987	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 232
195	April Greiman, capa folder	CARTER, Rob, **Diseñando con Tipografia: Libros, Revistas, Boletines,** 1997:35
196	April Greiman, capa Jornal, 1979	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 23
197	April greiman e Jayme Odgers, "California Institute of the Arts Photography", 1978	MEGGS, Phillip B. **A History of Graphic Design,** 1998: 440
198	April greiman, Design Quartey, nº 133, 1986	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:205
199	Willi Kunz	http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.underconsideration.com/speakup/archives/LubCen_Willi_03.jpg
200	Willi Kunz, páginas da revista Abstract	CARTER, Rob, **Diseñando con Tipografia: Libros, Revistas, Boletines,** 1997:117
201	Willi Kunz, Cartaz, exposição "Frederic Cantor", 1978	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 25
202	Willi Kunz, logotipo da revista "Abstract"	CARTER, Rob, **Diseñando con Tipografia: Libros, Revistas, Boletines,** 1997:117
203	Willi Kunz. "Columbia University", 1995	http://MoMA.org
204	Willi Kunz. "Columbia University", 1996	http://MoMA.org

205	Willi Kunz, Capas da revista "Abstract"	CARTER, Rob, **Diseñando con Tipografia: Libros, Revistas, Boletines,** 1997:118-119
206	Páginas da revista "Doublespace Fetisk", nº 2, 1980	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 29
207	Muriel Cooper, para o MIT, 1994	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:189
208	209- Neville Brody, anúncio para revista "Torchsong", 1984	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 48
209	Neville Brody, fragmentação progressiva do logotipo da página de índice da revista "The Face" , 1984	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 49
210	P. Scott Makela, tipografia "Dead History", 1990	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 102
211	Cartaz,Cranbook Academy of Arts, 1991	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 173
212	Cartaz,Cranbook Academy of Arts, 1989	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 173
213	Katherine McCoy, Cartaz Programa Cranbook Academy of Arts	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 50
214	ref. capa livro, "Learning from Las Vegas"	VENTURI, Robert e BROWN,Denise Scott, **"Learning from Las Vegas"** capa
215	Edward Fella, cartaz de exposição "Detroit Focus Gallery", 1987	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 55
216	Jeffery Keedy, cartaz, 1989	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 53
217	Allen Hori, cartaz "First Yers of Cranbrook Design", 1989	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:215
218	Estudantes de Cranbook Academy of Arts, "Visible Language", 1978	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 52
219	Jeffery Keedy, "Emigre"Type Specimen Series", folheto, 2002	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 9

220	Katherine McCoy, Scott Makela e Mary Lou Kroh, página do livro "The New Discourse", 1990	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 51
221	Nancy Skolos e Tom Wedell, 1987	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 484
222	Jeffery Keedy, promocional, Keedy sans	www.fontshop.com
223	Allen Hori. 1989	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 58
224	Edward Fella, 1987	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 55
225	Lorraine Wild, 1992	FRIEDL, Friedich, OTT,Nicolaus, STEIN,Bernard **Typography An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History**, 1998: 549
226	Edward Fell, cartaz de Exposição "Detroit Focus Gallery"	BLACKWELL, Lewis, La Tipografia del siglo XX, 1992: 207
227	Edward Fella, California Institute of Arts (CalArts, 1989)	BLACKWELL, Lewis, La Tipografia del siglo XX, 1992: 207
228	Edward Fell, caligrafias	http://www.edfella.com/lettering.html
229	Jeffery Keedy, página dupla "Fast Foward" (CalArts), 1993	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 111
230	Jeffery Keedy, "Keedy Sans"1989	http://www.emigre.com/EF.php?fid=100
231	Barry Deck, "Template Gothic, 1990	http://www.emigre.com/EF.php?fid=125
232	Studio Dumbar, cartaz "Holland Festival", 1987	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 59
233	Why Not Associates, capa, "Sensation", 1997	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:224
234	Why Not Associates, capa, "Next Directory", 1991	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 59
235	Tibor Kalman capa revista "Colors",1991	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:218
236	Tibor Kalman capa revista "Colors",1994	AYNSLEY, Jeremy, **A Century of Graphic Design,** 2001:218
237	Tibor Kalman, cardápio do restaurante Florent	BLACKWELL, Lewis, La Tipografia del siglo XX, 1992: 209
238	Postal para o restaurante Florent	BLACKWELL, Lewis, La Tipografia del siglo XX, 1992: 209
239	Revista "Emigre" nº 1 e nº2, 1984 e 1985	http://www.emigre.com/EMagView.php
240	Logos da revista "Emigre"	http://www.emigre.com/EMagView.php
241	Fontes desenhadas por Zuzana Licko	http://www.emigre.com/fonts.php

242	Revista "Emigre" nº 11 e nº14, 1989 e 1990	http://www.emigre.com/EMagView.php
243	Universal Eight e Universal Nenieteen, fonte bitmap, 1986	LICKO, Zuzana e VADERLANS, Rudy, **"Emigre",** 1998: 27
245	Diferença de finalização "Emigre" fourteen e da Matrix	LICKO, Zuzana e VADERLANS, Rudy, **"Emigre",** 1998: 28
246	Fonte Variex	LICKO, Zuzana e VADERLANS, Rudy, **"Emigre",** 1998: 31
247	"Emigre" nº 12, 1989, capa e pagina	http://www.emigre.com/EMagView.php
248	"Emigre" nº 19, 1991, capa e pagina	http://www.emigre.com/EMagView.php
249	"Emigre" nº 21, 1992, capa e pagina	http://www.emigre.com/EMagView.php
250	"Emigre" nº 23, 1992, capa e pagina	http://www.emigre.com/EMagView.php
251	"Emigre" nº 69, 2005, último número	http://www.emigre.com/EMagView.php
252	Logotipos da página da web: fontes e ensaios disponíveis	http://www.emigre.com/EMagView.php
253	Paula Scher, cartaz, CBS Discos, 1979	BLACKWELL, Lewis, La Tipografia del siglo XX, 1992: 185
254	Herbert Matter, cartaz, 1934	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 80
255	Paula Scher, cartaz, relógios Swatch, 1986	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 80
256	Tibor Kalman e Alexander Isley, convite "American Institute of graphic Design", 1986	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 82
257	Tibor Kalman e Alexander Isley, 1986, postal promocional, Restaurante Florent	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 83
258	Paula Scher, selos que identificam os autores das obras em cartaz no "Public Theater de New York	SCHER, Paula, **Mi Mejor Cliente**, Tipografica Buenos Aires nº 52, 2002:32
259	Paula Scher, capa CD, 1980	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 78
260	Zuzana Licko, Fonte Mrs Eaves, Revival da Baskerville, 1996	http://www.emigre.com/fonts.php
261	Zuzana Licko, Fonte Filosofia, Revival da Bodoni, 1996	

262	Traços da fonte "Beowolf", Just van Rossum e Erik van Blokland, 1990	LOPES, Lucas, **"Carácter",** Tipográfica Buenos Aires nº 40, 1999:27
263	Fonte Badhouse, da House Industrie	KING, Emily, **El Innovador Dúo del Diseño Holandés** Tipografica Buenos Aires nº 68, 2005:19
264	Just van Rossum, Fonte JustLeftHand, 1991	KING, Emily, **El Innovador Dúo del Diseño Holandés** Tipografica Buenos Aires nº 68, 2005:19
265	Just van Rossum, Fonte JustLeftHand, 1991	KING, Emily, **El Innovador Dúo del Diseño Holandés** Tipografica Buenos Aires nº 68, 2005:19
266	Estudantes de Cranbrook Academy of Art, 1992	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 149
267	Fonte Trixie, desenhada por Erik van Blokland, 1991	KING, Emily, **El Innovador Dúo del Diseño Holandés** Tipografica Buenos Aires nº 68, 2005:21
268	Michael Worthington, revista "Emigre" nº 35, 1995	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 126
269	Denise Gonzales Crisp, "Emigre", nº 35, 1995	POYNOR, Rick, **No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno,** 2003: 127
270	Página da publicação do "First Things First" no jornal "The Guardian", 1964	http://www.kengarland.co.uk/images/big/KG%2520published%2520writing/first
271	271- Frank Gehry, Ed. Nationale Nederlanden, Praga, 1991-1996	IBELINGS, Hans, **Supermodenismo: Arquitetura na era da globallização,** 2008: 29
272	272- Adjaye Associate, Sunken House, Londres, 2007	http://www.adjaye.com

Bibliografia

AICHER,Otl	**El Mundo como Proyeto** Editorial GustavoGili, Barcelona 1997
AICHER,Otl	**Tipografia** Campgráfic Editors, València 2004
AICHER,Otl MARTIN, Krampen	**Sistema de Signos en la Comunicación Visua**l Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979
AMBROSE,Gavin HARRIS, Paul	**Fundamentos de la Tipografia** Parranón Ediciones, Barcelona 2007
ARGAN, Giulio Carlo	**El Passado en el Presente - El Revival en las Artes Pláticas, Arquitetura, el Cine y el Teatro** Editorial Gustavo Gili Barcelona 1977
AYNSLEY, Jeremy	**A Century of Graphic Design** Mitchell Beazley Octopus Publishing Group Limited Londres 2001
BAINES, Phil HASLAM, Andrew	**Tipografia, Funión Forma y Diseño** Editorial Gustavo Gili México 2002
BALDWIN, Jonathan ROBERTS, Lucienne	**Comunicación Visual de la Teoría a la Práctica** Parramón Ediciones Barcelona 2007
BARTHES, Roland	**O Rumor da Língua** 1ª edição Editions du Seuil, Paris 1984, Ed Martins Fontes São Paulo 2004
BAUMAN, Zygmunt	**O mal-estar na Pós-Modenidade** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1999
BIERUT, Michael; JESSICA, Helfand; HELLER, Steven; POYNOR, Rick	**Fundamentos del Diseño Gráfico** Ediciones Infinito, Buenos Aires 2005
BLACKWELL, Lewis	**La Tipografia del Siglo XX** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1992
BLACKWELL, Lewis CARSON, David	**The End of the Print** Laurence king Publishing,, São Francisco 1995
BLACKWELL, Lewis BRODY, Neville	**G1 Subj: Contemp. Design, Graphic** Laurence king Publishing, Londres 1996
BOMENY, Maria Helena Werneck	**Os Manuais de Desenho da Escrita.** Dissertação de Mestrado, FAU-USP, São Paulo 2004
BONSIEPE, Gui	**Design do Material ao Digital** CTA/LBDI Laboratório Brasileiro do Design, Florianópolis 1997

BORGMANN, Albert — **Crossing the Postmodern Divide** University of Chicago Press, Chicago 1992

BRINGHURST, Robert — **Elementos do Estilo Tipográfico** Cosac Naify, São Paulo 2005

BROCKMANN, J. Muller — **The Graphic Designer and His Problems** Verlag Arthur Niggli Suiça, and Visual Comunication Books, Hastings House Publishers Nova York 1983

BROCKMANN, J. Muller — **História de la Comunicação Visual** Editorial Gustavo Gili ,México 1998

BURKE, Christopher — **Paul Renner Maestro e Tipógrafo** Campgràfic Editors, Valência 2000

CALVERA, Anna, org — **Arte? Desenho** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005

CARTER, Rob DAY, Ben MEGGS, Philip — **Typographic Design: Form and Comunication** Van Nostrand Reinhold, New York 1993

CARTER, Rob — **Diseñando con Tipografia: Libros, Revistas, Boletines** Rotovision, Barcelona 1997

CARTER, Rob — **Experimental Typography** Rotovision, Nova York 1997

CAUQUELIN, Anne — **Arte Contemporânea: Uma Introdução** Editora Martins Fontes, São Paulo 2005

COELHO, Luiz Antonio L. Org — **Conceitos Chaves em Design** Editora PUC Rio, Editora Novas Idéias, Rio deJaneiro 2008

CONNOR, Steven — **Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo** Edições Loyola, São Paulo 1993

DABNER, David — **Guia de Artes Gráficas: Design e Layout,** Quarto Publishing, Amadora, Portugal 2006

DENIS, Rafael Cardoso — **Uma Introdução à uma História do Design** Editora Edgar Blücher ltda, São Paulo 2000

DONDIS, Donis A. — **Sintaxe da Linguagem Visual** Editora Martins Fontes, São Paulo 1997

DIETHELM, Walter — **Signet, Signal, Symbol** ABC Verlag Zurich 1ª edição 1970, 3º edição, Suíça 1976

DUSONG, Jean Luc- SIEGWART, Fabienne — **Typographie, du Pomb au Numérique** Larousse Bordas Paris 1996

FEATHERSTONE, Mike — **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo** 1ª edição 1990 SagePublications Londres, Livraria Nobel, São Paulo, 1995

FIELL ,Charlotte & Peter — **Design Now** Taschen, Colonia 2005

FONSECA, Suzana Valladares — **A Tradição do Moderno: uma Reaproximação com Valores Fundamentais do Design Gráfico a partir de Jan Tschhichol e Emil Ruder –** Tese de Doutorado Pontifícia Universidade Católidca do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2007

FRASCARA ,Jorge — **Diseño Gráfico y Comunicación** Ediciones Infinito, Buenos Aires 2005

FRASCARA, Jorge SOLOMON, Martin — **Pensamiento Tipográfico** Universidade de Buenos Aires Colección Interfaces Cátedra Fontana Edicial SA, Buenos Aires 1996

FRIEDL, Friedich-Ott NICOLAUS- STEIN, Bernard — **Typography: An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History** Black Dog & Leventhal Publishers, Nova York 1998

FRUTIGER, Adrian — **En Torno a la Tipografia** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004

FRUTIGER, Adrian — **Sinais e Símbolos. Desenho, Projeto e Significado** Editora Martins Fontes, São Paulo 1999

FLUSSER, Vilém, 2007 — **O Mundo Codificado** Cosac Naify, São Paulo 2008

GAUDÊNCO Jr, Norberto — **A Herança Escultórica da Tipografia** Edições Rosari, São Paulo 2004

GERSTNER, Karl — **Diseñar Programas** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979

GERSTNER, Karl — **Review of 5 x 10 Years of Graphic Design etc.** Hatje Cantz Verlag, Alemanha 2001

GILL, Eric — **An Essay on Typography** Lund Humphries Publishers 1º edição 193, 1 5º edicão Londres 1988

GOMBRICH, Ernst Hans — **A História da Arte** Zahar Editores, Rio de Janeiro 1979

GORDON, Bob — **Making Digital Type Look Good** Thames & Hudson, Londres 2001

GORDON, Bob e GORDON, Maggie	**Guia completo do Design Digital** Centralivros Edição e Distribuição Lda, Lisboa 2003
GÖTZ, Veruschka	**Reticulas para Internet y Otros Soportes Digitales** Index Book, Barcelona 2002
GROPIUS, Walter	**Bauhaus: Novarquitetura** Editora Perspectiva, São Paulo 1997
GRUSZYNSKI, Ana Cláudia	**A Imagem da Palavra** Editora Novas Idéias Teresópolis, Rio de Janeiro 2007
HARVEY, David	**Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural** 1ª edição 1989 Basil Blackwell Ldt, Oxford, Ed Loyola, São Paulo 1993
HAUSER, Arnold	**História Social de la Literatura y el Arte.vol I - II - III** Ediciones Castilla, Madri 1968
HELLER, Steven	**Linguagens do Design: Compreendendo o Design Gráfico** Edições Rosari, São Paulo 2007
HELLER, Steven ILIC Mirko	**Escrito a Mano diseño de letras Manuscritas en la Era Digital** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004
HENDEL, Richard	**O Design do Livro** Ateliê Editorial, São Paulo 2003
HERDEG, Walter	**Archigraphia: Arquitectural and Environmental Graphics** Graphis Press, Zurique 1978
HESSEN, Johannes	**Teoria do Conhecimento** Editora Martins Fonte,s São Paulo 2000
HOLLAND, D.K.	**Design Issues** Allworth Comunications, New York 2001
HOLLIS, Richard	**Design Gráfico, Uma História Concisa** Editora Martins Fontes, São Paulo 2001
HURLBURT, Allen	**Layout da Página Impressa** Editora Nobel, São Paulo 1986
IBELINGS, Hans	**Supermodenismo: Arquitetura na Era da Globallização** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2008
JAMESON, Frederic	**Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism** Duke University Press, USA 1995
JENCKS, Charles	**The Language of Post-modern Architecture** 1ª edição 1977 – Academy Editions, London 1991
WIGLEY,Mark	**Arquitectura Deconstructivista** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1998
JURY, David	**O que é Tipografia?** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2007
JUTE, André	**Grids: The Structure of Graphic Design** Rotovision, Nova York 1996
KLEIM, Manfred SCHEWEMER- SCHEDDIN, Yvonne SPEIEKERMANN, Erik	**Type & Typographers** Architecture Design and Technology Press, Londres 1991
KIMBERLEY, Elam	**Sistemas Reticulares** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006
KOPP, Rudinei	**Design Gráfico Cambiante** EDUNISC, Santa Cruz do Sul 2002
KUNZ, Willi	**Tipografia: Macro e Microestética** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003
LAMBERT, Phyllis	**Mies in América** Canadian Centre for Architecture and Whitney of American Art, Montreal 2001
LÉVY, Pierre	**Tecnologias da Inteligência** 1ª edição 1993 – Editora 34 São Paulo 2000
LICKO, Zuzana VADERLANS, Rudy	**Emigre: Graphic Design into Digital Realm** John Wiley & Sons. Inc., Nova York 1993
LICKO, Zuzana VADERLANS, Rudy	**Emigre** Charles Nypels Prijs Award, 1998
LUPTON, Ellen	**Pensar com Tipos** Editora Cosac Naify, São Paulo 2006
LUPTON, Ellen MILLER, Abbot	**El abc de la Bauhaus y la Teoria del Diseño** Editorial Gustavo Gili, México 2002
LUPTON, Ellen MILLER, Abbot	**Design Writing Research: Writing on Graphic Design** Princenton Architetural Press, Nova York 1996
LUPTON, Ellen PHILLIPS, Jennifer Cole	**Novos Fundamentos do Design Gráfico** Editora Cosac Naify, São Paulo 2008
LYOTARD, Jean-François	**A Condição Pós-Moderna** Editora Gradiva, Lisboa 1989

MAEDA, John	**As Leis da Simplicidade** Editora Novo Conceito, São Paulo 2007
MANDEL, Ladislas	**Escritas Espelho dos Homens e das Sociedades** Edições Rosari, São Paulo 2006
MARTIN, Euniciano	**La Composición en Artes Gráfica**s Volume Primero e Segundo – Ediciones Don Bosco Barcelona 1970
MARTINES MEAVE, Gabriel	**Ensayos sobre diseño, tipografia y lenguage** Editorial Designio, México 2005
MCLEAN, Ruari	**Typography** Thames and Hudson, London 1988
MCLUHAN, Marshall FIORE, Quenti	**Os Meios são as Massa-gens** Bantan Books, Destribuidora Record de Serviços de Imprensa, Rio de Janeiro 1969
MEDIAVILLA, Claude	**Calligraphie** Imprimerie Nationale Éditions Paris,1993
MEGGS, Phillip B.	**História de Diseño Gráfico** Editorial Trillas, México 1991
MEGGS, Phillip B.	**A History of Graphic Design** John Wiley & Songs, Inc., USA 1998
MEGGS, Phillip B.	**Designer's Guide to Typography** Nancy Aldrich-Ruenzel and John Fennell, Phaidon, Oxford 1991a
MEGGS, Philip MCKELVEY, Roy	**Revival of the Fittest - Digital Versions of Classic Typefaces -** RC Publication Inc, Nova York 2000
MORISON, Stanley	**Principios Fundamentales de la Tipografia** (seguidos de El Arte de Imprimir) Aguilar SA de Ediciones, Madrid 1957
MUNFORD, Lewis	**Arte e Técnica** 1ª edição 1952, Livraria Martins Fontes, Porto Porugal 1986
MORRIS, William	**Arte y Sociedad Industrial** Fernando Torre Editor, Valência 1975
MORISON, Stanley	**Princípios Fundamentales de la Tipografia (seguidos de El Arte de Imprimir)** Aguilar SA de Ediciones, Madrid 1957
MOSQUERA, Carlos A. Méndez	**Ensayos sobre Diseño: Diseñadores Influentes de la AIGA** Ediciones Infinito, Buenos Aires 2001
MUNARI, Bruno	**Artista y Designer** Fernado Torres Editor, Valência 1974
MUNARI, Bruno	**Diseño y Comunicación Visual** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1973
NEWARK, Quentin	**Qué es Diseño Gráfico** Editorial Gustavo Gili, México 2002
PELTA, Raquel	**Diseñar Hoy** Colección Paidos Diseño,Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004
PERFECT, Cristopher AUSTEN, Jeremy	**The Complete Typographer** Rockport Publisher Inc , Londres 1992
PERROTA, Isabella	**Tipos e Grafias** Editora Senac Rio, Rio de Janeiro 2005
PEVSNER, Nikolaus	**Os Pioneiros do Desenho Moderno** Editora Ulissea, Lisboa 1948
PIGNATARI, Décio	**Informação Linguagem Comunicação** Editora Cultrix, São Paulo 1985
PORTOGHESI, Paolo	**Después de la Arquitectura Moderna** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981
POYNOR, Rick	**No Mas Normas: Diseño Gráfico Pósmoderno** Editorial Gustavo Gili, México 2003
RAND, Paul	**Design Form and Chaos** University Press / New Haven e Londres 1993
RENNER, Paul	**El Arte de la Tipografia** Campgràfic Editors, Valência 2000
RUDER, Emil	**Manual de Diseño Tipográfico** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983
RUDER, Emil	**Typographie** Verlag Arthur Niggli Zurique, 1ª edição 1967 7ª edição 2001
SALLES, Cecilia Almeida	**Gesto Inacabado** FAPESP Anna Blume Editora, São Paulo 2006
SAMARA, Timothy	**Los Elementos del Diseño** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2008
SAMARA, Timothy	**Making and Breaking the Grid** Rockport Publisers, Massachusetts 2002
SAMARA, Timothy	**Typography Worbook** Rockport Publisers, Massachusetts 2006

SATUÉ, Enric — **El Diseño Gráfico, Desde los Origens Hasta Nuestros Días** Alianza Editorial, Madrid 1992

SATUÉ, Enric — **El Diseño del Livros del Pasado, del Presente, y Talvez del Futuro** Fundación Germán Sanchez Ruipérez, Madrid 1998

SAUSSURE, Ferdinand — **Curso de Lingüística Geral** Editora Cultrix, São Paulo 1970

SEHMI, Satwinder — **Calligraphy The Rhythm of Writing** Merehurst Limited, Ferry House Londres 1993

SESMA, Manuel — **Tipografismo** Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2004

SHAKESPEAR, Ronald — **Señal de Diseño** Ediciones Infinito, Buenos Aires 2003

SNYDER, Gertrude
PECKOLICK, Alan — **Herb Lubalin: Art Director graphic designer and typographer** American Show Case Inc., New York 1985

SOLOMON, Martin
FRASCARA, Jorge — **Pensamiento tipográfico** Universidade de Buenos Aires Colección Interfaces Cátedra Fontana Edicial SA, Buenos Aires 1996

SOUZA, Pedro Luiz Pereira — **Notas para uma História do Design** Editora 2AB, Rio de Janeiro 2000

SPENCER, Herbert — **Pioneiros de la Tipografia Moderna** 1º edição 1969 Lund Humphries Publishers Londres, Editora Gustavo Gili, Barcelona 1995

TAMBINI, Michael — **O Design do século** Editora Ática, São Paulo 1997

TSCHICHOLD, Jan — **A Forma do Livro** Ateliê Editorial, São Paulo Cotia 2007

TSCHICHOLD, Jan — **La Nueva Tipografia** 1ª edição 1928 – Campgràfic Editores, València 2003

TSCHICHOLD, Jan — **Typographische Mitteilung sonderheft (nºespecial)** **Elementare typograhie** editado por bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker Leipzig Oktoberheft 1925

TWEMLOW, Alice — **?Qué es el Diseño Gráfico?** Editorial Gustvo Gili, Barcelona 2007

WOOLMAN, Matthew — **Type Detective Story** Rotovision, Suiça 1997

VILLAS-BOAS, André — **Utopia e Disciplina** Editora 2AB, Rio de Janeiro 1998

VANDERLANS, Rudy — **Emigre: Graphic Design into the Digital Realm** Rudy Vanderlans Reinhold, Nova Yorк 1993

VENTURI, Lionello — **História da Crítca da Arte** Editora Martins Fontes, São Paulo 1984

VENTURI, Robert — **Complexidade e Contradição na Arquitetura** 1ª edição The Museum of Modern Art NY, 1966 Editora Martins Fontes, São Paulo 1995

VENTURI, Robert,
IZENOUR,Steven
BROWN,Denise Scot. — **Aprendiendo de Las Vegas: El Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitetónica.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978

WARDE, Beatrice — **The Crystal Goblet, Sixteen Essays on Typography** Crystal Goblet or Printing Should be Invisible, Cleveland 1956

WEINGART, Wolfang — **Typography: My Way to Typography** Lars Publishers, Suíça 2000

WEINGART, Wolfang — **Como se Pode Fazer Tipografia Suíça** Edições Rosari, São Paulo 2004

WÖLFFLIN, Heinrich — **Conceito Fundamentais da História da Arte** Editora Martins Fontes, São Paulo 1984

WOZENCROFT, Jon — **The Graphic Language of Neville Brody** 1ª edição 1988 - Thames and Hudson, Londres 1998

ZAPF, Hermann — **About Alphabets Some Marginal Notes in Type Design** The M.I.T Press - Cambridge/ Mass, Londres 1970

ZAPF, Hermann — **Hermann Zapf, and his Design Philosophy** Society of Typographic Arts, Chicago 1987

ZAPF, Hermann — **Manuale Typographicum** The M.I.T Press Cambridge Mass, Londres 1ª edição 1954 /1970

ZAPF, Hermann — **Histórias de Alfabetos: a Autobiografia e a Tipografia de Hermann Zapf** Edições Rosari e Tupigrafia, São Paulo 2005

Catálogos

BUDDENSIEG, Tilmann ROGGE, Henning	**Cultura e Indústria: Peter Behrens e la AEG1907-1914** Comune di Milano Ripartizione Cultura Ciche Raccolte d'arte Milão 1979
GERSTNER, Karl	**IBM bodoni manual** (berthold bodoni) 1982 (data aproximada)
IZZO, Alberto GUBITOSI, Camilo	**Frank Lloyd Wright: Drawings 1887 - 1959** Exposição organizada pelo :"Institute of Architetural Analysis of the University of Naples", 1977 Academy Editions - Cento Di
SERRA, Joselita Raspi	**Paestum and the Doric Revival 1750-1830** Centro DI - National Academy of Design, New York, 1986
Push Pin Studio	The Push Pin Style, Publicado Communication Arts Magazine, California, 1970

Artigos

BAINES, Phil	*Modernity and Tradition* Eye nº 7, Londres 1992
BIL'AK, Peter	*Historia de una fuente nueva,* http://www.typotheque.com/articles/historia_de_una_fuente_nueva: 2003
CHEVITARESE, L	*As Razões da Pós-modernidade* Analógos. Anais da I SAF-PUC. RJ, 2001
CORRÊA, Elizabeth Saad	*A arquitetura estratégica no horizonte da terra congnita da informação digital.* *Revista USP*, Universidade São Paulo; nº 48: 2001
COSTA, Caio Túlio	*Modernidade Líquida, comunicação concentrada* *Revista USP*, Universidade São Paulo; nº 66: 2005
HELLER, Steven	*The Cult of the Ugly,* Revista Eye No. 9: 1993 – http://www.typotheque.com/site/article.
KEEDY, Jeffery	*Graphic Design in the Postmodern Era* Revista Emigre nº 47: 1998
KING, Emily	*El Innovador Dúo del Diseño Holandés* Tipografica Buenos Aires nº 68: 2005
LICKO, Zuzana RUBINSTEIN, Ronda	*Zuzana Licko, entrevista por Ronda Rubinstein* Revista Eye No. 43: 2002
LOPES, Lucas	*"Carácter",* Tipografica Buenos Aires nº 40: 1999
RAND, Paul	*En todas las épocas, las corrientes estileisticas han influido formal y conceptualmente a tipografia. No obstante, una buena práctica tipográfica no depende del estilo de los signos sino del correcto manejo de su esencia.* Tipografica Buenos Aires nº 34: 1997
RESNICK, Elizabeth	*Basilea: La Computadora y sus Conscuencias* Revista Tipografica Buenos Aires nº 49: 2001
SCHER, Paula	*Mi Mejor Cliente* Tipografica Buenos Aires nº 52: 2002
SOLIO, Marlene Branca	*O discurso gráfico como ferramenta de produção de significação na comunicação organizacional – UNIrevista* - Vol. 1, nº 3 julho, São Leopoldo RS: 2006
SOLOMON, Martin	*Estilos y tendencias* Tipografica Buenos Aires nº 12: 1990
TASCHENER, Gisela B.	*A Pós-modernidade e a Sociologia* Revista USP, Universidade São Paulo nº 42: 1999
UNGER, Gerard	*El objeto Ineludible: el Libro Impresso* Revista Tipográfica, nº 50, Buenos Aires: 2002
VANDERLANS, Rudy	*Fallout,* Revista Emigre nº 30: 1994
WORTHINGTON, Michel	*Entrance by motion. Seduced by stilness* Revista Eye No. 33: 199

Sites

http://www.aiga.org

http://www.adobe.com

http://www.elupton.com

http://www.emigre.com

http://www.edfella.com/lettering.html

www.esdi.uerj.br/arcos/

http://eyemagazine.com

http://www.flickr.com

http://www.fontfont.com

http://www.houseind.com

http://houaiss.uol.com.br

http://www.imageclub.com

http://www.letraset.com

http://www.letterarts.com

http://www.letterror.com

http://www.linotype.com

http://members.aol.com/

http://www.mitpressjournals.org

http://MoMA.org

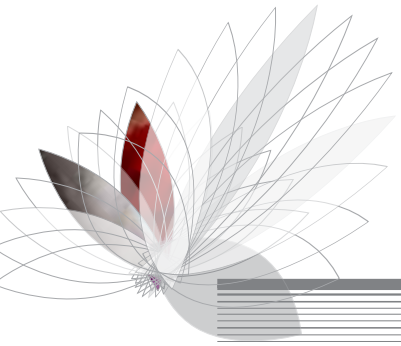
http://www.monotype.com

http://www.researchstudios.com

http://www.octavo.com

http://www.unostiposduros.antaviana.com

http://www.testesrares.com

http://www.typotheque.com/articles

http://www.whynotassociates.com