



Samuel Florenso Rodrigues Otaviano

**Para além da dimensão verbal
as linguagens do signo tipográfico no design**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Artes e Design da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima
Coorientador: Prof. Frederico Braida Rodrigues de Paula

Rio de Janeiro
Abril de 2015



Samuel Florenzio Rodrigues Otaviano

**Para além da dimensão verbal
as linguagens do signo tipográfico no design**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes e Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.^a Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Frederico Braida Rodrigues de Paula

Co-orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. André Fábio Villas-Boas

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof.^a Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro
de Teologia e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Samuel Florensio Rodrigues Otaviano

Possui formação técnica em programação Visual pelo SENAI/RJ de Artes Gráficas (2001), graduação em Desenho Industrial pela Universidade Estácio de Sá (2009) e especialização (MBA) em design estratégico pela ESPM-RJ (2011). Ampla experiência no mercado de design com passagens por agências do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Ficha Catalográfica

Otaviano, Samuel Florensio Rodrigues

Para além da dimensão verbal: as linguagens do signo tipográfico no design / Samuel Florensio Rodrigues Otaviano; orientadora: Vera Lucia dos Santos Nojima; coorientador: Frederico Braida Rodrigues de Paula. – 2015.

200 f.: il.(color.); 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2015.

Inclui bibliografia

1. Artes e design – Teses. 2. Design gráfico. 3. Semiótica. 4. Poesia concreta. 5. Bienais ADG. I Nojima, Vera Lucia dos Santos. II. Paula, Frederico Braida Rodrigues de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Ao poeta Antonio Carlos (*in memoriam*),
por encher a família de poesia.

Agradecimentos

À minha orientadora Prof.^a Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima, por ter me recebido de forma acolhedora no Grupo Tríades vinculado ao Laboratório de Design Labcom, e sobretudo por apontar caminhos e contribuições teóricas para a pesquisa.

Ao meu coorientador Prof. Frederico Braida Rodrigues de Paula, pelas observações enriquecedoras e pela atenção aos detalhes da dissertação.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos, que me possibilitou maior dedicação à pesquisa.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Aos meus colegas de turma de mestrado, por compartilharem comigo os receios e descobertas da vida acadêmica nessa jornada.

Aos integrantes do grupo Tríades: Isabela Mattos, Welida Barbosa, Jader Mattos, pela dedicação e pelas trocas nas atividades do grupo.

Ao Prof. Luciano Tardin, que ainda na minha graduação me deu “carta branca” para que eu fizesse um mergulho na arte concreta como tema do meu TCC, sem prescindir do rigor e da reflexão necessários ao raciocínio científico.

Ao Prof. André Fábio Villas-Boas, que de certa forma me acompanha desde o tempo da formação técnica e que gentilmente aceitou o convite para compor a banca deste trabalho.

Ao Prof. Otavio Leonidio Ribeiro, pela disponibilidade em compor a banca desta dissertação.

A André Vallias, que gentilmente me concedeu uma entrevista tão esclarecedora e instigadora sobre o tema da pesquisa.

Aos meus familiares e amigos, por compreenderem minhas ausências e ainda assim terem concedido seu apoio de todas as formas possíveis.

Em especial ao meu amigo Luis Saguar pela disponibilidade em ceder um pouco do seu tempo colaborando com testes do processo metodológico.

Agradecimento especial à minha mãe Carolina, ao meu tio Caê Rodrigues e a meu pai, Antonio Carlos (*in memoriam*). Sobretudo pela amizade deles, da qual colhi frutos fundamentais para a germinação deste trabalho.

À minha esposa Vanessa, companheira desta e de muitas outras jornadas da vida, por todo afeto, carinho e cumplicidade, sem os quais essa empreitada teria sido muito mais difícil.

Resumo

Otaviano, Samuel Florenso Rodrigues; Nojima, Vera Lucia dos Santos; Paula, Frederico Braida Rodrigues de. **Para além da dimensão verbal: as linguagens do signo tipográfico no design.** Rio de Janeiro, 2015. 200p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação constitui uma abordagem do signo verbal (gráfico/tipográfico) no design gráfico. A questão motivadora da pesquisa foi o modo como são expressas as dimensões sonora e visual presentes no signo verbal. A partir dessa reflexão nos deparamos com o seguinte problema: em que fundamentos lógicos se apoiam os signos verbais manifestados pela materialidade visual (tipográfico), apreendidos, articulados e expressos no design gráfico para além de seu peso linguístico? Partimos da premissa de que o signo verbal, da maneira como vem a ser empregado no design gráfico, composto pelas mais diversas formas tipográficas, leva em consideração sua dimensão sonora e, principalmente, visual. Este aspecto o transporta para além da sua dimensão verbal. Essa particularidade encontra ressonância na poesia verbivocovisual dos poetas concretos que preconizou a materialidade da palavra. Estabelecemos como objeto empírico os projetos de design gráfico selecionados para as Bienais de Design Gráfico da Associação dos Designers Gráficos (ADG Brasil), e publicados nos catálogos das respectivas mostras. Empreendemos as análises desse corpus segundo os aportes teóricos da semiótica, considerando as dimensões sintática, semântica e pragmática dos objetos de design. Conforme os resultados desta pesquisa, concluímos que o signo verbal no design gráfico apresenta um amplo repertório baseado nas hibridizações com as dimensões sonora e visual. A conclusão a que chegamos permite ainda depreender que a semiótica peirciana se constitui tanto como um percurso analítico de projetos de design já concebidos, como também, como um mapa orientador e metodológico que vem se somar aos demais processos da ação projetual.

Palavras-chave

Design gráfico; semiótica; poesia concreta; Bienais ADG

Abstract

Otaviano, Samuel Florenso Rodrigues; Nojima, Vera Lucia dos Santos (Advisor); Paula, Frederico Braida Rodrigues de (Co-advisor). **Beyond the verbal dimension: the typographic sign language in design.** Rio de Janeiro, 2015. 200p. MSc. Dissertation – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation constitutes an approach to the verbal sign (graphic/typographic) in graphic design. The motivating question for this research is how the sonorous and visual dimensions showed in the verbal sign are expressed. From this reflection we are faced with the following problem: in which logical grounds are supported the verbal signs expressed by their visual materiality (typographic), seized, articulated or expressed in graphic design to beyond their linguistic weight? We depart from the premise that the verbal sign, from the way it's being employed in graphic design, considers his sonorous dimension and, mainly, the visual one. This aspect takes it beyond its verbal dimension. This particularity encounters resonance in the *verbivocovisual* poetry of the concrete poets, that preconized the materiality of the word. We've established as empirical object the graphic design projects selected for the Biennial of Graphic Design of ADG Brazil (Associação dos Designers Gráficos), and published in the catalogs of their shows. We have managed analysis of this corpus according to the theoretical contributions of semiotics, considering the dimensions syntactic, semantic and pragmatic of design objects. As a result of this research, we conclude that the verbal sign in graphic design features a large repertoire based on hybridizations with the sonorous and visual dimensions. The conclusion we reached also allows infer that peirce's semiotics constitutes so much as an analytical course for conceived design projects, but also as a mastermind and methodological road map that adds to other kinds of design process.

Keywords

Graphic design; semiotics; concrete poetry; ADG's Biennials

Sumário

1 Introdução	16
1.1. Apresentação do tema, justificativa e objetivos	17
1.2. Considerações iniciais sobre a metodologia	19
1.3. Visão geral sobre cada capítulo	20
1.4. Da natureza do design gráfico.....	22
2 O signo verbal no design gráfico	30
2.1. Inflexões da palavra ao longo da história do design gráfico	32
2.1.1. Dos primórdios da comunicação escrita à invenção da imprensa tipográfica	34
2.1.2. Arts and Crafts e Art Nouveau.....	41
2.1.3. Vanguardas Artísticas	43
2.1.4. A arte moderna e a Bauhaus.....	50
2.1.5. Estilo Internacional Suíço	55
2.1.6. Contemporaneidade	64
2.2. Poesia e design: um percurso enredado	80
3 A poesia concreta como ampliação do signo verbal	83
3.1. A materialidade do signo poético	87
3.1.1. Pensamento matemático.....	90
3.1.2. Poesia verbivocovisual.....	93
3.1.3. Viva Vaia e o percurso de Augusto de Campos	97
3.2. Convergências entre design e poesia concreta.....	102
3.2.1. Modernização do país	105
3.2.2. Influências das vanguardas no Brasil	109
3.2.3. Paralelos entre o design e o concretismo no Brasil.....	114
4 O signo verbal e as dimensões da linguagem.....	117
4.1. Por uma visão totalizante de linguagem.....	119
4.1.1. O alcance da noção ampla de linguagem	120
4.1.2. Linguística e Semiótica.....	122

4.1.3. A Fenomenologia de Peirce e as classificações do signo	125
4.2. Matrizes da linguagem e pensamento.....	131
4.2.1. A matriz sonora	131
4.2.2. A matriz visual	132
4.2.3. A matriz verbal	132
4.2.4. Mesclando as matrizes.....	133
4.3. Dimensões de análise do signo verbal no design gráfico.....	142
4.3.1. Dimensão sintática	142
4.3.2. Dimensão semântica	143
4.3.3. Dimensão pragmática.....	143
4.3.4. A ocorrência global das dimensões da linguagem	144
4.4. O percurso de análise	146
5 Poéticas sob investigação	148
5.1. Seleção dos projetos gráficos	149
5.2. Identificação dos projetos selecionados.....	152
5.3. Análises – casos particulares	154
5.3.1. Cartaz 100 Cage (CTZ_07)	155
5.3.2. Capa do livro Cães de Guarda (CLV_08).....	158
5.3.3. Logotipo Otto - Condom Black (IDV_03)	160
5.3.4. Sonata para Pandemônio (CLV_04)	162
6 A poética do design para além do verbal	165
6.1. Espacialização do signo verbal	166
6.2. A marca do gesto	169
6.3. O signo verbal como imagem.....	170
6.4. A forma fragmentada.....	173
7 Considerações finais	176
8 Referências bibliográficas	178
9 Anexo	185

Lista de figuras

Figura 1 – Analogia feita entre as formas fundamentais das letras e as formas do buraco da fechadura de Adrian Frutiger.....	18
Figura 2 – Codex Sinaiticus, séc. IV D.C.....	35
Figura 3 – Páginas da Bíblia de Gutemberg, 1456.....	36
Figura 4 – <i>Manuel Typographique</i> , 1766.....	38
Figura 5 – Estação de trem inglesa, 1874.....	39
Figura 6 – Cartaz “Astley’s”, 1877.....	40
Figura 7 – Cartaz “Élysée Montmartre bal masqué” (Baile de máscaras), 1896.....	42
Figura 8 – Cartaz <i>Reine de joie</i> (rainha da alegria), 1892.....	43
Figura 9 – Capa para <i>Wiener Chic</i> , 1906.....	43
Figura 10 – Texto do conto “Alice no país das maravilhas”, 1865.....	45
Figura 11 – <i>Zang tumb tumb</i> , 1914.....	46
Figura 12 – “Derrote os brancos com a cunha vermelha”, 1920.....	49
Figura 13 – Páginas internas de <i>Dlía Golosa</i> , 1923.....	49
Figura 14 – Cartaz de exposição da Bauhaus, 1923.....	52
Figura 15 – Tipos Futura, 1927-1930.....	53
Figura 16 – Tipofotos.....	55
Figura 17 – Cartaz de Die Hose (As calças), 1927.....	56
Figura 18 – Cartaz de Lucian Bernhard.....	59
Figura 19 – Cartazes de Lester Beall.....	60
Figura 20 – Páginas da revista Harper’s Bazaar, 1934.....	60
Figura 21 – Cartaz para o Office for Emergency Management, 1941.....	62
Figura 22 – Capa do álbum <i>Sgt. Pepper’s lonely heart club band</i> , 1967.....	66
Figura 23 – Capa do álbum <i>Power Corruption and Lies</i> , 1983.....	67
Figura 24 – Cartaz Youngbloods de Victor Moscoso, 1967.....	69
Figura 25 – Cartaz <i>Oui Usines Occupées</i> , 1968.....	70
Figura 26 – Cartaz Kunstcredit, 1977.....	71
Figura 27 – Cartaz para loja de livros criado por Wolfgang Weingart,	

1962	72
Figura 28 – Pôster para a revista <i>Design Quarterly</i>	73
Figura 29 – Anúncio criado por Neville Brody para Nike, 1992	73
Figura 30 – Cartaz de Katherine McCoy para divulgação do curso de design em Cranbrook	75
Figura 31 – “Hanging at Carmine Street”, 1991.....	77
Figura 32 – “Morrissey: The Loneliest Monk”, Ray Gun, 1994	77
Figura 33 – Capa para a revista Ray Gun, 1993.....	78
Figura 34 – Cartaz para conferência da AIGA, 1999.....	79
Figura 35 – Anúncio para a revista <i>Woman’s Day</i> , 1954	81
Figura 36 – Logotipo Mother & Child, 1966.....	82
Figura 37 – “Um coup de dés”, 1914.....	84
Figura 38 – Poema “Il Pleut”	85
Figura 39 – Poema Tensão, 1956	86
Figura 40 – Poema Velocidade 1958	86
Figura 41 – Poema “vai e vem”, 1959	87
Figura 42 – Poema “terremoto”, 1956	92
Figura 43 – Poema “beba coca-cola”, 1957	94
Figura 44 – Poema “lesteoeste”	96
Figura 45 – Poema “terra”	96
Figura 46 – Poema “sem um número”, 1957.....	97
Figura 47 – Poema “pulsar”, 1975.....	98
Figura 48 – Trecho da série poetamenos, 1953.....	98
Figura 49 – Poema “V”, 1957.	99
Figura 50 – Poema “o anti-ruído”, 1964	100
Figura 51 – Poema “amortemor” 1970	101
Figura 52 – Poema “Les mots en liberté futuristes”, 1919.....	112
Figura 53 – Cartaz da Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951	113
Figura 54 – Diagrama baseado no cartograma das linguagens híbridas de Santaella.....	137
Figura 55 – Esquema das dimensões semióticas	145
Figura 56 – Cartaz 100Cage	156

Figura 57 – <i>Grid</i> de construção do cartaz	157
Figura 58 – Capa do livro <i>Cães de Guarda</i>	159
Figura 59 – Poema <i>Psu</i> de Augusto de Campos, 1964.....	160
Figura 60 – Símbolo Otto - Condom Black.....	161
Figura 61 – Poema <i>Código</i> , 1973.....	162
Figura 62 – Capa do livro <i>Sonata para Pandemônio</i>	163
Figura 63 – Alinhamento dos cortes nas letras da capa do livro <i>Sonata para Pandemônio</i>	163
Figura 64 – Poema “Tudo está dito”, 1974	164
Figura 65 – Marca <i>Tatyana</i>	166
Figura 66 – Capas da coleção <i>Quem sou eu</i>	167
Figura 67 – Capa de livro <i>Liberdade Assistida e Prestação de Serviços à Comunidade (...)</i>	167
Figura 68 – Projeto gráfico do programa <i>Jazz na Fábrica</i>	168
Figura 69 – Cartaz <i>Ocupações Descobrimientos</i>	170
Figura 70 – Identidade visual <i>Frans Krajcberg</i>	170
Figura 71 – Cartaz para o prêmio <i>Design Museu da Casa Brasileira</i> ...	171
Figura 72 – LP <i>Cidade de Deus Remix</i>	172
Figura 73 – Identidade visual para consultório dentário.	172
Figura 74 – Identidade visual <i>Daza</i>	173
Figura 75 – Cartaz <i>Difícil amor</i>	174

Lista de tabelas

Tabela 1 – Categorias universais da semiótica peirciana	127
Tabela 2 – Classificação dos signos em relação às categorias fenomenológicas	130
Tabela 3 – diagrama das três matrizes e suas modalidades	134
Tabela 4 – Níveis de análise X Dimensões de análise.....	147
Tabela 5 – Quantitativo de trabalhos selecionados do catálogo de cada edição da Bienal de design gráfico da ADG	152
Tabela 6 – Relação dos códigos, categorias e quantidade de projetos selecionados nos catálogos das bienais da ADG	153

No pão de Assucar
de cada dia
Dae-nos Senhor
A poesia
de cada dia.

Oswald de Andrade
(1925, p.17 *apud* MACHADO, 2010, p.126)

Introdução

Toda pesquisa nasce da inquietação, do olhar para a não conformidade, da reavaliação de modelos mentais e modos de operação. Na pesquisa aqui apresentada em todo o seu desdobramento, não foi diferente. O mote inicial surgiu do contato com os poemas concretos de Augusto de Campos. O tratamento gráfico desses poemas tem o potencial de suscitar a analogia com os preceitos do design gráfico. O princípio da pesquisa foi decorrente da instigação causada por essa analogia. A desconstrução da estrutura do verso, a espacialização das palavras, a exploração da materialidade do signo, todos esses elementos compõem o universo visual que aproxima a poesia do design e das artes visuais. A partir daí, nos questionamos sobre a própria natureza do design gráfico. Particularmente, nos interessamos pela especificidade do signo verbal (gráfico/tipográfico) nesse campo de atuação. Com essa linha de raciocínio, chegamos à questão motivadora da pesquisa: Como são expressas as dimensões sonora e visual presentes no signo verbal.

Introdutoriamente, fazemos uma breve exposição do tema de pesquisa. Com essas primeiras palavras, especificamos a delimitação da investigação no que concerne ao signo verbal tipográfico no design gráfico. Apresentamos também, de modo preliminar, as justificativas e os objetivos da pesquisa.

Colocamos ainda as primeiras indicações quanto à metodologia adotada. Ressaltamos a relevância da semiótica no entendimento dos processos sógnicos segundo uma concepção atual e abrangente dos fenômenos de linguagem, nos quais sem dúvida se insere o design. Essa concepção permite acionar os mecanismos de análise necessários à apreensão dos projetos gráficos, enquanto processos sógnicos.

Neste capítulo de abertura, expomos a estrutura da dissertação, apontando o teor e a finalidade de cada trecho dentro do escopo da pesquisa. Essa estruturação revela o modo segundo o qual se delineia a contextualização e exposição do tema da pesquisa, dos referenciais teóricos, a metodologia e seus resultados.

Encerramos a introdução com uma discussão sucinta sobre a natureza do design gráfico segundo alguns dos autores que se propuseram a lançar reflexões contemporâneas sobre este campo.

1.1.

Apresentação do tema, justificativa e objetivos

Recorrentemente, os designers gráficos lidam com os signos verbais (grafados/escritos), seja, por exemplo, na concepção de um livro, na diagramação de uma página de jornal (impresso ou em mídia digital) ou na proposta de um cartaz. No entanto, observa-se que o signo verbal/tipográfico, no âmbito do design gráfico, extrapola sua dimensão verbal, seu peso e alcançelinguísticos.

O signo verbal, na cultura ocidental principalmente, se manifesta visualmente na forma das letras do alfabeto fonético, “um conjunto de símbolos ou caracteres visuais usados para representar os sons elementares de uma língua falada” (MEGGS, 2009, p.34). Desse modo, “toda extensão dos sons da língua foi representada graficamente” (CRAMSIE, 2010, p.26) com a correspondência de um símbolo para cada som. A possibilidade de variação se dá no desenho das letras, pois, “os signos do alfabeto latino são os mesmos para todas as fontes” (ROCHA, 2002, p.46). De acordo com Rocha (2002, p.46), cada caractere é essencialmente um conceito mental que nos permite reconhecê-lo durante a leitura e também escrever as letras que são a ele correspondentes. Esse conceito, embora flexível, estabelece uma identidade e características indispensáveis para cada letra. A letra “O” é fundamentalmente um círculo, mais ou menos elíptico dependendo da fonte; a letra “T”, maiúscula, consiste em dois traços, um no sentido vertical e outro no sentido horizontal. Para Frutiger (2004), essa capacidade de reconhecimento das letras ocorre em função da pregnância de suas formas fundamentais na mente do leitor e deve ser considerada para a obtenção de legibilidade na leitura. Sobre esse aspecto, Frutiger (2004, p.59, tradução nossa) faz uma analogia (figura 1) afirmando que o núcleo de cada letra é gravado como um buraco de fechadura na memória do observador. A letra lida é como uma chave que encontra a sua fechadura. Se a fantasia do criador se desvia do traçado central, há dificuldade de leitura, frustração ou simplesmente ilegibilidade, o que não é o objetivo na leitura de um caractere.



Figura 1 – Analogia feita por Frutiger entre as formas fundamentais das letras e as formas do buraco da fechadura. A letra “a” na esquerda é resultante da sobreposição de caracteres de diferentes estilos de fonte com o traçado central marcado em branco. Fonte: Frutiger (2004, p.59).

Gradualmente, ao longo da história, o registro desses símbolos foi se transferindo de processos manuais para processos mecanizados (e, mais tarde, digitalizados) de reprodução em escala. Esses processos constituíram o campo da tipografia, que é, na definição de Farias (2004),

o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução.

No início, a tipografia se baseou na transposição dos aspectos visuais da tradição manuscrita dos escribas (BRINGHURST, 2005, p.24-25; CRAMSIE, 2010, p.74). Essa tradição se constituiu com as soluções de escrita obtidas com os gestos manuais em combinação com os instrumentos empregados na realização dos manuscritos. Esse foi o percurso pelo qual a escrita evoluiu para a tipografia (KANE, 2011, p.ix). Segundo Lupton (2006, p.13),

as primeiras fontes foram modeladas diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia de hoje.

Considerando essa potencialidade da tipografia, enquanto signo verbal, tanto em sua dimensão sonora quanto sua dimensão visual, é que nos colocamos a questão central dessa pesquisa: em que fundamentos se apoiam os signos verbais manifestados pela materialidade visual (tipográfico),

apreendidos, articulados e expressos no design gráfico para além de seu peso linguístico?

Partimos da premissa de que toda linguagem é potencialmente híbrida (SANTAELLA, 2005). Esse potencial emerge do princípio semiótico da inclusão, tal como foi formulado na fenomenologia de Peirce. Nesse sentido, delineamos a hipótese de que o emprego dos signos verbais no design gráfico leva em consideração sua dimensão sonora e, principalmente, visual, para além da dimensão verbal. Pode-se falar em linguagem verbivocovisual, tal como preconizavam os poetas concretos.

Com a pesquisa, temos por objetivo contribuir com os estudos sobre a natureza híbrida entre a sonoridade e a visualidade (SANTAELLA, 2005, p.385). No campo do design gráfico, há uma lacuna sobre essa temática, embora autores como Braidão e Nojima (2014b), Farias (2014) e Niemeyer (1998) sejam, por exemplo, pesquisadores que tenham trabalhado com essa questão mediante os aportes teóricos da semiótica. O foco da pesquisa foi explicitar a lógica do uso dos signos verbais/tipográficos no design gráfico segundo as dimensões sintática, semântica e pragmática propostas por Morris (1976).

Para tanto, optamos por um percurso analítico que visa evidenciar e demonstrar como, no design gráfico, o signo verbal (gráfico/tipográfico) revela as relações estabelecidas por Morris (dimensões sintática - semântica - pragmática da linguagem), sustentadas pelo princípio semiótico da inclusão e os fundamentos da natureza híbrida da linguagem. Nesse sentido, objetivamos expor sua semiose híbrida.

1.2.

Considerações iniciais sobre a metodologia

A abordagem da investigação, primordialmente, consistiu em uma investigação sobre o uso da expressividade sonora e visual do signo verbal gráfico/tipográfico ao longo da história do design gráfico. Nessa fase exploratória, tivemos particular interesse pelas ocasiões e os contextos em que se percebem as guinadas na configuração formal e no tratamento sintático do signo verbal tipográfico. Por meio da pesquisa bibliográfica, traçamos um breve percurso desse aspecto a partir dos desdobramentos do design gráfico, desde o início da comunicação impressa até a contemporaneidade. Essa fase exploratória permitiu estabelecer um panorama de como se deu o emprego do signo verbal em todas as suas dimensões da linguagem do design gráfico.

Foram diversos movimentos poéticos que protagonizaram momentos de mudanças na estética tipográfica, como o Dadaísmo, o Futurismo e o Construtivismo Russo. Todos foram pautados em determinado aspecto de hibridização entre o sonoro e o visual, no cerne do signo verbal. Assim, também foi no caso da poesia concreta brasileira, movimento poético que teve aproximação com as artes visuais, a arquitetura e o design. Mediante essa constatação, examinamos suas origens, procedimentos e postulados teóricos com o intuito de acrescentar essa outra faceta, vinculada ao design, em nossa investigação sobre o signo verbal. Essa fase da pesquisa também foi baseada principalmente na pesquisa bibliográfica. Expomos ainda o modo pelo qual o período da poesia concreta coincide com a formação do design gráfico institucionalizado no Brasil, revelando como procedimentos adotados pelos poetas concretos tornaram-se uma forma de operar com as palavras no campo do design, e vice-versa.

Dentre os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, a semiótica se insere tanto como um referencial teórico quanto como um recurso de análise. Com esse balizamento, elaboramos um percurso analítico do signo verbal no design gráfico, fundamentado nos aportes teóricos da semiótica peirceana. Especificamos a abordagem da linguagem em seu sentido lato a partir da teoria de Peirce e das proposições feitas por autores que se dedicaram a reflexões sobre essa linha dos estudos semióticos. Assim elencamos as matrizes da linguagem e pensamento propostas por Santaella (2005) e as dimensões da linguagem de Morris (1976).

Estabelecemos, como objeto empírico, um *corpus* de análise da produção contemporânea a partir dos projetos de design gráfico selecionados para as Bienais de Design Gráfico da Associação dos Designers Gráficos (ADG Brasil), e publicados nos catálogos das respectivas mostras. A análise de peças contemporâneas de design gráfico, segundo as dimensões sintática, semântica e pragmática da linguagem, permite, a partir do exame das relações internas do signo, a compreensão das potencialidades do signo verbal no design gráfico.

1.3.

Visão geral sobre cada capítulo

Esta dissertação está dividida em oito capítulos, incluindo este introdutório e a relação de referências. Fazemos aqui uma breve exposição do conteúdo abordado em cada um deles, com o sentido de expor a estrutura da dissertação.

O capítulo dois relata o percurso histórico do design gráfico, com a intenção de ressaltar os momentos em que ocorrem guinadas que irão se refletir no tratamento visual do signo verbal tipográfico. Essas mudanças estão centradas nas rupturas com os paradigmas que se tornaram cânones da atividade, seja por questões de ordem tecnológica ou por novas ideologias que tiveram impacto na cultura material, como o iluminismo ou o pós-modernismo.

No capítulo três, investigamos a poesia concreta brasileira como campo em que se empreenderam novos modos de operação tipográfica, em razão do abandono da estrutura do verso e da busca por uma poesia verbivocovisual, renunciando uma estética que procurava fundir poesia, arte e design. Revelamos, ainda, como essa interação entre poesia e design se realizou sob a égide do movimento modernista no Brasil. Fazemos uma breve contextualização de como o cenário cultural dos anos 1950 se mostrou como um solo fértil para a organização coletiva de setores que se colocaram como protagonistas do processo de modernização do país. Assinalamos como a adoção dos ideais da Escola de Ulm foi determinante na aproximação de poetas e designers, no sentido de encontrar as respostas na esfera da arte para as questões da sociedade de consumo. Essa opção será determinante na linguagem visual adotada, centrada na tipografia e no rigor formal da composição.

Os aportes teóricos da semiótica são elencados no capítulo quatro. Por meio dessa teoria, adotamos uma concepção ampla de linguagem, que inclui signos verbais e não-verbais, corroborada por autores como Peirce (2000), Santaella (2005) e Morris (1976). Essa noção visa à compreensão dos fundamentos que apoiam os signos verbais em sua materialidade tipográfica. Fazemos uma breve exposição da fenomenologia de Peirce como forma de fornecer subsídios tanto para os casos de hibridismos de linguagens, apontados por Santaella, quanto para a exposição das dimensões da semiose, e suas imbricações, propostas por Morris. A semiótica se enquadra ainda como recurso de análise nesta pesquisa. Relatamos neste capítulo o percurso metodológico segundo o qual esta abordagem teórica se efetiva como um processo analítico, tal como proposto por Braidão (2012), Niemeyer (2010) e Farias (2014).

No capítulo cinco, detalhamos o processo de constituição do *corpus* de pesquisa e os mecanismos de identificação utilizados para o desenvolvimento das análises. Em seguida, expomos quatro análises de projetos de design gráfico, segundo o percurso parametrizado no capítulo anterior. A escolha desses quatro trabalhos se deu em função de suas características formais e

estéticas. Essa escolha provém da regularidade com que essas características são verificadas em toda extensão do *corpus* de análise da pesquisa.

As reflexões e constatações proporcionadas pelo olhar semiótico para as obras dos designers brasileiros são apresentadas no capítulo seis. Tratamos de articular o debate não só com as inúmeras amostras selecionadas como também com exemplos de poemas visuais de autoria dos poetas ligados ao movimento concreto. Essas considerações são divididas em quatro tópicos correspondentes às similaridades formais e estéticas entre as obras selecionadas.

Por fim, no capítulo sete, encerramos a exposição dos resultados da pesquisa com as considerações finais a que chegamos com essa investigação das dimensões do signo verbal no design gráfico. Apontamos, ainda, algumas palavras a respeito do alcance e das projeções do método utilizado neste estudo.

1.4.

Da natureza do design gráfico

Uma das características mais proeminentes do design é a sua natureza interdisciplinar. Este é um campo do conhecimento que estabelece uma interface com disciplinas como a psicologia, a ergonomia, a antropologia, o marketing etc. Trata-se, segundo Bonfim (1994, p.16), de “uma praxis que procura seguir princípios de diversas ciências”. Para Newark (2009, p.62), o design gráfico “abrange várias atividades entrelaçadas que não se encaixam em partes distintas”. Parte disso se deve ao intercâmbio constante com as artes plásticas e a poesia. Para Villas-Boas (2001, p.55),

o design gráfico nasceu no campo da arte e se deslocou gradativamente – à medida em que se constituiu como disciplina e práxis sistematizada – para um estatuto social que lhe conferiu um lugar na esfera produtiva.

A despeito desses cruzamentos, existem princípios básicos que, quando presentes em conjunto em determinada peça gráfica, permitem distinção da atividade. Um primeiro passo nesse sentido pode ser dado a partir da declaração do objeto de interesse do design gráfico, seja como atividade profissional ou como campo do conhecimento. Uma definição mais objetiva (VILLAS-BOAS, 2001 p.10), nesse contexto, é de que o

design gráfico é a atividade profissional e a consequente área de conhecimento cujo objeto é a elaboração de projetos para reprodução por meio gráfico de peças expressamente comunicacionais.

Essa declaração dá conta, pelo menos de maneira sintética, dos fins a que essa atividade se destina, mas não abarca todo o seu escopo e nem as práticas a ele correlatas. A abordagem do design gráfico em sua especificidade permite estabelecer parâmetros para a análise de projetos gráficos, estipulando como cada caso responde às demandas próprias dessa atividade. A análise gráfica tem seu emprego nesta pesquisa como forma de instrumentalização para o primeiro estágio no exame das peças gráficas que integram o *corpus* selecionado. Em nossa abordagem do tema, três elementos se mostraram unânimes em relação à definição do termo: o design gráfico visa à produção de mensagens visuais com o uso combinado ou não de elementos textuais e não-textuais; essas mensagens apresentam-se em suportes predominantemente bidimensionais, ou seja, superfícies planas (ainda que virtuais); são mensagens destinadas a reprodução em série. Esses três pontos não esgotam todos os pormenores da definição e nem são definitivos para o emprego por aqueles que se propõem a analisar produtos de design, porém, segundo os autores utilizados na pesquisa (CRAMSIE, 2010; GARCIA, 2013; NEWARK, 2009; SATUÉ, 2012; VILLAS-BOAS, 2001), apontam um caminho para o aprimoramento da delimitação do campo do design gráfico.

O primeiro deles, o uso de elementos textuais e não-textuais, é o que salta em um primeiro olhar para o design gráfico. Segundo Cramsie (2010, p.10), esta é a “principal força de atração” sob a qual se estabelece o campo semântico do termo design gráfico e, por sua vez,

é gerada pela combinação de palavras e figuras (e qualquer outro elemento visual entre estes como logotipos ou símbolos, que contêm várias qualidades pictóricas e tipográficas simultaneamente). Hoje, mais do que nunca, esses dois elementos, palavras e figuras, aparecem lado a lado, trabalhando em uníssono.

O planejamento e a organização de elementos textuais e imagéticos com fins de comunicação ocorrem, na maior parte das vezes, de forma combinada, conforme argumenta Garcia (2013, p.69),

a função do design gráfico é a efetiva comunicação fundamentada na utilização, na maioria dos casos conjuntamente, de textos (signos verbais) e imagem (signos visuais). Esse processo de comunicação é visual – para

efetivá-lo, os signos verbais são trabalhados no mesmo patamar dos signos visuais: ambos são considerados imagens.

Villas-Boas (2001, p.11) corrobora esse argumento afirmando que num projeto gráfico, os componentes tipográficos (ou seja, as “letras”) são tratados com a mesma importância visual que, por exemplo, um desenho ou uma foto.

O segundo elemento mais marcante de definição do termo design gráfico refere-se à sua materialidade predominantemente bidimensional. Assim, segundo Cramsie (2010, p.10),

quer seja impresso sobre papel ou iluminado em tela, o design gráfico usualmente existe em uma superfície plana. (Um importante corolário a essa característica é que invariavelmente este é enquadrado na simples geometria de um retângulo, com todas as forças compositivas que este formato comporta).

Prosseguindo com esse argumento, o autor esclarece que o reconhecimento da relevância do aspecto bidimensional no design gráfico não significa que não existam projetos que contemplem características estruturais ou até mesmo táteis. É a predominância desse aspecto que o torna reconhecível.

O terceiro elemento essencial na definição do termo é a finalidade de reprodução serializada, quer dizer, é preciso que o produto do design gráfico seja reproduzível, seja por um processo mecânico ou eletrônico. Segundo Cramsie (2010, p.11), “a centralidade da reprodução [em série] é o que distingue o design gráfico da maioria das formas de belas artes”. De acordo com Villas-Boas (1998, p.13), o objeto de design gráfico, para ser considerado como tal, deve

ser realizado para reprodução, ser reproduzível e ter sido efetivamente reproduzido a partir de um original (do contrário, é uma obra circunscrita ao campo da arte ou do artesanato, uma peça única).

Embora esses três elementos apareçam como pilares centrais para delimitação do termo, eles não contemplam dois aspectos que se mostram relevantes para este fim. São eles: a natureza projetual do design e as questões relativas à problematizações mais recentes, que lidam com um panorama mais contemporâneo da atividade. Em suas formulações sobre o campo, Villas-Boas vai um pouco mais além desses três fatores, considerando justamente esses

dois aspectos, no sentido de elaborar uma definição mais precisa para o termo. As noções acrescidas pelo autor abrangem, além do que já foi exposto, o conteúdo da mensagem e o contexto socioeconômico e cultural no qual ela se manifesta, além dos métodos empregados pelo designer na concepção de determinada peça gráfica. Villas-Boas (2001, p. 8) estabelece, então, quatro aspectos básicos para uma maior precisão na definição do termo. São eles os aspectos: (i) formais; (ii) funcionais-objetivos ou, simplesmente, funcionais; (iii) metodológicos; (iv) funcionais-subjetivos ou simbólicos.

O primeiro desses quatro aspectos refere-se basicamente à configuração estética e visual desses produtos. Estes se utilizam, na maior parte das vezes, da combinação de elementos textuais e não-textuais com fins expressivos e são destinados à reprodução por meio gráfico.

Além desta dimensão, existem os fatores relativos à finalidade de produtos de design gráfico, são esses os aspectos funcionais (ou objetivos). Segundo essa perspectiva, os produtos de design gráfico objetivam transmitir uma dada mensagem por meio da comunicação visual, atendendo necessidades de persuasão, informação, orientação do sentido de leitura ou mesmo a venda de um determinado produto ou serviço.

O terceiro dos quatro aspectos estipulados por Villas-Boas (2001) aborda suas características processuais, são os aspectos metodológicos. Nesses termos o autor trata do que caracteriza o design gráfico como uma atividade projetual. Para Villas-Boas (2001, p.15), a prática do design gráfico demanda uma metodologia específica que permita o controle das variáveis envolvidas em determinado projeto. Dessa forma, o designer analisa e seleciona, dentre as opções vislumbradas, a alternativa que julga mais adequada aos objetivos de projeto, mediante a realização de testes. Essa postura definidora da atividade é baseada no trinômio problematização, concepção e especificação.

O último dos quatro aspectos estipulados por Villas-Boas está essencialmente vinculado à inserção histórica do design gráfico, de forma a contextualizá-lo como produto da sociedade de massas. Este constitui o seu perfil subjetivo e simbólico que o autor vincula ao processo de fetichização das mercadorias nas sociedades de produção capitalista. Para Cardoso (1998, p.25), o fetichismo funciona ao mesmo tempo como atribuição de valores subjetivos ao objeto [de design] e como apropriação de valores subjetivos representados pelo objeto (ou nele embutidos).

Nesse sentido, o design se distingue a partir das concepções de valor de uso e valor de troca tendo por “[...] função transcrever a mensagem a ser transmitida – seja de qual enfoque for – para o código simbólico estabelecido [...]” (VILLAS-BOAS, 2001, p.27), em um determinado grupo social, no caso, o público ao qual se destina determinada comunicação.

O componente simbólico acrescido às demais especificações do design gráfico mostra-se particularmente relevante para esse estudo em que as análises são conduzidas sob a perspectiva da semiótica. Como veremos a seguir, o componente simbólico refere-se justamente à instância última do processo de semiose. A articulação dos conceitos aqui apresentados para a delimitação do termo também evita antinomias (VILLAS-BOAS 2009, p.5-6), dentre as quais a principal é a teoria e a prática, que restringem o processo ao apartar as noções de subjetividade e objetividade em um projeto de design.

Analizando esta última questão, Satué (2012, p.403) situa o design gráfico entre “arte e tecnologia, entre vanguarda e artesanato, entre compromisso e testemunho”, de modo a sinalizar conflitos internos e desequilíbrios que, por diversas vezes, aparecem dissimulados em protocolos de conduta para a atividade. O resultado são dois extremos polarizados, um na intuição e inspiração como propulsoras do impulso criativo e outro baseado na filosofia científica. A primeira é mais identificada com a natureza do indivíduo e tem sido historicamente enaltecida pela crítica de arte. A segunda opera segundo métodos de análise e verificação provenientes de teorias científicas e filosóficas. Ainda segundo o autor (SATUÉ, 2012, p.404-405), a principal diferença entre as duas está nos métodos de verificação, onde uma pode ser mais subjetiva (“análise de gosto”), e outra mais objetiva (“análise de interesse”). Por essa redução esquemática não pretende o autor depreciar nem uma nem outra abordagem, pois elas podem se complementar. Satué (2012, p.405, grifos nossos) conclui que o design gráfico estabelece o diálogo com a ciência de duas formas:

em uma delas – *a ciência como filosofia* – se trata de alcançar sob seu patrocínio uma indiscutível credibilidade; na outra – *a ciência como retórica* – se utiliza da terminologia científica, com todas as suas extensões tecnológicas, para construir um vocabulário gráfico distinto, um estilo pessoal de design. Ambas as tendências colaboram, no fim, para a melhoria da eufonia da linguagem gráfica, para cuja causa todos os meios podem resultar-se bons.

Essa complementariedade enaltecida por Satué (2012) coincide com as premissas adotadas por Villas-Boas (2009) na condução do processo de análise gráfica de projetos de design gráfico, particularmente no ponto em que o segundo se refere às já citadas antinomias da área. Villas-Boas (2009, p.5, grifos do autor), tratando nesse caso da sua experiência como docente em cursos de design gráfico, afirma que “o próprio ato de analisar criticamente um projeto expõe o aluno, involuntariamente, à conclusão do quanto é artificial a dissolução entre *prática* e *teoria*”. Sob essa ótica, empreendemos a análise gráfica dos projetos gráficos selecionados para o *corpus* desta pesquisa. Assim, em consonância com definição de Villas-Boas (2009, p.4), compreendemos a análise gráfica como

a prática da análise crítica de projetos de programação visual no que se refere às soluções adotadas na organização de seus elementos visuais – ou seja, no seu layout –, levando-se em conta suas variáveis históricas (ou seja, as situações de projeto – ainda que deduzidas).

Todas as deduções e constatações auferidas com a pesquisa bibliográfica sobre a perspectiva histórica do design gráfico, junto com os conceitos elencados neste capítulo, foram determinantes para a elaboração do escopo primário das análises empreendidas nesta pesquisa. Assim, acrescentamos ao processo de análise os conceitos próprios da área. Estes fazem parte dos dispositivos utilizados por designers gráficos na realização de composições visuais com objetivos comunicacionais. Dondis (1997, p.29) ressalta a relevância do processo de composição, embora se referindo não só à área de design gráfico como também a artistas visuais e demais profissionais da área de comunicação visual, revelando que as decisões tomadas nesse estágio são determinantes para os significados das “manifestações visuais” e na recepção por parte do espectador. Segundo Dondis (1997, p.29),

é nessa etapa vital do processo criativo que o comunicador visual [designer gráfico] exerce o mais forte controle sobre o seu trabalho e tem a maior oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra [o projeto gráfico] se destina a transmitir.

Conscientes dessa importância, podemos determinar o escopo das análises referente às questões próprias de design gráfico. Ainda conforme as definições sobre análise gráfica propostas, Villas-Boas (2009, p.4, grifos do autor), compreende que

o escopo desta análise abarca desde o formato e as medidas da área projetual e da mancha gráfica até a própria estrutura organizacional e a relação interna entre estes elementos (enquanto correlação de forças, no sentido *gestaltiano*). E passa pelo exame das especificações tipográficas, das composições cromáticas, dos componentes não-textuais meramente organizatórios ou decorativos (grafismos), assim como por aqueles componentes não-textuais enunciadamente informativos (fotos, ilustrações etc.) e pelo tratamento dado a eles (técnicas de ilustração ou de tratamento de fotos, cortes aplicados, posicionamento com relação aos componentes textuais).

Com a delimitação desse escopo, podemos contar com este recurso na forma de subsídio para as análises semióticas. Villas-Boas (2009, p.5) assinala esse aspecto complementar argumentando que a análise gráfica pode estar integrada

ao enfoque (e mesmo a categorias específicas de análise) da semiótica, da sociologia (e, em alguns casos, mesmo da antropologia), da teoria da percepção, da comunicação, da ergonomia etc.

A configuração visual dos objetos de design gráfico é especialmente importante para análise dos projetos (VILLAS-BOAS, 2001, p.13). O levantamento dos elementos que constituem o design gráfico favoreceu a análise dos projetos que compuseram o *corpus* da pesquisa. Com o intuito de contemplar as questões específicas do campo em nossas análises, nos baseamos nas duas categorias de Villas-Boas (2009) como referência para as especificidades do campo. As categorias de Villas-Boas distinguem estes elementos do projeto gráfico em elementos *técnicos formais* e elementos *estético-formais*. Segundo o autor (2009, p.9, grifos do autor),

elementos técnico-formais (ou, simplesmente, *elementos técnicos*) [...] são aqueles elementos que o observador comum *não vê*. Ou seja, aqueles que ele tende a não identificar objetivamente, pois se referem à organização geral dos elementos estético-formais na superfície do projeto, mas não a estes elementos em si mesmos. Tal organização, quando realizada a partir de uma metodologia mais sistematizada e quando regida por uma cultura projetual mais complexa – ingredientes que tendemos a associar à prática profissional, própria de designers gráficos –, é definida por dois tipos diferentes de condicionantes: 1) pela *posição* assumida frente a determinados princípios projetuais determinados historicamente e com

pretensões consensuais entre os agentes do campo, e 2) por dispositivos de ordem técnica, em geral obtidos via educação formal.

E a segunda categoria de Villas-Boas (2009, p.10, grifos do autor) consiste em

elementos estético-formais (ou, simplesmente, *elementos estéticos*) – São aqueles que chamamos, de maneira sintética, de elementos visuais. Ou seja: os conjuntos dos caracteres tipográficos, as fotografias, os grafismos, as massas de cores etc.

A seguir, verificamos como se deram os desdobramentos desses elementos em um contexto histórico de delimitação do campo.

O signo verbal no design gráfico

No presente capítulo, partimos para os aspectos inerentes ao design gráfico sob o ponto de vista histórico. A finalidade dessa abordagem é a realização de um levantamento, a partir da delimitação do campo, dos usos e das implicações da exploração do signo verbal para além das suas dimensões verbais. Essa abordagem visa extrair exemplos de como esses usos foram enunciados ao longo da sua história e de como se configuram atualmente. Revelam-se aqui os procedimentos próprios do campo do design gráfico, bem como os seus pressupostos como campo de atuação profissional.

Mantivemos ao longo desse levantamento um particular interesse pelos momentos em que, seja por gestos de ruptura ou por movimentos de aproximação com a esfera da arte, houve uma reavaliação estética dos elementos textuais nos projetos de design. Em geral, essas guinadas ocorreram no sentido de se ampliar o repertório por meio da adoção de práticas não convencionais para cada contexto tecnológico e sociocultural em que o design gráfico se insere.

A investigação sobre o percurso histórico do design gráfico nos possibilitou averiguar como se constituíram as delimitações do campo. Este se mostra como algo tão cotidiano e universal que as definições são diversas (NOBLE, 2013, p.15) e, de certo modo, imprecisas quanto a seus limites históricos e sua área de atuação. Diversos autores afirmam que este tem antecedentes nas manifestações visuais mais remotas com o intuito de comunicação (CRAMSIE, 2010; SATUÉ, 2012; MEGGS, 2009), erigido sobre um lastro cultural gerado em função dessa dinâmica, com predominância da cultura ocidental. Ainda assim, é certo que a constituição do design como campo autônomo, sobretudo distinto da atividade do artista, se estabelece com maior clareza na medida em que se constata os impactos do processo de industrialização no alvorecer do século XX.

Buscamos, ainda, com essa abordagem, assinalar os pontos de aproximação entre o design gráfico e as práticas poéticas vanguardistas, sobretudo nos momentos em que esses percorrem “a linha evolutiva

transgressora do modernismo” (VILLAS-BOAS, 1998, p.128). Os exemplos são inúmeros e vão desde os poemas onde o texto se configura a partir de novas relações espaciais, com os simbolistas franceses, até a explosão eloquente da tipografia futurista. Ao relatar as interações entre texto e imagem nos anúncios publicitários norte-americanos, Cramsie (2010, p.236) revela o interesse das agências, com seus diretores de arte e redatores, em “captar a essência da poesia concreta e destilá-la em uma única palavra [...]”.

Seguindo com o nosso propósito de retratar o percurso histórico das disciplinas e técnicas constituintes do design gráfico, assinalando alguns dos momentos em que este se aproxima da linguagem poética, buscamos expor como que nas cidades mais urbanizadas do início do século XIX surgiram os prenúncios da comunicação massificada. A profusão de mensagens comerciais ávidas pela atenção das populações urbanas demandava novas técnicas e artifícios no tratamento do signo verbal impresso. Com isso, mudava também a paisagem das cidades, de modo que, em meados do século XX, as complexidades no campo da linguagem, decorrentes da comunicação de massa, eram um tema preponderante para os poetas concretos.

Não poderíamos deixar de tratar das vanguardas do início do século visando os aspectos formais definidores do design gráfico, sinalizando ainda os futuristas como precursores das revoluções da linguagem por intermédio da exploração das dimensões sonoras e visuais do signo verbal.

Fazemos também uma análise do que significaram as iniciativas de institucionalização e normatização da atividade, como no caso da Bauhaus e da Escola Suíça. A primeira delas realizou uma síntese das intervenções na esfera produtiva por artistas e arquitetos ligados ao modernismo. Essa síntese teve como princípio a assimilação das experiências modernistas. Este foi o primeiro grande estágio no estabelecimento de cânones formais para a atividade de design gráfico. A segunda iniciativa normatizadora tinha como meta a adequação do design gráfico a um cenário transnacional de grandes corporações, portanto, nesse caso, a remodelação desse arcabouço tinha uma pretensão universalista, radicalizando o viés científico das experiências anteriores.

Por fim, fazemos uma breve descrição dos períodos de multiplicidade de linguagens e hibridismos proporcionados pelos movimentos socioculturais da segunda metade do século XX, até as experimentações formais proporcionadas pela informatização dos meios de produção. Esperamos, com isso, além de contextualizar aspectos históricos do design gráfico, elencar os pressupostos

necessários para a observação das dimensões sonoras e visuais manifestas no signo verbal em trabalhos de design gráfico.

2.1.

Inflexões da palavra ao longo da história do design gráfico

O design gráfico, em seu componente textual, tem antecedentes históricos relacionados com as primeiras manifestações escritas da civilização. Os elementos formais constituintes desse campo do conhecimento estão alicerçados em todos os procedimentos utilizados pelo ser humano com a finalidade de comunicar-se por meio do registro visual. As práticas que hoje entendemos como pertencentes a essa atividade profissional, como a tipografia, por exemplo, foram se esquematizando na medida em que foram organizados e codificados os inúmeros aspectos visuais do signo verbal, conforme os avanços tecnológicos próprios de cada era da humanidade.

Segundo Cramsie (2010, p.10), o primeiro uso que se tem conhecimento do termo “design gráfico” apareceu em um artigo escrito pelo designer e escritor americano W. A. Dwiggins para o jornal *Boston Evening Transcript*, em agosto de 1922. Ainda segundo o autor (2010, p.10),

o início do design gráfico como profissão – quando o projetar tornou-se separado do fazer – espalhou-se pelas décadas que terminam o século dezenove e iniciam o século vinte.

Cramsie (2010) não tem por interesse estabelecer um marco a partir da citação deste artigo e argumenta que esse processo é um desdobramento de modificações na concepção e produção de impressos que data de, pelo menos, 500 anos antes.

Os avanços nas tecnologias de reprodução e impressão são fatores determinantes para a configuração do design gráfico como disciplina oriunda, em parte, do ofício de artesãos qualificados durante a era medieval e renascentista (MEGGS, 2009). Com o advento da revolução industrial ocorrem os primeiros passos para a disseminação do design gráfico enquanto campo autônomo, desvinculado da esfera artística, inserido nas relações de consumo e comunicação de massa (MEGGS, 2009, 175-179).

Fazendo uma revisão dos desdobramentos que compuseram as atividades, práticas, teorias e procedimentos do que hoje chamamos de design gráfico, constatamos o quanto este trajeto foi consubstanciado pelas práticas

literárias, poéticas e artísticas. Com um olhar atento sobre estes desdobramentos, percebe-se que os momentos em que se deram rupturas formais nas combinações de texto e imagem têm sua origem intercambiante entre um campo e outro. Esses fatores evidenciam o imbricamento entre os limites da literatura e do design gráfico. Garcia (2013, p.19) situa o design gráfico como eixo gravitacional de obras que pairam nos pontos limítrofes entre a literatura e as artes plásticas, pois ele é uma “prática fundamentada na utilização (conjunta ou não) de texto (substância da literatura) e imagem (substância das artes plásticas)”. Assim, ora esse eixo sofre realinhamentos vindos de um lado, ora ele se realinha em função dos movimentos do outro lado. Cabe aqui sinalizar que, dada sua natureza interdisciplinar, existem outras questões que também influenciaram diretamente essa prática, como é o caso dos avanços tecnológicos de impressão e reprodução de textos e imagens, as teorias linguísticas de meados do século XX e também o advento do capitalismo e da sociedade de consumo.

Assim, assinalamos, aqui, os primeiros registros da linguagem verbal na antiguidade no ocidente e ressaltamos como, de início, o signo verbal escrito foi empregado a serviço da linguagem oral. Segundo Cramsie (2010, p.31),

a autoridade da palavra falada era soberana, e, de fato, a escrita era empregada especificamente para preservar essa autoridade sendo utilizada como um meio de gravar o discurso [verbal oral].

Vallias (2013) nos informa que o mesmo se deu, e não poderia ser diferente, com a poesia, já que “a literatura se apropriou da linguagem poética”, transpondo práticas oralizadas para a forma de texto escrito. Nos primeiros manuscritos medievais, foram estipuladas as primeiras convenções do texto escrito em uma página como suporte. Com o advento da impressão, começaram a surgir as diferentes funções ligadas à imprensa. A passagem do texto manuscrito para o texto impresso é o momento em que se iniciou a distinção entre concepção, no sentido de planejamento, e materialização das peças gráficas. No caso da poesia, essa distinção entre planejamento sobre a disposição do texto na página e materialização do texto impresso foi um fator marcante para poetas visuais. Segundo Garcia (2013, p.68),

a partir do momento [definido pelo autor como experimentalismo moderno] em que poetas se propuseram a explorar diretamente os signos verbais, considerando-os como imagem, [...] passaram a incorporar procedimentos até então alheios à atividade literária.

2.1.1.

Dos primórdios da comunicação escrita à invenção da imprensa tipográfica

A comunicação verbal escrita tem origens milenares na humanidade (ROCHA, 2002, p.12). A constituição da civilização ocidental é indissociável do desenvolvimento da linguagem escrita. Desde as eras mais remotas, com os primeiros sinais gráficos nas cavernas, até o desenvolvimento do alfabeto romano, passando pela escrita cuneiforme e pelos hieróglifos egípcios, toda forma de organização social, transmissão do conhecimento e trocas comerciais foram potencializadas a partir deste modo de comunicação. A escrita suméria gradativamente mudou de símbolos figurativos, em uma escrita pictográfica, para ideografias abstratas e, posteriormente, símbolos ligados aos sons de cada palavra. No mundo ocidental, a adoção do alfabeto fenício pelos gregos e sua posterior adoção pelo império romano foi determinante para a consolidação dessa modalidade de escrita fonética (MEGGS, 2009, p.39 e 43). Nesses primórdios, a linguagem escrita ainda era fortemente subjugada à linguagem oral, conforme informa Cramsie (2010, p.31, tradução nossa), estabelecendo que

na medida em que a escrita era usada para passar a voz de uma pessoa para os ouvidos de outra, sua função era análoga a do telefone, uma mídia passiva dedicada a estender o alcance da palavra falada.

Gradativamente, foram criando-se os códigos para o arranjo do signo verbal escrito em suportes mais apropriados para leitura, como por exemplo, o formato *códice* (figura 2) (MEGGS, 2009, p.47). Esses são antecedentes históricos do que posteriormente se constituiu o acervo de procedimentos incorporados pelo design gráfico, pois dizem respeito a “uma linguagem de figuras ou signos minimamente convencionais a serviço de uma necessidade informativa intencional, quer seja política, religiosa ou cultural” (SATUÉ, 2012, pg. 24, tradução nossa). A partir do advento da comunicação escrita, desenvolveram-se atividades ligadas à ordenação, à combinação e ao arranjo de texto e imagem em um determinado suporte, o que, apesar de não se caracterizar como uma atividade profissional sistematizada, faz parte do arcabouço técnico do que atualmente conhecemos por design gráfico.

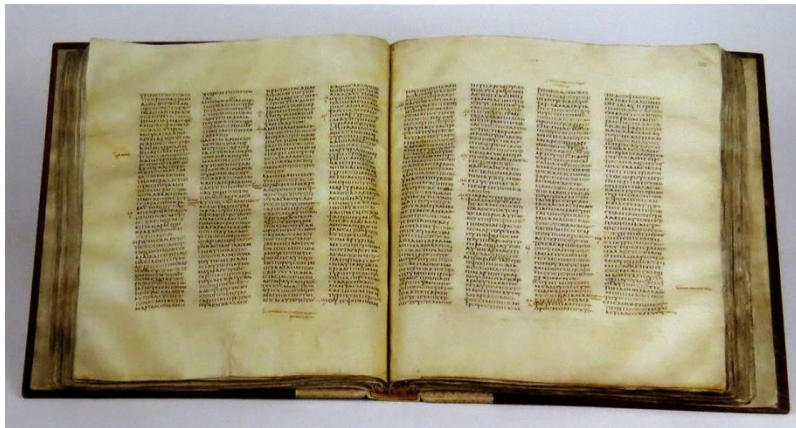


Figura 2 – Codex Sinaiticus, mediterrâneo oriental, meados séc. IV D.C. Fonte: Cramsie (2010, p.48).

Os povos da idade média testemunharam o surgimento dos manuscritos iluminados. Estes foram fundamentais para a expansão do cristianismo, já que eram considerados a própria palavra de Deus materializada. Em razão disso, o nível de sofisticação nos materiais e processos era altíssimo para os padrões da época, com o uso da folha de ouro e até de pedras preciosas na ornamentação. De acordo com Cramsie (2010, p.47, tradução nossa), estes integraram um amplo legado para o design editorial, já que

nosso espaçamento de letras, pontuação, o uso de títulos, margens, bordas e anotações todos se tornaram estabelecidos durante a feitura do manuscrito medieval.

Já no século IV D.C.; a produção e circulação de livros mantidos sob o domínio da igreja em manuscritos iluminados aumentou significativamente o número de leitores (CRAMSIE, 2010, p.47). Ao longo da história, foram diversos os fatores que contribuíram para constituir, na cultura ocidental, o conjunto de regras relativas à disposição do texto na página e o sentido de leitura. Determinante na consolidação, unificação e padronização das mudanças técnicas e estilísticas em curso foi o imperador romano Carlos Magno (MEGGS, 2009, p.73-74; SATUÉ, 2012, p.37). Sob o seu comando foi criada a minúscula carolíngia, que, dentre outras coisas, foi fundamental para a melhora na legibilidade dos textos.

Satué (2012, p.45) elabora um esquema de constituição do design gráfico segundo um “conjunto de tipologias” (a *edição*, a *publicidade* e a *identidade*). De acordo com essa esquematização, o século XV corresponde a um período em que se destaca a “disciplina editorial”, com o livro em particular. O autor assinala que o poder proporcionado pelas novas formas de reprodução tipográfica junto

com o advento das ideias humanistas foram aspectos preponderantes para a difusão do conhecimento renascentista através da cultura ocidental. Segundo Meggs (2009, p.90),

a invenção da tipografia pode ser classificada ao lado da criação da escrita como um dos avanços mais importantes da civilização. Escrever deu à humanidade um meio de armazenar, recuperar e documentar conhecimento e informações que transcendiam o tempo e o espaço; a impressão tipográfica permitiu a produção econômica e múltipla da comunicação alfabética.

Diversas tecnologias relacionadas ao processo de impressão, de épocas e regiões distintas, culminaram na invenção da prensa tipográfica, do alemão Johan Gutenberg (MEGGS, 2009, p.95-100; CRAIMSIE, 2010, p.70-72), traçando “uma linha divisória – que será definitiva – entre a cultura manuscrita e a cultura impressa” (SATUÉ, 2012, p.46). Esse novo método possibilitou ganhos na velocidade e flexibilidade de reprodução. Por volta de 1456 (CRAMSIE, 2010, p.74) foi impresso o primeiro livro com essa nova técnica, a “Bíblia de 42 linhas” (figura 3), como ficou conhecida, devido ao número de linhas em cada coluna de texto. Apesar de ter representado uma revolução na técnica de impressão, a Bíblia de Gutenberg emulava visualmente um manuscrito medieval. Segundo Cramsie (2010, p.74), ele optou por utilizar “a forma das letras, sua posição na página e a pontuação, tudo conforme as convenções correntes de um manuscrito eclesiástico”.

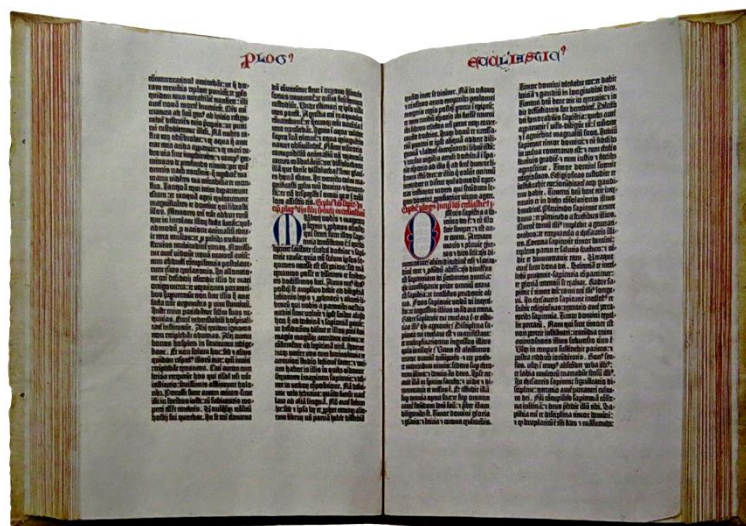


Figura 3 – Páginas da Bíblia de Gutenberg, 1456. Fonte: Meggs (2009, p.100).

Nesse mesmo período, o Renascimento e sua perspectiva humanista em relação ao mundo criou o interesse por novas descobertas e difusão do conhecimento, aumentando a procura por livros (SATUÉ, 2012, p.45). Também há que se considerar, não só durante o século XV, mas ao longo do século seguinte, o diálogo com os ideais renascentistas de racionalismo e harmonia, bem como equilíbrio e ordem advindos do resgate de conceitos como o da *proporção áurea*¹ (SATUÉ, 2012, p.51 e 62). As imagens, nesse período, eram reproduzidas como usado na xilogravura de forma combinada com a tipografia. Embora desde os manuscritos iluminados houvesse mais de um artesão envolvido na concepção de um livro, é a partir dessa combinação de técnicas de impressão e fundição de tipos, cada qual com um respectivo especialista, que se iniciam os primeiros planejamentos do livro impresso, baseando-se em modelos feitos à mão que serviriam de guia para composição dos textos e inserções de ilustrações em xilogravura. Ao ressaltar as qualidades estéticas alcançadas com o humanismo renascentista, Satué (2012, p.52, tradução nossa) afirma que este foi o momento histórico em que

foi possível articular uma relação harmoniosa entre o designer, o gravador de tipos, o tipógrafo, o impressor, o encadernador e o editor (muitas vezes aglutinados em uma só pessoa) cuja afinidade não fora reproduzida jamais com tanta organicidade, pelo menos de forma tão generalizada.

O processo concebido por Gutemberg permaneceu como principal método de impressão por mais três séculos pelo menos. No século XVIII, já estava plenamente difundido por toda Europa e proporcionando a expansão da diversidade tipográfica em países como Itália, França, Holanda, Inglaterra e os recentes Estados Unidos da América. Cada um desses países contribuiu, à sua maneira, na criação de famílias tipográficas² e no aprimoramento das técnicas

¹ De acordo com Elam (2014, p.6-7), a secção áurea é uma proporção para a qual existe uma “preferência cognitiva humana”, que foi identificada através de estudos e experimentos diversos. Segundo o autor essa proporção está presente não apenas nas realizações humanas, com registros encontrados em edificações e construções de épocas muito remotas, mas também na natureza. A secção áurea refere-se da razão de 1:1.618 entre os lado maior e o menor de um retângulo, também chamado de retângulo áureo.

² Conforme Rocha (2002, p.56 e 57), famílias tipográficas são conjuntos de fontes que guardam semelhanças estilísticas entre si. Em geral, essas variações se dão na

de impressão, em sintonia com os avanços da ciência. Um importante impresso da época que exemplifica o interesse por esses avanços foi o *Manuel typographique* (figura 4), do francês Fournier, de 1764. Mas a grande mudança só ocorreu mesmo na transição para o século XIX, com a mecanização dos processos de produção na primeira fase da Revolução Industrial. Uma das grandes mudanças no material impresso em relação aos períodos anteriores foi o crescimento de outras mídias que “desafiavam a dominância do livro impresso” (Cramsie, 2010, p.123, tradução nossa), como os cartazes e jornais, por exemplo. Isso foi uma resposta ao crescente aumento no comércio de mercadorias.

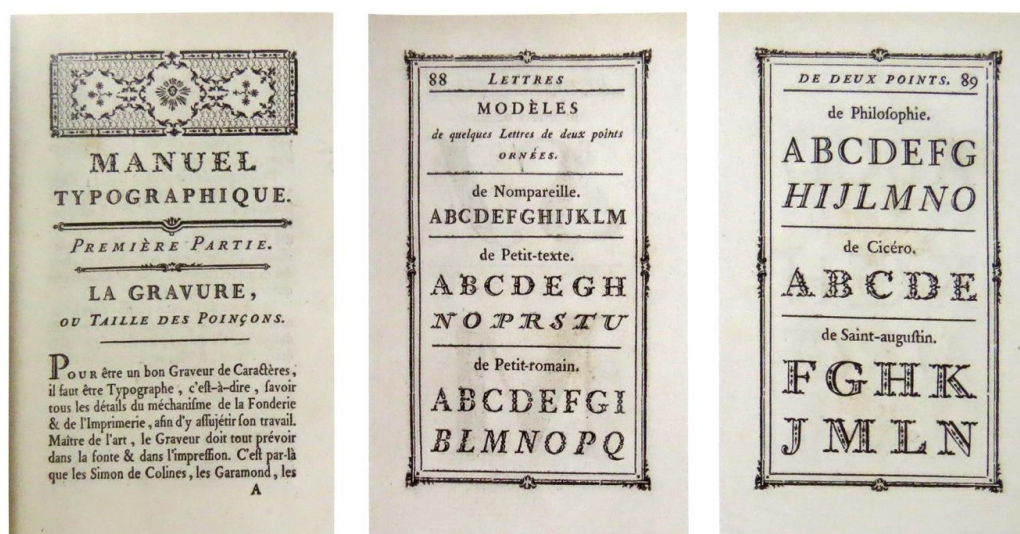


Figura 4 – *Manuel Typographique* escrito, projetado e impresso por Pierre-Simon Fournier le jeune, Paris, 1766. Fonte: Cramsie (2010, p.113).

Rocha (2002, p.56) associa essa expansão às mudanças ocorridas em função da Revolução Industrial. Segundo o autor, a partir daí, surgiu a necessidade de promover a venda de artigos produzidos em larga escala. [...] A propaganda passou a requisitar maior variedade de estilos e pesos. As *type foundries* rapidamente alimentavam esse mercado e, em pouco tempo, proliferavam tantos novos tipos quanto novas *type foundries*³ (ROCHA, 2002, p.56).

espessura das hastes (os traços das letras) ou na angulação do eixo vertical (no caso das letras em itálico).

³ Casas de fundição de tipos. Originalmente eram os locais onde se criavam as matrizes de chumbo para impressão em tipografia. Hoje em dia o termo refere-se também a empresas que desenvolvem fontes digitais.

No cenário urbano, as ruas e os prédios passaram a funcionar como suporte para a difusão de inúmeras mensagens comerciais. Assim, foram empregados na tipografia os primeiros gestos no sentido de prender a atenção do público transeunte (figura 5), com o uso de variações de famílias tipográficas (fontes com serifa, sem serifa, sombreadas, ornamentadas etc.), tamanhos e cores (CRAMSIE, 2010, p.125), tudo isso combinado no mesmo impresso.



Figura 5 – Estação de trem inglesa, 1874. Disponível em: <<http://goo.gl/yiyfHv>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

Essa rápida e diversificada expansão foi também favorecida por adaptações no processo de impressão. Com o intuito de tornar mais ágil e baratear a produção, foram utilizados tipos de madeira na confecção de cartazes (figura 6) cada vez maiores (CRAMSIE, 2010, p.124).



Figura 6 – Cartaz “Astley’s”, 1877. Fonte: Cramsie (2010, p.124).

Além da variedade na tipografia, os recursos de impressão foram também favorecidos por inovações tecnológicas como a fotografia e a litografia. Satué (2012, p.107, tradução nossa) é quem sintetiza a intensidade dessa época ao afirmar que

[...] As novas ruas comerciais do século XIX se transformam em zonas de passeio da burguesia, para as quais circunstancialmente se aproximam fascinadas as massas da cidade e da região para “ver escaparates⁴”. A burguesia comercial alcançou seu objetivo de transformar o ato prosaico de venda em um verdadeiro espetáculo visual de massas.

Os novos centros urbanos testemunharam uma crescente diversificação no uso do signo verbal. Desse período em diante, cresceram cada vez mais as possibilidades de exploração visual tipográfica como recurso de comunicação.

⁴ Do inglês *window-shopping*, que significa sair às ruas para observar mercadorias em exposição na vitrine das lojas.

2.1.2.

Arts and Crafts e Art Nouveau

Em conjunto com as inovações tecnológicas de impressão (tipografia e litografia), o advento da fotografia, e ainda, somando-se a esses dois fatores, o crescimento da demanda em função dos meios de comunicação de massa em sociedades cada vez mais urbanas, o século XIX foi marcado pela era Vitoriana e pelos movimentos artísticos – o Arts and Crafts e o Art Nouveau. Chamadas por Villas-Boas (1998, p.29-37) de antemodernistas, essas tendências visavam a conciliação entre a arte e a técnica, embora não houvesse ainda, propriamente, a figura do designer gráfico. Ainda assim, começaram a surgir as distinções necessárias à otimização da produção em série e em larga escala, quando “[...] a especialização do sistema fabril fragmentou as artes gráficas em projeto e produção”. (MEGGS, 2009, p.175). A resposta a essas demandas se refletiu no trabalho com signo verbal tipográfico com vistas a atender e incorporar questões ligadas às novas formas de organização social e às novas tecnologias.

Esse processo de intensa massificação acabou por gerar a rejeição à configuração visual dos produtos impressos por parte dos críticos do processo industrial (SATUÉ, 2012, p.113; CRAMSIE, 2012, p.139; MEGGS, 2009, p.216). Com o intuito de baratear e tornar mais ágil a produção, foram vários princípios técnicos e formais que, desde o século XV, determinantes para a qualidade de um livro impresso (margens, alinhamento de textos, legibilidade e nitidez de impressão). Essa percepção gerou um movimento de reação à crescente massificação gerada pela industrialização. O mais notável desses movimentos foi o Arts and Crafts (MEGGS, 2009, p.216), que tinha à frente a figura de William Morris, estipulando que era primordial uma abordagem completa do processo por parte do designer (hoje chamada de *design total* ou *experiência holística*), resgatando princípios comuns ao modo de trabalho dos artesãos.

Embora as aspirações de Morris tenham acabado por gerar produtos caros que só podiam ser adquiridos por uma parcela pequena da população, o seu rigor formal e refinamento técnico inspiraram diversos outros artistas e artesãos envolvidos com a produção gráfica (CRAMSIE, 2012, p.145). É por essa linha de sucessão que podemos creditar alguns dos princípios que até hoje norteiam a concepção de produtos impressos, como por exemplo, a noção de Morris de que “a unidade básica do seu livro não era a página individual, mas a página dupla” (CRAMSIE, 2012, p.144, tradução nossa).

Outra reação ao processo de industrialização foi o surgimento do Art Nouveau, já no fim do século XIX e início do século XX, dentro do que se convencionou chamar de “arte aplicada”. Essa resposta tem duas premissas: primeiro superar o excesso de replicação de padrões gráficos e ornamentais oriundos de épocas do passado, que viraram padrões repetidos indiscriminadamente (como o estilo clássico, gótico, vitoriano etc.) e, em segundo, melhorar esteticamente o produto industrial. O novo estilo espalhou-se por toda a Europa e especificamente na França foi favorecido pelo aumento da produção de cartazes. A popularização da litografia viabilizou a criação de *layouts* mais dinâmicos (CRAMSIE, 2010, p.154), em relação à combinação do texto com as imagens, como nos cartazes dos franceses Jules Chéret (figura 7) e Toulouse Lautrec (figura 8), e também do artista tcheco Alfons Mucha (figura 9). Nesses trabalhos as letras das chamadas principais são dispostas em destaque no sentido diagonal ou elíptico em composições dinâmicas e assimétricas.

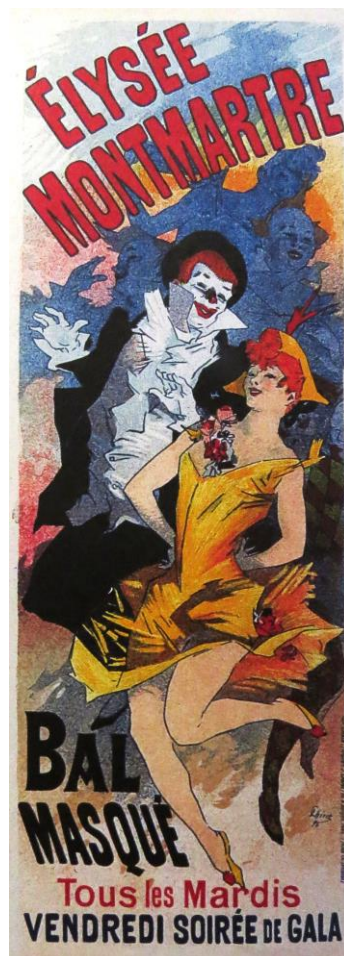


Figura 7 – Cartaz Élysée Montmartre bal masqué (Baile de máscaras), 1896, de Jules chéret. Fonte: Meggs (2009, p.259).

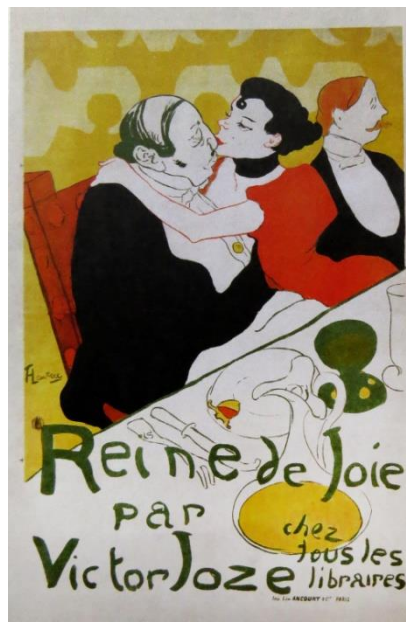


Figura 8 – Cartaz *Reine de joie* (rainha da alegria), 1892, de Toulouse Lautrec. Fonte: Meggs (2009, p.259).

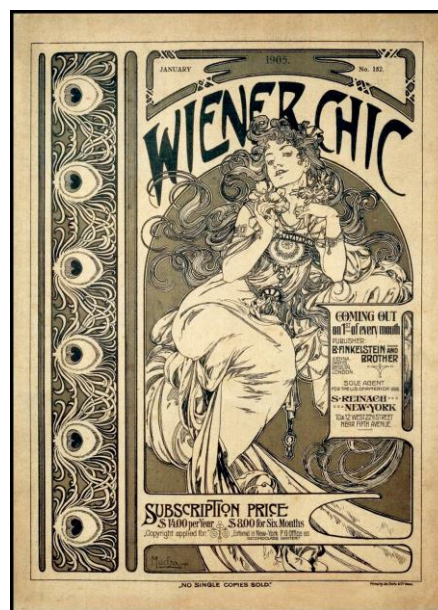


Figura 9 – Capa para *Wiener Chic* de Alphonse Mucha, 1906. Fonte: Meggs (2009, p.264).

2.1.3.

Vanguardas Artísticas

A posição de ruptura com o passado só se deu por completo no início do século XX, na Europa, com os movimentos que foram conjuntamente

denominados vanguardas artísticas (AGUILAR, 2005, p.29). Esses movimentos tiveram em comum “o gosto pelo novo e a rejeição do passado” (CRAMSIE, 2010, p.175). As vanguardas artísticas, em simultaneidade com outros fatores tecnológicos e sociais, contribuíram com a conjuntura propícia para a gradativa consolidação do design gráfico como prática profissional e área do conhecimento específica. Segundo Villas-Boas (1998, p.69), existe nesse momento um direcionamento na arte no qual um “novo estatuto social permeará praticamente todas as vanguardas do primeiro terço do século”. Segundo Meggs (2009, p.315), “A evolução do design gráfico do século XX está intimamente ligada à pintura, poesia e arquitetura modernas” e todas essas áreas foram fortemente afetadas pelos movimentos modernistas, que, de forma bem geral, compartilhavam o interesse pelo “novo” e a rejeição ao passado, além da ênfase na abstração (CRAMSIE, 2010, p.175), sob o ponto de vista formal. “As bases da arte moderna foram lançadas pela vanguarda, que ao mesmo tempo introduziu novas maneiras de olhar as palavras e usar o alfabeto para formar imagens” (Hollis, 2000, p.35).

Um fato que evidencia a deflagração do que se convencionou chamar de vanguarda foi a publicação, em 1909, do Manifesto Futurista pelo italiano Filippo Marinetti no jornal parisiense *Le Figaro* (MEGGS, 2009, p.317-318; AGUILAR, 2005, p.33). Embora o texto do manifesto tivesse, em princípio, a promoção de um novo tipo de poesia (CRAMSIE, 2010, p.175), os integrantes do futurismo tinham aspirações muito mais amplas e radicais. Pregavam a destruição dos museus, considerados por eles como representantes das instituições arcaicas da arte, e tudo o que remetia à ideia de tradição. Eles se constituíram como “a vanguarda que brada mais veementemente seu (acrítico) entusiasmo pela tecnologia que anuncia o novo e esperançoso mundo moderno” (VILLAS-BOAS, 1998, p.44). O reflexo disso na produção visual dos futuristas é descrito por Meggs (2009, p.318-319, grifos do autor) da seguinte forma:

numa página, três ou quatro cores de tinta e vinte tipos diferentes (*itálicos* para impressões rápidas, **negritos** para ruídos e sons violentos) podiam redobrar a força expressiva das palavras. Palavras livres, dinâmicas e penetrantes podiam comportar a velocidade das estrelas, nuvens, aviões, trens, ondas, explosivos, moléculas e átomos. Nascia na página um design tipográfico novo e pictórico, chamado de *parole in libertà* ou “palavras em liberdade”.

A motivação era por uma forma de revolução artística totalizadora em concordância com os novos tempos. “Barulho e velocidade, duas condições dominantes da vida do século XX, eram expressos na poesia futurista” (MEGGS, 2009, p.319). Conforme assinala Menezes (1998, p.18),

ao desmontar os diques que separam as formas tradicionais de arte, o Futurismo italiano acaba por propor também um novo panorama das formas artísticas em que elas se entrecruzam continuamente. Daí a ideia de se fundirem a poesia, a pintura, e a música num mesmo objeto artístico.

Cramsie (2010, p.175) alega que o movimento teve um grande impacto no design gráfico. O autor reconhece ainda que essa ruptura formal tem antecedentes na poesia, mesmo antes da eclosão do movimento futurista, como a forma encontrada por Lewis Carrol para representar visualmente a cauda de um rato em um trecho do conto “Alice no país das maravilhas”, de 1865 (figura 10). A fuga de Marinetti foi por meio da *tipografia in libertà* (figura 11), onde as palavras têm diversos alinhamentos, na diagonal, em arco etc.

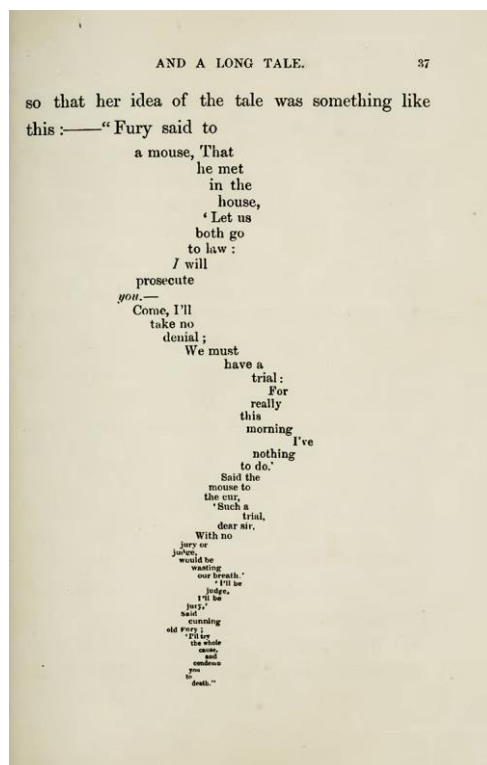


Figura 10 – Texto em forma da cauda do rato no conto “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carrol, 1865. Fonte: Cramsie (2010, p.177).



Figura 11 – *Zang tumb tumb* design de capa de Filippo Tommaso Marinetti, 1914. Fonte: Cramsie (2010, p.175).

O Futurismo como programa político se revelou pela posição de Marinetti como agitador cultural. Esse ímpeto futurista de transformação da sociedade se desdobrou em uma ramificação para a Rússia, já que Marinetti esteve em Moscou em 1910 (VILLAS-BOAS, 1998, p.61; MEGGS, 2009, p.373). Os artistas russos também promoveram soluções visuais inventivas para um amplo leque de produtos gráficos como cartazes, livros, logotipos, enfim “todos os espaços encontrados pelos artistas para uma atuação direta junto à população” (VILLAS-BOAS, 1998, p.61).

Outro movimento artístico que surgiu como práxis de vanguarda foi o Dadá, este, por sua vez, em resposta aos horrores da Primeira Guerra Mundial, voltou-se para a crítica ao ponto em que chegara a civilização ocidental no início do século. Irracionalidade e o *non-sense* foram a tônica da sua produção artística. “Os poetas dadaístas destruíram o léxico para dar lugar ao som” (GARCIA, 2013, p.38). Priorizando vocalizações dos poemas, eles fizeram a transposição dessa forma poética para a visualidade da página. Na comparação com o movimento Futurista, Villas-Boas (1998, p.47) ressalta que:

com seu niilismo e teor provocador, os dadaístas se remetem ao mesmo ponto que o movimento futurista: a sociedade industrial (de certa forma, a grande questão pela qual passa toda a discussão do modernismo). O objeto continua o mesmo, mas os sinais são trocados: os futuristas são a favor da guerra, os dadaístas contra; os futuristas glorificam a sociedade

industrial, os dadaístas condenam; os futuristas exploram uma estética que remete diretamente à tecnologia (portanto, ao racional), os dadaístas buscam o primitivo (representado pelo irracional).

Os efeitos da Primeira Guerra e da Revolução Russa trouxeram uma nova visão para as forças vanguardistas da arte europeia. Diferente da vertente Dadá e Futurista, esse redirecionamento adotou uma postura positivista no sentido de dar continuidade aos ideais modernistas de renovação na arte. A partir desse viés, surge na Holanda o movimento De Stijl, com o intuito de promover um único estilo formal “aplicável a todas as formas de arte, quer sejam belas artes, arquitetura ou design gráfico” (CRAMSIE, 2010, p.183, tradução nossa), principalmente na revista de mesmo nome editada pelo pintor holandês Theo Van Doesbourg. Esse foi outro caminho para o encontro de um lugar para a arte em uma nova sociedade, pela via da racionalidade. Segundo Villas-Boas (1998, p.69, grifos do autor), essa foi “a manifestação mais radical desta tecnologização como norte para uma *arte nova* que responda à *sociedade nova*”. Meggs (2009, p.390) apresenta uma descrição das aspirações do grupo holandês afirmando que,

com seu vocabulário visual prescrito, os artistas do De Stijl buscavam uma expressão da estrutura matemática do universo e da harmonia universal da natureza. [...] Acreditaram que a guerra estava apagando um período obsoleto, e a ciência, a tecnologia e os acontecimentos políticos abririam uma nova era de objetividade e coletivismo.

De forte tendência abstracionista, esse novo movimento artístico, que se pretendia universal, rejeitava qualquer forma de recurso ornamental ou expressão individual (CRAMSIE, 2010, p.183). Esses princípios assemelham-se muito aos que nortearam os poetas concretos brasileiros no campo da linguagem. Décio Pignatari (1981, p.9) observa nos tratados teóricos de Piet Mondrian e Theo Van Doesbourg um movimento direcionado que anuncia “os princípios de uma arte universal”. O autor, colocando em termos semióticos, ressalta também que

uma das operações fundantes efetuada por Mondrian foi justamente a de “desverbalizar” a arte. Junto com o plano ortogonal, propõe cores puras e as não cores, que funcionam como “universais”, cores teóricas, no sentido de raramente presentes enquanto tais, e que são formantes de todas as cores. (PIGNATARI, 1981, p.66)

Essa postura crítica se manifestou em um profundo rigor formal não só na pintura de Mondrian, mas também na arquitetura e no design. Esta se traduziu na exploração das noções de equilíbrio e assimetria, determinando uma organização racional e harmônica do espaço bidimensional. Assim foi constituída uma linguagem com um profundo rigor formal, expresso por um vocabulário visual restrito onde prevalece a geometria da forma e as estruturas perpendiculares.

Segundo Villas-Boas (1998, p.70), o De Stijl irá contribuir com a constituição de “alguns princípios que estão na base da construção do design gráfico”, por meio

da opção restrita pela tipografia assimétrica, da preferência por famílias de inspiração geométrica, da utilização do branco (a área não impressa) como agente efetivo da composição, da recorrência a grandes chapados, da orientação da superfície gráfica em diagramas explícitos, do uso de cores primárias e também do contraste – nos trabalhos em duas cores – entre o preto e o vermelho.

Também na Rússia houve dois movimentos importantes para o design gráfico. Numa síntese de influências cubistas e futuristas, o pintor russo Kazimir Malevich estabeleceu os conceitos que constituíram o Suprematismo, uma forma objetiva de se fazer arte a partir de formas abstratas. Essas tendências desencadearam no Construtivismo, que por sua vez tinha uma atuação política mais enfática. Ao descrevê-lo, Cramsie (2010, p.185) revela que “uma transformação política era necessária antes que o novo tipo de sociedade que eles defendiam tivesse o espaço para criar qualquer tipo de transformação espiritual”. Formalmente, tanto o Suprematismo quanto o Construtivismo deram origem a projetos gráficos dinâmicos e assimétricos que rapidamente tornaram-se padrões visuais (figura 12).



Figura 12 – “Derrote os brancos com a cunha vermelha”, cartaz de El Lissitzki, 1920. Fonte: Cramsie (2010, p.184).

Essas soluções dinâmicas em relação ao signo verbal também surgiram em função da parceria entre o designer El Lissitzky e o poeta Vladimir Mayakovsky no livro *Dlia Golosa* (figura 13). Nesta publicação cada poema era ilustrado pelo designer com “elementos construtivistas de linhas diagonais e blocos [...] impressos conforme a assinatura do movimento, em vermelho e preto” (CRAMSIE, 2010, p.186, tradução nossa).

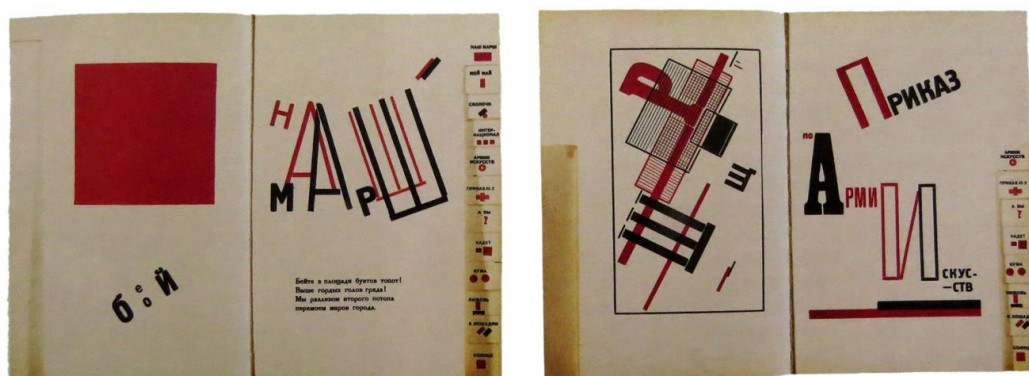


Figura 13 – Páginas internas de *Dlia Golosa*. Design de El Lissitzky para poemas de Vladimir Maiakóvski. 1923. Fonte: Meggs (2009, p.379).

2.1.4.

A arte moderna e a Bauhaus

No contexto de mediação entre arte e indústria, surgiu em Weimar, na Alemanha, a Bauhaus, resultante da fusão entre a escola de artes e ofícios e a Escola de Belas Artes (MEGGS, 2009, p.403; SATUÉ, 2012, p.174). O que destacamos neste tópico é o papel que ela desempenhou no estabelecimento do design gráfico como campo de atuação sistematizado na esfera produtiva, servindo como pólo irradiador de padrões e novas linguagens gráficas em relação ao tratamento do signo verbal. A escola atua como um dos vetores de “recuperação da intervenção da arte na produção através da conversão do artista à esfera do técnico” (VILLAS-BOAS, 1998, p.69). Villas-Boas (1998, p.61) e Brito (1999, p.20) afirmam que devido a essa mudança de consciência do artista, inserido no modo de produção industrial, apesar de não ser necessariamente um movimento artístico, a escola foi um elemento central nas transformações pelas quais os setores da arte, da arquitetura e do design se submeteram no século XX. Brito (1999, p.14), assim como Villas-Boas (1998, p.69), situa a Bauhaus dentro da vertente denominada *tendências construtivas*, que são justamente os direcionamentos da arte moderna no sentido de determinar a inserção social do artista na esfera produtiva e nas relações sociais da sociedade capitalista com o uso de “uma arte não-representativa, não metafórica” (Brito, 1999, p.13).

Fato é que este novo estatuto social do artista foi determinante para a “homologação profissional” (SATUÉ, 2012, p.173) do design gráfico e do design industrial. Havia um interesse pela unificação da atividade artística com a atividade industrial (MEGGS, 2009, p.403). Embora o pleno funcionamento da escola tenha sido restrito a um período relativamente curto – aberta em 1919 e fechada em 1933 (CRAMSIE, 2010, 189) –, sua influência foi relevante para a consolidação dos aspectos modernistas no design.

Sem deixar de reconhecer o papel de liderança da escola, Satué (2012, p.173), assinala que havia outros personagens externos⁵, que não comungavam com todos esses princípios da escola, e que

⁵ Satué (2012, p.200) inclui nesse contexto não só a emergente publicidade norte-americana do pós-guerra, como também nomes isolados da tipografia como Emil Preterorius, Paul Renner e Jan Tschichold.

forçavam de diversos ângulos a urgência da definitiva clarificação e modernização de uma atividade que, até aquele momento, se havia produzido a partir de padrões organizativos excessivamente espontâneos. (SATUÉ, 2012, p.173).

Com toda essa preocupação em aplicar a arte na produção industrial, o design gráfico assumiu um papel importante na escola e gradativamente foi se estabelecendo como disciplina autônoma. Isso se deve muito à figura de László Moholy-Nagy (CRAMSIE, 2010, p.192; HOLLIS, 2000, p.14), um artista procedente do Construtivismo, do Dadaísmo e do De Stijl, que teve contato e trabalhou junto com Theo Van Doesbourg (MEGGS, 2009, p.390). Em relação ao design gráfico, Moholy-Nagy (*apud* MEGGS, 2009, p.405) defendia

um uso desinibido de todas as direções lineares (portanto, não só a articulação horizontal). Utilizamos todos os tipos, tamanhos de tipos, formas geométricas, cores etc. Queremos criar uma linguagem da tipografia cuja elasticidade, variabilidade e vitalidade de composição tipográfica [sejam] ditadas exclusivamente pela lei interna de expressão e pelo efeito ótico.

De modo a complementar essa colocação, citamos aqui a passagem em que Cramsie (2010, p.192-193), argumenta que

o que [Moholy-Nagy] queria dizer era que, assim como o uso de tipos em vários pesos, o designer deveria dirigir todas as outras forças à sua disposição, tais como réguas, pontos, setas e até um secundário, invariante vermelho, cor com a função de claramente enfatizar, separar ou conectar os variados tipos de informação que apareciam na página.

A esse conjunto de intervenções nos elementos visuais compositivos foi atribuído o nome de “tipografia elemental” (SATUÉ, 2012, p.183). Essas características são percebidas em cartazes, folhetos, programas e publicações da escola (figura 14). Houve também “uma preocupação com a renovação tipográfica” (SATUÉ, 2012, p.176) a partir de princípios modernos promulgados por nomes como o do arquiteto Adolf Loos. Esse empenho por transformações na área da tipografia decorre também de questões regionais, pois, no caso particular da Alemanha, “o alfabeto apresentava problemas especiais: o estilo de escrita prevalecente era o gótico, cujo formato arcaico era claramente inadequado à era das máquinas” (HOLLIS, 2000, p.53). A pluralidade tipográfica aliada aos princípios racionalistas, em que “a geometria era a principal maneira

de o designer funcionalista fugir ao estilo renascentista” (HOLLIS, 2000, p.53), foi determinante para as experiências de outros integrantes da escola. Herbert Bayer⁶, Josef Albers e Joost Schmidt estão entre os que criaram alfabetos que estavam alinhados com o programa concebido segundo os ideais de Moholy-Nagy (*apud* SATUÉ, 2012, p.180, tradução nossa), que afirmara que

se é requerida, por exemplo, uma unidade dos caracteres tipográficos... , e deve buscá-lo não só no tamanho, mas também na forma. Deverá se avançar para caracteres ideais, distantes da simples modernização dos que estão atualmente em uso.



Figura 14 – Cartaz de exposição da Bauhaus, Joost Schmidt, 1923. Fonte: Meggs (2009, p.405).

Villas-Boas (1998, p.83) afirma que “na base do racionalismo nascente da tração mediada pela técnica está o discurso salvacionista e totalizante das vanguardas modernistas”. Satué (2012, p.181, tradução nossa) também estabelece essa relação ao afirmar que

o papel substancial que havia desempenhado a letra nas mãos das vanguardas artísticas (no Futurismo, no Cubismo, no Dadaísmo, etc.) havia aberto a brecha para uma necessária renovação tipográfica, em cujo saber meramente experimental havia de carregar todas essas intenções iniciais, às quais se deve acrescentar uma nova e extravagante teoria que

⁶ Herbert Bayer, ex-aluno e professor da Bauhaus, propôs a *escrita unitária*, que consistia na “total supressão das maiúsculas” (VILLAS-BOAS, 1998, p.81).

propunha a criação de alfabetos sobre a base fonética e que encontrou ao longo da década adeptos de grande prestígio.

Mas foi o alemão Paul Renner, que não era aluno da Bauhaus e fora pertencente à escola de tipografia e ilustração que fundara junto com Emil Preetorius (SATUÉ, 2012, p.204), quem projetou uma fonte tipográfica que aliava princípios geométricos à tradição dos tipos romanos, “consolidando-se como a primeira família constituída expressamente sob preceitos funcionalistas, ou seja, de fácil reprodução, legibilidade e assimilação” (VILLAS-BOAS, 1998, p.83). A Futura (figura 15) foi projetada para a fundição Bauer na Alemanha, mas tornou-se uma fonte geométrica amplamente difundida (MEGGS, 2009, p.422). Segundo Camara (2000b) essa foi

a fonte mais utilizada pelo grupo Noigandres [ao menos em sua fase ortodoxa]. A simplificação das formas e conceitos adotados, como o “a” sem o gancho superior, tornando sua forma mais próxima de outras letras (“e”, “o” e “c”), facilita visualmente a interação entre as palavras e o uso de paranomásias⁷, frequentemente adotados pela poesia concreta.



Figura 15 – Tipos Futura de Paul Renner, 1927-1930. Fonte: MEGGS (2009, p.422).

⁷ Referindo-se a essa figura de linguagem no contexto da poesia como “contrapalavra” ou “trocadilho”, Pignatari (1981, p.3) afirma que esta é “a palavra que, iconizando-se no eixo da similaridade, subverte o discurso lógico no eixo da contiguidade de modo a permitir-lhe o ingresso no universo do não-verbal, de onde, aliás, provavelmente proveio”.

Além da tipografia, no âmbito da comunicação visual, a fotografia também representou um vasto terreno para experimentação na Bauhaus. Novamente tendo Moholy-Nagy como um dos precursores dentro da escola, instaurou-se o uso desse recurso de forma experimental. Esse novo caminho era visto como um meio de superação “do culto anacrônico e fetichista do ‘trabalho feito à mão’” (SATUÉ, 2012, p.185, tradução nossa), característico de ilustrações e pinturas. Referindo-se a Moholy-Nagy, Meggs (2009, p.406, grifo do autor) afirma que

ele concebia o design gráfico, particularmente o cartaz, como algo que evoluía em direção à *tipofoto*. A essa interação objetiva entre palavra e imagem para comunicar uma mensagem de modo imediato ele chamou de “a nova literatura visual”.

Segundo Cramsie (2010, p.194-195), nos *tipofotos* (figura 16), as palavras assumiam paridade com o texto, no modo em que a estes se combinam, e assim, elas deixavam de ser meros veículos de significado passivos para serem “vistas e ouvidas”, e assim passavam a ser “ativos participantes na provisão de significado”. A utilização de palavras e imagens de forma conjugada, e suas implicações no processo de percepção visual, foi objeto de reflexão e estudo sistemático por parte de Moholy-Nagy. É dele a afirmação de que

assim como desde Gutenberg até os primeiros cartazes a tipografia foi um meio de união (necessário) entre o conteúdo de uma comunicação de um lado e o homem que o recebia de outro, com os primeiros cartazes deu-se uma nova etapa em sua evolução [...]. Começou-se a ter em conta o fato de que forma, formato, cor e disposição dos materiais tipográficos (letras e símbolos) possuem uma grande eficácia visual. A organização dessas possibilidades de eficácia visual dá também uma forma válida ao conteúdo da comunicação; em outros termos, por meio da impressão o conteúdo também é fixado em forma de imagens [...]. Esta é [...] a função peculiar da organização óptico-tipográfica (MOHOLY-NAGY, 1926 *apud* SATUÉ, 2012, p.185).

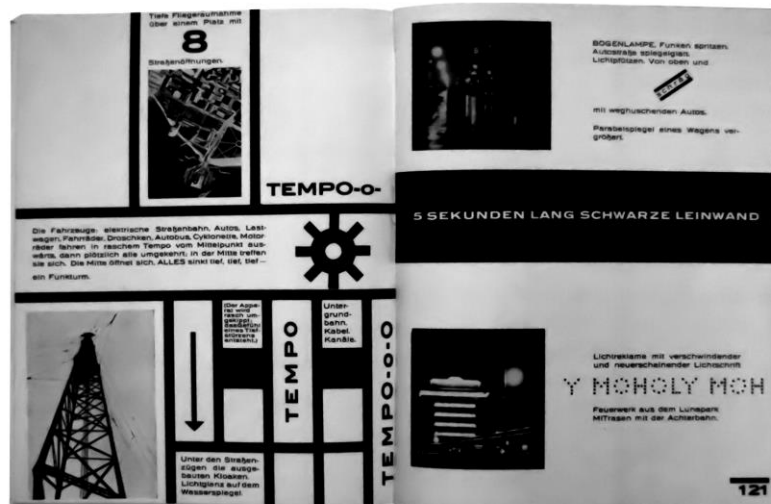


Figura 16 – Um exemplo dos tipofotos de Moholy Nagy no livro *Malerei, Photographie, Film*. Os textos, a capa e o design foram concebidos por ele. Fonte: Cramsie (2010, p. 194).

O modelo pedagógico da Bauhaus tinha um caráter interdisciplinar de modo que professores e alunos (muitos dos quais se tornaram professores) tinham envolvimento com diversas técnicas. O ensino de tipografia foi assumido por Joost Schmidt, a partir de 1925 até o fechamento da escola (SATUÉ, 2012, p.186-187). Josef Albers ministrou o curso introdutório (MEGGS, 2009, p.410), mas também realizou experimentos na área de tipografia (CRAMSIE, 2010, p.199). O próprio Herbert Bayer, além do Alfabeto Universal, realizou incursões na fotografia a partir de montagens com viés surrealista (CRAMSIE, 2010, p.199).

Sob a direção de Hannes Meyer, após a saída de Moholy-Nagy em 1927, a Bauhaus passou a dedicar mais importância à arquitetura. Com o passar de três anos, assumiu Ludwig Mies van der Rohe, outro arquiteto, e a partir daí, segundo Cramsie (2010, p.201), a Bauhaus “torna-se muito mais uma escola de arquitetura normal”. Com a ascensão do regime nazista em Dessau, os professores passaram a ser perseguidos, e em agosto de 1933 a escola foi fechada (MEGGS, 2010, p.413; CRAMSIE, 2010, p.201).

2.1.5.

Estilo Internacional Suíço

Segundo Cramsie (2010, p.201), “mesmo antes de a escola fechar um número de designers havia começado a adotar o novo, mais funcional estilo de

design da Bauhaus”. Villas-Boas (1998, 93), afirma ter ocorrido “a efetivação de uma revisão histórica da Bauhaus quase imediatamente após o fechamento da escola”. Esse processo de revisão, segundo o autor, contribuiu para a construção de “um pretenso *estilo Bauhaus*” (VILLAS-BOAS, 1998, 93, grifos do autor). Em 1923, o jovem tipógrafo Jan Tschichold visitou a exposição da Bauhaus em Weimar (MEGGS, 2009, p.415) e, embora não tenha sido aluno da escola, foi um importante disseminador dos princípios desta, sobretudo na área da tipografia (figura 17). Segundo Cramsie (2010, p.201) nenhum outro designer alemão teve tanto “rigor e finesse” na adoção do estilo funcional de design da Bauhaus. Partidário da *Neue Typographie* (nova tipografia), “nome pelo qual ficou conhecido o revolucionário movimento tipográfico alemão” (SATUÉ, 2012, p.207), Tschichold teve um importante papel na difusão desses ideais (MEEGS, 2010, p.415). Ele escreveu o “primeiro manual tipográfico verdadeiramente modernista” (CRAMSIE, 2010, p.201), no qual adotou como princípio “passar uma mensagem da maneira mais breve e eficiente”, onde o planejamento racional e a funcionalidade dos tipos eram os pilares centrais da composição.

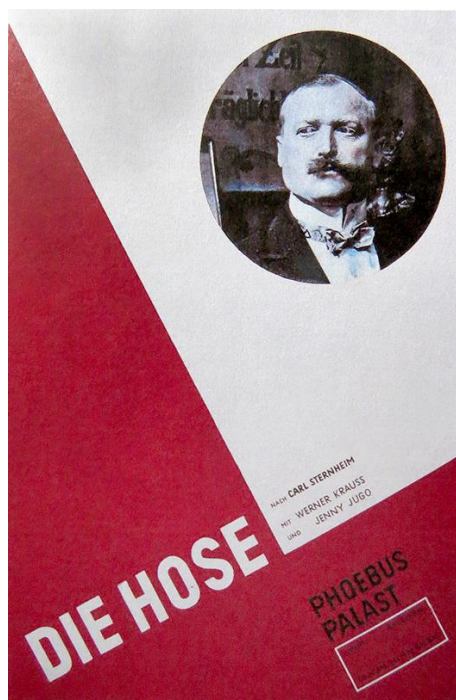


Figura 17 – Jan Tschichold, cartaz de Die Hose (As calças), 1927. Fonte: Meggs (2010, p.418).

Embora a Bauhaus tenha desempenhado um papel protagonista no design gráfico, houve, mesmo na Alemanha, iniciativas de “restauração de estilos históricos” (CRAMSIE, 2010, p.205), principalmente em projetos editoriais, “nas

chamadas *imprensas privadas*⁸ (CRAMSIE, 2010, p.203, grifos nossos). Nesse sentido, eram mantidos principalmente na Europa Ocidental e na América do Norte (CRAMSIE, 2010, p.205), os “mais antigos estilos de impressão”. Isso foi feito a partir do resgate da tradição de composição de *layouts* de impressos como livros nos moldes preconizados pelo Arts and Crafts de William Morris. Soma-se a isso o fato de que não havia na Europa plena aceitação da arte modernista, conforme aponta Cramsie (2010, p.205).

Ronaldo Brito é outro autor que aponta os fracassos do modernismo no sentido de integração da arte na vida, embora, nesse caso, esteja dirigindo-se mais especificamente ao que denomina como “tendências construtivas” no Brasil. Brito (1999, p.33) destaca, inclusive, a incompreensão que os artistas brasileiros tinham em relação às dinâmicas e forças do mercado, no sentido de que

previam uma dissolução da arte nos vários setores da produção industrial que não chegou sequer a se esboçar na realidade. Sem dúvida, sua produção informou decisivamente a arquitetura e o design, mas é necessário atentar para o nível em que isso ocorreu. O projeto global de “organizar a vida” não resultou em programa prático de nenhum governo, nem sensibilizou as indústrias de um modo geral (a não ser, é claro, a própria indústria do design).

A despeito dessas frustrações no âmbito político, da rejeição por agentes ligados a determinados setores da esfera produtiva e da incompreensão de parte do público, os movimentos de arte modernistas, “além de atuarem em áreas estéticas nem sempre comuns, deram, direta ou indiretamente, mas sempre de forma coesa, contribuições à construção do design gráfico” (VILLAS-BOAS, 1998, p.138). A hipótese do autor, inclusive, é de que o design gráfico nasce do modernismo. Neste estudo, não temos como pretensão estabelecer um ponto exato no processo histórico em que desponta o design gráfico como campo do conhecimento ou prática profissional específica, mas procuramos, por meio dos argumentos dos autores aqui apresentados, expor como esse conjunto de iniciativas artísticas, em combinação com as diversas inflexões a que se

⁸ O movimento de imprensa privada (*Private Press*), de um modo geral, é baseado na produção de livros por indivíduos autônomos em lugar das grandes empresas editoriais. No caso específico dos anos 1920, este se constituiu como “um movimento tipográfico internacional de grande sensibilidade e uma profunda preocupação com a história da tipografia” (DILNOT, 1984, p.7).

submeteu o signo verbal, esteve vinculado à consolidação da atividade, pelo menos até meados do século XX.

Analisando o panorama do design gráfico durante as primeiras décadas do século XX, Cramsie (2010, p.163) estabelece uma distinção entre os “pioneiros do Modernismo”, interessados em um tipo de comunicação com um caráter mais experimental, e outros grupos mais “amórficos”, sem uma ação conjunta em favor de alguma ideologia estética. O pressuposto do autor é de que enquanto os primeiros buscavam uma arte que “pudesse desafiar e mudar a sociedade”, os segundos estavam mais preocupados em garantir uma assimilação mais ampla junto ao público a partir de uma “linguagem gráfica simplificada” que fosse capaz de transmitir mensagens de forma clara e marcante. Ainda segundo o autor (CRAMSIE, 2010, p.163), embora os designers envolvidos com esse tipo de comunicação estivessem trilhando um “estreito caminho trabalhando dentro dos limites da forma convencional”, isso não significava que não houvesse originalidade, nem elementos que garantissem o engajamento do público.

Satué (2012, p.195-197) faz uma leitura desse mesmo período a partir da situação na Alemanha ao fim da Primeira Guerra, mediante a reação da classe burguesa alemã ao avanço modernista. Como forma de equalizar as mensagens publicitárias e os impressos comerciais segundo a linguagem formal explorada pelas vanguardas artísticas, surge “o interesse por um ‘novo e eficaz funcionalismo’” (SATUÉ, 2012, p. 196). Assim Satué (2012, p.196-197) deduz que

a frivolidade (tanto literal quanto metafórica) que motivava a burguesia antes da guerra na produção de suas mensagens publicitárias foi apagada quase que por completo e para sempre. Não só se deixou o poder de decisão para os departamentos de publicidade internos, mas, em troca, esta delegação de poderes permitiu a generalização do estereótipo funcionalista, em que o design gráfico comercial se converte, no final, por assim dizer, em uma atividade séria, além dos temperamentos individualistas consagrados antes do surgimento das novas abordagens e as consequências que as engendrou [...]

De todo modo, “os primeiros passos ao longo desta nova via com formas de comunicação mais simplificadas e diretas foram trilhados com o design de pôsteres” (CRAMSIE, 2010, p.163). Esse é um aspecto de concordância nas análises de Cramsie e Satué para esse período. Ambos citam como exemplo o trabalho de Lucian Bernhard (figura 18) em seus cartazes, onde nota-se a

“síntese da síntese [buscando] reduzir o cartaz a suas essências genuínas” (SATUÉ, 2012, p.198). Segundo Gomez-Palacio (2011, p.253), “os cartazes servem como uma crônica dos maneirismos e movimentos artísticos que deram forma à história do design gráfico”. O autor refere-se aos impressos com tipos de madeira de fins do século XIX, à Art Nouveau, aos cartazes de propaganda das duas guerras mundiais e aos mais recentes New Wave e Pós-modernistas. É nesse sentido, de se conceber o cartaz como um objeto artístico, que se insere a *Plakatstil* (“estilo cartaz” em tradução literal), “a escola reducionista, de cores chapadas, que surgiu na Alemanha no início do século XX” (MEGGS, 2009, p.346).

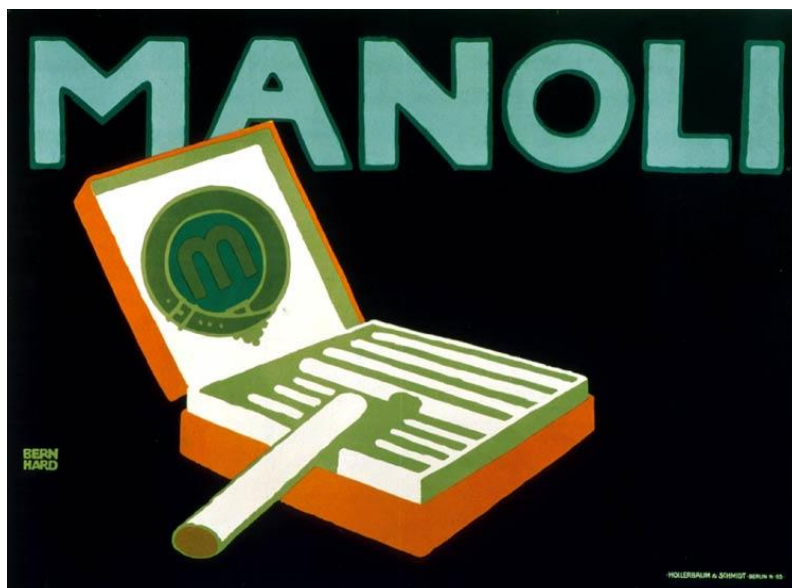


Figura 18 – cartaz de Lucian Bernhard. Disponível em: <<http://www.designishistory.com/1920/lucian-bernhard/>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

Os princípios modernistas também não foram aceitos de imediato entre designers americanos (MEGGS, 2009, p.435). Nos EUA dos anos 1920 e 1930, onde a ilustração tradicional tinha força (MEGGS, 2009, p.436), as ideias de Tschichold causaram um primeiro impacto de rejeição, sendo reconhecidas apenas por um pequeno grupo de tipógrafos e designers como Lester Beall (figura 19), cujo trabalho rigoroso e racional “procedia em grande parte da ideologia da Bauhaus, preferência não muito comum na América daqueles anos” (SATUÉ, 2012, p.301).



Figura 19 – Cartazes de Lester Beall para a Companhia de Administração de Eletricidade Rural. Disponível em: <<http://www.designishistory.com/1940/lester-beall/>>. Acesso em: 23 de nov. de 2014.

O intenso movimento migratório de europeus para os EUA nos fins dos anos 1930 também teve impacto no design gráfico (MEGGS, 2009, 438; Hollis, 2000, p.105). Os designers recém-chegados ao país, “fugindo dos horrores da guerra e da perseguição nazista, carregaram consigo a vivência direta das vanguardas ou os reflexos do caldo de cultura delas proveniente” (VILLAS-BOAS, 1998, p.97). Ali encontraram campo de atuação profissional como diretores de arte. Segundo Hollis (2000, p.101), “nos Estados Unidos, o cargo de diretor de arte veio antes da profissão de designer gráfico”. Ainda segundo este autor, dessa forma, revistas como a *Vanity Fair* e a *Harper's Bazaar* (figura 20) passaram a apresentar em suas páginas elementos da estética modernista europeia.

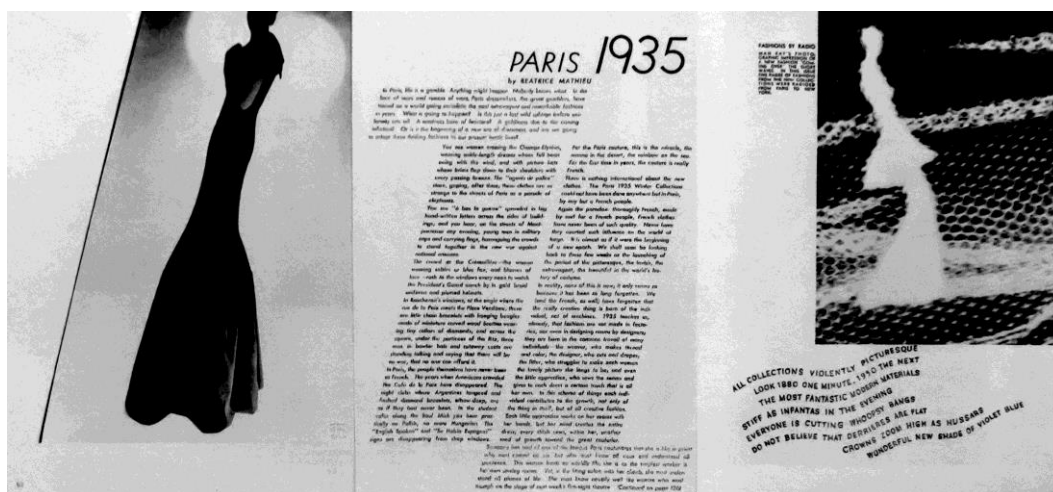


Figura 20 – Páginas da revista Harper's Bazaar (1934) com direção de arte de Alexey Brodovitch e fotografias de Man Ray. Fonte: Meggs (2009, p.440).

Por outro lado, esse modelo de organização do trabalho publicitário desembarcou na Europa no pós-guerra com a chegada de agências americanas na Alemanha (HOLLIS, 2000, p.67; SATUÉ, 2012, p.195). Segundo Satué (2012, p.196), com esse intercâmbio contínuo,

[...] a nova figuração abstrata e geometrizarante com que as vanguardas artísticas estavam ensaiando suas novas linguagens formais extrapolou facilmente sua condição artística, sendo assimilada como eficaz modelo de representação de marcas e anúncios comerciais.

Traçando distinções entre esses dois lados do Atlântico na maneira como se deu a assimilação do design enquanto campo específico do conhecimento, Villas-Boas (1998, p.98) afirma que

na Europa, a consolidação da noção de design gráfico se dera fundamentalmente na busca por um novo paradigma artístico, portanto, no campo da cultura. Nos EUA, porém, ele se dá por uma postura pragmática: via publicidade, como elemento de apoio e agente do crescimento da indústria e do comércio, pelo vigor da expansão capitalista.

Cramsie (2010, p.219) ressalta essa inserção da estética modernista na esfera do consumo, argumentando que o modernismo teve outros desdobramentos na arte comercial, de maneira que

foi através das predominantes artes utilitárias da arquitetura e do design gráfico, industrial e de interiores, as chamadas “artes aplicadas”, que o modernismo, reformulou, em um sentido bem literal, o estilo de vida das pessoas.

Ao longo do século XX, além de estimular o consumo, o design gráfico também esteve a serviço da propaganda política. Durante o conflito, houve uma crescente demanda pela mobilização das populações de cada um dos países envolvidos por meio do uso da comunicação de massa. Meggs (2009, p.351) revela que “o cartaz alcançou o auge de sua importância como meio de comunicação durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)”.

Do interior da Revolução de Outubro, um “inédito modelo de ação política” (SATUÉ, 2012, p.219, tradução nossa) irá se consolidar com o Construtivismo russo. Este surge “numa Rússia conturbada pelos danos causados pela Primeira Guerra Mundial e fervilhante com a perspectiva de mudanças trazidas pelo movimento liderado por Lênin e Trotski” (VILLAS-BOAS, 1998, p.61-62).

A prática de aliar propaganda política e design gráfico também não seria diferente no segundo grande conflito de potências do século XX. Segundo Meggs (2009, p.445), com a iminência da entrada dos Estados Unidos no conflito, “o governo federal começou a desenvolver cartazes de propaganda para promover a produção” (figura 21).

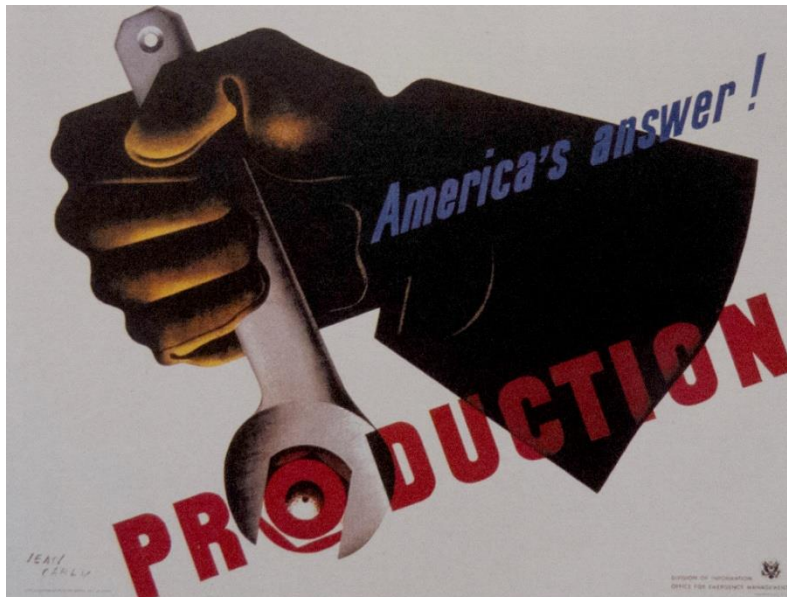


Figura 21 – Cartaz para o Office for Emergency Management de Jean Carlu, 1941. Fonte: Meggs (2010, p. 445).

Segundo Satué (2012, p.253, tradução nossa), o período entre guerras se constituiu por “uma oferta com amplas possibilidades de engendrar um consumo massivo”, o que representou outra alavanca propulsora do design gráfico dentro do modo de produção capitalista. “Ao fim da II Guerra Mundial [...] em vários países centrais, o design gráfico está plenamente inserido na esfera produtiva” (VILLAS-BOAS, 1998, p.87). Segundo o autor, nessa inserção, o que irá prevalecer será o paradigma da função, onde “os elementos estético-formais devem estar diretamente ligados à função do objeto” (VILLAS-BOAS, 1998, p.87). Nos parâmetros deste autor, este é o “paradigma funcionalista”, quer dizer, “a aplicação prática do racionalismo”, que, como ideologia modernista, se origina na arquitetura. Como ápice desse paradigma no campo do design gráfico o autor cita a “Escola de Nova York” e o “Estilo Internacional Suíço”. Cramsie (2010, p.243), indica que neste segundo havia uma reinterpretação das ideias da Bauhaus na qual se promovia “a importância de uma base racional e econômica para o design numa sociedade industrializada complexa [...]”.

Meggs (2009, p.463), também se referindo ao Estilo Internacional Suíço, expõe uma definição similar ao afirmar que, dentre os adeptos desse estilo a expressão pessoal e soluções excêntricas eram rejeitadas, ao mesmo tempo que se abraçava uma abordagem mais universal e científica para a solução de problemas de design. Nesse paradigma, os designers definem seus papéis não como artistas, mas como canais objetivos para disseminação de informações importantes entre os componentes da sociedade. Clareza e ordem são as palavras-chave.

Ao tratar desse paradigma, Villas-Boas (1998) não se refere unicamente à internacionalização dos preceitos suíços ou à repercussão no mundo da Escola de Nova York, mas sim, de maneira muito mais ampla, a um desdobramento do próprio modernismo. Esse desdobramento, ainda segundo Villas-Boas (1998, p.90), “é um processo gradual, nem sempre perceptível quando está ocorrendo e cuja delimitação em termos de tempo e espaço é de difícil precisão”. De certa forma, esse desdobramento é exposto por Cramsie (2010, p.219-236), quando o autor percorre o rastro proveniente da correlação entre os estilos de arte modernista e o uso dessa estética em impressos comerciais ao longo das décadas de 1920 a 1960. Villas-Boas (1998, p.18) irá associar esse processo de assimilação programática e irrestrita dos postulados modernistas ao que denomina “canonização do design gráfico”. Segundo Villas-Boas (1998, p.90), “a canonização do design gráfico, que se dá através da consolidação do funcionalismo a ele aplicado, corresponde à canonização do modernismo, porém de forma muito mais dinâmica e veloz”.

Esse conceito está relacionado às incursões dos artistas na esfera produtiva desde as experiências cubistas e suprematistas (VILLAS-BOAS, 1998, p.69), pela via do controle racional da técnica.

Nos anos 1960, o design gráfico apoiou-se no paradigma da função como forma de inserção nos mercados transnacionais. Como resposta a essa nova configuração multinacional da estrutura capitalista, houve uma ampla aceitação, entre agências de publicidade e estúdios de design, de uma comunicação em que prevalecesse o aspecto “racional, mínimo e aparentemente impessoal” (CRAMSIE, 2010, p.250) do design suíço. Sobre a adoção desses critérios de comunicação, Satué (2012, p.325) ressalta que

a tendência gráfica suíça, exportada com grande êxito ao mundo ocidental nos finais dos anos cinquenta e princípios dos sessenta, seguiu

rigorosamente este princípio [racional e lógico] e segue dispondo de uma legítima imagem cujo valor de troca continua crescendo.

A predominância do discurso funcionalista só foi colocada em questão mais tarde, “especialmente a partir dos anos 1980” (VILLAS-BOAS, 1999, p.104), quando foram adotadas outras vias de orientação projetual.

2.1.6.

Contemporaneidade

Os anos de 1960 foram marcados por movimentos sociais e de questionamento do sistema. De acordo com Cramsie (2010, p.261), “assim como profissionais das artes, designers gráficos foram simultaneamente subordinados a essas influências e geradores delas”. Segundo Villas-Boas (1998, p.105),

a emergência da pós-modernidade – enquanto condição histórica e cultural – e a crise do modernismo parecem gerar uma nova lógica de desdobramento da atividade, denominada por alguns autores como design pós-moderno.

Segundo Villas-Boas (1998, p.22), em um nível mais específico, mais relacionado à arquitetura e ao design, essa crise “se configura como uma crise do funcionalismo”. Essa particularidade não deixa de estar vinculada a um processo mais amplo de esgotamento do chamado projeto moderno. A resposta a essa crise, pelo menos no âmbito do design gráfico, se deu pelo rompimento dos princípios sedimentados ao longo de toda a experiência modernista, segundo a terminologia adotada por Villas-Boas, pelo abandono nos cânones. Para Villas-Boas (1998, p.106),

os projetos não-canônicos são aqueles que buscam romper com os cânones – sejam em termos conceituais ou estéticos-formais – , através de uma clara independência com relação ao paradigma funcionalista.

A terminologia referente aos projetos de design realizados a partir dos anos 1960 apresenta disparidades que em alguns momentos chegam a ser conflituosas. O termo pós-modernista acaba sendo mais adequado para a arquitetura, por ser possível enquadrá-lo em uma perspectiva histórica (MEGGS, 2009, p.601-602). “Pós-modernismo se refere a um estilo (ou maneirismo etc.), e como tal faz naturalmente referência a conteúdos estilísticos formais” (VILLAS-BOAS, 1998, p.127). Se afastando da possibilidade de cair em reducionismos,

Villas-Boas (1998, p.124-125) expõe duas razões centrais para o abandono do termo design pós-moderno. O primeiro deles é a associação mais comum do termo às configurações formais decorrentes da utilização de novas tecnologias – o que, nas categorias de Villas-Boas (1998) para a definição do design gráfico, corresponde aos aspectos “técnico-formais”. A segunda razão do autor é justamente consequência dessa primeira. Ao recusar essa definição formalista, o autor adota o termo não-canônico no sentido de incluir “projetos executados com textualidades subjetivas mais amplas, relativas à modernidade e pós-modernidade.” (VILLAS-BOAS, 1998, p.125).

Em um contexto pós-moderno, as subjetividades pelas quais Villas-Boas (1998) está interessado são também abordadas por Cramsie (2010, p.261), em seus comentários a respeito do modo como os movimentos centrados nas liberdades individuais – como os direitos civis, o movimento pacifista, o feminismo – repercutiu no design gráfico. Meggs (2009, p.601), da mesma maneira, identifica “um envolvimento mais autocentrado e pessoal” na passagem da década de 1960 para 1970. Harvey (2000, p.44 *apud* RODRIGUES, 2007, p.86), contrapõe a primazia do indivíduo na contracultura ao racionalismo institucional e corporativo de maneira que

antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado, as Contraculturas exploram os domínios da auto-realização individualizada por meio de uma política distintivamente “neo-esquerdista” da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana.

A maior “autoridade” desde os anos 1950 no campo do design gráfico foi aquela que irradiou da Suíça e espalhou-se pelo mundo corporativo e institucional. Rejeitar os postulados do design suíço era rejeitar o sistema dominante. Segundo Cramsie (2010, p.261),

de fato eles passaram a ver o design suíço como uma das formas culturais que deviam ser renegadas. Enquanto o design suíço adotava a abstração, o design da contracultura tendia a ser figurativo; enquanto o primeiro buscava simplicidade, o segundo aceitava a complexidade; minimalismo foi substituído pela decoração, formas universais pela expressão pessoal, racionalidade por misticismo, e em um nível mais técnico a fotografia era frequentemente substituída pela ilustração.

Braida (2012, p.81), complementa essas distinções na passagem do moderno para o pós-moderno acrescentando a noção de hibridismo. Sob essa perspectiva, o autor destaca a diversidade inerente deste conceito como componente pós-moderno. Esse efeito se dá a partir da valorização da figura do Outro em detrimento dos discursos hegemônicos, conforme estipulado por Costa (2010, p.14 – *apud* BRAIDA, 2012, p.84, grifos do autor), na qual

o movimento de *pensamento denominado pós-moderno* constatando a textualidade contemporânea que explicita a diversidade, a diferença, e a figura do Outro, justamente, *se afasta de qualquer solução formal unificadora estética ou eticamente e, portanto, abomina os estilos bem como os discursos hegemônicos, que passam a se constituir nas marcas maiores do pensamento contemporâneo [...]*

Esse olhar contemporâneo para a diversidade cultural está presente na capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* dos Beatles (figura 22). Ao citar esta capa como um exemplo de interação entre arte e design nos anos 1970, Cramsie (2010, p.264) descreve a opção do artista inglês Peter Blake para a capa do álbum como uma “fotomontagem estilo Dadá”, adaptada de uma forma “surreal e nova”, embora, de fato, a capa tenha sido feita a partir de uma foto de estúdio. Arrumados entre bonecos de cera e figuras recortadas, estavam os quatro integrantes da banda fictícia *Sgt. Peppers*, numa cena que lembra um funeral.



Figura 22 – Capa do álbum *Sgt. Pepper's lonely heart club band* criada por Peter Blake e Jann Haworth, 1967. Fonte: Cramsie (2010, p.263).

Dentre as figuras representadas, havia diversas celebridades, pensadores, artistas e líderes religiosos. “A riqueza, variedade, o lúdico e a ambiguidade de toda a cena refletiam a música que era promovida” (CAMSIE, 2010, p.264). Essas mensagens ambíguas em projetos de design vão compor o que Villas-Boas (1998) define como design não canônico, isso porque uma das premissas dos cânones que definiram a atividade está justamente na redundância entre os elementos textuais e imagéticos do projeto.

Ainda mais ambíguo é o projeto de Peter Saville para a banda New Order (figura 23). Nesse caso, o efeito é alcançado com uso da mistura de linguagens distintas. Conforme descreve Cramsie (2010, p. 308, tradução nossa),

a idade da obra, a tradicional mídia da pintura a óleo, o estilo clássico de realismo e o motivo convencional contrasta com uma pequena faixa de blocos coloridos que ocupam a margem superior do lado direito da capa criada por Saville, como se elas fossem parte de uma amostra de prova de cor de impressora que tivesse sido erroneamente mantida no produto final.



Figura 23 – Capa do álbum *Power Corruption and Lies*, da banda New Order, criada por Peter Saville, 1983. Fonte: Cramsie (2010, p.308).

Para Villas-Boas (1998, p.109), nesse caso, “o rompimento dos cânones não se dá pelos elementos técnicos formais [...], mas fundamentalmente no aspecto conceitual”, que se reflete no uso da imagem de natureza morta para um álbum com o título *Power Corruption and Lies* (“Poder, corrupção e mentiras”). Não se trata aqui de transgressões de padrões em relação a como estão dispostos ou são utilizados os elementos gráficos, mas de “buscar propositadamente uma *comunicação não-imediata*, subvertendo o cânone maior do ideário funcionalista” (VILLAS-BOAS, 1998, p.110, grifos do autor).

Associando o inegável clima de “quietude” da capa com os preceitos de Jan Tschichold⁹, Cramsie (2010, p.308) revela que Saville usou desse recurso, mas “introduziu um nível de ambiguidade e ironia”.

Os choques com os ideais funcionalistas, decorrentes de “vários movimentos contraculturais e antimodernos dos anos 1960” (BOMENY, 2009, p. 87), também ocorreram em níveis mais visivelmente identificáveis do que os de ordem conceitual. A primeira evidência disso está no abandono do design suíço, conforme citado anteriormente. Villas-Boas (1998, p. 115-116) elucida que, nessas situações, “o rompimento com os cânones não se dá necessariamente através do aparato conceitual adotado para a solução do projeto, mas pelos elementos *técnico-formais*”. Esse último pertence às categorias estabelecidas pelo autor para definição do design gráfico que serão abordadas em maior detalhe no tópico seguinte deste estudo. O fato é que, em muitos casos, romper com esses padrões visuais e técnicos, ou simplesmente ignorá-los, significava romper com estruturas sociais hegemônicas. Um exemplo são os cartazes de Victor Moscoso para festivais e concertos de música hippie (figura 24) no final dos anos 1970. Segundo Cramsie (2010, p. 270), eles buscavam “reproduzir os efeitos sensoriais de drogas alucinógenas, [e seu] conteúdo frequentemente era impregnado de conotação sexual”. Para Cramsie (2010, 271),

o fato de que a resultante distorção das letras as tornasse um tanto ilegíveis ou, como em alguns casos, positivamente difíceis de ler, era considerado por fãs da música como um endosso positivo. Essa era uma evidência do que os aproximava [os designers dos cartazes] da cena da contracultura antes de mais nada.

⁹ Formado no ano de 1978 pelo Manchester Polytechnic, Saville teve contato com a publicação de *Pioneers of modern typography*, de Herbert Spencer, que contava com trabalhos de Tschichold (GOMEZ-PALACIO, 2011, p. 180).

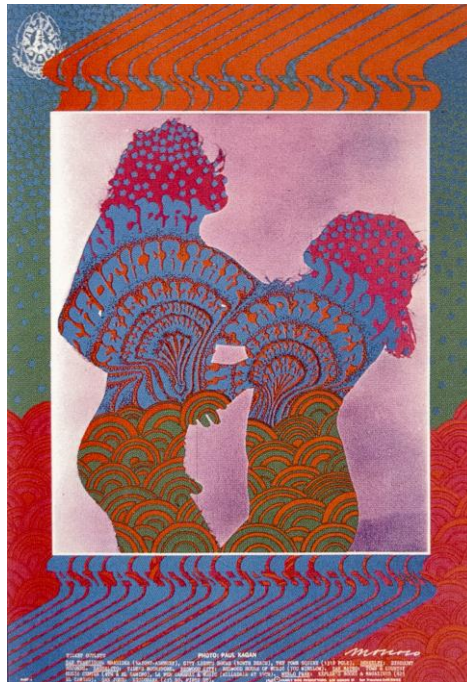


Figura 24 – Cartaz Youngbloods de Victor Moscoso, 1967. Fonte: Cramsie (2010, p.271).

Cramsie (2010, 271) revela, ainda, que esses resultados eram obtidos por meio da combinação de elementos da Op Art, de padrões gráficos orientais e efeitos cromáticos inusitados. Segundo o autor (2010, 271),

seu apelo reside na riqueza quase psicológica que eles atribuem ao padrão geral [do estilo psicodélico], uma riqueza que é reforçada pelo modo como eles foram vulgarizados.

De certa forma, essa vulgarização, que em última instância ignora veementemente os padrões funcionalistas, mas ainda assim atinge seus objetivos de comunicação, também ocorreu na mesma época em Paris, com as manifestações promovidas pelo movimento estudantil de maio de 1968. Os protestos foram articulados junto com a classe trabalhadora e sua comunicação era feita com cartazes (figura 25) produzidos nos Ateliérs Populaires (oficinas populares), com uso de serigrafia rudimentar e “em regime de urgência” (HOLLIS, 2000, p.198). Segundo Cramsie (2010, p. 278),

longe de deixar os pôsteres menos eficazes, essas restrições trouxeram benefícios definitivos. Talvez tantos quantos 400 *layouts* diferentes foram produzidos pelos dois principais *ateliérs* de Paris, ainda assim eles e muitos outros designs produzidos em outros lugares eram unidos por um estilo livre vinculado às circunstâncias reduzidas nas quais eles eram feitos. O estilo marcou cada pôster como pertencente a um grupo de

imagens com temas e origens em comum. As pessoas na rua podiam dizer de onde eles eram unicamente através de sua aparência geral, e sua simplicidade gráfica os fazia saltar em relação aos mais elaborados, e convencionais cartazes comerciais que geralmente dominavam o espaço nos muros.



Figura 25 – Cartaz *Oui Usines Occupées*, Ateliér Populaire, 1968. Fonte: Cramsie (2010, p. 278).

Tanto os trabalhos californianos de estilo psicodélico quanto os produzidos pelos Ateliér Populaires desafiam o “arsenal técnico-formal que orienta sua aplicação e cuja observância é o diferencial para sua classificação como *profissional*” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 116, grifos do autor). No entanto, a ruptura com esses padrões, já nos anos 1970, também se manifesta nos trabalhos de profissionais que tiveram educação formal da disciplina de design gráfico. Um exemplo dessa abordagem se faz presente no trabalho do alemão Wolfgang Weingart (figura 26).



Figura 26 – Cartaz Kunstkredit criado por Wolfgang Weingart, 1977. Fonte: Cramsie (2010, p.299).

Segundo Villas-Boas (1998, p. 118), ele iniciou sua pesquisa formal ainda nos anos 1960 e “aplicou em seus cursos na até então tradicional escola de Basileia, exportando-a (especialmente para os EUA), através de seus alunos”. Meggs (2009, p. 605) identifica nessa pesquisa formal “uma oposição ao formalismo frio da tradição modernista”. Segundo Cramsie (2010, p. 298), o objetivo de Weingart como professor era o de “estender o idioma da tipografia suíça” (figura 27), opondo-se ao caráter dogmático que este tinha alcançado entre os designers gráficos. Cramsie (2010, p. 298) deduz que,

retirando os elementos fundamentais do estilo – a grade tipográfica e sua proeminente fonte sem serifas, Akzidenz-Grotesk¹⁰ – de sua funcional e mínima “camisa de força”, ele pôde criar um conjunto de designs mais complexos.

¹⁰ Akzidenz Grotesk é uma fonte tipográfica desenvolvida pela fundição alemã Berthold no final do século XIX. Esta foi referência para outras fontes sem serifa criadas nos anos 1950, como a Univers e a Helvetica (BRINGHURST, 2005, p.146; ROCHA, 2002, p.106).

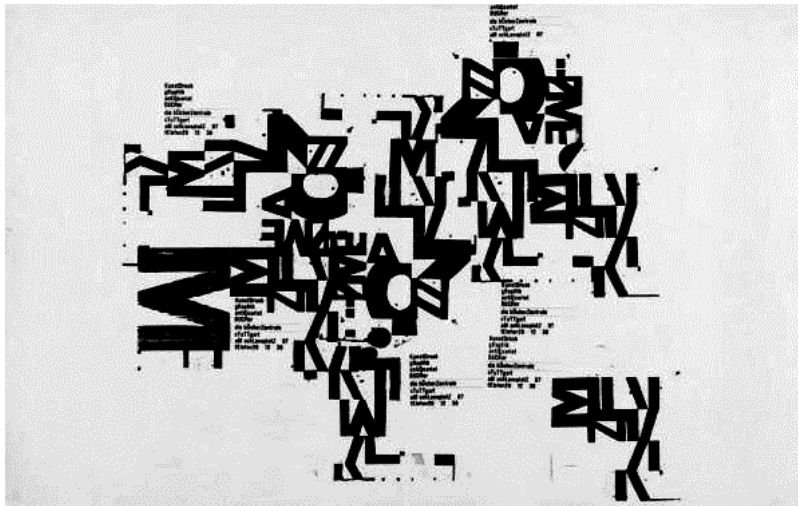


Figura 27 – Cartaz para loja de livros criado por Wolfgang Weingart, 1962. Disponível em: <www.emuseum.ch/view/objects/asitem/id/152873>. Acesso em: 8 de dez. de 2014.

Com a difusão das propostas de Weingart, a complexidade começou a colocar em cheque características centrais do funcionalismo, como a legibilidade (VILLAS-BOAS, p. 116). Essas abordagens tornaram-se mais presentes com o uso do computador, na medida em que esta ferramenta tornou-se mais acessível para designers gráficos nos anos 1980. Esse novo recurso contribuiu também para a massificação do design gráfico (SATUÉ, 2012, p. 625). Segundo Cramsie (2010, p. 314), “uma das poucas designers [daquele período] a explorar o potencial estético das novas formas digitais mais integralmente foi a designer americana April Greiman”. Para apresentar o seu trabalho na revista *Design Quarterly*, Greiman concebeu páginas que se desdobravam em um cartaz (figura 28) cuja figura central é o seu autorretrato de corpo inteiro combinado com outra figura com seu rosto apenas. Nesse trabalho “ela explorou a captura de imagens a partir de vídeo e sua digitalização, sobrepondo camadas no espaço e integrando palavras e figuras num único arquivo” (MEGGS, 2009, p. 630). O resultado final deixa visível o aspecto de imagem *bitmap* revelando que foi gerado por computador.

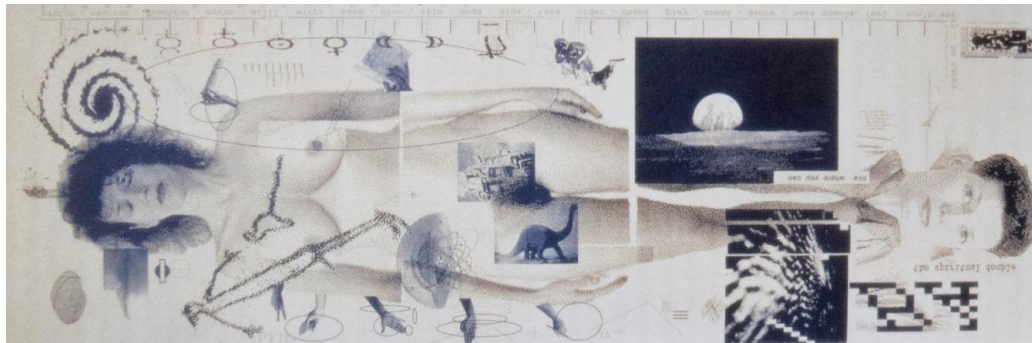


Figura 28 – Pôster para a revista *Design Quarterly* projetado por April Greiman. Fonte: Cramsie (2010, p.314).

Outro designer que se destacou por “suas atitudes experimentais e rejeição dos cânones” (MEGGS, 2009, p. 622) foi o inglês Neville Brody. Cramsie (2010, 318) busca explicitar como o uso do computador foi relevante para essa atitude experimental aludindo a um dos anúncios feitos por Brody para a Nike (figura 29).



Figura 29 – Anúncio criado por Neville Brody para Nike, 1992. Fonte: Cramsie (2010, p.318).

Esse binômio construção/desconstrução foi assimilado por designers a partir dos anos 1980, e sua utilização foi empregada no sentido de se fazer referência a procedimentos que privilegiavam “formas cortadas, sobrepostas e fragmentadas” (LUPTON; MILLER, 1999, p.3). Essa nova categoria é decorrente da recepção entre designers dos textos pós-estruturalistas do filósofo francês Jacques Derrida (LUPTON & MILLER, 1999, p.3; CRAMSIE, 2010, p.297). Segundo Cramsie (2010, p.306),

a série de significados que estes textos atribuíram a essa palavra era bem específica, mas muitos comentaristas culturais e designers gráficos utilizaram o termo mais abertamente, significando “despedaçado” ou “desmontado”, e eles aplicaram isso especificamente à forma, às aparências, mas do que a um processo de análise, como o faziam os que deram origem ao termo.

Esses conceitos foram sendo articulados a partir de instituições de ensino como a Cranbrook Academy of Art, nos EUA. Segundo Cramsie (2010, p.306-307),

a pessoa responsável pela condução do departamento nessa direção foi Katherine McCoy [...] Durante o fim dos anos 1970, Katherine McCoy introduziu “semiótica”, o estudo dos signos (que no estudo da linguística também inclui palavras), no programa de design gráfico. Ali, como agora, a Cranbrook estava sendo incomum com a oferta de cursos como esse, mas, em contrapartida, demandava dos alunos que fossem autônomos no direcionamento de sua aprendizagem, enquanto os tutores atuavam como guias. Em poucos anos os alunos estavam descobrindo e experimentando diversas teorias relacionadas: “estruturalismo, pós-estruturalismo, a desconstrução, a fenomenologia, a teoria crítica, teoria da recepção, a hermenêutica, Letrismo, vernaculismo *Venturi*, teoria da arte pós-moderna”.

Meggs também destaca o caráter experimental dos trabalhos de Katherine McCoy para a escola (figura 30). Segundo o autor (2009, p.632),

o cartaz que ela fez para Cranbrook desafiava as normas dos impressos de divulgação da faculdade e demonstrava uma complexidade de forma e significado. Rompendo com as noções vigentes, simples e reducionistas, da comunicação, McCoy sobrepunha diferentes níveis de mensagens visuais e verbais, exigindo que o público as decifrasse.

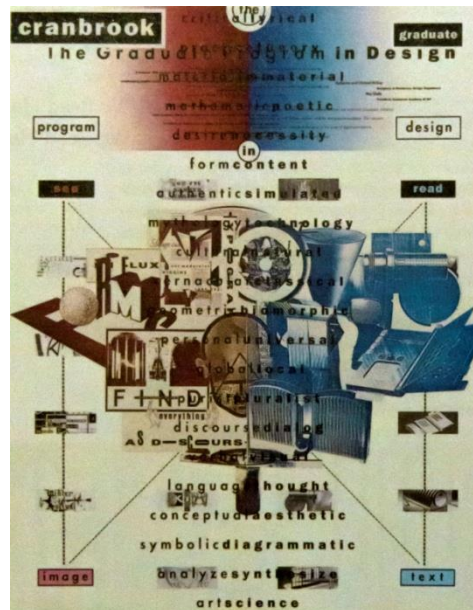


Figura 30 – Cartaz de Katherine McCoy para divulgação do curso de design em Cranbrook. Fonte: Meggs (2010, p.632).

Todo esse jogo que exige do leitor outras vias de decodificação do texto foi amplamente explorado nesse momento. Muito embora em determinadas situações esse caminho fosse adotado mais por questões estéticas, reduzindo-o a replicação de padrões formais, suas bases são provenientes de reflexões mais amplas sobre a linguagem no mundo contemporâneo. Segundo Lupton e Miller (1999, p.23),

o design pode abarcar criticamente a mecânica da representação, expondo e revisitando suas propensões ideológicas; o design pode também refazer a gramática da comunicação descobrindo estruturas e padrões dentro dos meios materiais da escrita visual e verbal.

Desde então essas teorias têm sido empregadas amplamente entre designers gráficos na descrição de trabalhos que se utilizam dessa linguagem formal. Ribeiro e Pires (2014, p. 17) chamam atenção para um demasiado desgaste do termo em função de sua redução a dicotomias formais. Em sua crítica, restabelecendo as noções postuladas por Derrida, os autores (RIBEIRO e PIRES, 2014, p.24) afirmam que

há a necessidade de desenvolver um “duplo gesto desconstrutor” que visa uma ruptura com as dicotomias conceituais, possibilitando o pensamento para aquilo que é múltiplo, diferente; em outras palavras, não apenas para valorizar o que estava subordinado e rebaixado, mas trazer à tona também

outros elementos que permaneciam de fora dessa lógica interna que rege as oposições binárias conceituais de um pensamento.

Mas não foi apenas no ambiente acadêmico que se forjaram as disruptivas configurações *técnico-formais* no design gráfico. Mesmo após o estabelecimento do design gráfico como atividade profissional distinta, muitas vezes os abalos nas estruturas mais hegemônicas tiveram seu epicentro em esferas mais afastadas das escolas tradicionais por praticantes com pouca ou nenhuma instrução formal. É o caso do designer norte-americano David Carson. Segundo Cramsie (2010, p.322),

o modo pouco convencional em que ele combinava texto e imagem, assim como outros tipos de grafismos, estava enraizado em sua falta de treinamento formal. Não tendo sido escolarizado nas convenções do design gráfico, foi fácil para ele ignorá-las.

Os métodos de Carson foram também propiciados pela crescente sofisticação dos computadores na área de *desktop publishing*¹¹. Meggs (2009, p.633) ressalta, que nos anos 1990, esse progresso “possibilitou que os designers gráficos obtivessem resultados praticamente idênticos aos dos métodos de trabalho convencionais”. A linguagem gráfica explorada por Carson começou a ganhar projeção enquanto este era diretor de arte da revista *Beach Culture* (figura 31). O tratamento dos elementos textuais, a orientação e o tamanho, assume uma variedade que os desvincula do sentido linear e ordenado de leitura, que tradicionalmente é atribuído a esses elementos. Assim foi quando Carson assumiu a direção de arte da revista *Raygun* (figura 32), onde o designer explorou os limites da legibilidade do texto.

¹¹ A expressão refere-se ao conjunto de ferramentas, técnicas e processos de design gráfico que se tornaram acessíveis a usuários de computadores pessoais (como o Macintosh da Apple), em meados dos anos 1980. A partir de então estes profissionais podiam trabalhar em conjunto com impressoras laser (Apple Laser Writer) e softwares de editoração de páginas como Aldus PageMaker.



Figura 31 – David Carson (diretor de arte) e Pat Blashill (fotógrafo) “Hanging at Carmine Street”, Beach Culture, 1991. Fonte: Meggs (2009, p. 634).



Figura 32 – David Carson (diretor de arte) e Chris Cuffaro (fotógrafo) “Morrissey: The Loneliest Monk”, Ray Gun, 1994. Fonte: Meggs (2009, p. 634).

Ao descrever o projeto de 1993 para a capa da revista Raygun (figura 33) em que a pessoa retratada na capa aparece de cabeça para baixo, Cramsie (2010, p. 322) avalia que

Carson estava sendo debochado e de certa forma subversivo, mas assim como em muitos dos seus designs exuberantes e expressivos, havia julgamento e reflexão por trás deste também. Como o rosto é uma imagem tão reconhecível, ela sobrevive ao ser virada de ponta cabeça. Ela ainda

pode ser 'lida' instantaneamente, coisa que muitos outros tipos de imagem dificilmente seriam. [...] A capa de Carson não apenas expressa o deboche e sua perícia como designer, ela também expressa algo sobre a pessoa retratada ou, mais particularmente, sua reação à situação na qual foi colocada. O cantor tinha uma grande desconfiança ou desgosto com o jornalismo e a autopromoção. Colocando ele numa pose insolente, com sua cabeça irritada apoiada na sua mão virada, e então invertê-lo foi o modo de Carson expressar sua atitude.



Figura 33 – Capa para a revista Ray Gun criada por David Carson, 1993. Fonte: Cramsie (2010, p.321).

A massificação do uso do computador na obtenção de resultados gráficos com a linguagem visual progressista adequada à comunicação contemporânea também foi alvo de atitudes críticas entre designers. Tanto esse tipo de postura quanto aqueles mais espontâneos serviram diversas vezes como acervo de autopromoção de designers. Um caso particular é o do designer austríaco Stefan Sagmeister. Visto por alguns dos críticos como praticante de “um estilo [de design gráfico] sem concessões” (SATUÉ, 2012, p.615), “caracterizado por uma franqueza incômoda e intransigência” (MEGGS, 2009, p.650).

Sagmeister é o autor de trabalhos que têm por objetivo questionar o *status quo* do próprio meio em que atua. Uma das formas de se levantar esse questionamento foi feita a partir de projetos gráficos que evidenciam o gesto humano (CRAMSIE, 2010, p.324). Assim foi com o cartaz concebido para a conferência para a qual fora convidado pela divisão de *Detroit da American*

Institute of Graphic Arts e pela *Cranbrook Academy of Art* (figura 34). Nele, o próprio designer aparece nu, com o texto correspondente às informações do evento, riscado sobre seu corpo com uma lâmina de bisturi. Segundo Cramsie (2010, p.324), o resultado só foi alcançado com a ajuda de um assistente para cortar as letras. Um *band-aid* foi usado para cobrir um ferimento no mamilo esquerdo causado pelos cortes. Na fotografia, o designer segura com sua mão esquerda uma caixa onde se lê, no rótulo, a palavra “*strips*”, um trocadilho com o gesto de se despir.

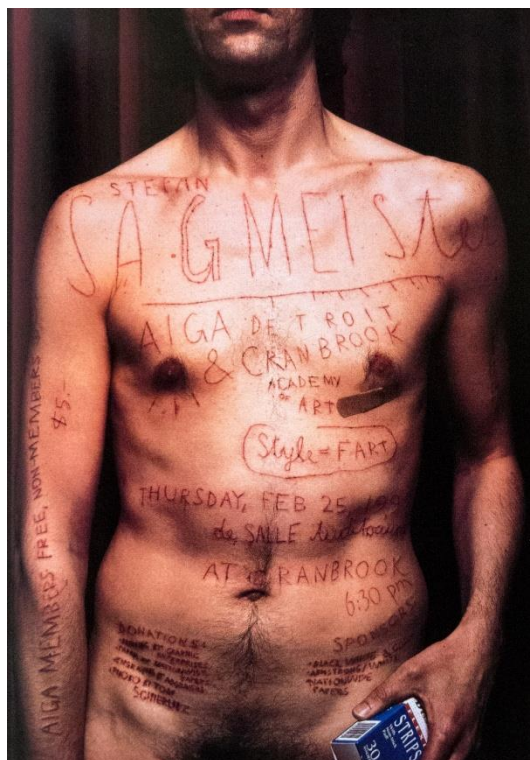


Figura 34 – Cartaz para conferência da AIGA criado por Stefan Sagmeister, 1999. Fonte: Cramsie (2010, p.325).

A mensagem leva em consideração o público ao qual é destinada, composto por alunos de design gráfico. Estes estão envolvidos com a vida do computador enquanto ferramenta de trabalho e constantemente expostos a todo tipo de promoção desta ou daquela corrente estética. Sobre o corpo de Sagmeister lê-se a expressão de sua autoria “*Style = FART*” (um trocadilho com a expressão original “*style = art*”). Segundo Cramsie (2010, p.325), esse é um indicativo da importância que Sagmeister atribui ao caráter individual do designer, fugindo das “armadilhas estilísticas”, ou seja, “qualquer aspecto que possa ser identificado com algum outro período do design ou designer ou, ainda, qualquer expressão estereotipada de beleza”.

2.2.

Poesia e design: um percurso enredado

Apontamos com esta contextualização histórica o quanto a manipulação de texto e de imagem constituíram os pilares do design gráfico em seus aspectos formais e compositivos. Para cada avanço tecnológico houve uma resposta nos modos operacionais, na metodologia e na configuração formal dos impressos e mídias concebidos por meio do design gráfico. Esses avanços converteram-se em um processo de expansão na linguagem e no repertório visual à disposição dos profissionais ligados a essa atividade. Nesses desdobramentos, constatam-se as cambiantes posturas em relação ao signo verbal mediante a manipulação nas gradações das dimensões sonoras e visuais.

As diferentes abordagens no uso da tipografia revelam o quanto foi realizado no campo das experimentações formais visando à construção do significado das mensagens visuais. Este é o percurso do qual decorre a instituição de convenções e normas na disposição do signo verbal em diferentes suportes. As limitações e restrições das técnicas de escrita e impressão impuseram procedimentos e técnicas que posteriormente foram sendo assimilados como normas e padrões de operação ao longo do processo. Por outro lado, os avanços tecnológicos, as modificações nas sociedades urbanas e as guinadas nas visões de mundo radicalizaram essas mesmas normas, sempre visando que as mensagens saltassem na paisagem visual e atendessem as respectivas necessidades de comunicação.

Ao longo do século XX, em particular, esses desdobramentos e realinhamentos das práticas socioeconômicas foram marcados pelas alternâncias nos arranjos de intermediação entre a arte e o design. Desse diálogo foram estabelecidas as plataformas de intervenção social e difusão de novos paradigmas. Villas-Boas (1998, p.16) assinala essa intermediação argumentando que

se são nos versos e nos manifestos de Marinetti que estão os conceitos que embasam a transgressão futurista, é na ordenação tipográfico-visual destes poemas e manifestos e nos projetos gráficos de cartazes, folhetos e revistas que aqueles poetas diziam claramente tanto para o homem comum quanto para os críticos: *a arte está mudando*.

A poesia visual também se insinua no design gráfico pela publicidade. À medida que o signo verbal potencializa-se como imagem (sua dimensão visual),

aumenta-se o entrelaçamento entre o verbal e o visual. Nessas situações, o signo verbal flerta com a dimensão imagética ao mesmo tempo em que evoca a essência da sonoridade (sua dimensão sonora). Esse entrelaçamento torna difusos os limites entre poesia e design. Nesse sentido, Cramsie (2010, p.233-235), alude ao período de efervescência da publicidade norte americana, de meados dos anos 1940 até meados dos anos 1960, quando diretores de arte (responsáveis pela imagem) passaram a trabalhar bem próximos aos redatores (responsáveis pelo texto) na criação de mensagens que tirassem vantagem dos jogos de palavras e imagens em combinação. Este é o caso do anúncio de Gene Frederico para a revista *Woman's day* (figura 35). Neste caso, segundo Cramsie (2010, p.235, tradução nossa), o que ocorre é que

deleitando o espectador com trocadilhos visuais e verbais, não apenas os produtos seriam melhor lembrados, como eles também poderiam ser associados, na mente do espectador, com as respostas positivas que o humor provoca.

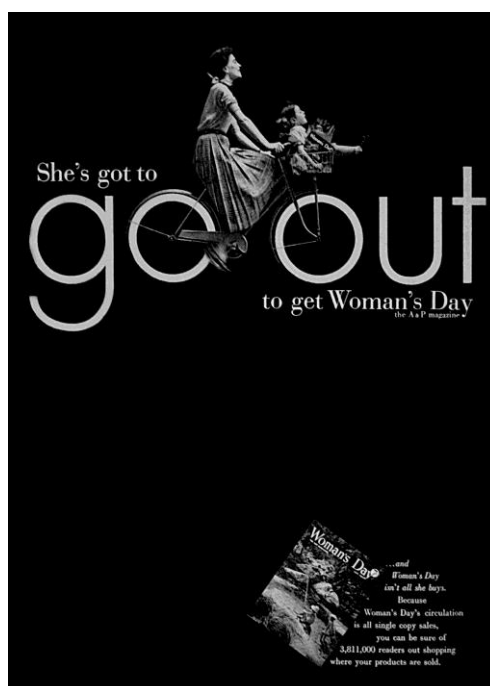


Figura 35 – Anúncio para a revista *Woman's Day*, 1954 criado por Gene Frederico (diretor de arte) e Bill Bernbach (redator). Fonte: Cramsie (2010, p.234).

Segundo Cramsie (2010, p.235), “esse suporte entre texto e imagem nem sempre significa que a cada um deve ser dado igual status”. Muitas vezes, efeitos similares são obtidos dispensando-se o uso de imagens, gerando associações que vão além da discursividade verbal com uma “tipografia ativa” (CRAMSIE, 2010, p.236, tradução nossa). Enaltecendo o potencial da poesia

visual no meio publicitário, Peignot (2005, p.22, tradução nossa) cita o célebre logotipo criado por Herb Lubalin (figura 36) em que, “sobre o pretexto de exibir as qualidades da tipografia, nos mostra uma mãe carregando seu filho na letra ‘O’”. De acordo com Cramsie (2010, p.234, tradução nossa), Lubalin “usa o tipo [os elementos tipográficos] como sua própria ilustração”.



Figura 36 – Logotipo Mother & Child de Herb Lubalin, 1966. Disponível em: <<http://www.aiga.org/medalist-herblubalin/>>. Acesso em: 22 de jan. de 2015.

Esse trânsito entre a esfera da arte, poética no caso, e do mercado, entendido aqui como o ambiente da produção e do consumo de massas, é recorrente ao longo da história do design. Lupton (1999, p.67, tradução nossa), aborda esse tema de maneira a auferir um panorama atual da atividade ao afirmar que

o design moderno emergiu em resposta à Revolução Industrial, quando artistas e artesãos de mentalidade reformista tentaram aplicar uma sensibilidade crítica à feitura de objetos e aos meios de comunicação. O design tomou forma como um crítico da indústria, assim pôde amadurecer e adquirir um status legítimo tornando-se um agente da produção e de consumo de massa. Hoje, os desdobramentos eletrônicos da Era da Máquina ameaçam dissolver a autoridade do design como uma sequência definitiva de objetos e indivíduos. O design está disperso através de uma rede de tecnologias, instituições, e serviços que definem a disciplina e os seus limites.

No próximo capítulo nos ocupamos de elencar questões e aspectos relevantes para este estudo de dentro da produção e do referencial teórico dos poetas concretos. Buscamos compreender a especificidade e as articulações destes trabalhos com as formas e procedimentos típicos do design gráfico. Para isso, recorreremos também à contextualização do momento em que as práticas de vanguarda e a vertente construtivista atingem a classe artística brasileira, revelando como poesia e design participaram do processo de modernização do país em meados dos anos 1950.

A poesia concreta como ampliação do signo verbal

No presente capítulo fazemos uma breve referência ao movimento poético que, no Brasil, estabeleceu relações com o design gráfico mediante as articulações e postulados do concretismo e de sua recepção, principalmente, por artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. O olhar voltado para essa poética decorre não só de sua afinidade com o design como também do tratamento dado ao signo verbal pelos poetas adeptos desse movimento.

Trata-se da linguagem poética influenciada por procedimentos comuns aos designers gráficos, principalmente na composição tipográfica, com a finalidade de revelar a dimensão visual do signo verbal. A conjugação de tipografia, poética e visualidade tem antecedentes em manifestações tão remotas como a obra do poeta grego Símias de Rodes (Séc. III A.C.) (MEGGS, 2009, p.321), e também no período que ficou conhecido na literatura como a crise do verso. Embora os registros poéticos onde se perceba o uso intencional da visualidade das letras sejam antigos, um marco do abandono da estrutura construída a partir da unidade do verso é o poema *Un Coup de Dés* (1897) de Stéphane Mallarmé (figura 37). Nessa obra, as palavras são dispostas de forma irregular em páginas duplas, lado a lado. Constituem-se assim amplos espaços brancos que adquirem um papel expressivo na composição (CAMARA, 2000a, p.45). Existe uma variação quanto ao uso de letras em negrito e itálico, além de palavras com todas as letras em caixa-alta. Segundo Camara (2000a, p.46),

a composição gráfica desse poema sofreu forte influência do grande número de impressos que tomavam as ruas e se beneficiou de um intenso movimento de criação de tipos que visavam à publicidade e não o texto literário.

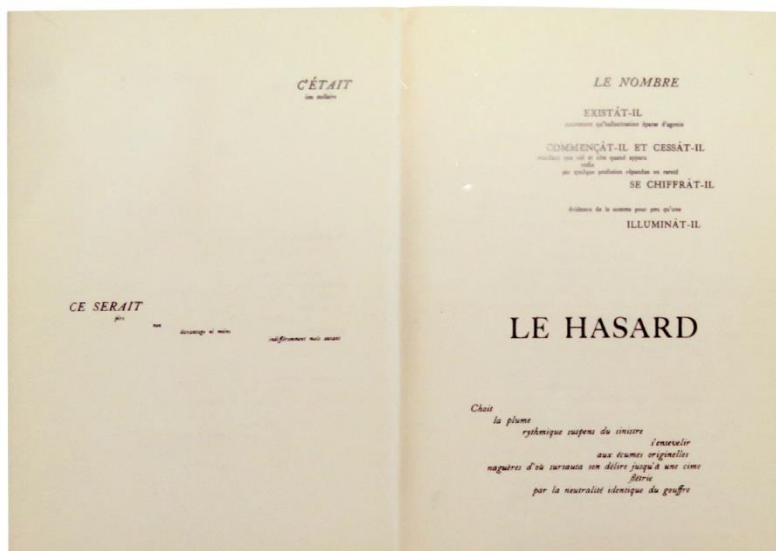


Figura 37 – “Um coup de dés”, Stéphane Mallarmé, 1914. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.15).

Uma das intenções do poeta era que o poema funcionasse como uma espécie de partitura musical refletindo as diferentes alturas e durações do som e a variação de intervalos (CAMPOS, 2006, p.32 e 33). Para Garcia (2013, p.37),

o poema de Mallarmé tornou-se ícone de um processo de emancipação da linguagem poética que, no final do século XIX e início do século XX, iniciava um afastamento do discurso das ideias. E foi a poesia que se nutriu intensamente dos experimentalismos modernistas detonados por essa obra emblemática.

Esta será uma das principais referências para os poetas concretos nos anos 1950. De todo modo, na virada do século XIX para o século XX, e até meados deste último, foram inúmeros os exemplos de experimentação artística e poética, como o caso do Futurismo e do Dadaísmo. De certa forma, todo o conjunto dessa produção artística encontrou ressonâncias na área do design gráfico justamente por terem sido formas de aliar texto, imagem e as inovações na tecnologia de impressão e reprodução. Acrescente-se a isso a eclosão da comunicação de massa. Outro poeta interessado nesses experimentos poéticos, e que também será referência para os poetas concretos (CAMARA, 2000a, p.98; CAMPOS, 2006, p.63), é o francês Guillaume Apollinaire. Trabalhando junto com os cubistas, principalmente Pablo Picasso, o poeta contribuiu para a definição dos “princípios da pintura e literatura cubistas”, e observou certa vez que “catálogos, cartazes, anúncios de todos os tipos, acreditem, contêm a poesia de nossa época” (MEGGS, 2009, p.322). São dele os *Calligrammes* (figura 38),

“trabalhos em que o texto tinha a forma visual do objeto que descrevia” (MENEZES, 1998, p.24), por meio da ordenação não linear e da variação no tamanho das letras.

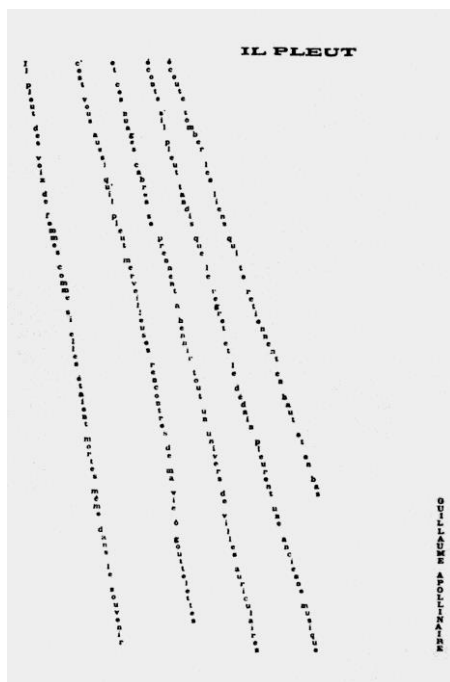


Figura 38 – Poema “Il Pleut” (chove) de Guillaume Apollinaire. Fonte: Cramsie (2010, p.177).

De um modo geral, o que se conclui, conforme Garcia (2013, p.37), é que os movimentos poéticos do início do século XX questionavam, tal como as artes plásticas, a função representativa da linguagem artística. Buscava-se a materialidade do signo poético – manifestação física, palpável da própria realidade – e a eliminação (ou, pelo menos, a minimização) dos aspectos semânticos.

A busca pela materialidade do signo poético resultou em um repertório visual próprio dos poetas concretos, especialmente em seus trabalhos da fase ortodoxa. Dentre estes o mais marcante foi denominado por Gonzalo Aguilar (2005, p.196) de quadrícula, presente em poemas como “Tensão” (figura 39), de Augusto de Campos, e “Velocidade” (figura 40), de Ronaldo Azeredo. Este consiste na disposição do poema de modo que a forma resultante é um quadrado e a orientação do texto segue um padrão ortogonal. Sobre “Tensão”, Aguilar (2005, p.209), argumenta que

neste poema, o “t” não possui um caráter simbólico nem um valor neutro; sua forma acentua (graças a sua tipografia em Futura) a quadrícula do poema e o valor nodal do “t” como vínculo espacial entre quatro elementos

que formam urna cruz ou um "t" (tem, tam, tem, tom). Não há uma metáfora da tensão: a tensão age no próprio poema (é o poema). E para compreender isso, devemos considerar os signos em sua aparência visual.

com can
som tem

con ten tam
tem são bem

tom sem
bem som

Figura 39 – Poema Tensão de Augusto de Campos, 1956. Fonte: Campos (2001, p.95)

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Figura 40 – Poema Velocidade de Ronaldo Azeredo, 1958. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.241).

Com esses procedimentos, os poetas concretos realizam a ampliação do signo verbal, trazendo para o nível da forma e da disposição espacial novas leituras poéticas. Segundo Aguilar (2005, p.207),

ao considerar o signo em um campo autônomo e em uma perspectiva anti-referencial, o texto concentra sua atenção nas manifestações perceptivas (materiais) do signo e não nas imagens mentais ou reais que evoca mediante a metáfora. Nos poemas concretos, a imagem não é um

referente ou uma entidade mental, e sim uma imagem literal, espacial e antimimética.

A operacionalização desses atributos revelou-se como via de acesso à interlocução com outros campos da arte. Essa atuação, inclusive, se deu com a assimilação de métodos e postulados de outros setores, sempre com o norte comum de agrupá-los dentro de uma mesma “estratégia de ação” (AGUILAR, 2005, p.167) no campo cultural.

3.1.

A materialidade do signo poético

Voltando-se para a materialidade da palavra, os poetas concretos instituem novos princípios para a sua produção. Estes estão relacionados a uma visão unificadora das artes. Uma visão não só relacionada à integração de poesia, música arquitetura etc, como também de obras de períodos distintos. Segundo Augusto de Campos (2006, p.31), o processo realizado por Mallarmé com *Un Coup des Dés* (figura 37) compara-se ao realizado por músicos de vanguarda, como Boulez e Stockhausen. O ponto de partida se deu “com a palavra como estrutura, tendo em vista uma unidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (CAMPOS, 2006, p.31, grifos do autor). Um exemplo de estrutura onde o todo contribui para a apreensão dos sentidos da obra é o poema “vai e vem” (figura 41), de José Lino Grünewald, outro integrante do grupo de poetas concretos.



Figura 41 – Poema “vai e vem” de José Lino Grünewald, 1959. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.236).

Em um texto em que pretende definir o estruturalismo, Roland Barthes associa o processo de Mallarmé com operações de Mondrian e Pierre Boulez e concentra-se em relacioná-los dentro de um procedimento em que eles, segundo o autor, “arranjam certo objeto, que se chamará precisamente *composição*, por meio da manifestação regulada de certas unidades e de certas associações dessas unidades” (BARTHES, 1982, p.52, grifos do autor). Ainda segundo Barthes (1982, p.53), esse processo de arranjo regular é o foco principal da atividade estruturalista em que

a sintaxe das artes e dos discursos é, como se sabe, extremamente variada; mas o que se reencontra em toda obra de projeto estrutural é a submissão a constrangimentos regulares, cujo formalismo, impropriamente incriminado, importa muito menos do que a estabilidade [...]

A associação entre o estruturalismo e a poesia concreta nem sempre é feita de modo imediato. Aguilar (2005, p.190, grifos do autor) alerta que, quando se considera a noção de estrutura, que permeia toda a teorização e crítica dos poetas concretos, “não se deve interpretar o termo ‘estrutura’ em um sentido ‘estruturalista’ [...] mas sim em um sentido mais gestáltico”. É certo que os poetas concretos defrontaram-se com o poema de Mallarmé em “estritos termos de *Gestalt*”¹² (CAMPOS, 2006, p.32, grifos do autor), apontando-o como precursor no que eles almejavam como salto inventivo em sua linguagem poética. Nesses mesmos termos, eram percebidas as obras de artistas de outros campos.

Ocorre que, nessa ocasião, por “estruturalista”, Aguilar se refere à corrente da linguística, advinda de Saussure. Se ampliarmos essa noção para além do campo da linguística, e considerarmos, numa perspectiva mais ampla, o pensamento estrutural tal como propõe Foucault (2000, p.307), ou seja, como sendo constituído por “diferentes tipos de formalismo que atravessaram a cultura oriental durante todo o século XX”, encontraremos em diversos aspectos as congruências entre essas correntes de pensamento e a poesia concreta. Barthes (1982, p.50, grifos do autor) também desenvolve um pensamento similar quando afirma ser possível “presumir que existem escritores, pintores, músicos, aos

¹² A *Gestalt* é uma teoria oriunda da área da psicologia da percepção cujo princípio fundamental “é conhecido como *Prägnanz*, e baseia-se na tendência humana de organizar elementos de maneira regular, simétrica e, em grande medida, baseada na simplicidade” (NOBLE, 2013, p.26, grifos nossos).

olhos dos quais um certo *exercício* da estrutura (e não mais somente seu pensamento) representa uma experiência distintiva [...].”

Acompanhando a transição do pensamento estrutural no século XX, a obra de Mallarmé aparece como um marco de ruptura com o uso de experiências com a linguagem poética. Ao analisar o papel da literatura na transformação ocorrida no estruturalismo a partir do seu próprio interior, Leenhardt (2014a, 08"00-9"20) recorre ao contexto do romance na França no final do século XIX. O autor elabora a tese de que é naquele momento que Mallarmé coloca a cisão entre duas formas de literatura, revelando, nas palavras do autor, sua “dimensão elitista e antidemocrática” (LEENHARDT, 2014a, 10"20). Ficam então em lados opostos a literatura de consumo com a narrativa tradicional do romance (a *reportage universel*¹³) e a literatura poética, que se afasta do uso comum da linguagem, buscando na poesia, um trabalho sobre a língua de “requisite” e “sofisticação”. Outro conceito que irá emergir desse trabalho poético é o conceito de “escuridão”¹⁴, tal como em Derrida, onde os significados e sentidos “nunca estão definitivamente transparentes, óbvios”, o que faz com que haja sempre uma “porta aberta atrás de cada palavra”. De acordo com a tese de Leenhardt, esse movimento, que se inicia com Mallarmé e segue por toda produção e crítica literária ao longo do século XX, passando pelo surrealismo, por Sartre, Barthes etc. é sempre contra o “sistema fechado” a que se propôs o estruturalismo dominante. A leitura da obra de Mallarmé feita pelos poetas concretos, ainda que seja pela via da *Gestalt*, vai conduzi-los para a apreensão das possibilidades inventivas no campo da linguagem, para além da ruptura com a sintaxe discursiva¹⁵. Conforme nos informa Aguilar (2005, p.192),

foi na poesia de Mallarmé que os poetas encontraram as resoluções organizativas que a consideração do espaço como agente estrutural exigia.

¹³ *Reportage universel* foi a denominação que Mallarmé atribuiu à literatura de consumo e que tinha por oposição a poesia, “única, para Mallarmé, que merece o nome de literatura” (LEENHARDT, 2014a, 10"55).

¹⁴ Segundo Leenhardt (2014a, 10"55) a escuridão na escrita de Derrida é um “sintoma da complexidade, um rastro da complexidade”. São, tal como em Mallarmé, escritas onde o sentido não está “transparente” e nem “óbvio”, o que vai libertar a língua de um sistema fechado, constituindo-a no conceito de “obra aberta”.

¹⁵ Os poetas concretos admitiam uma natureza não-discursiva para a poesia. Segundo Campos (2006, p.159), historicamente, sua evolução é marcada pela contradição entre este aspecto e a “sintaxe lógico-discursiva”, constituinte do “arcabouço lógico moldado especialmente para o uso simbólico-discursivo” da linguagem.

Não se tratava de uma proposta explícita de Mallarmé, mas sim das consequências que podiam ser derivadas de uma leitura estrutural de *Un Coup de Dés*, em vez de interpretá-lo, como a crítica havia feito com frequência, no sentido negativo de dissolução do verso.

Essas resoluções foram discriminadas em detalhe em alguns dos textos críticos dos poetas concretos. Campos (2006, p.32-33), a partir de *Un Coup de Dés* (figura 37), as descreve como sendo o emprego de tipos (letras) diversos e o uso do espaço gráfico “qualificado”, com os “brancos” (espaço da página sem impressão) assumindo funções ativas. Segundo Campos (2006, p.32), esse seria o meio pelo qual seriam realizadas as “subdivisões prismáticas da ideia”, uma expressão que Campos atribui ao próprio Mallarmé. Segundo Cramsie (2010, p. 176, tradução nossa),

para Mallarmé o ato de leitura era em si mesmo uma parte integral de uma experiência poética geral. Essa era uma experiência que ele desejava reforçar usando espaços gráficos entre as palavras para criar ritmos poéticos e novas associações verbais.

Com a dissolução do verso, e a integração desse procedimento aos pressupostos da vertente concretista na arte, os poetas concretos seguiram rumo à racionalização do método. Fato responsável pela aproximação com artistas de outras esferas da arte, como pintores e escultores, e também designers e arquitetos, a partir da mesma linha de pensamento.

3.1.1.

Pensamento matemático

Outro aspecto inerente ao pensamento estrutural que foi incorporado pelos poetas concretos é o racionalismo matemático. Ao conceber o poema como um objeto em si mesmo, e não mais referente a “pretensões figurativas de expressão” (CAMPOS, 2006, p.55), este passa a funcionar como um sistema autônomo; um sistema em que o signo verbal se transforma em unidade mínima, operacionalizada segundo princípios ideográficos, isomórficos e espaço-temporais.

O método ideográfico, proveniente de questões poéticas apontadas por Ezra Pound e Ernest Fenollosa, “seria tomado como base para estruturar o uso simultâneo de signos verbais e não-verbais” (CAMARA, 2000, p.40). O princípio

do isomorfismo é proveniente das relações de figura e fundo e se manifesta em dois momentos: primeiro tendendo à fisionomia, em um movimento imitativo do real; e depois com o predomínio da forma geométrica (a matemática da composição) (CAMPOS, 2006, p.217). As relações espaço-temporais permitem a manipulação de aspectos sonoros e visuais do signo verbal. Segundo Aguilar (2005, p.203),

ao dispor os signos no espaço de um modo regular, as formas geométricas quadriculares (sintéticas e simultâneas) pretendem substituir as disposições lineares do verso (sucessivas e recursivas). Desse modo, o poeta concreto se distancia ainda mais das formas narrativas da discursividade poética e se aproxima do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas.

Esses princípios foram formulados pelos poetas concretos na constituição de um repertório visual próprio, constituído a partir do que eles denominaram *paideuma*. Segundo Aguilar (2005, p.171), esse conceito se refere a

um repertório distintivo, que mostra uma série de preferências e opções que os diferenciava do gosto imperante. Com esse conceito (*paideuma* = aqueles dos quais se pode aprender), armaram um repertório que, sem recorrer ao 'cânone' vanguardista, diferia claramente do elenco de autores habituais.

Nesse sentido, a atuação do poeta se dá por meio de formulações e constrangimentos estabelecidos *à priori*, em que ele deve "enxergar seu vetor de desenvolvimento" (CAMPOS, 2006, p.133). Tal evolução de formas implicará o emprego de uma estrutura matemática, conforme o poema "terremoto" (figura 42), de Augusto de Campos. Ao descrever o método, Haroldo de Campos (2006, p.134) revela que

a solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa.

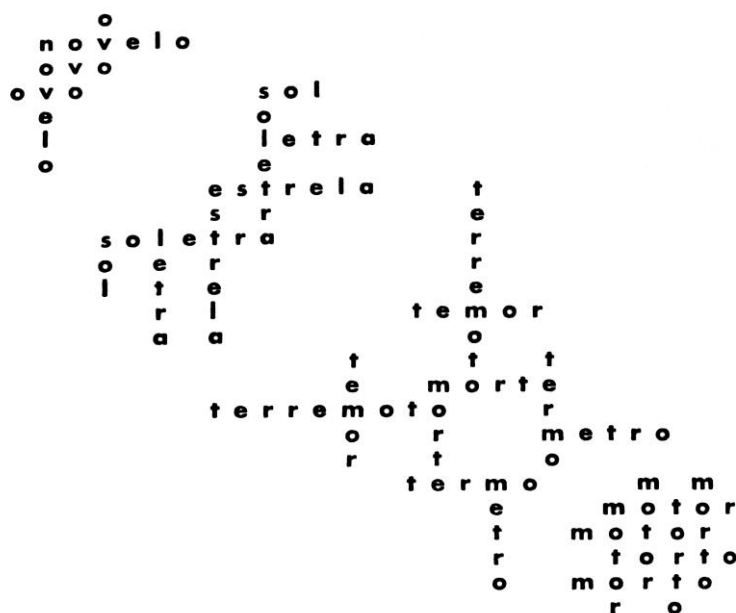


Figura 42 – Poema “terremoto” de Augusto de Campos, 1956. Fonte: Campos (2000, p.96).

Esse jogo entre as possibilidades criativas a partir de uma estrutura funciona de maneira semelhante à forma como Leenhardt (2014b, 00"10) contextualiza as mudanças ocorridas dentro do pensamento estrutural no momento em que surgem novas possibilidades de aberturas nas obras literárias, com a intertextualidade, sem que haja necessidade do abandono da “noção de sistema”. Embora o autor se refira a grupos formados posteriormente, nos anos de 1960, como o OULIPO, esses são desdobramentos desse pensamento estrutural. O interesse deste grupo era por “usar todas as possibilidades oferecidas pela matemática, a matemática considerada como um jogo sem significado mas com uma infinidade de possibilidades” (LEENHARDT, 2014b, 10"05). De certa maneira, e apresentando variações na intensidade, esse esquema irá atravessar toda a produção dos poetas concretos desde sua fase inicial (fenomenologia da composição), até a fase seguinte (matemática da composição)¹⁶, em que são delimitados os seus parâmetros de operação com mais rigor.

Nesse esquema rigoroso, em que as palavras atuam como unidade mínima, estão enunciados princípios da atividade estrutural segundo a definição

¹⁶ Haroldo de Campos refere-se à distinção feita por Mário Pedrosa na qual a fenomenologia da composição cede lugar à matemática da composição (CAMPOS, 2006, p.134).

de Barthes (1982, p.53). Sob essa perspectiva formalista, são os “constrangimentos regulares”, ou seja, os padrões operacionais formulados antecipadamente, as regras, que interessam. Barthes (1982, p.54, grifos do Autor) afirma que

é pela volta regular das unidades e das associações de unidades que a obra aparece construída, isto é, dotada de sentido; os linguistas chamam essas regras de combinação de *formas*, e haveria grande interesse em conservar esse emprego rigoroso de uma palavra por demais gasta: a forma, como se disse, é o que permite a contiguidade das unidades não aparecer como um puro efeito do acaso: a obra de arte é o que o homem arranca ao acaso.

Esse raciocínio científico e matemático tem origens na Europa e foi adotado por artistas visuais integrantes de movimentos de arte abstrata preocupados com as questões de reprodução e do trabalho artístico mediante o processo industrial (LEENHARDT, 2014b, 52"00). Naquele momento, ocorreu a aproximação entre artistas e poetas em torno da fundação do concretismo brasileiro, visando restabelecer a inserção social da arte. Ao abordar esse projeto coletivo, Augusto de Campos (2006, p.55, grifos do autor) afirma que

em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.

3.1.2.

Poesia verbivocovisual

A palavra reificada em suas dimensões sonoras, visuais e semânticas é o núcleo de um procedimento ao mesmo tempo crítico, em suas reivindicações por uma atualização no campo da linguagem, e inventivo, em suas experimentações na dimensão da linguagem poética. Essa perspectiva é elucidada pelos poetas concretos do grupo Noigandres quando afirmam que:

o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em si mesmo, não um intérprete de objetos

exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. Seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica [...]) usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra (CAMPOS, 2006, p.216).

Afastando-os da subjetividade, a comunicação não-verbal almejada pelos poetas concretos seria efetuada a partir da aproximação com outras áreas, como o design. Essa aproximação resulta no ensejo em reler as vanguardas e, paralelamente, enquadrar questões relativas à comunicação de massa, como no poema de Decio Pignatari “beba coca-cola” (figura 43). Conforme esclarece Aguilar (2005, p.77, grifos do autor),

a noção de *design*, de importância decisiva nos movimentos vanguardistas dos anos 1920, que se preocupavam com a inserção de objetos artísticos no novo mundo da máquina, é recuperada aqui [na poesia concreta] como *forma* que atravessa e reúne o heterogêneo (Mallarmé, Volpi e [Max] Bill, mas também os anúncios luminosos e a fachada de um estabelecimento comercial). Em todo caso, o design proporcionava, em leitura simplificadora, o estoque de motivos que distinguiram o movimento: consonância com o contexto moderno, possibilidade de uma linguagem universal, reflexão sobre forma, e caráter meditado e planejado da obra frente ao caos surrealista e às efusões tardo-românticas que ainda predominavam na poesia.



Figura 43 – Poema “beba coca-cola” de Decio Pignatari, 1957. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.235).

Pignatari (1973, p.15) revela como se dava essa articulação a partir de uma necessidade decorrente do processo de industrialização, que é a “alfabetização universal”. Esta daria conta da linguagem adequada aos modernos meios de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão. Essa é uma visão que identifica uma nova tomada de consciência de profissionais e artistas ligados à comunicação. Para Pignatari (1973, p.15 e 16, grifos do autor), o século XX

é o século do planejamento, do *design* e dos *designers*: o desenho industrial e a arquitetura passam a ser estudados e projetados como mensagens e como linguagens; escritores, poetas, jornalistas, publicitários, músicos, fotógrafos, cineastas, produtores de rádio e televisão, desenhistas, pintores e escultores começam a ganhar consciência de *designers*, forjadores das novas linguagens.

Conforme veremos a seguir, a aproximação entre design e poesia surgiu em um momento marcante da afirmação da modernidade brasileira. Pignatari (1973, p.16, grifos do autor) complementa sua visão do século XX com a definição de uma nova atribuição para a área do design, segundo a qual “*Designer* da linguagem é aquele capaz de perceber e/ou criar novas relações e estruturas de signos”.

Segundo Aguilar (2005, p.217),

o fato que os artistas de vanguarda escolhessem a tipografia como campo para suas experimentações indica que, para eles, este não era um problema sem relevância na dinâmica das transformações artísticas.

Quando surge a poesia concreta, o ponto em que a tecnologia de impressão e reprodução de texto encontra-se permite que o poeta utilize-se de recursos tipográficos que passam a fazer parte integrante do poema. A escolha da letra e a disposição dos elementos textuais na página são procedimentos que aproximam o poeta do designer (GARCIA, 2013, p.68). Como participantes do movimento modernista, os poetas concretos tinham um parâmetro para a escolha da fonte, no sentido de tornar coesa a sua produção. Conforme assinala Garcia (2013, p.93, grifos do autor), “no âmbito da tipografia [...] a disciplina da fase ortodoxa da poesia concreta (anos 1950) refletiu-se na escolha do tipo oficial do movimento: o [sic.] futura”.

Criada pelo designer Paul Renner em 1927, a Futura “foi a primeira família [tipográfica] constituída expressamente sob preceitos funcionalistas [de design gráfico] (ou seja, de fácil reprodução, legibilidade e assimilação)” (VILLAS-

BOAS, 1998, p.83). Sobre a capacidade da fonte futura em atender os preceitos dos poetas concretos por meios de suas particularidades geométricas (figuras 44, 45 e 46), Aguilar (2005, p.222, grifos do autor) assinala que

Nos poemas concretos, a tipografia *futura bold* foi convertida no tipo modernista por excelência, sem ornamentos e estritamente funcional. Trata-se de uma letra sem serifa e sem adornos, que privilegia sua economia e sua transparência em relação a outras tipografias. Dispõe do mínimo para ser entendida, dispõe do básico para funcionar. Assim, a tipografia do poema é parte significativa, existência ativa e não mundo inerte.

**O E
OE TE
OES STE
OEST ESTE
OESTEESTE**

Figura 44 – Poema “lesteoeste” de Ronaldo Azeredo. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.32).

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrarattera**

Figura 45 – Poema “terra” de Decio Pignatari. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.27).

**sem um numero
 um numero
 numero
 zero
 um
 o
 nu
 mero
 numero
 um numero
 um sem numero**

Figura 46 – Poema “sem um número” de Augusto de Campos, 1957. Fonte: Campos (2000, p.101).

Posteriormente a essa fase, as experimentações tipográficas continuam, principalmente com Augusto de Campos, conforme aponta Aguilar (2005, p.224), entre os poetas concretos, quem continuou com mais insistência nessa linha de experimentação foi Augusto de Campos que, na década de 1970, utilizou o “*Letraset*” para compor seus poemas. O princípio da contemporaneidade se pluraliza (já não há um tipo privilegiado) e a clarificação já não possui esse caráter programático, variando segundo os poemas. Em suas buscas, Augusto de Campos explora os limites do signo como instrumento da linguagem poética.

3.1.3.

Viva Vaia e o percurso de Augusto de Campos

Dentre os três poetas integrantes do grupo Noigandres Augusto de Campos, também crítico e tradutor, foi o que manteve a produção mais ativa em termos de poemas visuais. Após a chamada fase ortodoxa, cada um dos integrantes do grupo Noigandres trilhou um caminho próprio. Ao longo dessa trajetória posterior, Augusto também realizou a expansão dos poemas para outros suportes e formatos, realizando parcerias com músicos, dentre eles seu filho Cid Campos, utilizando-se de tecnologias como vídeo e holografia para a exibição de seus poemas. Boa parte dessa produção encontra-se presente no

livro VIVA VAIA (Ateliê Editorial, 2000). Esta publicação abrange a produção poética de 1949 até 1979, onde estão compreendidos poemas anteriores à poesia concreta e outros que são fruto de associações intermédia como o poema Pulsar (figura 47), musicado por Caetano Veloso.

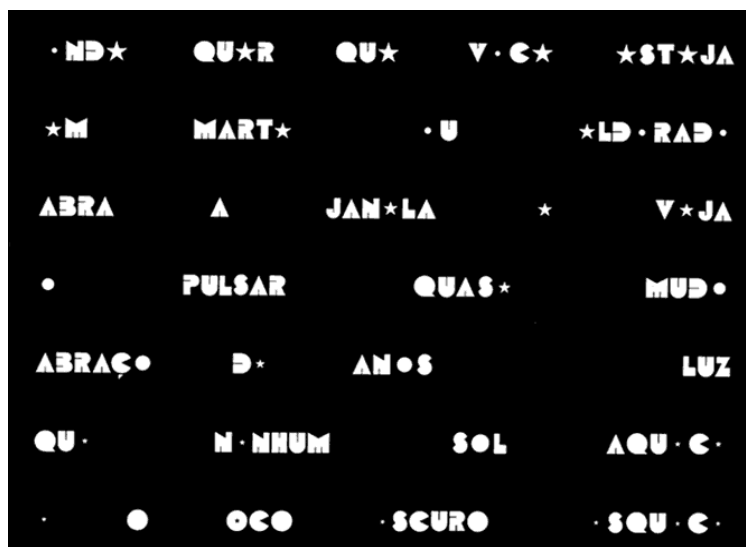


Figura 47 – Poema “pulsar” de Augusto de Campos, 1975. Fonte: Campos (2000, p.243).

A primeira série de poemas a explorar as potências sonoras, visuais e verbais foi Poetamenos, de 1953 (figura 48). Inspirada na melodia de timbres de Webern, a *Klangfarbenmelodie*, os poemas dessa série são compostos por palavras e letras dispostas de forma irregular e em cores diversas.

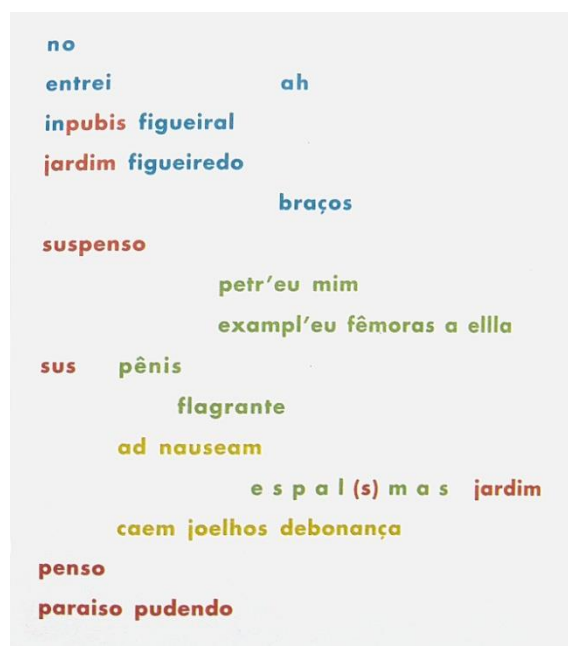


Figura 48 – Trecho da série poetamenos de Augusto de Campos, 1953. Campos (2000, p.69).

Cada cor corresponde a um timbre diferente de forma a orientar, junto com a ordenação do texto, a oralização desses poemas. É nesta série que Augusto de Campos iniciou a ruptura com a estrutura em versos e, segundo Aguilar (2005, p.275),

é nesta tradição [da montagem linguística] que se insere Augusto de Campos, explorando as possibilidades oferecidas pela montagem, entendida não em um sentido narrativo ou sequencial, mas sintético e simultâneo. A montagem não flui no tempo, como no cinema narrativo clássico, e sim se realiza no espaço.

Esse é um sinal prematuro de afastamento da subjetividade, que ficará mais evidente com a formação do grupo Noigandres, e adoção de uma configuração sintética que possibilite leituras diversas e dinâmicas. Conforme chama a atenção Aguilar (2005, p.275),

observa-se o esforço por configurar uma imagem sintética dessa experiência fragmentária que evite a lógica discursiva e que seja equivalente ao espaço da página e à espacialidade dos signos (cada peça de Poetamenos é um ideograma).

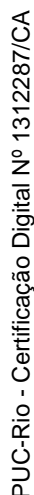
Mas a ideia dessa dimensão espaço-temporal virá nos anos seguintes já com atuação coletiva. Na publicação VIVA VAIA essa produção compõe a série “OVONOVELO” (figura 49). Nela predominam os elementos da fase ortodoxa (STERZI, 2004, p.108), citados anteriormente, em que se notam os jogos de palavras em estruturas geométricas com utilização da fonte Futura, predominantemente.

```

      vê                                ne
    não                                ve
      vê                                né
    não                                voa
      vê                                nu
    não                                vem
      vê                                num
    não                                véu
      vê  nus
          V
  
```

Figura 49 – Poema “V” de Augusto de Campos, 1957. Fonte: Campos (2000, p.97).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA



Figura 51 – Poema “amortemor” de Augusto de Campos, 1970. Fonte: Campos (2000, p.195).

O que percorre toda obra de Augusto de Campos é a dimensão do sujeito em seu caráter eclipsado a partir de operações formais e experimentações no suporte. Segundo Sterzi (2004, p.105)

a coerência da trajetória de Augusto não é simples, mas complexa. De seus primeiros poemas até os poemas propriamente concretos, verifica-se um progressivo esvaziamento do sujeito lírico.

A produção de Augusto de Campos parte da ruptura com a estrutura do verso até a expansão intermídia das possibilidades com o signo verbal. No próximo bloco deste capítulo examinamos algumas das motivações e desdobramentos sociais e culturais que propiciaram a aproximação da poesia e do design em território nacional, até o momento da institucionalização do design como campo autônomo no Brasil. Revelamos com isso como a recepção das práticas de vanguarda se deu de um modo peculiar em um projeto coletivo de modernização do país. É relevante o fato de que essa particularidade revela as razões pela opção de uma vertente específica do design em solo nacional. Constatamos com este estudo que essa opção ecoou no campo da poesia, mobilizando novos procedimentos e técnicas no seu fazer e impondo uma série de inflexões ao signo verbal.

3.2.

Convergências entre design e poesia concreta

Com o intuito de alargar a compreensão das possíveis articulações entre as dimensões sonora e visual manifestas no signo verbal gráfico/tipográfico, recorreremos, por meio da pesquisa bibliográfica, ao período em que surgem as condições socioeconômicas e culturais propícias em território nacional para a aproximação entre os poetas, artistas plásticos e designers ligados à corrente concretista. Essa conjuntura motivou a poesia, as artes e o design a delinearem um projeto coletivo de modernização cultural no país. Nesta segunda parte deste capítulo, revelamos como essa vertente da arte alinhou as aspirações de poetas, artistas e designers na pesquisa e na concepção formal de obras literárias, de design e das demais artes. Avaliamos aqui como se deu recepção dessas ideologias por parte dos grupos que foram se formando nesse período. Assim foram delineados os parâmetros de aceitação e rejeição de procedimentos artísticos. Segundo Camara (2000a, p.19)

no ideal de pureza formal dos grupos paulistas, julgava-se que o compromisso da arte com o novo panorama socioeconômico não permitia o acaso das operações do espírito, o que os levava à formação de grupos coesos, com unidade metodológica geradora de mecanismos de produção artística.

Na busca pela superação de parâmetros de produção e circulação das artes e do design considerados ultrapassados e com a intenção de responder às demandas da crescente sociedade de consumo, foi empreendido um programa de atualização cultural que, segundo os seus principais agentes, se espelhou nos movimentos de vanguarda da Europa do início do século XX, em especial os da linhagem construtiva (BRITO, 1999, p.34). Notadamente, assinalamos como uma parcela da elite paulista alavanca a emergência inicial do modernismo brasileiro como movimento de vanguarda (AGUILAR, 2005, p.248). Esse primeiro ciclo, marcado pela busca de uma unidade convergente na constituição de uma identidade nacional, foi posteriormente suplantado por uma nova assimilação dos preceitos modernos pelo movimento concretista. Segundo Leonidio (2013, p.3), essa passagem não significa o esgotamento deste primeiro ciclo,

quer dizer apenas que ele [o primeiro ciclo modernista] deixa de ser reconhecido pelos setores da vanguarda artística brasileira (e é essa sua

autoimagem) como o carro-chefe da tarefa da modernidade, vale dizer, o empenho concentrado dos setores esteticamente mais progressistas da cultura artística nacional em favor da renovação e autonomização da prática e da pesquisa das artes visuais no Brasil.

Essa nova empreitada progressista tinha por objetivo a tomada de consciência do que se entendeu por moderno. A autonomização, em certa medida, significou uma intervenção crítica em processos mais alheios à esfera da arte, como a indústria, e também a articulação junto às instâncias legitimadoras dessa nova autonomia, como o Estado. Este é um traço distinto dos movimentos de vanguarda da América Latina. Segundo Aguilar (2005, p.41), integrar-se à modernização de um modo crítico foi – em termos culturais ou políticos – um dos objetivos das vanguardas dos anos 1920 e também das vanguardas de meados do século XX.

Esse processo de integração demandou uma ação conjunta dos vários setores artísticos. O efeito catalizador da diluição dos limites entre os gêneros artísticos foi acionado pelas correntes abstracionistas. Lessa (1995) observa como esse novo repertório da linguagem abstrata proporcionou a unificação dos gêneros em uma plataforma comum e realinhou o foco de interesse do artista. Segundo o autor (1995, p.41),

[...] libertado, graças à generalidade dessa gramática abstrata, do sistema hierárquico das belas artes, o artista se interessa pela produção e pelo ambiente humano construído, caminhando em direção à prática do arquiteto e se propondo designer.

Esse trânsito entre diferentes esferas artísticas é peculiar ao fenômeno das vanguardas e resulta em diferentes entonações e inflexões no discurso dos seus protagonistas, sem que estes abdicuem de um programa comum que se empenhe em “compreender e evoluir com uma situação” (BRITO, 1999, p.35). A pluralidade nos modos de intervenção é uma característica presente nos movimentos que se posicionaram como vanguardistas. Mesmo considerando o caráter variado nas relações pelas quais se define uma vanguarda, existem alguns fatores que são comuns a todos os movimentos que adotaram esse posicionamento no cenário artístico. Segundo Aguilar (2005, p.32),

as relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias: em primeiro lugar, é necessário a conjunção de profundas transformações tecnológicas, a existência de um campo literário ou

artístico investido de uma autoridade intrínseca em um momento em que a modernidade é motivo de disputa cultural e política. Em segundo lugar, no domínio do artístico, as relações vanguardistas implicam sempre um questionamento do estatuto da obra, por que é sua legitimidade como forma que está em jogo.

No caso do cenário artístico brasileiro dos anos 1950, o que colocou em questão o estatuto da obra foi o impacto das tendências construtivas na arte. O racionalismo passa a ser instituído como ideal regulador da atuação artística em uma sociedade plenamente industrializada. Aos poetas cabe “construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e construídos” (CAMPOS, 2006, p.176). A resposta para a aceleração da modernização passa a ser a “racionalização do processo criador” (CAMARA, 2000a, p.30). Segundo Brito (1999, p.16),

as tendências construtivas se colocavam resolutamente ao lado da civilização tecnológica na luta pelo domínio da natureza e pela racionalização dos processos sociais.

Esse paradigma infiltrou-se nas instituições brasileiras em sintonia com os ideais desenvolvimentistas. Com isso, os setores de enunciação “assumiram uma atitude modernizadora”, incorporando “os postulados modernistas” (AGUILAR, 2005, p.55). Segundo Aguilar (2005, p.63),

no panorama brasileiro da década de 1950, a difusão dos critérios modernistas por meios institucionais e a existência de formações de vanguarda que lutavam para impor esses critérios geraram a crença de que a imposição hegemônica e em nível nacional desses postulados era possível. A partir de sua posição poética, o concretismo fez parte do périplo modernista que percorreu o Brasil e que teve seu momento culminante na fundação de Brasília.

Com esse breve paralelo entre poesia e design no contexto da sociedade brasileira, constituímos um pequeno retrato do momento em que estes compartilharam dos mesmos pressupostos vanguardistas e racionalistas. No caso da poesia concreta, esse intercâmbio foi avalista das experimentações no aspecto não verbal da palavra.

3.2.1.

Modernização do país

O Brasil viveu na década de 1950 “um período de grande otimismo econômico, [...] mobilizado pela modernização” (CAMARA, 2000a, p.12) de setores públicos e privados imbuídos por ideais desenvolvimentistas. De um lado, a aceleração no processo de industrialização que possibilitou o surgimento da cultura de massa, e de outro, a busca por uma identidade nacional moderna, foram fatores importantes tanto para o estabelecimento do design em solo nacional como prática institucionalizada, quanto para o surgimento de um movimento de vanguarda na poesia e nas artes plásticas. Cabe ressaltar que desde o final do século XIX começou a se manifestar no país, especificamente no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, um gradual processo de transição de uma economia essencialmente ruralista para o princípio da consolidação de um parque industrial mais diversificado (CARDOSO, 2008, p.136; NIEMEYER, 1998, p.50-52; MENEZES, 1998, p.19). A crise do café exigiu do governo federal medidas que gerassem alternativas para a economia e, com isso, a opção foi o estímulo à atividade industrial. Já no início do século XX foram registrados os primeiros saltos de industrialização, principalmente em São Paulo.

Foi em São Paulo que ocorreu a Semana de Arte Moderna, em 1922, deflagrando o ímpeto do grupo de modernistas em romper com a visão considerada retrógrada e regionalista nas artes visuais e na literatura. O grupo de jovens artistas teve o contato com a arte moderna na Europa mediante o apoio financeiro da elite de produtores de café. Assim foram feitos os primeiros contatos com as vanguardas europeias (NIEMEYER, 1998, p.55). Embora considerado por alguns autores como um fato circunscrito à elite de São Paulo e, além disso, mera exaltação de uma pretensa modernidade vinculada à ruptura com o passado (SILVA, 2006), as reivindicações dos modernistas foram retomadas mais adiante por outros movimentos culturais como o Concretismo e o Tropicalismo. Dentre o grupo dos modernistas de 22, Oswald de Andrade foi uma das influências dos poetas concretos com os seus poemas-minuto¹⁷ (CAMPOS, 2006, p.211 e 212).

¹⁷ Os poemas-minuto, ou poemas-comprimidos de Oswald de Andrade eram marcados pela “concisão e redução” (VALE, 2012, p.159), a partir de uma poesia que “em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa [do] leitor, força-o a participar do processo criativo” (CAMPOS, 1970, p.21 *apud* VALE, 2012, p.160).

Embora mantivessem a posição de romper com o academicismo tradicional na arte, os artistas brasileiros estavam voltados para questões ideológicas mais amplas. Artistas como Portinari, Segall e Di Cavalcanti se encarregaram do que se imaginava ser a construção da identidade nacional. Tornaram-se figuras dominantes no meio artístico na medida em que setores políticos utilizaram-se da arte como dispositivo de luta ideológica. Integraram-se a toda pletora de debates culturais daquele momento, engajando-se no projeto unânime da “brasilidade” (BRITO, 1999, p.12 e 13).

As condições infraestruturais para a adoção de um modelo progressista por parte do Estado foram criadas, ainda que de forma incipiente, no primeiro governo de Getúlio Vargas, em 1930, através do Plano Quinquenal. É desse período a criação da Hidrelétrica do Vale do São Francisco, em 1941, e da Companhia Vale do Rio Doce, em 1942, o que favoreceu o desenvolvimento da mineração e da siderurgia. Em 1953, foi criada a Petrobrás como “terceira grande iniciativa estatal” (CARDOSO, 2008, p.162). Esses primeiros passos rumo ao desenvolvimento foram muito bem aproveitados pelo governante seguinte, Juscelino Kubitschek (LESSA, 1995, p.37), para o qual o desenvolvimentismo passou a ser uma política de governo moldada por um clima de otimismo e pela conciliação como princípio de articulação política. Através do seu Plano de Metas, cujo *slogan* era “50 anos em 5”, seu governo tinha por princípio a acumulação de capital e de medidas estruturais em prol do desenvolvimento, “fazendo convergir o interesse de diferentes segmentos: empresários, políticos, militares e assalariados urbanos” (NIEMEYER, 1998, p.53). Conforme destaca Rodrigues (2006, p.18),

o governo de JK estava sintetizado no plano de metas, que reunia seis grandes objetivos econômico-sociais: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília. O Brasil vivia um nacionalismo ufanista. O governo tinha grandes pretensões industriais e a autonomia de produção deixara de ser uma incógnita. Automóveis, eletrodomésticos, máquinas e equipamentos, tudo, ou quase tudo, poderia ser produzido aqui.

Assim começou a despontar, nos principais centros urbanos do país, o estilo de vida da sociedade de consumo, como possibilidade para a classe média. Isso seria possível mediante a autonomia na produção e o estímulo à iniciativa privada. Esse objetivo fazia parte de uma estratégia em que o “Estado atuaria economicamente (pela concessão de capital), politicamente (no plano

ideológico) e culturalmente (no domínio da técnica e do conhecimento)” (NIEMEYER, 1998, p.53). Todas essas mudanças econômicas e culturais mobilizaram ideologias distintas e muitas vezes conflitantes. Esse projeto de renovação,

viabilizando a implantação de indústrias e novas tecnologias e o início da entrada de capital estrangeiro, radicalizou a discussão pela adoção de uma política de desenvolvimento que confrontava, de um lado, o modelo socialista de caráter populista enraizado no próprio Estado, apoiado por setores populares e por determinado grupo de intelectuais; e de outro, o fortalecimento de um ideal internacionalista junto à classe média e às antigas oligarquias incentivadas pelo capital estrangeiro (CAMARA, 2000a, p.17).

Sendo assim, foram determinantes a assimilação e a apropriação dos ideais desenvolvimentistas para uma série de iniciativas e medidas reformadoras, tanto por parte do governo quanto por parte de grupos liberais. Esse panorama “se reflete tanto nos dados econômicos quanto na produção cultural” (CARDOSO, 2008, p.178) e instaura um clima de otimismo e esperança na nação como um todo. O rádio “se transforma em veículo unificador de um país continental, atinge seu ápice em popularidade” (RODRIGUES, 2007, p.17) e passa gradativamente a dividir a audiência com a televisão a partir do surgimento das TVs no Brasil, com a inauguração da TV Tupi, potencializando os meios de comunicação de massa e a publicidade. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Atlântida Cinematográfica e o Cinema Novo promovem a difusão de novos padrões estéticos para a cultura popular (ARRUDA, 1997, p.40-41). Nesse clima de novidade e renovação foi que surgiu a Bossa Nova no Rio de Janeiro (BRITO, 1986, p.20). Segundo Arruda (1997, p.41),

esse conjunto variegado de linguagens e instituições redesenha os contornos da cidade, que adquire ares de metrópole e que rompia o ritmo característico ao conjunto do país.

O monumento símbolo que sintetiza toda capacidade de transformação do plano de metas de Juscelino é Brasília, “uma nova cidade idealizada como centro do poder, matematicamente situada no centro geográfico do país” (MENEZES, 1998, p.22). A escolha da arquitetura moderna de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para o projeto urbanístico e arquitetônico da nova capital representou o coroamento do modernismo, já com suas devidas particularidades

relativas ao contexto brasileiro (AGUILAR, 2005, p.21), como parte integrante do programa de modernização nacional. Ainda segundo Aguilar (2005, p.81),

o respaldo social e institucional aos critérios modernistas era compartilhado ou consensual não só entre arquitetos, pintores, poetas e escultores, como também entre profissionais liberais, funcionários e políticos. A partir de diversas posições, a perspectiva modernista foi impondo-se como a mais adequada para a realização de um Brasil moderno.

Na arquitetura, a adoção desse estilo já vinha sendo a escolha predominante na construção de obras governamentais desde os anos de 1930. A arquitetura moderna tinha uma proposta intrínseca de inovação e mudança social, tornando-a uma opção válida mesmo que envolvesse interesses muitas vezes díspares. Conforme expõe Niemeyer (1998, p.55),

a estética do modernismo poderia significar para uns uma mudança em direção a uma sociedade igualitária, ao socialismo e ao coletivismo, enquanto para outros seria expressão do nacional-desenvolvimentismo, baseado no ingresso do capital internacional. Daí haver sido possível, apesar dos posicionamentos ideológicos opostos, a relação harmoniosa que se estabeleceu entre Niemeyer e Kubitschek [...]

O modernismo, constituído por “*doutrinas estéticas*” vinculadas às “*vanguardas históricas*” (CARDOSO, 2005, p.339), surgiu na Europa no início do século XX (AGUILAR, 2005, p.29) e teve adeptos na arte, na literatura e na arquitetura. No Brasil, a adoção dessa linguagem ocorreu tardiamente, pois, conforme Brito (1999, p.36),

foi na década de 50 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente.

Ao longo dos anos de 1950, as políticas desenvolvimentistas, voltadas para a autonomia produtiva e baseadas no modelo econômico liberal propiciado pela reestruturação do cenário mundial do pós-guerra (NIEMEYER, 1998, p.51), criaram um ambiente propício para as vertentes reformadoras do design, da arquitetura, das artes e da literatura. Em certa medida, essas vertentes convergiam para um programa específico, pois,

sob a perspectiva de um novo país industrial e urbano, adotou-se uma arte projetual, ordenadora do espaço social, que buscava dar ritmo e fluxo ao desenvolvimento pretendido (CAMARA, 2000a, p.18).

Esse direcionamento da esfera artística foi pautado pelo racionalismo científico e pelo ideal positivista adotado pelas esferas econômicas e culturais. Essa iniciativa foi ao encontro das esperanças de uma nova sociedade, que, naquele momento, vislumbrava os novos padrões de consumo oferecidos pelos avanços tecnológicos. O design passa a ser visto como atividade preponderante nesse contexto, como elucida Lessa (1995, p.41),

no contexto político econômico dos anos 50 essa posição naturalmente ganha colorido nacional-desenvolvimentista: por ser parte da implantação da economia industrial, o design é visto como mais um fator de modernização e superação do desenvolvimento. Décio Pignatari, em particular, atualiza a questão da integração da arte à vida através da glorificação da vitalidade ianque e da sociedade de consumo como paraíso industrial.

Embora o modernismo tenha se instaurado tardiamente no cenário brasileiro, impregnado de interpretações enviesadas por conta da tentativa de “conciliar fatores nem sempre compatíveis” (LEONIDIO, 2013, p.5), a influência das vanguardas artísticas foi determinante. O segundo ciclo moderno marcou a sua relação posterior com o design. Essa relação, em meio ao “processo de euforia da segunda metade da década de 1950” (AGUILAR, 2005, p.79) no bojo da evolução modernista, foi determinante e categórica para a visão de futuro de uma nação que pretendia adotar avidamente o caminho do progresso.

3.2.2.

Influências das vanguardas no Brasil

No início do século XX, surgiram, na Europa, as chamadas vanguardas artísticas com o Futurismo, o Cubismo, o Construtivismo e o Neo-Plasticismo. Elas, de um modo geral, representaram uma resposta, na esfera da arte, para as mudanças causadas pelos avanços tecnológicos e industriais (CARDOSO, 2008, p.127). Essa resposta, embora tivesse particularidades distintas entre os diversos “ismos”, foi marcada pela busca da autonomia da arte e a reflexão sobre o seu papel social em um momento em que “em vez de se ver como uma

parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele” (GUMBRECHT, 1998, p.12). Considerando-se uma visão ampla sobre este período, pode-se destacar o abandono dos sistemas de representação na arte (ARGAN, 2000, p.8), cujo elemento mais simbólico, desde o Renascimento, foi a perspectiva. Na poesia, a vanguarda representou a “perda do equilíbrio entre significante e significado” (GUMBRECHT, 1998, p.19). Conforme sinaliza Brito (1999, p.35),

ao romper o esquema representacional vigente, a arte moderna desloca o eixo de observação tradicionalmente fixado para o sujeito-artista; este gira agora não mais em torno de uma simples relação arte-realidade, mediante as convenções, mas em torno da relação artista-arte, tomada agora como modo de conhecimento específico. Processo mais ou menos análogo ao da ciência em sua superação do empirismo.

Essa mudança de eixo não só abre o caminho para novos modelos de inserção social do artista, mas também causa deslocamentos no terreno da arte. Pignatari (1981, p.27), ressaltando as dicotomias nascentes com a noção de arte utilitária, afirma que

assim como havia uma ciência pura e uma ciência aplicada, assim a arte começou também a dicotomizar-se numa arte “pura” e numa arte aplicada, esta desenvolvendo-se principalmente em função do utilitário e dos novos meios de massa que surgiam.

Este desvio na tradição artística, no início do século XX, rumo ao seu estabelecimento como área do conhecimento autônoma e não mais metafórica, foi determinante para o abstracionismo na arte. Muito embora essa evolução fosse refletida de modo intenso em todos os níveis do fazer artístico, esse processo de transformação seguiu por duas linhas distintas de acordo com Brito (1999, p.13-14). Por um lado surgiram segmentos que se aproximaram “do sensível, do mítico, do plano romântico da inspiração”, por outro, surgiram as tendências construtivas pautadas por um “caráter racional, abstrato, buscando integrá-la [a arte] à ciência e a técnica no processo de transformação social”. Seria assim deflagrado um momento de crise na arte, com implicações díspares e polarizadas, representadas, segundo Pignatari (1981, p.29), marcadamente por Piet Mondrian e Marchel Duchamp. O autor coloca ainda o desenho industrial como área na qual, após o longo caminho seguido pela arte até sua condição conceitual na visão hegeliana (PIGNATARI, 1981, p.12), encontra-se “uma das saídas propostas para a solução do impasse”. Essa relação entre

design e as vanguardas é também sinalizada por Cardoso (2008, p.127) quando o autor argumenta que,

do ponto de vista do seu impacto sobre o design, é interessante notar que os principais movimentos vanguardistas (com exceção parcial do surrealismo) tenham abraçado como valores estéticos: as máquinas e os objetos industrializados, a abstração formal e a geometria euclidiana, a ordem matemática e a racionalidade, a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na configuração.

O tecnicismo se mostra como uma via plausível para dar conta da dinâmica vanguardista. É daí que se começa a enunciar o centramento no domínio da técnica e na visão crítica sobre o aparato industrial. O Futurismo foi um movimento radical nesse sentido. Capitaneados por Filippo Tommaso Marinetti, os futuristas pregravam o fim de tudo o que consideravam retrógrado e ligado a tradições ultrapassadas. Atuaram nas mais variadas formas artísticas como pintura, escultura, música, teatro, cinema, design, arquitetura e literatura. Esses artistas tiveram grande interesse pela articulação política e pela intervenção social por meio da arte. A ruptura com as formas tradicionais de arte unificariam “a poesia, a pintura e a música num mesmo objeto artístico” de transformação social (MENEZES, 1998, p.18). A poesia futurista adotou a estética da velocidade, da indústria, e da guerra, caracterizando-se por novas formas de tratamento do texto e liberando as palavras da estrutura em versos, como em “Les mots en liberté futuristes”, de Marinetti (figura 52). Esse foi marcadamente um dos princípios da poesia visual no século XX (MENEZES, 1998, p.23).

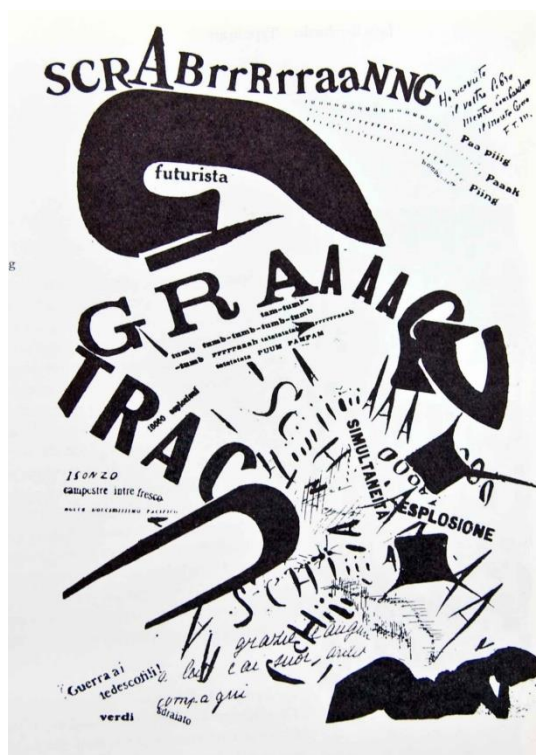


Figura 52 – Poema “Les mots en liberté futuristes” de Filippo Marinetti, 1919. Disponível em: <<http://sophia.smith.edu/blog/artistsbooks2013/2013/12/11/476/>>. Acesso em: 07 nov. 2014.

As tendências construtivas surgiram também em meio a essa ruptura do estatuto social da arte (BRITO, 1999, p.14), como reflexão em torno de sua inserção social. O mecanismo adotado foi o da aproximação com a esfera produtiva e, por consequência, a possibilidade de legitimação cultural. Lessa (1995, p.41) chama atenção para questões de natureza estética próprias da abstração geométrica quando afirma que,

com as vanguardas construtivas do início do século [XX], toma feição particular a aspiração artística de intervenção na produção industrial, surgida em meados do século XIX na Inglaterra. Isto se dá a partir da constituição de uma linguagem abstrata articulada em torno de elementos geométricos mínimos (o ponto, a linha, o plano, as cores primárias), que unifica o espaço das possibilidades estéticas, derrubando as fronteiras entre os gêneros artísticos.

Foi assim que “De Stijl, suprematismo, *Cerclé et Carré*, Bauhaus e, mais tarde, um pouco, a arte concreta” (BRITO, 1999, p.15, grifos do autor) buscaram meios de inserção social da arte. Exemplo disso é o reflexo no campo do design. Cardoso (2008, p.128) aponta que:

a influência das vanguardas artísticas foi mais ampla e profunda na área do design gráfico. Partindo principalmente da confluência de idéias e de atores em torno do Construtivismo Russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha [...]

O interesse de artistas brasileiros pelas ideologias construtivas foi uma maneira de se iniciar um contato com “as transformações operadas pela arte moderna nos esquemas dominantes” (BRITO, 1999, p.35) de maneira crítica e inteligente. A Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951 (figura 53), representa um marco nesse sentido. Foram expostas diversas obras abstratas e concretas. O grande prêmio da Bienal foi concedido à obra *Unidade Tripartida* do escultor, e ex-aluno da Bauhaus, Max Bill. Este era então diretor da Hochschule für Gestaltung, ou Escola de Ulm, como ficou conhecida, importante polo disseminador das teorias construtivas/funcionalistas da primeira metade do século XX (CAMARA, 2000a, p.17-18) e responsável pela retomada da “produção coletiva e industrializada da Bauhaus dos anos 1920” (LEENHARDT, 2014b, 48"40).

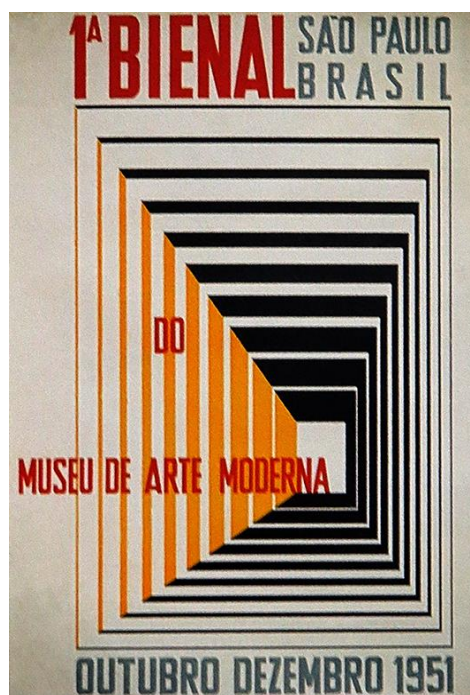


Figura 53 – Cartaz de Antonio Maluf para a Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Fonte: Brito (1999, p.43).

Mas, além desse fato histórico, para a adoção das linguagens geométricas “o que contou foram as pressões estruturais que nossos artistas e intelectuais, como membros da classe média, sofreram” (BRITO, 1999, p.34 e 35), as quais

visavam romper com os sistemas vigentes no cenário artístico nacional. Segundo Aguilar, foram essas linguagens que aproximaram os poetas.

3.2.3.

Paralelos entre o design e o concretismo no Brasil

A consolidação do design modernista no Brasil durante a metade do século XX foi estabelecida a partir do elo com a corrente construtiva e o interesse dos artistas “pela produção e pelo ambiente urbano construído” (LESSA, 1995, p.41). Esse interesse os aproximou de práticas e metodologias próprias da arquitetura e do design. Naquele momento o concretismo passou a ser programaticamente empregado no projeto de objetos utilitários. Esse prevalecimento da arte concretista é destacado por Souza Leite (2006, p.252), quando ele afirma que

nos anos 50, o mundo não mais submetido à desordem da guerra, um design sobretudo ancorado no neoplasticismo holandês e derivado da manifestação da abstração geométrica na América Latina – arauto de uma linguagem supranacional – foi instituído como possibilidade moderna de uma educação voltada aos desafios da industrialização no Brasil.

Programaticamente, criou-se um espaço de diálogo entre as diversas artes com as tendências abstracionistas. O design surgiu como ponto de articulação e intercâmbio entre poesia, artes visuais, escultura e arquitetura. As modalidades de intervenção que prevaleceram nesse ambiente foram planejamento e construção como veículo de inserção social. Conforme estipula Aguilar (2005, p.74),

a abstração modernista, a tendência a trabalhar com linhas simples e a recusa à ornamentação não foram uma prática cujos resultados só pudessem ser contemplados nos museus ou espaços de exposição. Sua pretensão era atravessar toda a sociedade, e o conceito que os modernistas brasileiros utilizaram para se referir a isso foi o de *desenho* (e, sobretudo, o termo inglês *design*).

Naquele momento, com a difusão do abstracionismo geométrico inspirado no neoplasticismo de Theo Van Doesburg e Piet Mondrian, foi estabelecido “o paradigma de ensino de design no Brasil, bem como sua vinculação direta, sem intermediários, com o concretismo paulista” (SOUZA LEITE, 2006, p.258).

O modelo implantado no país foi o da Escola de Ulm. A partir do intercâmbio com seu diretor Max Bill, procurou-se dar continuidade à ideologia da Bauhaus com o conceito de *Gute Form*¹⁸. Esse conceito preconizava “uma competência criativa universal e racional dos designers e arquitetos” (DA SILVA PAIVA, 2013, p.138). Segundo Camara (2000a, p.20, grifos do autor),

a *Gute Form* estabelecia critérios de racionalização formal do projeto, e a partir dela, Bill delinearía o conceito de design como ponto de convergência entre arte e técnica, do qual seria possível concretizar a construção de uma sociedade igualitária.

Com esses novos critérios, abandonou-se em seu currículo a pintura e a escultura, afastando-se “das tendências expressionistas do primeiro momento bauhausiano” (CARDOSO, 2008, p.187). Em função disso, o ensino de design no Brasil demonstrou afinidade com a Escola Suíça baseada no racionalismo proveniente das ideias construtivas (SOUZA LEITE, 2006, p.262).

A transposição desse discurso para a poesia foi realizada pelo poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, então secretário de Max Bill. O contato do grupo de poetas concretistas paulistas com Gomringer foi determinante para a concepção estética da poesia concreta como movimento distinto de vanguarda (MENEZES, 1998, p.33). O poeta suíço-boliviano “destacou o papel da poesia na formulação da concisão linguística que a ela conferiria ‘uma função orgânica na sociedade’” (CAMARA, 2000a, p.21) e, segundo Menezes (1998, p.34), ele propõe “uma nova estrutura para o desenvolvimento das palavras na página, dada por uma concepção matemática do poema”. Em razão do seu interesse pela vanguarda europeia, Décio Pignatari viajou para a Europa em 1954. O poeta esteve em Ulm em 1955, na Escola superior da Forma, onde já estavam os brasileiros Alexandre Woliner, Mary Vieira e Almir Mavigner, estudantes do curso de comunicação visual (CAMARA, 2000a, p.22). A interação com a escola alemã e com Gomringer ocorreu de forma natural em função da própria delimitação projetual do grupo Noigandres, que buscava, segundo Camara

¹⁸ *Gute Form*, ou Boa Forma, foi a expressão criada por Max Bill e outros designers suíços para se referir a produtos industriais concebidos segundo ideais racionalistas. “A ‘Boa Forma’ é sempre mais que uma forma, ela é uma estrutura social, espacial e relacional, que tem normas de conduta, regras metodológicas e leis de proporcionalidade. Ela se inicia com o objeto e invade, posteriormente, o sistema homem-máquina-mundo em sua complexidade sintática, semântica e pragmática plena de objetos, vias e funções” (DA SILVA PAIVA, 2013, p.138).

(1998, p.24), “uma síntese comunicacional própria ao mundo da produção industrial/urbana e o estabelecimento de uma ‘tipografia funcional’”.

O lançamento oficial da poesia concreta aconteceu na ocasião da “Exposição Nacional de Arte Concreta” realizada em São Paulo, em 1956, e no ano seguinte no Rio de Janeiro (CAMARA, 2000a, p.10). Junto de pinturas e esculturas, estavam expostos cartazes-poemas do grupo Noigandres, formado pelos poetas concretos. Essa exposição contou também com a participação de artistas concretos que tiveram atuação como designers como, por exemplo, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Amílcar de Castro. Dentre estes, Wollner fez parte, junto com Décio Pignatari, do quadro de professores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, inaugurada em 1963. A escola foi herdeira da filosofia ulmiana e foi marcante na institucionalização do ensino de design no Brasil.

Com essa breve contextualização histórica, apontamos as relações entre o design gráfico e a poesia concreta no Brasil a partir de sua matriz alemã, via escola de Ulm, e as vanguardas europeias. Assinalamos, também, como essa aliança entre diferentes esferas artísticas e produtivas foi motivada pela busca de novos modos de inserção social por intermédio da noção de design (AGUILAR, 2005, p.77). O processo de transformação social e cultural pelo qual passou a sociedade brasileira ao longo das décadas de 1950 e 1960 foi determinante para a concepção de novos padrões estéticos que tinham em comum procedimentos que enaltecem a dimensão não verbal, seja na poesia ou no design gráfico.

No próximo capítulo, fazemos um levantamento dos aportes teóricos da semiótica com o intuito de compreender, sob o ponto de vista da linguagem, como se manifestam essas dimensões do signo verbal.

O signo verbal e as dimensões da linguagem

Este capítulo busca estruturar o referencial teórico baseado na semiótica, sobretudo compreendendo-se o design como um fenômeno de linguagem, com vistas à compreensão de como se configura o signo verbal mediante as três dimensões semióticas da linguagem propostas por Morris (BRAIDA e NOJIMA, 2014, p.31). Essa noção está vinculada às reflexões quanto ao caráter mais amplo do conceito de linguagem, a partir de suas dimensões sonoras, visuais e verbais, como propostas por Santaella (2005). Neste estudo, a semiótica é também adotada como uma metodologia de análise a partir das categorias fenomenológicas de Peirce e suas consequentes classificações do signo. Tal metodologia de análise contribui para a compreensão, especificação e distinção de sistemas de signos que, nesse caso particular, são peças gráficas com objetivos comunicacionais criadas por designers.

A semiótica vem sendo aplicada no âmbito das análises de manifestações de linguagem nas áreas de comunicação, artes, música, literatura e design. Essa é a “coluna dorsal” do pensamento de Peirce e é “concebida como lógica, num sentido muito mais genérico e amplo do que o termo lógica tinha na época de Peirce e continua tendo até hoje” (SANTAELLA, 2005, p.30). Nesse sentido mais amplo, adotado por Peirce, a lógica se refere à ciência das leis que regem o pensamento e trata das “condições gerais dos signos como signos” (SANTAELLA, 2005, p.39). Segundo Santaella (2012, p.XII),

Peirce dedicou toda a sua vida ao desenvolvimento da lógica entendida como teoria geral, formal e abstrata dos métodos de investigação utilizados nas mais diversas ciências. A esta lógica ele deu o nome de semiótica.

Utilizamos a semiótica como metodologia de pesquisa e análise de processos empíricos de signos, conforme estabelece Santaella (2012). A estruturação desse percurso metodológico advém, como será demonstrado a seguir, da arquitetura filosófica de Peirce, na qual a semiótica desempenha um papel central. Contudo, a adoção desse caminho como forma de analisar projetos de design gráfico, desde o seu processo de criação até a assimilação

pelo público ao qual este se destina, depende de uma acepção de linguagem condizente com a atualidade, onde os signos se expandem e se misturam conforme a tecnologia avança. Foi esse aspecto da linguagem que atraiu a atenção dos poetas concretos em seu empenho pela revolução da poesia em meados do século XX. Braida e Nojima (2014, p.31) propõem o “estudo das dimensões semióticas do design” a partir das dimensões semióticas da linguagem propostas por Morris.

Em face desse mundo codificado, onde as linguagens se misturam em signos cada vez mais complexos, empregamos as matrizes da linguagem e pensamento (SANTAELLA, 2005, p.20) como interface entre a teoria de Peirce e a semiótica aplicada. As classificações do signo, elaboradas a partir do seu pensamento, permitem apontar os aspectos de significação, objetivação e interpretação (SANTAELLA, 2012, p.9), que integram todo e qualquer processo sógnico. Longe de se configurarem como elementos isolados, essas classificações permitem a análise distinta desses aspectos, porém, não são excludentes umas das outras, operando simultaneamente no processo de percepção. A observância desses aspectos é fundamental no processo de análise semiótica para que se ultrapasse a mera reação intuitiva aos processos sógnicos e sejam evidenciadas as relações interdependentes dos elementos do signo. Nesse sentido, ao analista cabe “ordenar esse conjunto de relações” e assim conseguir “antever algumas das suas significações e seu desempenho no mundo das linguagens” (NIEMEYER, 2010, p.27). Assim, buscamos integrar o estudo dos componentes históricos e operacionais do design gráfico apresentados nos capítulos anteriores, bem como sua relação com a poesia concreta, aos fundamentos conceituais da semiótica aplicada. Tendo identificado, sob a perspectiva da utilização das dimensões sonora e visual presentes no signo verbal, os pontos de contato entre o design gráfico e a poesia visual, e mais especificamente, no caso brasileiro, a poesia concreta, consideramos mais que oportuno a utilização da semiótica como recurso de análise em nossa pesquisa. Conforme Santaella (2012, p.6),

ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos.

A seguir, elucidamos os aportes teóricos advindos da teoria dos signos como fundamentação de um percurso para leitura e análise dos produtos do

design gráfico. Essa abordagem elucidativa parte da noção ampla de linguagem, balizada pela semiótica de Peirce, e encontra ressonância com o conceito das matrizes da linguagem e do pensamento de Santaella (2005), que sistematizam as particularidades do sonoro, do visual e do verbal. Em seguida, buscando-se uma maior integração com o campo do design gráfico, reportamo-nos às dimensões semióticas da linguagem (MORRIS, 1976).

4.1.

Por uma visão totalizante de linguagem

A semiose consiste na ação do signo, isto é, no modo como os elementos constituintes de um signo se relacionam para criar outros signos. Esse processo pode ser usado como recurso de análise de processos de comunicação e de linguagem. Neste estudo, as bases da semiótica são aplicadas na análise do processo criativo de designers. Temos por objetivo evidenciar quais são os paralelos entre as operações desempenhadas por poetas e designers sob a luz da semiótica. Para isso, lançamos mão de um sistema de classificações que permite percorrer o caminho pelos quais são constituídos signos verbais e não verbais, e ainda, como que estes por diversas vezes estão amalgamados em sistemas sígnicos mais complexos, como são a poesia visual e o design gráfico.

A semiótica de Peirce está fundamentada na sua arquitetura científica, em que a fenomenologia, que apresenta suas categorias formais mais universais, está intimamente vinculada à noção de signo. Nosso intuito com o emprego dessa sistematização teórica é o de adotar as classificações do signo de Peirce e as matrizes de Santaella não só como referencial teórico para o entendimento dos processos sígnicos em poemas e projetos de design gráfico, como também como recurso de análise, segundo as dimensões da linguagem propostas por Morris (1976), das soluções empregadas pelos designers autores desses projetos e os objetivos almejados junto ao público para o qual estes se destinam.

Segundo Santaella (2012, p.11), “[...] a fenomenologia peirceana fornece as bases para uma semiótica antirracionalista, antiverbalista e radicalmente original”. Todavia, convém deixar claro que não se trata apenas de estabelecer uma tipologia de produtos de design gráfico, e sim, de utilizar-se do sistema de classificação e das dimensões da linguagem como ponto de partida para compreender quais dispositivos de apreensão do signo são acionados, dados os procedimentos adotados por artistas e designers.

4.1.1.

O alcance da noção ampla de linguagem

Neste estudo adotamos a concepção de linguagem em um sentido amplo. Assim, considera-se que, além da linguagem verbal, há várias outras manifestações que se configuram como linguagem, embora não verbais. Foi esta a reivindicação por trás de toda experiência da poesia concreta. Os poetas do grupo Noigandres preconizavam uma poesia que fosse capaz de abarcar novos processos de linguagem, que, numa visão contemporânea, seriam capazes de dar conta dos novos paradigmas de comunicação proporcionados pelos avanços tecnológicos. Segundo Pignatari (1973, p.16), isso significa que

toda relação que se estabelece entre duas coisas estabelece vínculos de alguma ordem que é expresso em termos de linguagem - e isto vale tanto para as realidades do mundo físico como para as do mundo social e cultural. Onde a necessidade de uma visão totalizante do mundo dos signos, do mundo da linguagem, vinculada aos meios de veiculação, e a necessidade de precisão e economia na organização e transmissão das mensagens.

A tese de Santaella (2005), conduzida na elaboração das matrizes da linguagem e pensamento, corrobora essa reivindicação quando a autora afirma que:

é mais do que tempo, portanto, de superarmos as visões atomizadas das linguagens, códigos e canais, baseadas apenas nos modos de aparição das mensagens, para buscarmos um tratamento mais econômico e integrador que nos permita compreender como os signos se formam e como as linguagens e os meios se combinam e se misturam. (SANTAELLA, 2005, p.28)

Para dar conta dessa multiplicidade, no sentido de compreender a linguagem em toda a sua amplitude, Santaella (2005) propõe que são três os tipos de linguagem mais fundamentais e primordiais – a sonora, a visual e a verbal – correspondentes às três categorias fenomenológicas de Peirce, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Mediante essa classificação inicial, são propostas modalidades específicas para cada uma dessas linguagens que, por sua vez, também são alicerçadas nessas mesmas categorias. Por fim, é formulada a hipótese de que esses três tipos de linguagem “constituem-se nas

três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento” (SANTAELLA, 2005, p.20), originários para todos os outros tipos de linguagem.

Essa afirmação não desconsidera toda gama e variedade de linguagens nascentes do processo cultural e do desenvolvimento tecnológico dos diversos meios (tais como o cinema, a televisão, o rádio, os sistemas computacionais, as artes etc.), muito pelo contrário, pois estas, segundo a autora, são geradas a partir da mistura dessas três matrizes que é onde se encontram as “raízes lógicas e cognitivas específicas que determinam a constituição do verbal, do visual, do sonoro e de toda variedade de processos sógnicos que eles geram” (SANTAELLA, 2005, p.29).

Indo mais adiante, consideramos que a linguagem, nesse sentido *lato*, é o modo pelo qual se dá o pensamento. Esse sentido se coloca de forma mais evidente no campo das artes. Considerando a concepção de linguagem como pensamento, é notória a afirmação de que

não há pensamento sem signos. (...) é preciso lembrar que Peirce levou a noção de signo muitíssimo longe até o ponto de uma mera reação física ou comoção psíquica pode funcionar como signo. (SANTAELLA, 2005, p.55)

Assim, a concepção de linguagem dos poetas concretos está baseada nessa relação triádica da semiótica peirciana como “conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)” (CAMPOS, 2006, p.220). Essa estruturação é oriunda dos fundamentos das três dimensões da linguagem estabelecidos por Morris. Sobre essa concepção de linguagem, Morris (1976, p.23) adverte que

deve-se observar que a presente caracterização da língua [como um sistema de signos] é estritamente semiótica, compreendendo referência às três dimensões [sintática, semântica e pragmática]; evitar-se-á muita confusão se se reconhecer que a palavra língua é frequentemente empregada para designar alguns aspectos do que é a linguagem em um sentido amplo.

Em poesia, essa concepção expandida de linguagem foi muito bem explorada e fundamentada a partir do advento das vanguardas na literatura. Em realidade, todo movimento de vanguarda, quer sejam os mais recentes como o Tropicalismo e a poesia concreta; ou mais anteriores, como as Vanguardas Russas, o Futurismo e o Dadaísmo, propõe uma reflexão e ruptura na linguagem específica na área na qual esses movimentos atuam. Tal como nos informa

Ferrara (2003, p.12-13), referindo-se à “revolução da linguagem” proporcionada pelo modernismo, quando afirma que

tratava-se de encontrar outras soluções estéticas que superassem o mundo da representação, dos códigos estabelecidos para o significado e apontassem para soluções capazes de subverter essa materialidade. Essa resposta foi encontrada através da exploração dos recursos de linguagem característicos de cada signo.

É a partir dessa noção ampliada de linguagem que Santaella (2005) elabora as matrizes da linguagem e pensamento. Essa estruturação, que é baseada nas classificações do signo da semiótica de Charles Sanders Peirce, estabelece “um patamar intermediário entre os conceitos peircianos e as linguagens manifestas [servindo de] mediação entre a teoria peirciana e a semiótica aplicada” (SANTAELLA, 2005, p.29). Nas matrizes da linguagem e pensamento foram encontrados recursos teóricos que auxiliaram e orientam as análises desta pesquisa. Para compreendê-la, antes de qualquer coisa, é preciso não só adotar essa concepção ampla de linguagem como também reconhecer o seu caráter intersemiótico e expansivo, pois, “o mundo das linguagens é tão movente e volátil quanto o mundo dos vivos” (SANTAELLA, 2005, p.27). Essa volatilidade é decorrente do fato das linguagens se misturarem à medida que acontecem avanços tecnológicos nos meios e canais de comunicação.

4.1.2.

Linguística e Semiótica

Ao admitir essa amplitude do conceito de linguagem, é fundamental que primeiramente seja estabelecida a distinção entre linguística, como ciência que trata da linguagem verbal, e a semiótica, como ciência que se ocupa de “uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada” (SANTAELLA, 2004), mas que abrange também inúmeras outras manifestações que se estruturam como linguagem.

Em seu livro *Semiótica e Literatura*, Pignatari (1979, p.9) inicia seu texto com o argumento de que a semiótica, fundada por Peirce, e a semiologia, fundada por Saussure, são dois termos diferentes para uma mesma ciência, a “Teoria Geral dos Signos”, porém, Santaella (2004, p.78-80) esclarece as distinções entre as duas ciências e ainda entre as diversas correntes da

semiótica (SANTAELLA, 2012, p.XV-XVI), além da estabelecida por Peirce. Ainda que considerasse a corrente saussuriana e a peirciana como relativas à mesma teoria científica, Pignatari adota a relação triádica do signo desenvolvida pela segunda (PIGNATARI, 1973, p.30), ou seja, “as relações dos signos, ou representamens, com seus objetos e interpretantes” (PEIRCE, 2000, p.49), e admite que esta segunda supera a relação diádica da primeira (PIGNATARI, 1979, p.27). Nas ponderações do autor a respeito dessas distinções, fica clara a opção pela semiótica peirceana, sobretudo quando consideramos o aspecto expansivo do signo na teoria de Peirce elaborando-se em níveis progressivos nos processos de semiose. Indo além das dicotomias de forma e conteúdo, Pignatari (1981, p.36, grifos do autor) afirma que

no entanto, numa visão a mais ampla possível, o conteúdo existe. Conteúdo é o que não é signo, o que ainda *não-significa*. O signo nega o conteúdo e é negado pelo rebatimento dialético com outros signos, de modo a recuperar o conteúdo em outro nível. O objeto nega o signo na medida mesma em que é *não-signo*, e é negado na medida em que gera signos a nível de interpretante, que, por sua vez, ao produzir significados (novos signos), gera novos objetos. É nisto que consiste a dialética do *belo/não-belo*. Como se vê, a teoria dos signos de Peirce é uma teoria da significação que supera o insolúvel conflito dicotômico *significante/significado*, da linguística saussuriana, principal responsável pela ilusão logocêntrica da semiologia europeia.

Essa reflexão pode ser ainda complementada por Haroldo de Campos em suas formulações relativas à poesia concreta e aos estudos de linguagem e comunicação. Sempre ressaltando a superação da linguagem verbal-discursiva, o autor (2006, p.106) sinaliza distinções entre os objetivos do poeta e dos semanticistas em relação ao processo de comunicação ao afirmar que:

o poema concreto põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos. Porém, teleologicamente, difere fundamentalmente a posição do poeta da do semanticista. O primeiro visa a uma comunicação de formas; o segundo procura comunicar conteúdos. Ambos, no entanto, querem essa comunicação realizada de maneira a mais direta e eficaz, e rejeitam as estruturas incapazes de conquistá-la.

Outra de suas formulações a respeito da ciência dos signos foi chamar a análise de processos de signos de *signagem* (PIGNATARI, 1981, p.90), o que

mais comumente é denominado semiose, que, conforme Santaella (2012, p.42), se define como “o processo ininterrupto, que regride infinitamente em direção ao objeto dinâmico e progride infinitamente em direção ao interpretante final”.

Embora Pignatari, junto com Augusto de Campos e seu irmão Haroldo de Campos empreendessem amplos estudos sobre linguística, comunicação e teoria da informação, a semiótica de Peirce se mostrou preponderante para suas análises de obras artísticas no contexto da sociedade industrial e do consumo de massa. Isso fica evidente com a afirmação de Pignatari (1973, p.33) de que:

algumas características do ícone peirceano são, pode-se dizer, impressionantemente reveladoras dos aspectos profundos da natureza da linguagem em geral, e da linguagem artística em particular.

Pignatari (1978, p.5, grifos do autor), recorre também à teoria dos signos de Peirce em sua definição do signo poético, complementando essa teoria com as distinções elaboradas por Charles Morris, ao afirmar que

[...] há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extra-verbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo – de para ele mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone*, uma figura. É o signo da poesia.

É certo que o ícone, conforme veremos a seguir neste mesmo capítulo, enquanto quali-signo, ligado à categoria de Primeiridade que é marcada pelos aspectos de acaso, indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade etc., foi um assunto de interesse particular nas suas investigações sobre o signo artístico. A partir desse aspecto, Pignatari (1973, p.46) buscou traçar linhas de convergência entre diversos teóricos das artes e das ciências quando sinalizou que

esta ideia [a indeterminação do caráter primeiro] se conecta com a noção de abertura do próprio Peirce, à teoria e prática da poesia concreta, à “estetística” de Max Bense, à “obra aberta” de Umberto Eco.

Após essa breve ressalva, que teve por intuito assinalar as distinções entre linguística e semiótica, segue-se este percurso com a reconstituição da arquitetura científica de Peirce. Optamos por elencar a semiótica como recurso

metodológico, pois a consideramos mais ampla que a linguística, por tratar de todos os sistemas de signos e não apenas do signo verbal.

4.1.3.

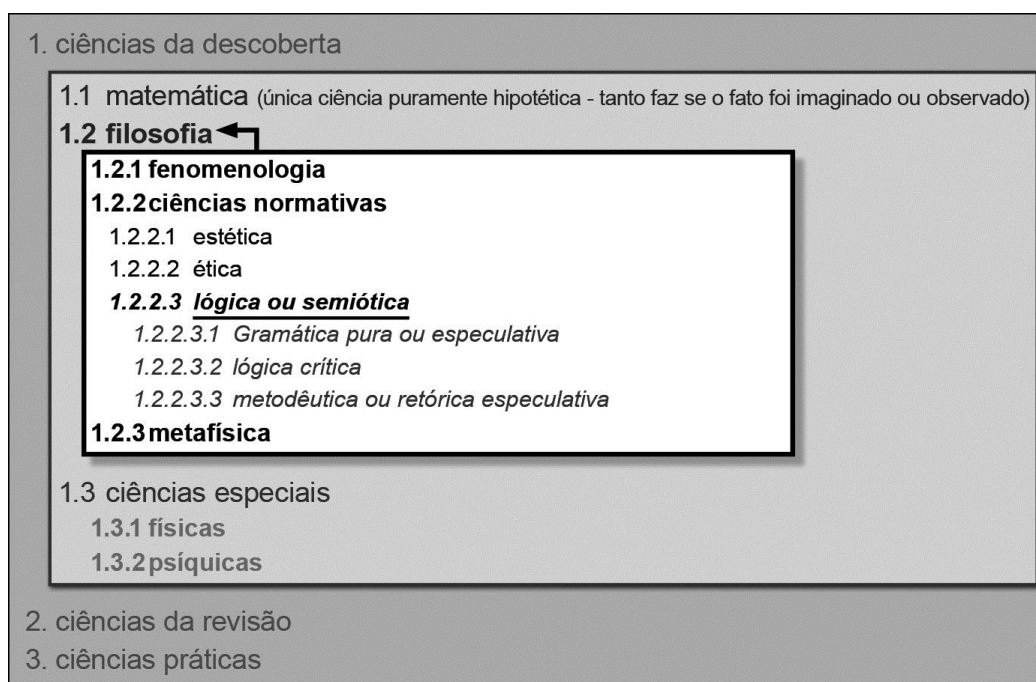
A Fenomenologia de Peirce e as classificações do signo

Segundo Santaella (2005, p.32), a tese principal de Peirce em relação à ciência está baseada no princípio de que “não há pensamento sem signos”, o que coloca a semiótica no cerne do pensamento científico, já que os signos se enquadram na noção de evidência, fundamental para o processo de interpretação científica. Essa analogia também decorre do fato de que, para Peirce (2000, p.46), a lógica (num sentido amplo, a “inteligência capaz de aprender pela experiência”) é “apenas outro nome para semiótica”. Partindo desse princípio, e buscando um modelo de classificação para as ciências, Peirce chegou à conclusão “de que só há três elementos formais e universais, quer dizer, onipresentes em todo e qualquer fenômeno, elementos que foram primeiramente chamados de ‘qualidade, relação e representação’” (SANTAELLA, 2005, p.32).

São esses os elementos fundamentais da fenomenologia de Peirce que se constituem como categorias mais universais da experiência e configuram a própria natureza da mente como agente incessante do nosso conhecimento. Sobre esta natureza própria da consciência em relação às noções de primeiro, segundo e terceiro, Peirce (2000, p.14, grifos nossos) estabelece as categorias da seguinte maneira:

Primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante no tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; *segunda*, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; *terceira*, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento.

Este será o sistema pelo qual será elaborada a sua classificação para todas as ciências. “A classificação das ciências e, dentro dela, sua arquitetura filosófica, estavam inteiramente baseadas na lógica das três categorias” (SANTAELLA, 2005, p.33), conforme o quadro a seguir.



Quadro 1 – Classificação peirciana das ciências – adaptado da organização feita por Lúcia Santaella (2005, p.34).

Dentro desse sistema, a fenomenologia, como “primeira e mais elementar disciplina do seu edifício filosófico” (SANTAELLA, 2005, p.35), e a semiótica, entendida como lógica em um sentido amplo, estão vinculadas de maneira indissociável, pois, conforme afirma Santaella (2005, p.36), “a semiótica é extraída diretamente do interior da fenomenologia”. Na arquitetura filosófica de Peirce, ela possui um papel central na estruturação dos fundamentos que dão apoio às demais disciplinas filosóficas. O estudo dessas categorias também foi determinante para a elaboração das matrizes de Santaella. Dentro da filosofia, essas categorias são entendidas como as mais universais da experiência humana na busca pelo que é verdadeiro.

Para Peirce, a função da fenomenologia é “fornecer o fundamento observacional para o restante das disciplinas filosóficas” (SANTAELLA, 2005, p.35) e esta tem um papel fundamental na ordenação e no conteúdo da arquitetura peirciana. Assim são estabelecidos, de forma bem generalista, três pontos de vista pelos quais são observadas as suas categorias científicas. São eles os pontos de vista das qualidades, dos objetos e da mente; dos quais são extraídas as noções de primeiridade, secundidade e terceiridade. Com vistas à compreensão das relações triádicas entre os elementos do signo e sua importância para compreensão e análise semiótica (BRAIDA, 2007, p.63), cabe aqui descrever essas categorias de modo mais genérico, enumerando os

atributos e aspectos associados a cada uma delas (ver tabela 1). Mesmo porque, conforme nos informa Santaella,

Essas categorias são as mais universalmente presentes em todo e qualquer fenômeno, seja ele físico ou psíquico. São, por isso mesmo, conceitos simples, aplicáveis a qualquer coisa; enfim, são ideias tão amplas que devem ser consideradas como tons ou finos esqueletos dos pensamentos do que como noções estáticas ou terminais (SANTAELLA, 2005, p.36).

Tabela 1 – Categorias universais da semiótica peirciana.

PRIMEIRIDADE ou mônada	SECUNDIDADE ou díada	TERCEIRIDADE ou tríade
começo	determinado	meio
acaso	objeto	devir
indeterminação	reativo	desenvolvimento
vagueza	polaridade	generalidade
indefinição	ação-reação	continuidade
possibilidade	aqui e agora	crescimento
originalidade irresponsável e livre	oposição	mediação
espontaneidade	efeito	infinito
frescor	fato	inteligência
potencialidade	vividez	lei
presentidade	conflito	regularidade
imediateidade	surpresa	aprendizagem
qualidade	dúvida	hábito
sentimento	resultado	signo

Fonte: dos autores.

A apresentação da arquitetura filosófica de Peirce feita por Santaella (2005) permite a compreensão das matrizes a partir das classificações do signo e das categorias fenomenológicas. A fenomenologia, na arquitetura de Peirce, tem como princípio oferecer as bases do método científico, as quais são consideradas sob o ponto de vista da semiótica. Sobre os fundamentos deste método, Santaella (2005, p.31) destaca que “a teoria científica interpreta a evidência”. Desse modo, segundo a autora, Peirce estipula que este está pautado na semiótica. Em relação a esse aspecto da ciência, ainda segundo Santaella (2005, p.31),

para que sua semiotividade seja visível, basta substituir a noção de evidência por uma concepção muito mais ampla que é a concepção de representação ou signo.

E é considerando esse aspecto universal das categorias, empregados também nas classificações dos elementos do signo, que aqui serão abordados

os pressupostos teóricos articulados pelos poetas concretos e, dentre eles, por Décio Pignatari em particular (QUEIROZ, 2008, p.282), em suas reivindicações por uma poesia condizente com uma noção ampla de linguagem (CAMPOS, 2006, p.220), mediante o emprego de signos mistos com atenção especial para o signo não verbal em sua produção poética.

Na arquitetura filosófica de Peirce, o primeiro ramo da semiótica, a gramática especulativa, trata da constituição de todos os tipos de signos. Esse ramo da semiótica é o que tem sido mais utilizado na aplicação desta teoria como recurso de análise de diversos sistemas de signos. A vinculação da semiótica com a fenomenologia fica evidente quando se constata que a terceira das categorias corresponde à noção de signo, em seu funcionamento como mediação. Mas, na concepção de Peirce, essa noção vai ainda mais além, portanto, existem qualidades que funcionam como signo, embora estes sejam signos degenerados, em nível de primeiridade. Do mesmo modo, existentes, eventos ou relações de causa e efeito, que são fenômenos de secundidade, também funcionam como signo (SANTAELLA, 2005, p.40). Segundo a definição de Peirce (2000, p.46, grifos do autor),

um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas como referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei de fundamento do representâmen.

Nessa citação estão também apresentados os três termos constituintes do signo, ligados por uma relação triádica: o fundamento do signo, seu objeto e seu interpretante. Essa estrutura, na explicação de Santaella (2005), é exposta da seguinte maneira:

O fundamento é uma propriedade ou caráter ou aspecto do signo que o habilita a funcionar como tal. O objeto é algo diferente do signo, algo que está fora do signo, um ausente que se torna mediatamente presente a um possível intérprete graças à mediação do signo. O interpretante é um signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em uma mente interpretativa, não necessariamente humana, uma máquina, por exemplo, ou uma célula interpretam sinais. (SANTAELLA, 2005, p.43)

Além dessa estruturação básica da relação triádica entre seus elementos, existem ainda distinções próprias no objeto e no interpretante do signo. Por isso existem dois objetos, um externo, o objeto dinâmico, e outro interno, o objeto imediato. O primeiro corresponde a “todo o contexto dinâmico particular, a ‘realidade’ que circunda o signo” e o segundo “é o modo como o objeto dinâmico se apresenta, está indicado ou está representado no próprio signo” (SANTAELLA, 2005, p.45). O interpretante, por sua vez, se divide em três: o interpretante imediato, ou seja, “uma propriedade objetiva do signo para significar, que advém de seu fundamento, de um caráter que lhe é próprio”; o interpretante dinâmico, que “é o efeito que o signo efetivamente produz na mente de seus intérpretes” e é subdividido nos níveis emocional, energético e lógico (segundo as categorias fenomenológicas); e ainda o interpretante final, como nível último do percurso interpretativo, inalcançável, pois “está sempre em progresso, num processo evolutivo infinito” (SANTAELLA, 2005, p.47-49).

A partir desses elementos são determinadas as classificações do signo, pois elas são estabelecidas com base nas categorias e em relação ao fundamento (quali-signo, sin-signo, legi-signo), ao objeto (ícone, índice e símbolo) e ao interpretante (rema, dicente e argumento) do signo, conforme a tabela 2.

Tabela 2 – Classificação dos signos em relação às categorias fenomenológicas.

	CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS					
categorias da fenomenologia	1 - Signo					
	1.1	fundamento	1.2	objeto dinâmico	1.3	interpretante
PRIMEIRIDADE	1.1.1	quali-signo	1.2.1	ícone	1.3.1	rema
começo, acaso, indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediatividade, qualidade, sentimento.		mera qualidade		capaz de representar seu objeto meramente em função de qualidades independentes		hipótese ou conjectura
SECUNDIDADE	1.1.2	sin-signo	1.2.2	índice	1.3.2	dicente
determinado, terminado, final, objeto, correlativo, necessitado, reativo, ligado às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado		um existente concreto		existencialmente conectado com um objeto que é maior do que ele		proposição equivalente a uma constatação de existência e conexão física
TERCEIRIDADE	1.1.3	legi-signo	1.2.2	símbolo	1.3.3	argumento
meio, devir, o que está em desenvolvimento, generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo		algo de natureza geral, tendo o caráter de uma lei		signo que funciona como tal porque é habitual ou convencionalmente usado e entendido como representando o seu objeto		sequência lógica de premissas e conclusão

Fonte: dos autores.

Essas são as principais classificações do signo, embora elas também não deixem de se constituir de modo misto com as “possibilidades lógicas de combinação entre esses nove tipos de signo” (SANTAELLA, 2005, p.51). É importante observar como as classificações do signo estão ligadas às categorias fenomenológicas. Essa peculiaridade da semiótica de Peirce é que abre as oportunidades de análise de qualquer manifestação que se apresente como signo, “desde um suspiro, uma música, um teorema, uma partitura, um livro, publicidades impressas ou televisivas” (SANTAELLA, 2012, p.11). As classificações do signo são o fio condutor na elaboração das matrizes da linguagem elaborada por Santaella. A autora esclarece também que “as definições e classificações de signos podem se prestar à análise de semioses, processos de signo” (SANTAELLA, 2005, p.52) tal como Pignatari se propôs a fazer com sistemas de signos na literatura, nas artes e na arquitetura (PIGNATARI, 1981).

4.2.

Matrizes da linguagem e pensamento

As modalidades das matrizes elaboradas por Santaella (2005) têm origens nas classificações de Peirce e também adotam a perspectiva inclusiva, ou seja, assim como a noção de terceiridade inclui a de secundidade, e esta a de primeiridade, também as modalidades englobam umas às outras e se misturam. Iremos aqui descrever resumidamente cada uma dessas modalidades, no sentido de especificá-las, mas sem deixar de levar adiante uma reflexão sobre o caráter mais amplo desses conceitos, sob essa mesma perspectiva de inclusão, que é quando consideramos as linguagens híbridas. Santaella (2005, p.28), ao ressaltar o poder de variação e expansão das linguagens, afirma que as linguagens podem se misturar. Este fenômeno necessariamente acontece quando elas tomam corpo, isto é, quando se concretizam em suportes ou mídias específicas.

O estudo de Santaella parte do pressuposto de que são apenas três as origens de todas as linguagens, a sonora, a visual e a verbal. Cada uma delas está associada a uma das categorias fenomenológicas de Peirce. Assim, a matriz da modalidade sonora corresponde à noção de primeiridade, a matriz da modalidade visual corresponde à categoria de secundidade e a matriz da modalidade verbal corresponde à noção de terceiridade.

4.2.1.

A matriz sonora

Para iniciar seus postulados a respeito da formulação do som enquanto linguagem, Santaella (2005, p.102), se baseia nas discussões ocorridas nos anos 1960 e 1970, no seio do estruturalismo linguístico, entre teóricos como Deleuze e Guatarri. Dessa forma, a autora não só aponta como a música se estrutura como linguagem, mas também como essa concepção própria de linguagem, utilizada na concepção das matrizes, advém da teoria de Peirce, que, por sua vez, é bem distinta do modelo linguístico. Ainda no sentido de estabelecer a distinção entre outros campos de estudo relativos à semiótica, a autora frisa a relevância dos aportes teóricos baseados na semiótica peirciana e assim propõe a “dominância do quali-signo icônico, remático para a música” (SANTAELLA, 2005, p.104).

4.2.2.

A matriz visual

A representação como linguagem está intimamente ligada ao conceito geral de mediação presente na teoria de Peirce. Para compreensão dessa ligação é necessário, primeiramente, compreender o processo de semiose (SANTAELLA, 2005, p.191) tendo em vista as definições do signo. Este, em nível de terceiridade, significa mediação, o que por sua vez corresponde à própria noção de signo, ou seja, a relação triádica entre o fundamento do signo (algumas vezes referido como *representamen* na obra de Peirce), seu objeto e o seu interpretante. Logo, a palavra signo pode se referir tanto a essa relação triádica, quanto ao primeiro elemento dessa relação. Dotado desse poder de mediação, segundo o qual ele representa o seu objeto, o signo estabelece, dessa forma, dois vetores: o da representação que vai do signo e do interpretante para o objeto e o da determinação, que vai do objeto para o signo e para o interpretante.

Essa distinção é utilizada pela autora no sentido de esclarecer que a representação é apenas uma das facetas do signo visual, pois, de acordo com as categorias fenomenológicas, existem também signos degenerados, constituídos por relações diádicas ou mônadas (ver tabela 1). Assim, a linguagem visual, embora esteja “enraizada na segunda categoria” (SANTAELLA, 2005, p.193), a secundidade, pode também mover-se em direção às características icônicas ou simbólicas. O que cabe ressaltar é que esta matriz tem a prevalência das características do sin-signo indicial, dicente. Assim, a postulação definitiva de Santaella (2005, p.196), é que

[...] a linguagem visual, como forma de representação, sempre se corporifica em uma materialidade singular, forma particular ou caso de representação icônica, que encontra na matriz do sin-signo indicial, dicente, o foco de dominância para sua inteligibilidade.

4.2.3.

A matriz verbal

Quando chegamos ao terreno linguístico, onde se situa o signo verbal, temos de ter em mente sempre as noções de convenção e arbitrariedade

próprias dessa área. Para termos essa questão claramente, é preciso recorrer às definições do legi-signo, ou seja, aquele signo que tem o caráter de lei. Essa é a primeira proposição de Santaella (2005, p.262), ao se referir à dominância do legi-signo simbólico, argumental na matriz verbal. O signo verbal está constituído por palavras que, no sistema da língua a que elas pertencem, estão submetidas às leis que as constituem como tal. São assim, símbolos, signos que se conectam ao seu objeto por força de uma convenção, em uma relação que depende de um caráter que é arbitrário.

4.2.4.

Mesclando as matrizes

Após essa breve especificação das matrizes, podemos apresentá-las por completo com todos os seus níveis, segundo suas misturas. Nos tópicos anteriores, o nosso principal objetivo foi o de expor a relação de cada uma das matrizes com as classificações peircianas do signo. Julgamos que assim podemos revelar como a lógica das relações estabelecidas entre os diferentes níveis do processo de semiose estão presentes na constituição das matrizes, porém, justamente por isso, não podemos deixar de lado o fato de que essas matrizes se misturam. Tal como os signos, que mediante o próprio processo de semiose se desdobram em signos cada vez mais complexos, elas também possuem essa característica. Conforme Santaella (2005, p.371, grifos nossos), as linguagens não são puras, de modo que

apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que *absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio sonoro*. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual.

Ressaltamos desse trecho a referência à linguagem visual em razão desse aspecto da sintaxe, como elo entre a imagem e o som, ser muito marcante na poesia concreta (e também de quase toda poesia visual), conforme ressaltamos anteriormente e como veremos mais adiante nas análises. É importante observar também, de acordo com a afirmação da autora, que, na matriz verbal, em nível de terceiridade, tanto a lógica da sintaxe quanto a lógica da forma, mais concernentes com as matrizes sonora e visual, respectivamente, estão

presentes. E é nesse contexto de incorporação de uma forma de linguagem por outra é que a autora ressalta como as matrizes se misturam, apresentando-as lado a lado, conforme a tabela 3, onde estão presentes também todas as submodalidades de cada uma das matrizes de modo que estas possam ser equiparadas em seus pontos de similaridade.

Tabela 3 – diagrama das três matrizes e suas modalidades

1. Matriz sonora		
1.1 Sintaxes do acaso		
1.1.1 Puro jogo do acaso		
1.1.2 Acaso como busca		
1.1.3 Modelização do acaso		
2. Matriz Visual		
1.1 Sintaxe dos corpos sonoros		
1.2.1 Heurística dos corpos		
1.2.2 Dinâmica das gestualidades		
1.2.3 Som e abstrações		
1.3 Sintaxes convencionais		
1.3.1 Ritmo		
1.3.2 Melodia		
1.3.3 Harmonia		
2.1 Formas não representativas		
2.1.1 Talidade		
2.1.2 Marca do gesto		
2.1.3 Invariância		
2.1 Formas figurativas		
2.2.1 <i>Sui generis</i>		
2.2.2 Puro jogo do acaso		
2.2.3 Puro jogo do acaso		
2.3 Formas representativas		
2.3.1 Semelhança		
2.3.2 Cífra		
2.3.3 Harmonia		
3. Matriz verbal		
3.1 Descrição		
3.1.1 Qualitativa		
3.1.2 Indicial		
3.1.3 Conceitual		
3.2 Narração		
3.2.1 Espacial		
3.2.2 Sucessiva		
3.2.3 Puro jogo do acaso		
3.3 Dissertação		
3.3.1 Ritmo		
3.3.2 Melodia		
3.3.3 Argumentativa		

Fonte: adaptado de Santaella (2005, p.372).

Fica evidente nessa esquematização o quanto que as matrizes estão perpassadas pela lógica das três categorias. Se na matriz sonora há dominância dos aspectos de primeiridade, relativos ao quali-signo icônico, remático, Santaella (2005, p.373), aponta que lendo esta primeira coluna no sentido vertical fica evidente que esta mesma matriz traz em si os aspectos de “primeiro (acaso), segundo (corpos) e terceiro (convenção)”. O primeiro nível das sintaxes do acaso está impregnado por princípios de possibilidade, eventualidade, indeterminação e ausência de controle (SANTAELLA, 2005, p.122). Já o outro extremo dessa matriz, seguindo esta coluna ainda no sentido horizontal, a harmonia compreende o nível em que a música encontra todo o poder de lei, convenção e arbitrariedade dentro do domínio sonoro. A faixa central de cada matriz, ainda no sentido vertical, situadas nos itens 1.2.2, 2.2.2, 3.2.2, respectivamente, revela a dominância dos aspectos de secundidade. Esse é o limite máximo da função denotativa onde a linguagem está mais próxima do seu referente, o seu objeto semiótico.

Mas as linguagens, em sua capacidade de transitar por toda a extensão apresentada por Santaella, caminham também em sentido inverso, indo da representação para a presentificação, ou seja, do âmbito das convenções em nível de terceiridade aos aspectos do primeiro. Enquanto a representação está mais ligada ao visual, a presentificação é mais da natureza do som. Esse trânsito das linguagens pelos aspectos relativos às categorias fenomenológicas é especialmente interessante para a nossa pesquisa quando a autora analisa a matriz verbal. Nesse caso, a poesia surge nos limites da primeiridade, quando há uma reversão de rumo com o afastamento do aspecto mais específico dessa matriz que é a dissertação argumentativa (item 3.3.3 na tabela 3). Esse processo é o que Pignatari (1981) entende como uma das ideias importantes na teoria de Peirce. Segundo o autor, este processo da semiose trata da

[...] capacidade criadora do mundo icônico (não-verbal) em relação ao mundo 'simbólico' (verbal). Na dialética peirciana, o interpretante, em nível de terceiridade, ou seja, de generalização e universalidade, confere significado ao signo, ao mesmo tempo em que reverte ao nível de primeiridade, que é o nível dos ícones e das possibilidades (PIGNATARI, 1981, p.22).

São diversas as interpenetrações entre as matrizes que se tornam perceptíveis de acordo com a esquematização apresentada na tabela 3. Uma das formas de se observar isso é a partir da lógica da matriz verbal, a *dialética peirciana* nas palavras de Pignatari, que permite que as demais matrizes funcionem como linguagem. É pela ação do legi-signo no interior das matrizes sonora e visual que estas se constituem como linguagem com caráter simbólico. Mas esses cruzamentos entre as matrizes também ocorrem em outros níveis. O fato de que, na coluna da esquerda, das modalidades sonoras, a sintaxe coincide com o nível onde estão as formas mais abstratas da matriz visual, também denota essa capacidade de interpenetração, pois, segundo Santaella (2005, p.196),

nesse seu nível de secundidade [1.2 Sintaxe dos corpos sonoros], a linguagem sonora adquire caracteres que a aproximam da linguagem visual, plástica, ao mesmo tempo em que a linguagem visual, em seu nível de primeiridade [2.1 Formas não representativas], adquire caracteres que a aproximam da linguagem sonora.

Com a exposição de todos esses caminhos pelos quais podemos percorrer as diversas modalidades e submodalidades das matrizes, constatamos que

esses cruzamentos, em realidade, são geradores de todos os tipos de linguagem que existem. Assim, chega-se à conclusão de que a corporificação das linguagens, quando de fato elas se apresentam ao mundo, as torna híbridas. A fala combina elementos da sonoridade com a visualidade por meio dos gestos utilizados simultaneamente pelo indivíduo emissor dos sons da fala. A arquitetura conjuga aspectos rítmicos e harmônicos com a visualidade e a talidade. E o que dizer da TV e do cinema, onde há movimento, som e imagem em um simulacro da realidade que por sua vez sintetiza outras linguagens? Cada uma das modalidades das linguagens nasce de outras sublinguagens em um cruzamento que gera hibridismos, sempre com a presença subjacente da lógica semiótica.

Com essa conclusão, Santaella (2005, p.381), sugere um *cartograma* do que seriam os principais cruzamentos entre essas matrizes que se manifestam em sistemas de signos mais amplamente difundidos. Contemplamos aqui esse mapeamento, com o intuito de localizar, dentro dessas subdivisões, quais seriam as mais relevantes e condizentes com os nossos objetivos de analisar aspectos coexistentes em poemas visuais e peças de design gráfico. Fizemos uma adaptação visual do que foi exposto por Santaella (figura 54), no sentido de realçar a lógica das categorias (primeiridade, secundidade e terceiridade), nessas subdivisões. Assim, estão destacadas as linguagens mais *puras* e diretamente ligadas às matrizes sonora, visual e verbal. É claro que cada uma dessas, mesmo sendo mais pertinentes a uma única matriz, agrega diversas linguagens, manifestas em diferentes sistemas de signos.

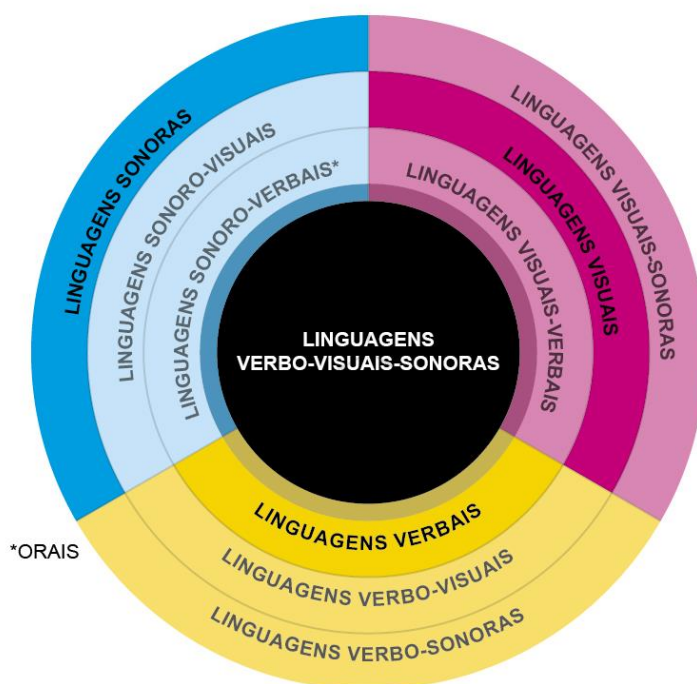


Figura 54 – Diagrama baseado no cartograma das linguagens híbridas de Santaella (2005, p.372). Fonte: dos autores.

Nossos interesses na pesquisa estiveram voltados para os aspectos que alçam a palavra a patamares onde esta se apresenta impregnada dos aspectos visuais e sonoros, onde a ênfase nos aspectos verbais é mitigada em favorecimento desses outros dois aspectos. A linguagem poética *verbivocovisual* dos poetas concretos é carregada de hibridismos, assim também são as peças de design gráfico que pretendemos analisar. Por essa razão, em relação ao cartograma de Santaella (2005), procuramos focar nas linguagens que são fruto dos cruzamentos e, sobretudo, onde se evidenciam fortes traços da visualidade, um aspecto muito proeminente tanto no design gráfico quanto nas formas de poesia visual, das quais a poesia concreta faz parte. Ainda assim, não deixamos de lado os demais cruzamentos, pois estes auxiliam no entendimento da própria natureza das linguagens e das modalidades do sonoro, do visual e do verbal.

Conforme a figura 54, as linguagens mais *puras* são as linguagens sonoras, as visuais e as verbais. As **linguagens sonoras** compreendem a música em sentido lato, incluindo ruídos e sem a fala. Estritamente sonora, principalmente em seu primeiro nível, essas são as linguagens do acaso como pura possibilidade. Vão se tornando híbridas na medida em que se insinuam os níveis de secundidade e terceiridade. As **linguagens visuais** incluem o desenho,

a pintura, a gravura, a escultura, mapas, diagramas, pictogramas, a fotografia etc. São as linguagens visuais fixas, próximas de seu estado puro no campo da visualidade. Ainda assim, nesse nível, as contaminações e empréstimos das matrizes sonora e verbal são muitos. O campo onde estão as linguagens escritas que se estabelecem, de forma mais restrita, como discurso, é compreendido pelas **linguagens verbais**. Estas se tornam mais híbridas na medida em que se aproximam das matrizes sonora ou visual. Esses foram os três primeiros grupos de linguagem que se estruturam de forma mais integrada às matrizes originais.

Ao percorrer o mapeamento feito por Santaella, notamos que a quase totalidade dos cruzamentos entre as linguagens está de alguma forma ligada aos experimentos dos poetas concretos em sua busca por uma poesia de invenção.

As **linguagens sonoro-verbais (orais)** e as **linguagens verbo-visuais** apresentam algum nível de aproximação com os trabalhos e o posicionamento crítico dos poetas concretos. As primeiras são próprias do universo da canção, com o cruzamento entre o verbal e o sonoro e também incluem o rádio. O interesse dos poetas concretos pela canção se deu de uma forma muito particular. Augusto de Campos (1986), em seu livro *O balanço da bossa*, divide os artistas integrantes da canção popular brasileira em *diluidores* e *inventores*, em que os segundos seriam aqueles que proporcionam avanços estéticos na canção popular, com a inclusão de experimentos de linguagem. Neste segundo grupo, se incluem artistas como João Gilberto e Caetano Veloso. O segundo desses dois grupos de linguagem, as linguagens verbo-visuais, que se aproximam um pouco com a atuação desses poetas, se refere ao gesto combinado à fala. Assim se define o panorama das linguagens verbo-visuais. As expressões, a postura e os gestos do falante acrescentam à sonoridade da fala a visualidade em sua mensagem ao interlocutor. Na esfera da arte, *performances* e *happenings*, mesmo que não tenham um componente falado, consistem no “gesto posto em cena”, se desdobrando em forma de narrativa, o que é característico do verbal. Ao longo de sua atuação enquanto movimento de vanguarda até as produções mais posteriores em conjunto com artistas de outras áreas, os poetas concretos têm poemas executados na forma de *performances*.

Em sua produção, os poetas concretos se empenharam em criar novas formas para a sonoridade, para a visualidade e para a discursividade. Neste trabalho estamos mais interessados em suas explorações visuais, porém eles realizaram versões oralizadas e performáticas de diversos poemas vinculadas à música de vanguarda. Essas produções se inserem em dois dos cruzamentos,

as **linguagens sonoro-visuais** e as **linguagens verbo-sonoras**. Estas são mais experimentais do que as que listamos antes. A primeira corresponde à música feita em laboratório, que dispensa o intérprete e se aproveita das possibilidades geradas a partir da gravação do som. São todas as linguagens geradas a partir da música eletroacústica, música instalação, *performance* sonora etc. A segunda é quando a fala e a voz funcionam como instrumentos sonoros, com todas as suas potencialidades acústicas e articulatórias, se constituindo como linguagens verbo-visuais. Também estão incluídos nesse cruzamento a literatura e a poesia oralizadas. Embora tenhamos o foco nas manifestações visuais da poesia concreta, compreendemos que este recurso de análise baseado nos cruzamentos entre diversos tipos de linguagem também pode ser utilizado nessas experimentações poéticas mais baseadas na oralização, tanto da poesia concreta quanto de toda poesia experimental.

Prosseguindo no cartograma de Santaella, chegamos aos cruzamentos que julgamos mais apropriados para compreensão dos objetos de análise de nossa pesquisa. O primeiro é o cruzamento que estabelece as relações entre a sonoridade e a visualidade, é o das **linguagens visuais-sonoras**. Embora a autora, ao se referir a este grupo, mencione primeiramente a arquitetura, esse ramo reflete no plano visual as relações de iconicidade interna presentes na música que estão presentes, conforme Santaella (2005, p.383), “nos paralelismos, nas hierarquias icônicas, repetições, contrastes, movimentos ascendentes, descendentes, nas variações sobre um mesmo tema, inversões, retrogradações etc”. Todos esses são traços da matriz sonora “invadindo” a matriz visual conforme acontece na linguagem do design gráfico. Aqui se incluem, ainda, os cruzamentos com a gestualidade. As **linguagens visuais-sonoras** referem-se, também, à imagem em movimento no seu caráter meramente rítmico e temporal, como é o caso da computação gráfica, principalmente. Outra linguagem que é fruto desse cruzamento é a dança, em que a sonoridade está corporificada na plasticidade do movimento do corpo.

Mas o cruzamento que se refere mais explicitamente ao que buscamos é o das **linguagens visuais-verbais**. Aqui se enquadram as formas escritas, desde as pictográficas até as alfabéticas, com particular ênfase na poesia visual. A linguagem poética, por si só, já condensa as matrizes sonora, visual e verbal. No caso particular da poesia visual, os aspectos visuais ganham especial relevância, pois esta chega “ao limite da perda de relevo do aspecto sonoro das palavras por que a própria palavra se impõe na natureza de imagem até o ponto de quase se transformar em linguagem visual com leves reminiscências do

verbal” (SANTAELLA, 2005, p.384). O design gráfico, entendido como linguagem, também tem uma grande participação nas manifestações visuais-verbais. Praticamente toda a gama de peças gráficas concebidas na área possui essa natureza, assim, impressos editoriais como livros, revistas e jornais; peças de publicidade, quadrinhos etc são todos exemplos desse cruzamento.

Por fim estão as **linguagens verbo-visuais-sonoras**. Aqui, segundo Santaella (2005, p.385), também se observa a natureza híbrida da linguagem poética. Visualidade e sonoridade são aspectos muito presentes na poesia e na literatura como um todo. Para estarmos de acordo com essa colocação temos de considerar as noções de ritmo e imagem de forma mais ampla, para além das barreiras do campo sonoro ou visual. A dança também é verbal-visual-sonora, mesmo sem som, ela ainda tem a lógica da temporalidade. Segundo Santaella (2005, p.373), “a matriz sonora não precisa estar necessariamente expressa em som”. Em possuindo uma narrativa, ela adquire os traços do verbal. Assim também é o cinema, o vídeo e a televisão. No caso do cinema, por exemplo, a sintaxe das durações de seus planos, os seus cortes, os ritmos que se estabelecem com sequências são aspectos que atribuem à linguagem cinematográfica um aspecto narrativo, verbal.

Após percorrer todas essas nuances das linguagens em seus hibridismos, identificamos as interconexões com os tipos de signos que temos como objeto de análise. A partir da lógica das matrizes, sem deixar de considerar os tipos de linguagem nascidos dos cruzamentos entre o sonoro, o verbal e o visual, temos a possibilidade de seguir a lógica interna das relações do signo.

Essa lógica interna tem como ponto de partida os elementos que constituem o signo enquanto relação triádica que são o seu fundamento, seu objeto e o seu interpretante. É daí que surgem as classificações do signo baseadas nos aspectos do seu fundamento, na maneira como este pode representar o seu objeto e no efeito produzido em uma mente real ou potencial. Aí estão os alicerces para as leituras de processos sógnicos, desde os mais complexos até os mais simples. Segundo Santaella (2012), o primeiro passo é o de contemplação dos fenômenos tal como estes se apresentam à nossa percepção no estado mais puro e meramente qualitativo, peculiar ao quali-signo. Só depois se aciona a discriminação e distinção das partes e do todo em um nível relativo ao sin-signo.

Atinge-se, então, a possibilidade de generalização, pela qual se extrai “de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõe uma classe geral” (SANTAELLA, 2012, p.32). Esses três aspectos são

todos inerentes ao fundamento do signo, seu nível mais fenomenológico. Quando passamos para sua capacidade referencial, devemos considerar o objeto do signo, a partir do qual podem ser avaliados os aspectos icônicos, indiciais ou simbólicos do signo. A semiose, então, se completa no nível do interpretante, incorporando as leituras dos níveis do fundamento e do objeto do signo. Esse último nível de análise visa identificar as potencialidades intrínsecas do signo em produzir um determinado efeito, além das peculiaridades do interpretante dinâmico e singular, que se referem a “níveis interpretativos que as diferentes facetas do signo efetivamente produzem em um intérprete, no caso [da análise], o próprio analista” (Santaella, 2012, p.40). Esses níveis se distribuem em três camadas: a camada emocional, a camada energética e a camada lógica.

Esse processo crescente da semiose constitui a espinha dorsal das matrizes elaboradas por Santaella (2012). Recorremos às classificações do signo postuladas por Peirce certos de seu potencial como recurso de análise. Segundo Santaella (2005),

[...] as modalidades e submodalidades das matrizes da linguagem e pensamento criam condições para *leitura e análise dos processos lógico-semióticos* que estão na base de toda e qualquer forma de linguagem, possibilitando ao analista divisar semelhanças e diferenças entre manifestações concretas de linguagem. O objetivo último das classificações é o de funcionar como um dispositivo que permita *perceber as formas semióticas* de que partem os diversos processos sógnicos ou linguagens e as relações que são possíveis entre eles, o que nos leva à *superação das visões estanques entre as linguagens* na medida em que são fornecidas novas bases para uma *visão intersemiótica* fundada em matrizes lógicas (SANTAELLA, 2005, p.380-381, grifos nossos).

A citação é longa, mas condensa diversos aspectos que julgamos absolutamente relevantes para o estabelecimento de uma plataforma de análise no interior da nossa pesquisa. Estão aí os pontos-chave do percurso metodológico traçado por Santaella a partir da elaboração das matrizes. São revelados ainda os propósitos de criar ferramentas que possam aguçar o poder de observação e distinção do analista. Este ferramental permite ainda uma abordagem crítica, já que prescinde de categorizações isoladas, revelando as possíveis interpenetrações entre linguagens.

4.3.

Dimensões de análise do signo verbal no design gráfico

As dimensões semióticas da linguagem propostas por Morris são vinculadas aos elementos do signo de Peirce. Ambas as abordagens mostram-se amplas em relação ao signo, incluindo signos não verbais, e estabelecem modelos de ação do signo similares (BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.32). Para Morris (1976, p.13), a semiose envolve três fatores: “aquilo que funciona como signo, aquilo que o signo se refere, e o efeito sobre um intérprete em virtude do qual a coisa em questão é signo para este”. A partir do modelo de semiose de Peirce, Morris propôs três níveis para o signo como forma de se compreender os processos de semiose, constituindo assim a sua teoria das três dimensões da semiótica. O nível sintático refere-se às relações formais dos signos entre si; o nível semântico refere-se às relações de significado entre o signo e o referente; o nível pragmático “implica as relações significantes com o intérprete, ou seja, aquele que utiliza os signos” (PIGNATARI, 1973, p.29). Segundo Braida e Nojima (2014a, p.33),

essas relações propostas por Morris (1976), que se fundamentam nos três correlatos do signo (veículo do signo, designatum e interpretante que correspondem ao representâmen, objeto e interpretante peircianos), foram por ele consideradas como a base das três dimensões da semiose. Morris, a partir desses três correlatos, derivou três relações diádicas, que ele identificou como a base da semiótica: a sintática, a semântica e a pragmática.

4.3.1.

Dimensão sintática

A dimensão sintática está relacionada com os aspectos formais da linguagem. Segundo Braida e Nojima (2014a, p.36), “o estudo da dimensão sintática envolve as relações entre certas combinações de signos dentro de uma linguagem”. Os autores apontam que a relevância da dimensão sintática decorre do fato de que os signos se mostram sempre em relação a um ou mais signos, mesmo que potencialmente. Assim, na dimensão sintática são considerados os signos e as combinações de signos presentes no processo de semiose.

No âmbito do design, a dimensão sintática de um projeto refere-se a “como ele se apresenta, como pode ser descrito *pelo arranjo de seus componentes*. É a

estrutura do produto”. (QUARANTE, 1994, p.278 *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.50, grifos dos autores).

4.3.2.

Dimensão semântica

A dimensão semântica trata da relação do signo com o seu “designata” (BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.37), ou seja, aquilo a que o signo se refere. Esse nível do signo diz respeito ainda ao estudo da significação dos signos. Braida e Nojima (2014a, p. 37 e 38), advertem ainda para a natureza polivalente do termo “significado”, embora, considerando-se as três dimensões semióticas, adotem-no como uma palavra referente “prioritariamente à dimensão semântica”, aceção essa que é compartilhada neste estudo.

No campo do design, segundo Niemeyer (2010, p.53), “as qualidades expressiva e representacional de um produto são os aspectos centrais da dimensão semântica”. De acordo com a lógica inclusiva da semiótica, a dimensão semântica inclui a dimensão sintática (BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.51). A dimensão semântica é a significação do objeto de design.

4.3.3.

Dimensão pragmática

Segundo Braida e Nojima (2014a, p.39), existem diferentes abordagens para o conceito de pragmática, advindo do pensamento filosófico denominado pragmatismo, porém, os autores apontam para uma definição primeira que é a de Charles Morris. Segundo Morris (1976, p.50),

é ponto de vista plausível que a importância permanente do pragmatismo repousa no fato de que ele dirigiu uma atenção mais cerrada para a relação dos signos com seus usuários do que já se tinha feito.

Assim, a dimensão pragmática acrescenta às demais dimensões da linguagem a análise dos usuários do signo. Esta noção do usuário do signo é também determinante para a semiótica e Peirce (BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.39). Com essa visão integradora, Morris (1976, p.50 *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.40) determina que a pragmática é “a ciência da relação dos signos com seus intérpretes”. Braida e Nojima (2014a, p.40) observam ainda que

a aplicação da pragmática de um signo representa um ato de individualização, de projeções e usos particulares, pois envolve questões de contexto e escolha dos usuários.

O emprego da pragmática no campo do design refere-se à dimensão lógica e ao destino dos produtos. Consiste no domínio das leis funcionais de utilidade e de desempenho do produto. Segundo Niemeyer (2010, p.51),

a dimensão pragmática de um produto é analisada sob um outro ponto de vista do seu uso – por exemplo, de um ponto de vista ergonômico ou sociológico (quem usa o produto, em que tipo de situação o produto é usado). Em um sentido amplo, a dimensão pragmática inclui todo ciclo de vida, desde a sala de projeto do designer até a lixeira.

A dimensão pragmática, no âmbito do design, atrela as funções dos produtos às dimensões semióticas das linguagens (BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.52).

4.3.4.

A ocorrência global das dimensões da linguagem

Participando do processo de semiose, no qual se observa a noção de inclusão da semiótica peirciana, as dimensões da linguagem ocorrem segundo o caráter unitário da relação triádica do signo. Morris revela que a divisão dessas três dimensões se trata de uma abstração (BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.41). Como um conceito abstrato, essas dimensões são interativas e inter-relacionadas, desdobrando-se em diversos níveis de seleção, análises e sínteses. A própria noção de signo evidencia essa interdependência entre essas relações. Segundo Morris (1976, p.19-20, grifo do autor, *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.42),

“signo”, em si, é um termo estritamente semiótico, não sendo definível pela sintaxe, pela semântica ou pela pragmática isoladamente; somente no uso mais amplo de semiótico pode-se dizer que todos os termos destas disciplinas são termos semióticos.

Esse uso é que irá determinar, de acordo com Morris, as correlações entre as regras sintáticas, semânticas e pragmáticas. Segundo Braida e Nojima (2014a, p.42),

pode-se notar que as três dimensões da linguagem estão imbricadas pelo emprego do conceito de regra, uma vez que regra é sempre determinada pelo uso. Portanto, nenhuma das dimensões se basta em si mesma, ou é suficiente para definir seus próprios conceitos.

Os autores demonstram essa relação de interdependência graficamente a partir da esquematização proposta por Nadin (1990, p.7 *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.42), conforme a figura 55:

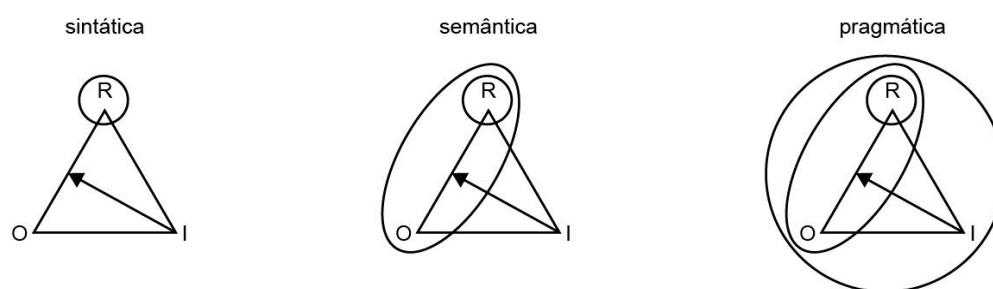


Figura 55 – Esquema das dimensões semióticas, segundo Mihai Nadin. Fonte: Braida e Nojima (2014, p.43). Fonte original: Nadin (1990, p.7).

Braida e Nojima evidenciam a transposição dessa inter-relação entre as dimensões da linguagem para o campo do design, segundo as dimensões semióticas dos objetos. Daí decorre o emprego desse processo como procedimento analítico. Segundo Braida e Nojima (2014a, p.52), a importância dessas relações consiste em

compreender o todo a partir do estudo da articulação de suas partes, afinal, todo procedimento analítico mostra-se tanto mais relevante quanto maiores forem as possibilidades de reconstruir, por meio de procedimentos de síntese, as partes decompostas.

Também Niemeyer ressalta esse aspecto interdependente ao referir-se à análise das dimensões do produto de design. Para Niemeyer (2010, p.49), “não se pode compreender a pragmática de um produto se todas suas outras dimensões não forem consideradas”.

É essa perspectiva integradora que orienta a abordagem da semiótica neste estudo. Com os aportes da semiótica, mediante a visão totalizante da linguagem, alicerçada nos fundamentos advindos das matrizes de Santaella (2005) e nas dimensões da linguagem propostas por Morris (1976), constituímos o percurso de análise do signo verbal no design gráfico.

4.4.

O percurso de análise

O roteiro de análise empregado nesta pesquisa foi elaborado segundo os fundamentos teóricos da semiótica de Charles Sanders Peirce em conjunto com as teorias próprias do campo do design. Essa análise tem por finalidade evidenciar como, no design gráfico, o signo verbal revela as relações estabelecidas por Morris (1976). Segundo Braida e Nojima (2014, p.49), “alguns autores, têm apontado a existência de três dimensões semióticas dos objetos”. Considerando o produto de design como “portador de signos” (QUARANTE, 1994, p.278 *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2014a, p.49), evidencia-se o esquema tricotômico das três dimensões da linguagem. Esse esquema participa do princípio semiótico da inclusão, segundo as categorias fenomenológicas de Peirce. Essas relações interdependentes ocorrem, ainda, de acordo com os fundamentos da natureza híbrida da linguagem propostos por Santaella (2005).

A pertinência da semiótica como metodologia de análise decorre da potencialidade do processo de ação do signo, a semiose, em abarcar os elementos mais intrínsecos dos produtos de design, mediante seu caráter comunicacional. Segundo Niemeyer (2010, p.22)

a semiótica aplicada ao projeto introduz aportes para resolver as questões decorrentes da preocupação da comunicação do produto do design. Essa teoria fornece a base teórica para os designers resolverem as questões comunicacionais e de significação e tratar do processo de geração de sentido do produto – a sua semiose.

É nesse contexto que se instaura sua contribuição pragmática para o campo do design. O escopo metodológico da semiótica, articulado com as teorias próprias do campo do design, revela-se especialmente válido como um ferramental que auxilia os designers no desempenho de suas tarefas.

Farias (2014) propõe um modelo específico para análise do signo verbal tipográfico, combinando cinco níveis de análise com as dimensões semióticas da linguagem. A estruturação das questões de tipografia se faz com cinco níveis, cada qual com um grau de complexidade maior segundo os conceitos próprios do design gráfico. Os níveis propostos por Farias são: letra; palavra; texto; página e volume. O nível mais básico corresponde à unidade verbal mais elementar que é a letra. Com a esquematização de uma progressão da

linguagem verbal visual em patamares mais complexos são constituídos os demais níveis, culminando com o produto final materializado em um volume, ou seja, uma publicação física como um livro, uma revista etc.

Cada um desses níveis, segundo a lógica analítica de decomposição das partes de um todo, tem implicações sintáticas, semânticas e pragmáticas, revelando a semiose do signo verbal no design gráfico.

Tabela 4 – Níveis de análise X Dimensões de análise

NÍVEIS DE ANÁLISE	DIMENSÕES DE ANÁLISE		
	sintática	semântica	pragmática
	letra	letra	letra
	palavra	palavra	palavra
	texto	texto	texto
	página	página	página
	volume	volume	volume

Fonte: dos autores. Adaptado de Farias (2014).

O emprego da semiótica como percurso de análise nesta pesquisa compartilha dos mesmos princípios, porém com o foco no potencial latente do signo verbal em superar sua dimensão meramente verbal. Sendo assim, as análises se dão em três etapas. (i) O signo verbal em relação aos outros signos, sua dimensão sintática. (ii) O signo verbal e seu potencial referencial, sua dimensão semântica. Tendo em mente que a dimensão semântica incorpora os aspectos sintáticos, segundo o fluxo agregador das dimensões da linguagem. E por fim, (iii) o signo verbal no design gráfico e suas questões de uso, sua dimensão pragmática, em que, segundo o mesmo princípio de inclusão, se incluem as dimensões sintáticas e semânticas. Com esse olhar buscamos revelar os hibridismos que ocorrem entre as dimensões sonora, visual, e verbal que se manifestam no emprego do signo verbal em design gráfico.

Neste capítulo são apresentadas as análises semióticas, segundo o modelo apresentado no capítulo anterior, de projetos gráficos selecionados nas bienais da ADG¹⁹. Nessas análises também adotamos particular atenção às semelhanças estéticas entre os produtos de design e a visualidade dos poemas concretos, de modo a complementar a investigação sobre as inflexões do signo verbal em suas dimensões sonora e visual. Foram selecionados os catálogos das mostras seletivas das Bienais de design da ADG dos anos de 1998 a 2014 (ver anexo 1). Optamos por esse *corpus* em razão de ser possível, por meio dos projetos selecionados para as bienais, delimitar a seleção de projetos gráficos de designers brasileiros a partir do endosso dos júris formados pela associação. As análises foram desempenhadas mediante a forma como estão expostas e reproduzidas as peças gráficas selecionadas. Assim, por exemplo, no design gráfico de um livro, as análises levaram em consideração apenas as páginas reproduzidas nos catálogos. Nos projetos de embalagens, são avaliadas apenas as faces exibidas das mesmas.

O critério para escolha dos projetos foi baseado nos aspectos visuais dos elementos compositivos do *layout*. Foram selecionados aqueles em que o signo verbal se apresenta de forma não linear, ou com alguma interferência nos caracteres (seja no tamanho, na forma ou a partir da integração com imagens), de modo que evidencie-se o peso das dimensões sonora e visual, além da verbal.

¹⁹ Segundo informação obtida no site da entidade (ADG, 2014), A Associação dos Designers Gráficos (ADG Brasil), é uma associação sem fins lucrativos de âmbito nacional fundada em 1989 com o objetivo de representar, registrar, disseminar a atuação do designer gráfico brasileiro, além de congrega os profissionais e estudantes para o fortalecimento do design gráfico nacional e o aprimoramento ético da prática profissional e o desenvolvimento de seus associados.

5.1.

Seleção dos projetos gráficos

A composição da amostra se baseia no interesse em investigar como é operacionalizado o signo verbal em projetos que abdicam, seja no todo ou em parte, da sintaxe discursiva ou exploram o potencial imagético das palavras. Observando atentamente a ocorrência desses dois caminhos, isoladamente ou em conjunto, buscamos analisar, do ponto de vista da semiótica, como esses procedimentos impactam na construção do significado das mensagens visuais.

Adotamos esse critério de seleção, pois assim asseguramos a relevância dos projetos por terem passado pelo crivo de profissionais ligados a uma associação de classe representativa na área de design gráfico no Brasil. Nesse aspecto, este trabalho se junta a iniciativas como as de Piaia (2013) e Uchuari (2010) que reconhecem o valor de documento histórico contido nos catálogos das bienais da ADG. Optamos por dispensar os catálogos das três primeiras edições, pois, de acordo com Uchuari (2010, p.45), tratavam-se de “edições fechadas por limitar-se a expor, unicamente, o trabalho dos designers membros da organização”. Assim, mantemos o benefício decorrente do exame prévio feito pelos integrantes da entidade, ao mesmo tempo em que expandimos o *corpus* ao incluir designers de fora da associação e de todo o Brasil. Ainda em função dessa determinação, o intervalo cronológico ficou demarcado pela quarta bienal de design, em 1998, até a décima edição de 2013²⁰, num total de 14 anos de produção de designers gráficos brasileiros²¹. Outro aspecto interessante do catálogo dessa edição é que ele passa a contar com um pequeno texto que refere-se ao *briefing*²², ou pelo menos o resumo dele, de cada trabalho. Isso é fundamental quando se deseja incluir nas análises o contexto no qual o projeto se insere. Tal aspecto vai ao encontro das proposições de Villas-Boas (2009,

²⁰ Essa última composta de trabalhos realizados durante um intervalo de quatro anos, de 2009 a 2012.

²¹ As duas últimas edições admitiram trabalhos realizados para clientes estrangeiros.

²² Segundo Phillips (2007, p.28) o briefing é o documento que contém as informações necessárias para a execução do trabalho por parte do designer ou da equipe de projeto. Segundo o autor, dentre as informações básicas que este documento deve ter estão: a natureza do projeto e seu contexto; a análise setorial; o público-alvo e os objetivos do projeto.

p.5) em relação à análise gráfica quando o autor afirma que esta “pode (e deve) recorrer e alavancar saberes relativos [...] ao diagnóstico da situação de projeto (o público-alvo, o perfil do cliente etc)”.

O catálogo da quarta bienal contou também com uma seção intitulada “Núcleo Passado” que, em oito páginas, apresentou um painel com projetos de design gráfico brasileiro dos anos de 1945 a 1995. Optamos por não incluir nenhum desses em nossa seleção por tratar-se de uma visão geral – inclusive com projetos misturados e sobrepostos em uma mesma página – que não permite a análise de projetos isolados.

A observação dos catálogos não se restringe aos trabalhos publicados, mas também busca as evidências de como são abordados os aspectos pelos quais temos especial interesse – as dimensões sonora e visual do signo verbal grafado/tipográfico – nos textos de apresentação dos autores convidados a expor, nesses catálogos, suas reflexões sobre o panorama do design gráfico nacional ao longo desses 14 anos. Nesse sentido, os dois últimos catálogos se apresentam especialmente favoráveis, pois, para além do texto de apresentação do evento, com esclarecimentos sobre os critérios adotados para definição das categorias, seleção dos trabalhos e informações sobre o volume e a geografia dos trabalhos inscritos, estas edições contêm textos reflexivos de profissionais envolvidos com a pesquisa e o ensino de design gráfico. São depoimentos e reflexões a respeito do campo de atuação e dos caminhos possíveis para consolidação e fortalecimento da atividade junto ao mercado e ao público em geral.

Com esse procedimento, constatou-se o aumento gradativo no número de inscritos nas sucessivas bienais. Segundo o texto da diretoria da associação na abertura do catálogo da quarta Bienal (ADG, 1998, p.5), a concessão para a participação de não sócios aumentou em sete vezes o número de trabalhos inscritos, totalizando pouco mais de 1500 inscrições vindas de mais de 300 escritórios de 12 estados da federação (ADG, 1998, p.12). Na oitava bienal, o número de inscrições supera a casa de 2000 (ADG, 2006, p.13). O aumento de inscrições reflete-se no número de selecionados, que por sua vez impacta no tamanho do volume de cada catálogo, fazendo com que este número fique em torno de 300 trabalhos a partir da sexta edição.

A organização dos trabalhos selecionados, tanto da forma de expor quanto de publicá-los nos catálogos, é também um dado relevante, sobretudo para se compreender os desdobramentos da atividade de design gráfico e da reflexão crítica dos seus principais agentes sobre as questões do campo.

Inicialmente, a partir da divisora quarta bienal, são estabelecidas categorias a partir da finalidade ou segmento do trabalho realizado, ou ainda, do suporte que foi empregado. As categorias são: Cartazes, CD, Editorial, Identidade Promocional, Mídia Eletrônica, Sinalização, Miscelânea. Percebe-se que, ao longo desses anos, a área de atuação do designer gráfico se ampliou. Não só pela crescente difusão de novas tecnologias, como a Internet, mas também pelo aumento do conhecimento do campo por parte do público em geral. Esse sistema de categorias foi mantido até a oitava edição, quando então foram adotados critérios baseados em questões outras que não somente o suporte dos projetos. Essa mudança de postura é constatada pela afirmação presente no texto de apresentação do catálogo dessa edição, que revela que

a única possibilidade de transformar a Bienal em uma exposição francamente crítica, estimulando a leitura dos trabalhos expostos, é intervir depois desse processo, identificando questões e comportamentos comuns presentes nos trabalhos (ADG Brasil, 2006, p.15).

A tabela 5 demonstra quantitativamente a abrangência da amostra. São indicadas as seções que integram cada uma das edições da Bienal, além de um comparativo entre o número total de trabalhos expostos e o número selecionado para a composição do corpus da pesquisa.

Tabela 5 – Quantitativo de trabalhos selecionados do catálogo de cada edição da Bienal de design gráfico da ADG.

Categorias / seções	Total de trabalhos publicados	Trabalhos selecionados
4ª bienal de design gráfico ADG 1998		
Cartazes / CD / Editorial / Identidade Promocional / Mídia Eletrônica / Sinalização Miscelânea	183	4
5ª bienal de design gráfico ADG 2000		
Cartaz / Capa de CD / Capa de livro / Periódico / Livro / Publicação pontual Identidade corporativa / Sinalização Ambientação / Vídeo & Cinema / CD-ROM & Internet Embalagem / Material promocional / Miscelânea	256	7
6ª bienal de design gráfico ADG 2002		
Símbolos e logotipos / Identidade Corporativa / Capas de livros / Catálogos, relatórios e brochuras / Periódicos / Direção de design de periódicos / Cartazes / Sinalização Ambientação / TV, cinema e vídeo / CD-rom / Internet / Capas de CD / Embalagens / Material promocional / Autopromoção / Tipografia / Miscelânea	300	9
7ª bienal de design gráfico ADG 2004		
Símbolos e logotipos / Identidade corporativa Capas de livros / Livros Catálogos, relatórios & brochuras / Cartazes / Material promocional Sinalização / Ambientação TV, cinema e vídeo Internet & CDROM / CDs & DVDs / Embalagem / Autopromoção Tipografia / Miscelânea	370	12
8ª bienal de design gráfico ADG 2006		
Renovando o mercado / Ampliando o moderno Rearticulando objetos / Investigando o Brasil Reinventando o clássico / Mergulhando no pop / Aumentando o corpo Trabalhando com a apropriação / Acumulando signos / Provocando o receptor Pensando o design	296	24
9ª bienal de design gráfico ADG 2009		
Design propulsor da economia / Design voltado a meio ambiente e sustentabilidade Design e memória / Popular, regional e vernacular / Design e interfaces audiovisuais Poéticas visuais / Comunicação sintética / Fluxos Manifesto	283	26
10ª bienal de design gráfico ADG 2014		
Bienal editorial / Bienal digital / Bienal promocional / Bienal etc&tal	444*	23

*Abrange um intervalo de tempo maior da produção pois foi composta por trabalhos realizados nos anos de 2009 a 2012.

Fonte: dos autores.

5.2.

Identificação dos projetos selecionados

Para facilitar as análises e proporcionar um meio de relacionar os projetos que apresentam aspectos similares em sua configuração visual, realizamos a identificação de cada um dos trabalhos selecionados por meio de um código alfanumérico composto por três letras relativas à respectiva categoria e dois algarismos que os contabilizam sequencialmente (tabela 6). Assim, por exemplo, o décimo cartaz selecionado para compor o *corpus* recebe o código “CTZ_10”.

Tabela 6 – Relação dos códigos, categorias e quantidade de projetos selecionados nos catálogos das bienais da ADG.

Código	Tipo de projeto	Quantidade
CCD	Capa de CD	3
CLV	Capa de Livro	10
CTZ	Cartaz	35
EDT	Editorial	10
EMB	Embalagem	2
IDV	Identidade Visual	23
LGT	Logotipo	11
TIP	Tipografia	2
PRO	Promocional	4
CRV	Capa de revista	2
FOL	Folder	3
Total de projetos selecionados		105

Fonte: dos autores.

Essas categorias tiveram como referência as já determinadas para as bienais da ADG. Em sua maioria, elas referem-se às características materiais da peça em questão, sobretudo o formato, e sua finalidade enquanto solução para determinado problema comunicacional, ou seja, os *aspectos funcionais* estabelecidos por Villas-Boas. Em decorrência desses dois principais quesitos, uma mesma peça pode guardar características relativas a mais de uma categoria. Nessas situações, optamos por manter a categoria que tem mais ênfase na forma como o projeto é apresentado ou, como critério de maior peso, a menção do nome da categoria no título do trabalho. O primeiro caso ocorre com o trabalho de título “Marca Tatyana” (código CTZ_35). Embora o título do trabalho sugira um projeto de identidade visual ou logotipo, este foi publicado no catálogo da oitava bienal da ADG aplicado em um cartaz. A análise desse projeto é feita considerando-se o cartaz e não apenas o logotipo. Essa situação também é recorrente com a categoria “Identidade Visual” (“IDV”). Em estritos termos de função, são projetos gráficos que têm por finalidade a criação dos elementos e padrões gráficos que tornam distinta uma determinada marca, produto ou serviço. Na maioria dos catálogos, esses projetos consistem em símbolos e logotipos, além das demais aplicações em que estes ocorrem (papéis timbrados, envelopes, cartões de visita, fachadas etc.). Assim, um projeto de

identidade composto por símbolo²³ e logotipo pertence à categoria “Identidade Visual”.

Reservamos outra categoria (“LGT”) para os projetos em que a identidade visual consiste somente no logotipo, sem símbolo. Capas de livro, revistas e discos são agrupados segundo categorias diferentes em razão de suas funções distintas, embora para efeito de análise sejam encarados como uma superfície bidimensional retangular. Os projetos editoriais só foram incluídos quando foi possível avaliar o projeto gráfico em conjunto. Isso quer dizer que se uma publicação possui apenas uma página dupla publicada no catálogo com os aspectos que julgamos condizentes com as características relevantes para esta pesquisa, o projeto não foi incluído.

Os únicos projetos tipográficos são dois casos em que a tipografia surge a partir da fotografia de objetos agrupados que formam letras (TIP_01 e TIP_02). Não incluímos projetos de fontes, mesmo aquelas em que os caracteres possuem atributos estéticos que conferem um aspecto figurativo ou imagético ao projeto. Os projetos de embalagem também foram escassos. O critério para esse tipo de projeto foi o de que em pelo menos uma das superfícies expostas pudesse ser verificado o aspecto gráfico que nos interessa neste estudo, como é o caso do projeto “Sabonete vegetal Est” (EMB_01). O quesito função também foi determinante para os projetos de embalagem. Esse fator influenciou a escolha do projeto “CD Pirata *The best of the droppin’Sides*” (EMB_02). No caso da categoria Editorial, alguns projetos de capa foram analisados em conjunto com o miolo por esta guardar características gráficas em uníssono com o restante do material. São os casos dos projetos EDT_01 e EDT_10. O *corpus* ficou distribuído, por fim, em onze categorias, conforme a tabela 6 que discrimina ainda a quantidade de projetos em cada categoria.

5.3.

Análises – casos particulares

Em razão da metodologia de análise adotada nesta pesquisa e da viabilidade desta, foram escolhidos dentre os trabalhos integrantes do *corpus* aqueles que se mostraram mais adequados a este percurso metodológico. Esse critério baseou-se primeiramente na forma como o signo verbal se apresenta em

²³ Nesse caso a palavra símbolo refere-se ao sinal gráfico que representa alguma instituição, objeto ou evento (LESSA, 1995, p.69).

relação aos demais elementos imagéticos da composição visual. Essa interação decorre do nível em que se manifestam as dimensões sonora e visual do signo verbal nos projetos selecionados. Então, partindo-se da premissa de que os níveis sintático, semântico e pragmático são inter-relacionados, como meio de definir os casos submetidos à análise em toda sua extensão, priorizamos aqueles projetos que se mostram como exemplos de linguagens visuais-sonoras, tal como foi proposto por Santaella em suas matrizes. São também esses os casos que mais se aproximam da poesia verbivocovisual dos poetas concretos, em mais uma evidência das dimensões sonora e visual do signo verbal.

A descrição do processo de análise tem por finalidade também exemplificar como pode ser analisado o signo verbal em projetos de design gráfico mediante todo seu potencial das dimensões sonora e visual. As análises dos casos particulares permite também a articulação dos conceitos observados com todos os demais projetos integrantes do corpus dessa pesquisa.

5.3.1.

Cartaz 100 Cage (CTZ_07)

De autoria de Diego Silva Ribeiro, o cartaz foi selecionado na 10ª edição da Bienal Brasileira de Design Gráfico, na categoria “Promocional”. Segundo a descrição da peça no catálogo da bienal, o cartaz (figura 56) foi utilizado na divulgação de uma *performance* em homenagem ao músico e compositor John Cage, no Teatro Tuca em São Paulo. Em um primeiro olhar, mais descompromissado, percebe-se em destaque a letra “H”. Mantendo-se ainda em nível de primeiridade, analisando-se a dimensão sintática, nota-se, alinhados de forma diversa no entorno deste elemento em maior destaque, fragmentos do retrato em preto e branco do artista homenageado. Retângulos azuis com o tamanho correspondente a cada fragmento do retrato são posicionados parcialmente sobrepostos em relação a estes. Essa sobreposição resulta em partes do retrato com a coloração azul. Segundo os autores, essa disposição da imagem do artista alude à “natureza multissensorial do artista” (ADG, 2014). À exceção da letra “H”, todo o restante do texto presente no cartaz é disposto no sentido vertical, opondo-se ao sentido de leitura tradicional da esquerda para a direita, formando “uma constelação de palavras” em um “quase poema”, ainda segundo a descrição da peça. O uso dessa metáfora para referir-se a essa

disposição dos elementos textuais coincide com a ideia de constelação na obra de Gomringer²⁴.

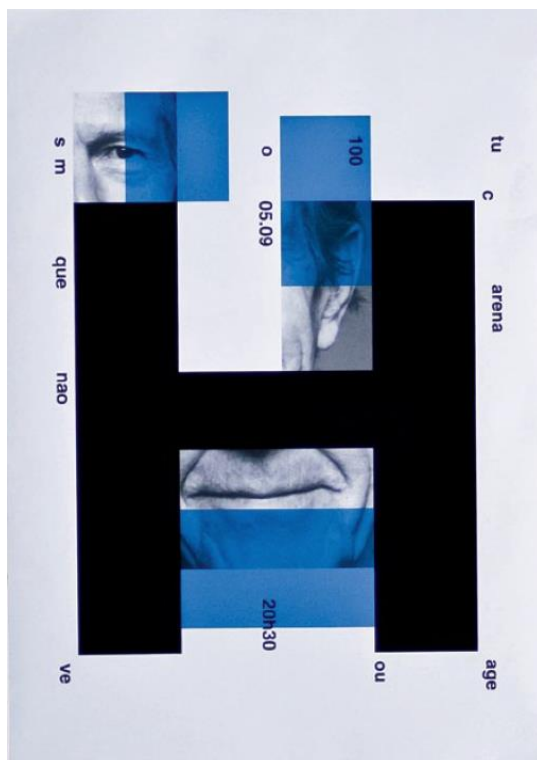


Figura 56 – Cartaz 100Cage de Diego Silva Ribeiro. Fonte: ADG (2014, p. 216).

O cartaz, enquanto signo, tem por objeto a *performance* em homenagem ao artista. Percorrendo a lógica interna dos signos, constatamos que, ainda em sua dimensão sintática, o cartaz baseia-se em um *grid* (figura 57), cujo elemento de maior articulação é a letra “H”.

²⁴ *Konstellationen* eram poemas criados em 1953 pelo poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer (CAMPOS, 2006, p. 261; PEIGNOT, 2005, p.15), o termo é derivado do poema *Un Coup de Dés* (figura 37) de Mallarmé (CAMARA, 2000a, p.21).

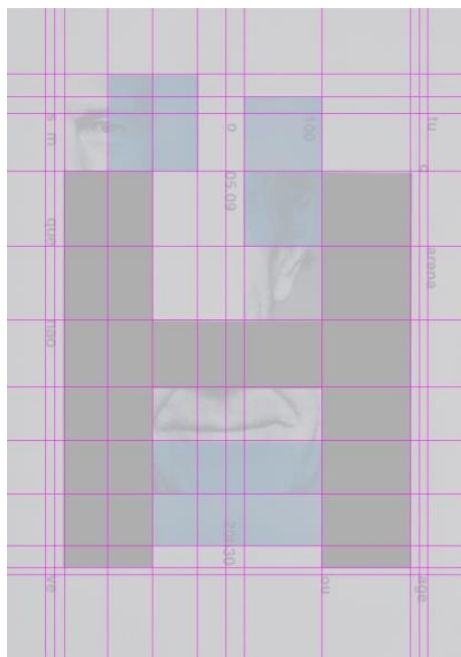


Figura 57 – *Grid* de construção do cartaz. Fonte: Dos autores.

Essa estrutura formal se estabelece a partir do seu alinhamento com os demais elementos do cartaz. Esse mesmo *grid* atua como referencial para os demais elementos que integram o signo verbal, com o espaçamento irregular entre as palavras do texto na vertical. Dispostas nessa órbita ao redor e por entre a letra “H”, algumas das letras se desprendem da linha de base, como no caso da letra “O” da palavra “SOM” na parte superior esquerda do cartaz, o que, para usar um termo caro aos poetas concretos, resulta na espacialização das palavras. Em nível de primeiridade, essa disposição dos elementos textuais configura aspectos de vagueza e espontaneidade na apreensão do cartaz, permitindo que o olhar percorra a composição com certa aleatoriedade. A escolha dos recortes do retrato mostrando o olho, a boca e o ouvido estabelece a relação indicial com o jogo de percepções no trabalho do artista. Essa conformação visual, integrando o signo verbal, expresso nas letras, com os fragmentos do rosto do artista, revela o caráter singular do cartaz, em nível de secundidade. Em sua dimensão semântica, essa disposição denota a interação dos sentidos proporcionada pelos trabalhos de John Cage, tema da *performance*. Também em nível semântico, a letra “H”, uma consoante muda, remete a ausência de som. O silêncio foi um dos objetos de experimentação na obra de John Cage. Esse uso simbólico da letra revela a matriz sonora expressa visualmente.

Prosseguindo no processo de semiose, chegamos à conclusão de que todos os elementos do cartaz, sobretudo a forma como foram dispostos,

conduzem o processo interpretativo deste signo. Conforme Santaella (2005, p.47) “o interpretante não é um simples evento, mas um processo evolutivo”. Esse processo culmina, em nível de terceiridade, na dimensão pragmática do cartaz, encarnando visualmente a proposta estética do artista homenageado na *performance*. O cartaz funciona como um veículo para convidar o público para a *performance*, a partir da identificação do *layout* com a proposta do artista homenageado.

5.3.2.

Capa do livro Cães de Guarda (CLV_08)

O livro Cães de guarda, publicado pela editora Boitempo editorial, trata da situação da imprensa brasileira e dos censores durante o período da ditadura militar. Segundo a descrição do projeto apresentada no catálogo da 8ª Bienal de Design da ADG (2006, p.278), a capa do livro (figura 58) criada por Andrei Polessi retrata um suposto artigo jornalístico que foi censurado. Segundo o autor do projeto, “apenas o título e o subtítulo [e o nome da autora] escapam à censura” (ADG 2006, p.278), já que são as únicas informações textuais não razuradas. Iniciando a análise em nível de primeiridade, baseando-se nas primeiras impressões proporcionadas pela visualização da capa, observa-se a textura e os registros da impressão sobre um papel do tipo pardo, típico de envelopes de documentos. A tipografia manifesta o aspecto do texto datilografado. A maior parte do texto está riscada em vermelho, e esses riscos revelam as características de um gesto manual. Ainda nesta atmosfera, de alusão a registros mecânicos e manuais, encontram-se várias marcas de carimbos. Em um nível compositivo, percebe-se que o texto está todo inserido em um único bloco justificado, com o título em um tamanho de letra maior e o nome da autora todo em caixa alta. Bem menor, no canto inferior esquerdo está o logotipo da editora. Neste conjunto, o *layout* configura-se muito mais como uma imagem, por causa das marcas e texturas, do que como uma coluna de texto.

Analizando a semiose desse projeto, são esses aspectos que irão possibilitar a ligação entre o signo (a capa) e o objeto (o texto da publicação), apresentando uma referência indicial resultante do aspecto imagético. A dimensão semântica resulta da leitura que se faz a partir desse aspecto gráfico da capa. Na descrição do projeto, são relacionados ao *layout* os termos “incômodo e impotência” (ADG, 2006, p.278), expressando a sensação que se

procura transmitir com a capa. A dimensão pragmática decorre do fato da capa atuar como elemento de distinção entre outros livros que abordem o mesmo tema, pois o designer faz a escolha por uma maneira diferenciada de retratar o contexto de repressão da imprensa na época da ditadura.

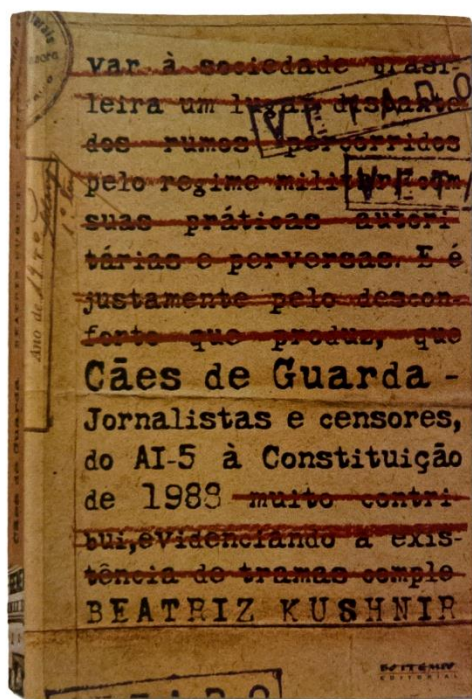
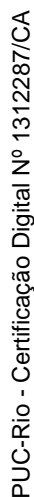


Figura 58 – Capa do livro Cães de Guarda. Fonte: ADG Brasil (2006, p.278).

Buscando refletir a sensação da população do país em relação à política nesta mesma época, Augusto de Campos criou o poema Psiu (figura 59). Nesse trabalho, a tipografia é disposta de modo quase que totalmente irregular, de modo similar a uma composição Dadaísta ou Futurista. São letras recortadas e sobrepostas, todas na cor preta, sobre um fundo na cor parda. A linguagem visual do poema remete à imprensa, reforçando o texto das chamadas e fragmentos utilizados na composição do poema. No centro da composição há uma boca com o dedo indicador em riste fazendo o sinal de silêncio, como uma advertência em razão dos tempos de chumbo. O aspecto não convencional desse poema decorre do fato de que são utilizados recursos de imagem e fragmentação do texto que aludem à imprensa e ao aspecto gráfico dos jornais.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1312287/CA



Figura 60 – Símbolo Otto - Condom Black. Fonte: ADG Brasil (2002, p.32).

A dimensão semântica se revela, por semelhança ou aproximação icônica, nas referências que podem ser feitas a partir do símbolo. Segundo os autores do projeto, “a referência ao preservativo confunde-se com a advertência de trânsito” (ADG Brasil, 2002, p.32), acrescentando possibilidades de leitura e, consequentemente, significados que podem ser atribuídos ao símbolo. Esse procedimento é similar ao realizado por Augusto de Campos, no campo da poesia, no poema Código (figura 61), onde o signo verbal, morfologicamente, apresenta uma configuração visual que reforça o significado da palavra. Completando a análise do símbolo para o artista Otto, pragmaticamente, um símbolo ou logotipo consiste em um sinal gráfico reconhecível que permita a distinção visual de determinada marca. Na descrição do projeto, os autores destacam a demanda por um símbolo de forte impacto visual e revelam que a escolha pela faixa “Condom Black” se deve ao seu “forte apelo sonoro e visual” (ADG Brasil, 2002, p.32), o que revela a preocupação dos autores em traduzir visualmente a dimensão sonora. Aqui, pela disposição sintática e pela dimensão verbal (o nome do cantor e o título “Condom black”) exercendo referências ao preservativo e ao sinal de trânsito de advertência, cumpre-se esse objetivo de comunicação visual com um sinal gráfico único e pregnante.



Figura 61 – Poema Código de Augusto de Campos, 1973. Fonte: Campos (2001, p.209).

5.3.4.

Sonata para Pandemônio (CLV_04)

A capa criada pelo designer Victor Burton para o livro “Sonata para Pandemônio” (figura 62) procura traduzir “o caráter quase barroco da poesia... [por meio de] uma informal desconstrução tipográfica” (ADG, 2002, p.61), segundo a descrição apresentada no catálogo em que o trabalho foi publicado. Iniciando a análise pela dimensão sintática, nota-se que as letras que formam a palavra “pandemônio” surgem cortadas e fragmentadas. Algumas estão “sangrando” para além dos limites da capa. Todas estão em preto sobre um fundo bege, exceto o fragmento da letra “O” com o acento circunflexo, que está em vermelho. Em vermelho também está a palavra “pandemônio”, no título do livro que aparece no centro da capa, logo abaixo do nome da autora. Mais abaixo, no rodapé, encontram-se os logotipos da editora (Aeroplano) e da Biblioteca Nacional. Os fragmentos das letras seguem uma disposição que emoldura as principais informações de um livro: título e autor. Considerando a capa do livro como um signo que representa o conteúdo o livro, esses primeiros elementos perceptíveis visualmente são os aspectos de primeiridade. Percebe-se uma composição instável, com uma dinâmica proporcionada pelos fragmentos da palavra pandemônio dispostos de forma não linear.

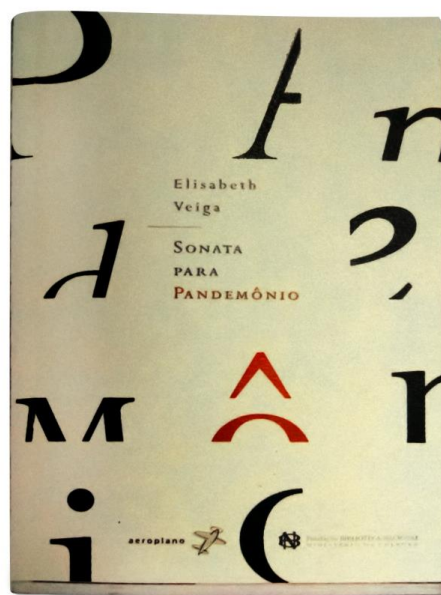


Figura 62 – Capa do livro Sonata para Pandemônio. Fonte: ADG (2002, p.61).

Os cortes nas letras seguem um alinhamento específico, indicado na figura 63, no sentido horizontal e no sentido vertical. As exceções a esse padrão são as letras “P”, “i” e “e”, no sentido vertical. Essa disposição como moldura, combinada com os alinhamentos nos cortes das letras, auxiliam, de forma gestáltica, na configuração de um todo coerente para a composição.

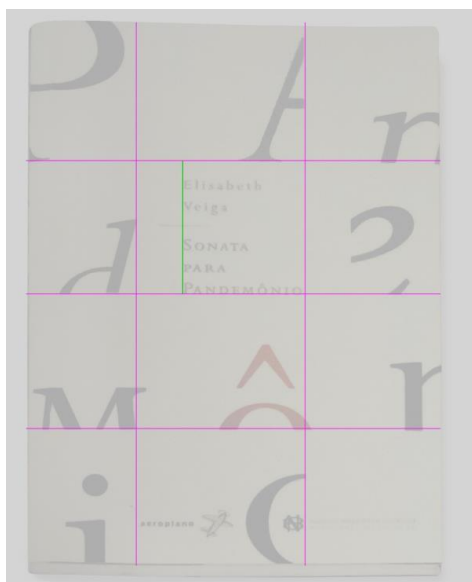


Figura 63 – Alinhamento dos cortes nas letras da capa do livro Sonata para Pandemônio. A linha verde indica o alinhamento das informações básicas de título e autor. Fonte: dos autores.

Com esses quatro exemplos, apresentamos o percurso de análise semiótica segundo as matrizes de Santaella e as dimensões da linguagem de Morris, ambas alicerçadas pela teoria de Peirce. Em seguida, discutimos como essas questões levantadas implicam nas dimensões sonora e visual do signo verbal tipográfico. Complementamos também essa discussão, com as referências aos demais projetos que compõem o *corpus* da pesquisa.

No nível semântico, a capa evoca a complexidade e as contradições do estilo barroco. A fragmentação da tipografia impede a leitura imediata, denotando um caráter misterioso na apreensão da mensagem. A letra “O” acentuada e em vermelho alude ao cenário infernal a que se remete a palavra “pandemônio”. Os aspectos das matrizes sonora, visual e verbal da poesia (ver item 4.2.4 desta dissertação) estão todos manifestados no signo verbal. Em nível pragmático, a capa atua como uma janela para o texto, convidando o leitor a desvendar os segredos anunciados no título. A disposição inusitada dos caracteres torna a capa única, cumprindo a função de exposição no ponto de venda. No caso, as livrarias e demais pontos de venda onde os livros são expostos pela capa.

O ato de dificultar a leitura intencionalmente para complementar o sentido do texto também é recorrente nos trabalhos de Augusto de Campos, principalmente depois da atuação no movimento da poesia concreta. É o caso do poema “Tudo está dito” (figura 64), onde a forma geométrica da tipografia, a quebra das palavras e a eliminação do espaçamento entre letras dificultam a leitura. Neste caso, o resultado visual reforça o questionamento do poema manifesto.

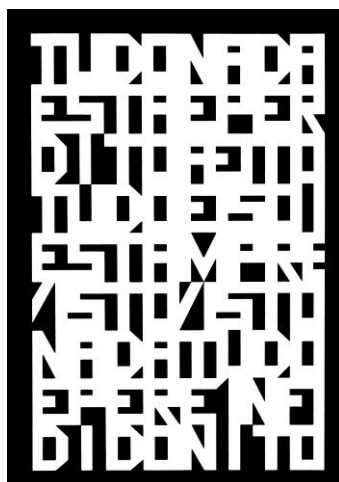


Figura 64 – Poema “Tudo está dito” de Augusto de campos, 1974. Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.243).

A poética do design para além do verbal

Realizada a exposição detalhada do percurso das análises com os casos particulares, no presente capítulo, apresentamos as reflexões que são decorrentes desse percurso analítico. Temos a possibilidade de expor as constatações sobre o que foi averiguado na observação do *corpus* da pesquisa em relação às dimensões sonora e visual do signo verbal tipográfico, bem como sua semiose híbrida, ratificando a hipótese formulada no início da pesquisa. Tecemos aqui alguns comentários sobre como os designers gráficos operacionalizam as dimensões da linguagem em projetos que conciliam texto e imagem. Chegamos ao ponto em que podemos ampliar a discussão sobre os aspectos icônicos, indiciais e simbólicos do signo verbal, articulando os aspectos observados nos casos particulares com o restante do *corpus* selecionado para a pesquisa e ainda elencando os aspectos presentes na visualidade própria da poesia concreta e seus desdobramentos na poética visual dos poetas ligados ao movimento. Desse modo, foi possível identificar algumas reincidências no tratamento e no aspecto visual dos trabalhos selecionados para o *corpus* de análise.

De um modo geral, esses projetos guardam similaridades no tratamento dos elementos textuais e na forma como estes interagem com as imagens e demais elementos gráficos. Na maior parte dos casos, o denominador comum é o abandono da sintaxe discursiva, tal como concebiam os poetas concretos. A sequência textual, a linearidade da leitura e os principais cânones da composição de texto são relegados para dar lugar às oportunidades expressivas advindas da liberdade no uso das palavras. Nesse contexto, em uma perspectiva semiótica, as palavras funcionam muito além da dimensão verbal, revelando as virtualidades da sua dimensão sonora e sua dimensão visual. Suas pontecialidades icônicas e indiciais emergem pela ação inventiva dos designers gráficos.

Ainda que o fator predominante entre todos os projetos selecionados seja o mesmo, é possível, e até mesmo providencial, estabelecer algumas distinções entre os projetos de maneira a fundamentar o processo de análise. Essas

distinções são baseadas nas operações técnico-formais elementares aplicadas em cada *layout* pelos designers, ou equipes, que assumem a autoria dos projetos. Da mesma forma como observamos a tônica do tratamento textual no conjunto, identificamos também alguns padrões que variam nesse quesito. Esses procedimentos podem ser exclusivos em um determinado *layout* ou atuar de modo simultâneo. Consequentemente, diferentes procedimentos terão desdobramentos diversos em se tratando do processo de semiose. Destacamos, também, alguns poemas realizados pelos poetas que formaram o grupo Noigandres que têm similaridades estéticas com esses padrões devido ao emprego do signo verbal em expansão para além das suas dimensões verbais.

6.1.

Espacialização do signo verbal

Percebemos que, em muitos projetos, os resultados expressivos são obtidos mediante a espacialização das palavras, ou seja, na disposição fora de uma linha de base regular. Esses casos resultam em composições similares aos *layouts* futuristas ou construtivistas, quando o texto tem diversos sentidos, podendo estar em diagonal, na vertical etc. Os casos mais marcantes são: CTZ_04, PRO_01, LGT_02, CTZ_10, CCD_03, EMB_01, EDT_05, CLV_09, EDT_06, IDV_13, EDT_08, EDT_09, CTZ_28, CTZ_07 e CTZ_35 (figura 65).



Figura 65 – Marca *Tatyana*, projeto de Boldª_a design company. Fonte: ADG Brasil (2014, p.345).

A variação de escala também produz interessantes efeitos visuais a partir da lógica da espacialização. Como exemplo, podemos citar os projetos LGT_06, CTZ_34 e CLV_10 (figura 66). Em alguns projetos, apenas a supressão do espaço entreletras e a quebra aleatória das palavras são utilizadas como recurso de espacialização, como nos exemplos CLV_01 (figura 67), CTZ_26, CTZ_27 e IDV_16. Quando combinada a imagens e outros elementos gráficos, a espacialização faz com que o texto adquira novos significados, como no caso de LGT_01 e EDT_02. Nesse sentido é potencializada a dimensão visual do signo verbal. Em determinadas situações, a espacialização permite, em nível semântico, a alusão aos aspectos da sonoridade, é o caso de CLV_05 e LGT_04.

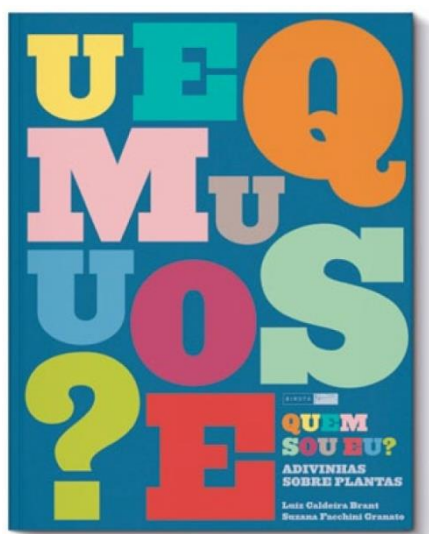


Figura 66 – Capas da coleção *Quem sou eu* de Casa Rex. Fonte: ADG Brasil (2006, p.82).



Figura 67 – Capa de livro *Liberdade Assistida e Prestação de Serviços à Comunidade* (...) de Francisco Homem de Melo. Fonte: ADG Brasil (2000, p.51).

quando pensamos em design do *layout*, podemos pensar em *grid*, estrutura, hierarquia e medidas e relações específicas utilizadas em um design. Isso implica dizer que o *layout* é utilizado para controlar ou ordenar a informação, mas, além disso, ele também pode ser usado para dar suporte à criatividade.

o poema [concreto] deixa de ser um discurso que admite qualquer versão tipográfica ou reprodutiva, e passa a ser um objeto que ocupa um lugar no espaço e que visualiza uma série de relações estruturais.

Figura 68 – Projeto gráfico do programa *Jazz na Fábrica* de Celso longo. Fonte: ADG Brasil (2014, p.157).

6.2.

A marca do gesto

Em muitas situações, o *layout*, e o texto em particular, guarda a marca do gesto de sua feitura. Esse procedimento emula não só processos manuais de escrita, como a caligrafia e o rabisco, como também processos artesanais e rudimentares, como a xilogravura ou a tipografia mecânica. São emulações, na maior parte das vezes, pois as tecnologias de reprodução de impressos há muito superaram esses processos. Esse aspecto visual, sendo utilizado no atual estágio do design gráfico, passa a ser um índice de um universo artesanal ou popular, também conhecido como vernacular. Adotamos essa nomenclatura em concordância com o item 2.1.2 das matrizes de Santaella (ver tabela 3) que trata das qualidades manifestas. Na definição da autora, as qualidades, quando singularizadas numa forma particular, são índices degenerados. Segundo Santaella (2005, p.216),

quando essas qualidades não têm nenhum poder de referencialidade em relação ao mundo exterior, elas acabam apontando para o gesto que lhes deu origem. Nessa medida, nas qualidades, ficam inevitavelmente imprimidas as marcas do modo como foram produzidas. É por isso que, na própria qualidade, estão os vestígios dos meios e instrumentos utilizados para a sua realização.

No que concerne aos produtos de design gráfico, como mencionamos antes, essas qualidades são emuladas, isto é, reproduzidas por processos diversos que muitas vezes envolvem a digitalização ou mesmo a criação por processos totalmente digitais. O fato é que elas guardam semelhanças, muitas vezes pela textura, mesmo que virtual, com suas origens ou processos originários, resultando no aspecto visual de processos manuais ou mecânicos. São exemplos da marca do gesto manual os projetos: CTZ_05 (figura 69), IDV_01, CTZ_08, CTZ_11, EDT_03, CTZ_13, CLV_06, CLV_07, CLV_08, EDT_04, EMB_02 e CTZ_23. Já projetos em que o aspecto visual do signo verbal alude a aspectos mecânicos de impressão (xilogravura, litogravura, tipografias e processos serigráficos rudimentares etc) são: CCD_01, CLV_03, PRO_02, IDV_10 (figura 70), CTZ_15, FOL_02, CTZ_17, CTZ_22, CTZ_25 e CTZ_31.

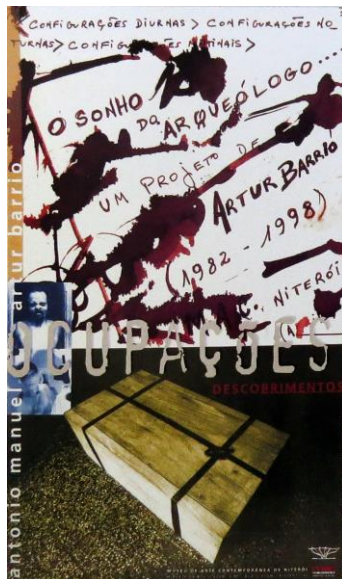


Figura 69 – Cartaz *Ocupações Descobrimientos* de Dupla Design. Fonte: ADG Brasil (2000, p.23).



Figura 70 – Identidade visual *Frans Krajcberg* de Marcos Minini. Fonte: ADG Brasil (2006, p.246).

6.3.

O signo verbal como imagem

Deparamo-nos com inúmeras ocorrências, no *corpus* da pesquisa, de projetos que operam o signo verbal com grande prevalência da dimensão visual. São projetos que se constituem segundo a linguagem visual-verbal, tal como proposta por Santaella (2005, p.384), onde as reminiscências do verbal vão cedendo lugar ao vigor do caráter imagético do signo verbal tipográfico.

Esse é um campo propício para aplicação das leis da *Gestalt*. Os efeitos de figura e fundo, forma e conteúdo, fechamento, pregnância etc, transferem ao signo verbal aspectos de imagem que acrescentam ou complementam o significado das formas, algumas vezes até impondo um caráter ambíguo a este. Nesse sentido, encontramos projetos em que o signo verbal, em sua dimensão sintática, integra-se a outros signos não verbais, como fotografias e ilustrações, assumindo um caráter imagético na composição. São exemplos: CTZ_01 (figura 71), IDV_08, CTZ_12, PRO_03, CTZ_18, CTZ_33, CTZ_09 e EDT_10. Esses projetos apresentam a integração entre texto e imagem, derivando, em nível semântico, significados que vão além da soma das partes.

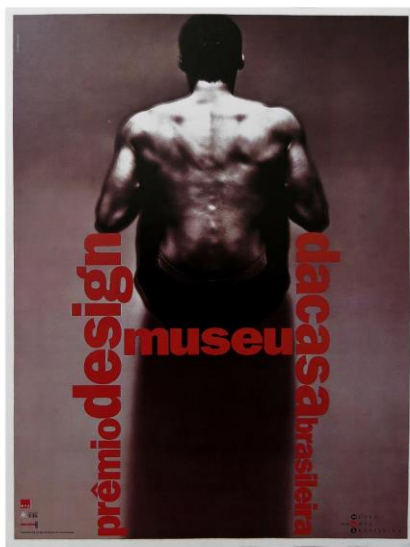


Figura 71 – Cartaz para o prêmio *Design Museu da Casa Brasileira* de DPZ propaganda. Fonte: ADG Brasil (1998, p.17).

Ainda nesse aspecto do signo verbal, cumprindo funções de imagem, estão situados os casos em que a mancha tipográfica comporta-se, intencionalmente, como textura, como nos projetos CTZ_03, CLV_02, CCD_02 (figura 72), CTZ_14, CTZ_19 e CTZ_21. Ocorrem também os casos em que o signo verbal é formado a partir da aglomeração de outros signos ou tem sua dimensão semântica potencializada por fotografias, figuras, grafismos ou distorções na forma, como em CTZ_06, TIP_01, TIP_02 e CTZ_32, CTZ_02 e IDV_14.

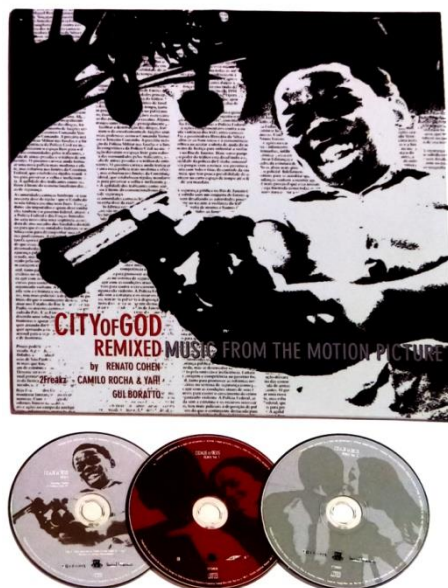


Figura 72 – LP *Cidade de Deus Remix* de Rodrigo Silveira e Joana Amador. Fonte: ABG Brasil (2004, p.239).

Analisando os projetos em que prevalece a linguagem visual-verbal, constatamos que boa parte dos projetos que se enquadram nessa categoria são projetos de identidade visual ou logotipos. Nessa circunstância as letras assumem formas peculiares para, pragmaticamente, cumprirem a função de distinção entre marcas, empresas produtos etc. Praticamente todos os projetos de identidade visual e logotipos pertencem a essa categoria: IDV_02, IDV_03, IDV_04, IDV_06, IDV_07, IDV_09 (figura 73), IDV_11, IDV_15, IDV_17, IDV_19, LGT_07, IDV_20, IDV_21, IDV_22, IDV_23 e LGT_11.

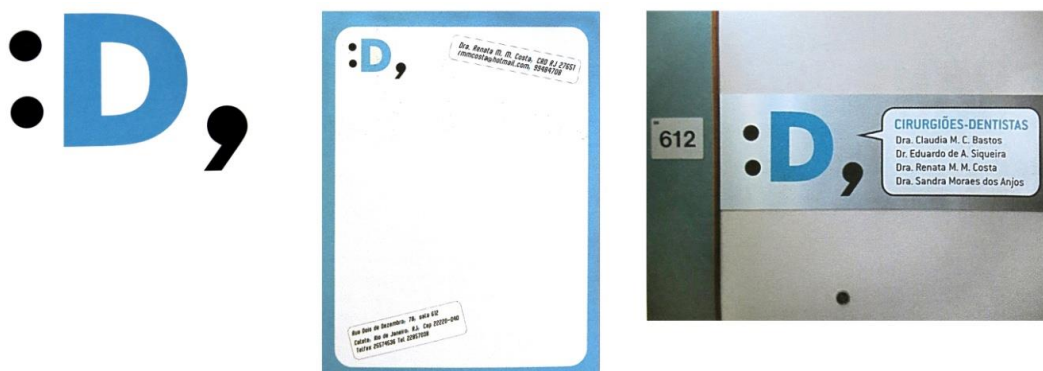


Figura 73 – Identidade visual para consultório dentário de Chris Lima. Fonte: ADG Brasil (2006, p.245).

6.4.

A forma fragmentada

Dentre os procedimentos e técnicas formais aplicados ao signo verbal, o que tornou-se mais difundido ao longo da evolução das tecnologias de impressão e reprodução foi o que denominamos *fragmentação da forma*. Como descrito no item 2.1 desta dissertação, com o surgimento de técnicas de impressão como a fotocomposição, e mais ainda com as tecnologias digitais, a manipulação da forma dos caracteres tipográficos passa a ser cada vez mais presente nos *layouts*, resultando em composições onde o signo verbal aparece fragmentado (ver item 5.3.4). Privilegiamos essa nomenclatura sobre o termo desconstrução, mais utilizado para referir-se à mesma estética, por considerarmos, assim como Ribeiro e Pires (2014), que esse termo pode assumir um sentido mais amplo do que unicamente um tipo de configuração formal. Na pesquisa, utilizamos o termo fragmentação com o intuito de nos referirmos, estritamente, à dimensão sintática desses projetos.

A fragmentação do signo verbal também ocorre com variações de acordo com o acervo de elementos e técnicas utilizados pelo designer. A variação com o maior número de ocorrências dentro da modalidade de fragmentação incide diretamente sobre a forma dos caracteres. Esse procedimento está presente tanto em projetos de identidade visual quanto em projetos editoriais, mas sempre diretamente no elemento tipográfico mais básico que é a letra, conforme os níveis propostos por Farias (2014). Dentre estes casos estão CRV_01, EDT_01, LGT_03, IDV_12, CTZ_20, IDV_18 (figura 74), LGT_08, LGT_09 e LGT_10.



Figura 74 – Identidade visual *Daza* de Hardy Design. Fonte: ADG Brasil (2014, p.281).

Progredindo nas análises para um nível maior de complexidade em relação à unidade da letra, observamos que a fragmentação também pode ocorrer diretamente sobre o *grid* de um *layout*. Fatores como a quebra da estrutura, ou a

completa ausência desta, e ainda interferências e sobreposições entre os elementos da composição resultam nessas características. Esse aspecto formal pode ser alcançado também pela combinação da fragmentação das unidades compositivas (as letras) com a irregularidade da estrutura (o *grid*), ou mesmo com imagens. Nesse grupo encontramos CTZ_29, CLV_04, EDT_07, CTZ_24, CTZ_16 (figura 75), CRV_02 e FOL_01.

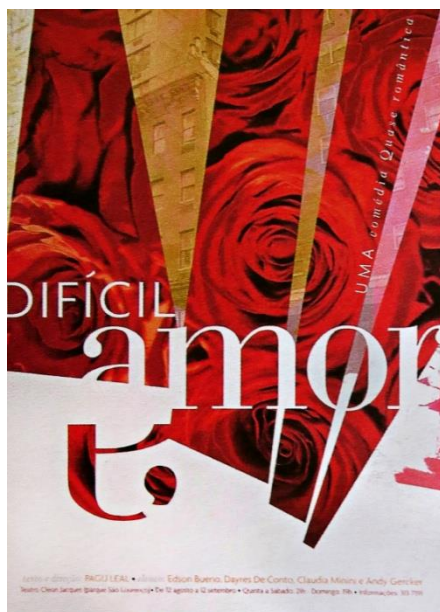


Figura 75 – Cartaz *Difícil amor* de Marcos Minini. Fonte: ADG Brasil (2006, p.287).

Com as análises desempenhadas, constatamos um leque de operações visuais que se mostra cada vez mais múltiplo e variado, no sentido de explorar o potencial do signo verbal no design gráfico. Examinando-se o processo de semiose, percebemos que o foco inicial e central de atuação está na dimensão sintática. É deste nível que germinam as inflexões no signo verbal que podem revelar a latência das dimensões sonora e visual. O cabedal de técnicas e procedimentos ao alcance dos designers é diverso e adaptável a toda sorte de situação de projeto, seja por razões de ordem técnica ou conceitual.

Essas operações se evidenciam ainda mais determinantes quando examinamos a dimensão semântica, ou seja, aquela na qual os signos designam ou denotam (BRAIDA e NOJIMA, 2014, p.34). O trabalho inventivo do signo verbal, expresso na tipografia, em relação aos demais signos, em nível sintático, quando realizado de maneira eficaz em termos de comunicação, reforça o seu potencial denotativo em nível semântico. É neste contexto que se enunciam as qualidades expressivas e representacionais (NIEMEYER, 2010, p.52) dos projetos gráficos.

Quanto à relação do signo com seus usuários, percebemos que as inflexões sobre o signo verbal atribuem aos projetos elementos capazes de sugerir certos tipos de resposta do intérprete, em nível pragmático. Segundo Braida e Nojima (2014, p.40),

a pragmática é responsável por assegurar a “inteligibilidade” dos signos em função do condicionamento da mensagem às determinantes perceptuais, facilitando a comunicação, além de atuar também na dimensão estética do signo e condicionando o objeto projetado às necessidades de uso pertinente”.

Também cumpre frisar que, em última instância, o processo de semiose decorre da combinação dessas três dimensões. Para Morris (1976, p.82), “a sintaxe, a semântica e a pragmática são componentes de uma só ciência semiótica, mas componentes mutuamente irreduzíveis”. As análises nos mostraram que essa ocorrência global é intrínseca aos projetos de design gráfico.

Considerações finais

Neste último capítulo resgatamos alguns pontos relevantes do percurso desta pesquisa e apresentamos as conclusões que obtivemos. Esta investigação foi guiada pelo que há de incomum no uso do signo verbal em design gráfico. Lançamos um olhar para a produção de designers gráficos e poetas concretos, com o intuito de examinar como são operacionalizadas as dimensões do signo verbal em sua materialidade gráfica.

Percebemos o quanto o signo verbal (gráfico/tipográfico) se apresenta para além da sua dimensão verbal, superando o seu peso linguístico. Mediante esta constatação, nos questionamos sobre quais são os fundamentos que apoiam os signos verbais em sua materialidade tipográfica no campo do design gráfico. Partimos da hipótese de que estes, apreendidos, articulados e expressos no design gráfico, se apoiam nos fundamentos que sustentam o princípio semiótico da inclusão, segundo a fenomenologia de Peirce. Esse alicerce baseia-se, ainda, na teoria das dimensões semióticas da linguagem e nas noções da natureza híbrida da linguagem. Com essa hipótese em mente, revisitamos o percurso histórico de consolidação do campo do design gráfico. O que percebemos com esses desdobramentos é que a materialidade do signo surge da alternância de soluções provenientes do campo da técnica e da arte. A prensa tipográfica, a fotocomposição e depois o computador modificaram a postura do designer perante a gama de soluções projetuais disponíveis. Ao mesmo tempo, os ciclos de tendências e linhas de pensamento na arte repercutiram no campo do design. Dessa interface foram surgindo diferentes abordagens do signo verbal, cada qual trazendo à sua maneira as evidências de sua dimensão sonora e visual.

Esta interface entre arte e técnica foi a via de aproximação entre poetas e designers no momento em que foi delineado o modernismo brasileiro. O desencadeamento do projeto moderno, pautado pela recepção no Brasil dos movimentos de vanguarda da Europa do início do século XX, revelou a opção pela vertente funcionalista da Escola de Ulm. O abstracionismo e o racionalismo mostraram-se como caminho para a modernização do aparato artístico e industrial. Planejamento e racionalização são incorporados ao vocabulário do

fazer poético mediante o gesto de ruptura com a estrutura do verso. Segundo seus agentes, essa é a poesia adequada à sociedade do consumo de massa, a poesia verbivocovisual, onde o sonoro, o visual e o verbal se misturam na materialidade do signo.

As reflexões e procedimentos adotados na pesquisa apontam para o horizonte onde se encontra a materialidade do signo. Abordamos, na investigação, os espaços onde se manifestam as misturas entre as matrizes sonora e visual do signo verbal, revelando a amplitude de projetos em que se evidencia a mistura de linguagens.

Para nos situarmos à altura desse modo de apreensão dos projetos de design gráfico, trouxemos as contribuições provenientes da semiótica como fundamentação teórica. Além da noção abrangente de linguagem, com a opção por essa teoria, contamos também com os postulados da fenomenologia de Peirce, que nos fornece uma ampla apreensão do signo segundo o princípio da inclusão.

Os aportes teóricos da semiótica foram também utilizados na pesquisa como recurso de análise. Optamos por uma abordagem que leva em consideração a lógica interna dos processos sígnicos, em um fluxo evolutivo contínuo. Esse fluxo é desencadeado segundo as dimensões da linguagem propostas por Morris (1976). Analisamos os projetos de design gráfico segundo suas dimensões sintática, semântica e pragmática, observando como o signo verbal revela seu aspecto sonoro e visual, para além do verbal.

A escolha do *corpus* teve como critério a apreensão dessas questões em um cenário contemporâneo e especificamente brasileiro. Com essa delimitação, foi possível apurar afinidades latentes entre o design gráfico e a poesia concreta, além de tornar viáveis a pesquisa e as análises. A seleção de projetos gráficos de designers brasileiros selecionados e publicados nos catálogos da ADG contribui com a relevância do *corpus* de análise.

Ao fim da pesquisa, com a reflexão sobre os resultados da análise, foi possível confirmar a hipótese formulada a partir da questão central que motivou este trabalho. Concluímos que os fundamentos da materialidade do signo verbal tipográfico se apoiam nas dimensões semióticas da linguagem, segundo a lógica includente da primeiridade, da secundidade e da terceiridade. Essa lógica revela ainda a natureza híbrida da linguagem do design.

Referências bibliográficas

ADG Brasil. **Apresentação.** Disponível em: <http://www.adg.org.br/institucional/apresentacao>. Acesso em: 3 de dez. de 2014.

_____. **2ª bienal de design gráfico ADG 94.** São Paulo: ADG Brasil, 1994.

_____. **4ª Bienal de design gráfico ADG 1998.** São Paulo: ADG Brasil, 1998.

_____. **V Bienal de design gráfico 2000:** mostra seletiva. São Paulo: ADG Brasil, 2000.

_____. **6ª Bienal de design gráfico.** São Paulo: ADG Brasil, 2002.

_____. **7ª Bienal de design gráfico 2004.** São Paulo: ADG Brasil, 2004.

_____. **8ª Bienal brasileira de design gráfico:** excelência, rumos, linguagem, reflexão. São Paulo: ADG Brasil, 2006.

_____. **Bienal brasileira de design gráfico ADG, 10.** São Paulo: Blucher, 2014.

AMBROSE, Gavin. **Layout.** 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005.

ANDRADE, Oswald. **Pau- Brasil.** Paris: Sans Pareil, 1925.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino.** São Paulo: Ática, 2000.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. MetrÓpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 39-52, outubro de 1997.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora (Org.). **Poesia concreta:** o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

BENSE, Max. **Pequena estética**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOMENY, Maria Helena Werneck. **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem**. 2009. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-17112010-094224/>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

BOMFIM, Gustavo. Sobre a possibilidade de uma teoria do design. **Anais do P&D Design 94**, 1994, pág. 15-22.

BRAIDA, Frederico. **Um estudo da semiose do design nos sites oficiais das capitais do sudoeste brasileiro**. 2007. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em Design.

_____. **A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas**. 2012. 298 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em Design.

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia. **Tríades do design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014a.

_____. Um percurso semiótico para leitura e análise dos produtos do design gráfico. **Revista Educação Gráfica**. V.18 – Nº. 3. FAAC, Unesp: São Paulo, 2014b.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro** / Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000a.

_____. **Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000b – encarte.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Viva vaia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, H. Uma poética da radicalidade. In: CHAVES, F. L. et alii. **Aspectos do modernismo brasileiro**. Porto Alegre: UFRGS, 1970, p.9-59.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Arcos – design, cultura material e visualidade**. V. I, número único, outubro de 1998. Rio de Janeiro: PPG Design Esdi, p.14-39.

_____. (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CONSOLO, Cecília. **Anatomia do design**: uma análise do design gráfico brasileiro. São Paulo: Blucher, 2009.

CRAMSIE, Patrick. **The story of graphic design**: from the invention of writing to the birth of digital design. Londres: The British Library Publishing Division, 2010.

COSTA, Carlos Zibel. **Além das formas**: introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura. São Paulo: Annablume, 2010.

DA SILVA PAIVA, Rodrigo Otávio. Análise dos discursos sobre o conceito de boa forma no âmbito do Design Industrial na Suíça e na Alemanha entre 1948 e 1968. **Strategic Design Research Journal**, volume 6, number 3, September-December 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2013.63.05/4242>>. Acesso em: 5 de dez. de 2014.

DILNOT, Clive. The State of Design History, Part I: Mapping the Field. **Design Issues**, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1984), pp.4-23. The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1511539>. Acesso em 16 nov. 2014.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos: linguagem/espço/ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELAM, Kimberly. **La Geometria del diseño: estudios sobre la proporción y la composición**. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

FARIAS, Priscila Lena. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. **Anais do P&D Design 2004 – 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** (CD-Rom). FAAP: São Paulo, 2004. Não paginado.

_____. **Design e semiótica: linguagem, comunicação, cultura**. Seminário internacional. Belo Horizonte: PPG Design UEMG, 2014.

FOUCAULT, Michael. **Ditos & escritos: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. 2. v. Ed. Forense Universitária – Rio de Janeiro, 2000.

FRUTIGER, Adrian. **Une vie consacrée à l'écriture typographique**. Méolans-Revel: Atelier Perrousseaux, 2004.

GARCIA, Angelo Mazzucheli. **A literatura como design gráfico: a linguagem em cena**. Belo Horizonte, C/Arte, 2013.

GOMEZ-PALACIO, Bryony. **A referência do design gráfico**. São Paulo: Blucher, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2000.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANE, John. **A type primer**. Upper Saddle River: Pearson Education, 2011.

LEENHARDT, Jacques. **Reler os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo – uma reviravolta na cultura e na arte?** (Conferência nº 4, 8 de maio – parte 4) Rio de Janeiro: PUC-Rj, 2014a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ge0mPzVvsRM>>. Acesso em: 26 jun. de 2014a.

_____. **Reler os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo – uma reviravolta na cultura e na arte?** (Conferência nº 5, 15 de maio – parte 2) Rio de Janeiro: PUC-Rj, 2014b. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=os56litgQ8U>>. Acesso em: 26 jun. de 2014b.

LEONIDIO, Otavio. Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. **Viso** - Cadernos de estética aplicada. Vol. VI, Nº 13, jan-jun/2013, Rio de Janeiro: PPG Filosofia – UFF: ABRE (Associação Brasileira de Estética). Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=120>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

LESSA, Washington Dias. **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **Design writing research: writing on graphic design**. London: Phaidon, 1999.

_____. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. O elemento social nas poéticas de Mário e Oswald de Andrade. **Ao pé da letra**, Viçosa; V. 12, n 1, p.126-132, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistaaoapedaletra.net/volume12-1-home.html>>. Acesso em: 29 mar. 2015.

MEGGS, Philip B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de. (Org.) **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MOHOLY-NAGY, László. **Tipografia moderna**. Fins, atividade, prática, crítica. In: *Off-set, Burla and Werbekunst*, nº 7, Leipzig, 1926.

MORRIS, Charles William. **Fundamentos da teoria dos signos**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1976.

NADIN, Mihai. Design and semiotics. In: KOCH, Walter A. **Semiotics in the individual sciences**. Vol. II. Bochum: Brockmeyer, 1990. P.418-436.

NEWARK, Quentin. **O que é design gráfico?** Porto Alegre: Bookman, 2009.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

_____. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

NOBLE, Ian. **Pesquisa visual**: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PEIGNOT, Jérôme. **Typoésie**. Paris: Imprimerie Nationale, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PHILLIPS, Peter L. **Briefing**: a gestão do projeto de design. São Paulo: Blucher, 2007.

PIAIA, J. A participação de projetos de design gráfico voltados à disseminação de produtos do circuito cultural artístico na 9a Bienal de Design Gráfico. **Cultura Visual**, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 27-42.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973

_____. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.

QUARANTE, Danielle. **Éléments de design industriel**. 2 ed. Paris: Polytechnica, 1994.

QUEIROZ, João. Entrevista com Augusto de Campos. **Cadernos de Tradução**. v. 2, n. 22, 2008, Florianópolis: UFSC, p. 279-302.

RIBEIRO, Marcelo Gonçalves; PIRES, Julie de Araujo. Entre os limites da [des]construção. **Linguagens gráficas**. v. I, n. 1, jun 2014. Rio de Janeiro: Nelgraf, ECO UFRJ, p. 16-27.

ROCHA, Cláudio. **Projeto tipográfico**: análise e produção de fontes digitais. São Paulo: Rosari, 2002.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais**: design, música e tropicalismo. Teresópolis: Novas Ideias, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2012.

SATUÉ, Enric. **El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário & Oswald**: uma história privada do modernismo; orientador: Júlio César Valladão Diniz. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006. 177 f.; Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

SOUZA LEITE, João de. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de. (Org.). **O design gráfico brasileiro: Anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. In: SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. P.95-115.

UCHUARI, Jenny Margoth De la Rosa. **O design gráfico, agente cultural na metrópole**: Estudo dos catálogos das Bienais de design gráfico promovidas pela ADG na cidade de São Paulo, 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado) – Centro Universitário SENAC.

VALLIAS, André. Entrevista presencial concedida ao autor. Rio de Janeiro, 2013. Arquivo de áudio em formato mp3.

VALE, Rony Petterson Gomes do. Do título nos “poemas-comprimidos” de Oswald de Andrade. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 01, n. 01, p. 157-167, jan./jun. 2012.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

_____. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

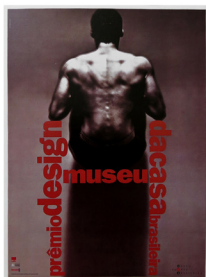
_____. Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Arcos Design** (ESDI/UERJ), v. 5, p. 2/91-17/91, 2009.

A seguir estão relacionados todos os projetos que compuseram o *corpus* da pesquisa de acordo com a edição da Bienal da ADG em que foram publicados. O exame desses projetos tem como finalidade a identificação de evidências de como são abordados os aspectos do signo verbal que revelam as suas dimensões sonora e visual.

Trata-se de um panorama de 14 anos de produção de designers gráficos brasileiros. Essa amostragem evidencia a diversidade de propostas e soluções de design que apresentam o signo tipográfico para além da sua dimensão verbal. São 105 projetos no total, identificados de acordo com a codificação alfanumérica adotada nesta pesquisa. Também constam as informações de título, categoria, autor e cliente do projeto, segundo o que está disponível nos catálogos.

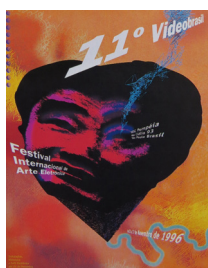
Obs.: Os projetos selecionados para análises detalhadas (casos particulares), estão destacados com a cor cinza.

4ª Bienal de design gráfico - 1998



Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

CTZ_01
Cartazes
DPZ Propaganda
Prêmio Design Museu da Casa Brasileira



Vídeo Brasil 1996

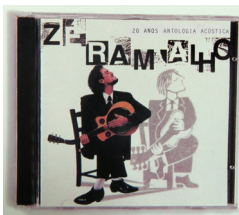
CTZ_02
Cartazes
Kiko Farkas / Máquina Estúdio
Festival Internacional de Arte Eletrônica



Cartaz para o Fit

CTZ_03
Cartazes
Crio-Design Gráfico
Festival Internacional de Teatro

4ª Bienal de design gráfico - 1998



Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

CCD_01
CD
Pós Imagem
Zé Ramalho

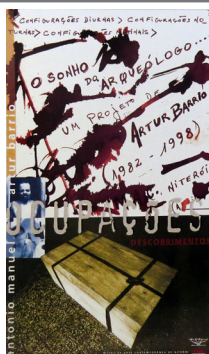
5ª Bienal de design gráfico - 2000



Programa musicistas de aperfeiçoamento em música - Goiás

CTZ_04
Cartazes
Homen de Melo e Troia Design
Capes

5ª Bienal de design gráfico - 2000



Ocupações Descobrimientos

CTZ_05
Cartazes
Dupla Design
Museu de Arte Contemporânea de Niterói



Viagens

CTZ_06
Cartazes
Ricardo Ribenboim, Rodney Schunck
Itaú Cultural



Liberdade Assistida e Prestação de Serviços à Comunidade (...)

CLV_01
Capa de Livro
Homen de Melo e Troia Design
IEE PUC-SP

5ª Bienal de design gráfico - 2000

**PLAP**

IDV_01

Identidade Corporativa

Nú-Dês

Pedro Luís e A Parede

Vitamina D Design

IDV_02

Identidade Corporativa

DPZ Propaganda

Vitamina D Design

Designdebolso

PRO_01

Material Promocional

Elesbão e Haroldinho / Dízain /

Elesbão e Haroldinho / Dízain /

6ª Bienal de design gráfico - 2002

**Otto - Condom Black**

IDV_03

Símbolos e Logotipos

Ricardo van Steen / Tempo design

Gravadora Trama

PIC Brinquedos

IDV_04

Símbolos e Logotipos

Multi Design

PIC Brinquedos

Nine To Five

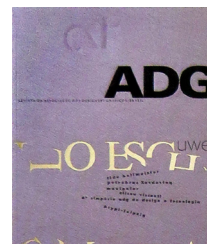
LGT_01

Símbolos e Logotipos

New Design

Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

6ª Bienal de design gráfico - 2002

**Balé da Cidade de São Paulo**

IDV_05

Identidade Corporativa

Tempo Design / Guto Lacaz

Balé da Cidade de São Paulo

Katie.com

CLV_02

Capas de Livros

Victor Hugo Cecatto

Editora gryphus

Consolo & Cardinali Design

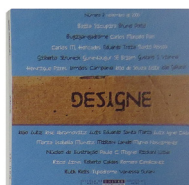
CRV_01

Direção de Design de Periódicos

DPZ Propaganda

Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

6ª Bienal de design gráfico - 2002

Número da revista acadêmica *Designe*

EDT_01

Direção de Design de Periódicos

Instituto de Artes Visuais

Instituto de Artes Visuais /Universidade

Documentário Onde a terra Acaba

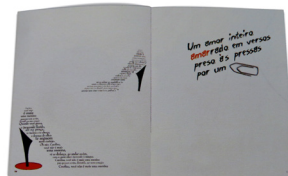
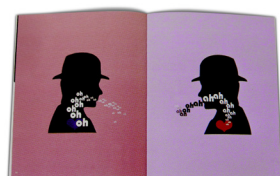
CTZ_07

Cartazes

Manifesto Design

Video Filmes

6ª Bienal de design gráfico - 2002



Poesia Visual

EDT_02

Livros

Ana Cláudia Gruszynski

Autores & Editora Global

7ª Bienal de design gráfico - 2004



4ª Bienal Mercosul

IDV_06

Símbolos e Logotipos

Homem de Melo e Tróia Design

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

7ª Bienal de design gráfico - 2004

na.!!2
bienal
naïfs
do brasil
2002

TERRATILE



Bienal Naïfs do Brasil

LGT_02

Símbolos e Logotipos

Vicente Gil Arquitetura e design

Sesc São Paulo

Terratile

IDV_07

Símbolos e Logotipos

Márcia Larica – Estação Primeira de Design

Terra Revestimentos

\$ 29,99

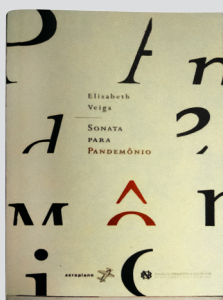
CLV_03

Capas de Livros

Porto + Martinez

Editora Record

7ª Bienal de design gráfico - 2004



Sonata para Pandemônio

CLV_04

Capas de Livros

Victor Burton

Editora Aeroplano



Born to be Blind

CTZ_08

Cartazes

Tecnopop

TV Zero



Guerra e Paz

CTZ_09

Cartazes

GattoNero design Studio

Rodrigo Carvalho e Jean de Oliveira

7ª Bienal de design gráfico - 2004



Cartaz para o Fit

CTZ_10

Cartazes

Crio-Design Gráfico

Festival Internacional de Teatro



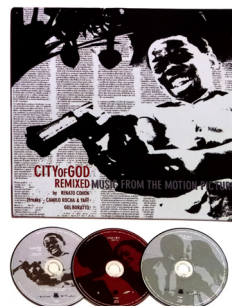
3ª Liberdade

CTZ_11

Cartazes

Karina Castardelli

Sesc-SP



Cidade de Deus Remix (LP e Box)

CCD_02

CDs & DVDs

Rodrigo Silveira e Joana Amador

St2 Music / Levine Films

7ª Bienal de design gráfico - 2004



Relatório de Responsabilidade Social Coca-Cola 2002

EDT_03

Catálogos, Relatórios & Brochuras

DPZ Propaganda

Coca-Cola / Recoforma



Envelope Oficina Tipográfica São Paulo

PRO_02

Miscelânea

Oficina Tipográfica São Paulo

Cláudio Rocha, Cláudio Ferlauto e Marcos Mello

8ª Bienal de design gráfico - 2006

**Barulho, barulhinho, barulhão**

CLV_05

Design de publicações, Livros infantis e infanto-juvenis

Elaine Ramos, SP

Cosac Naify

**Cartazes OSESP**

CTZ_12

Design promocional, Cartazes

Kiko Farkas – Máquina Estúdio, SP

Orquestra do Estado de São Paulo

**Hoje**

CCD_03

Design de embalagens, Audiovisuais

Tecnopop, RJ

EMI

8ª Bienal de design gráfico - 2006

**Cartaz Vicente Gil**

CTZ_13

Design promocional, Cartazes

Vicente Gi, SPI

Vicente Gil

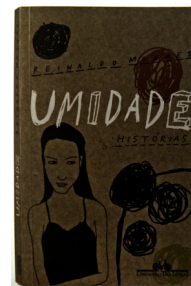
**Vacatussa**

IDV_08

Design de identidade, Marcas

Mooz, PE

Vacatussa

**Umidade**

CLV_06

Design de publicações, Capas de livro

Kiko Farkas - Máquina Estúdio, SP

Companhia das Letras

8ª Bienal de design gráfico - 2006

**Breves entrevistas com homens hediondos**

CLV_07

Design de publicações, Capas de livro

Kiko Farkas - Máquina Estúdio, SP

Companhia das Letras

**Memórias tipográficas na Venezuela**

CTZ_14

Design promocional, Cartazes

Bruno Porto, RJ

Coidigra

**Sabonete vegetal Est**

EMB_01

Design de Embalagens, Saúde, higiene e beleza

Ciro Girardi, SP

Est

8ª Bienal de design gráfico - 2006

**Consultório Dentário**

IDV_09

Design de identidade, Marcas

Chris Lima – Evolutiva, RJ

Renata Marques Costa

Utopus

LGT_03

Design de identidade, Marcas

Tecnopop, RJ

Utopus

8ª Bienal de design gráfico - 2006

**Frans Krajcberg**

IDV_10

Design de identidade, Marcas

Marcos Minini, PR

Fundação Cultural de Curitiba

ECO 21

LGT_04

Design de identidade, Marcas

Vicente Gil, SP

USA House

8ª Bienal de design gráfico - 2006

**Identidade visual Home Hunters**

IDV_11

Design de identidade, Sistemas de identidade

Linea Projetos Gráficos, SP

Imobiliária Home hunters

Convite Ricardo Almeida

PRO_03

Design promocional, Informes

Márcio Ribas, SP

Ricardo Almeida

8ª Bienal de design gráfico - 2006



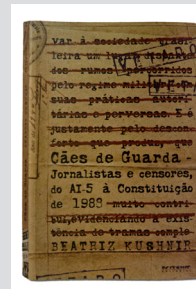
Brasil em Cartaz 2

CTZ_15

Design promocional, Cartazes

Rico Lins + Studio, SP

Les Silos, Musée du Livre et de l'Affiche Festival



Cães de Guarda

CLV_08

Design de publicidades, Capas de livro

Andrei Polessi, SP

Boi Tempo Editorial

8ª Bienal de design gráfico - 2006



Difícil amor

CTZ_16

Design promocional, Cartazes

Marcos Minini, PR

Curious Cia de teatro

Design de revista – uma
estética desconstrutiva

CRV_02

Design de publicações, Revistas

Luis Bacellar, PR

(fictício) Revista verve



Prêmio USP 2005

FOL_01

Design de Publicações, Institucionais

Vicente Gil, SP

ECA - USP

8ª Bienal de design gráfico - 2006



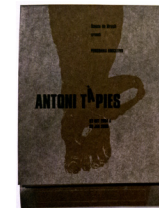
Lá vem o Sol...stício

EDT_04

Design de publicações, Pontuais

Agencia SMart, SP

Adriana Barra



Folder Antonio Tapes

FOL_02

Design de publicações, Pontuais

Nasha Gil

Centro Cultural banco do Brasil

8ª Bienal de design gráfico - 2006



CD Pirata The best of the droppin'Sides

EMB_02

Design de embalagens, Audiovisuais

Bruno Porto, RJ

The droppin'Sides



Eu assassinei uma fonte no DNA Tipográfico

CTZ_17

Design promocional, cartazes

Billy Bacon, RJ

DNA Tipográfico - Congresso latino-americano de tipografia

9ª Bienal de design gráfico - 2009



DOSSIÊ UNIVERSO JOVEM 4 / MTV

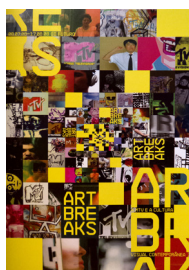
TIP_01

Design voltado a Meio Ambiente e Sustentabilidade

Rodrigo Pimenta/ MTV

MTV

9ª Bienal de design gráfico - 2009



CATÁLOGO ART BREAKS

FOL_03

Design e Memória

André Stolarski / tecnopop

Exposição Art breaks : MTV & A cultura visual contemporânea



PARANGOLÉ

TIP_02

Popular, Regional, Vernacular

Theo Carvalho / Tecnopop

Secretaria das Culturas – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro



MATERIAL GRÁFICO DA EXPOSIÇÃO A UTOPIA DA MODERNIDADE: DE BRASÍLIA À TROPICÁLIA

IDV_12

Design e Memória

Leandro Pitta Amorim / Café Arte Gráfica

Exposição "A Utopia da Modernidade: de Brasília à Tropicália"

9ª Bienal de design gráfico - 2009



REVISTA IDÉIA Nº31

EDT_05

Design propulsor da Economia

Helga Niethke

Cia. Suzano de Papel e Celulose



PELIGRO NO MILO ANO 2

CTZ_18

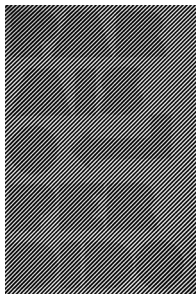
Popular, Regional, Vernacular

Flávia Nalon / ps.2 arquitetura + design

Peligro Discos



9ª Bienal de design gráfico - 2009

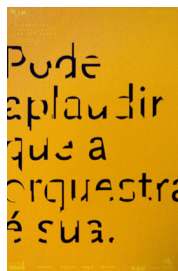
**PARAÍSO PERDIDO**

CTZ_19

Poéticas Visuais

Leonardo Eyer / Caótica

Acido Sortido, Argentina

**CARTAZES OSESP**

CTZ_20

Poéticas Visuais

Kiko Farkas / Máquina Estúdio

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

**LIVRO ENTRE NÓS**

CLV_09

Anatomia do Design

Rico Lins / Rico Lins + Studio

Editora Língua Geral

9ª Bienal de design gráfico - 2009

**LIVRO SÃO PAULO A PASSEIO – UM PERCURSO GRÁFICO**

EDT_06

Poéticas Visuais

Juliana Ribeiro Azevedo

FAU / USP

**IDENTIDADE VISUAL ESPAÇO PINDORAMA**

IDV_13

Elementum

Cevadiss

Pharetra in mattis molestie interdum cursus velit

9ª Bienal de design gráfico - 2009

**INVESTIGAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NO DESIGN GRÁFICO E CONTEMPORÂNEO**

EDT_07

Anatomia do Design

Rafael de Azevedo Alves de Abreu

Centro Universitário SENAC

**O LIVRO AMARELO DO TERMINAL**

EDT_08

Poéticas Visuais

Elaine Ramos / Cosac Naify

Editora Cosac Naify

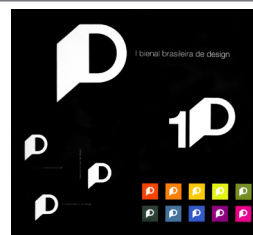
9ª Bienal de design gráfico - 2009

**CARTAZ VIDA MARIA**

CTZ_21
Poéticas Visuais
Vicente Gil / Vicente Gil Arquitetura e Design
Vida Maria

**IDENTIDADE VISUAL DA VELOCITÃ**

IDV_14
Anatomia do Design
Milton Cipes / Brander Branding Expression
Velocitã

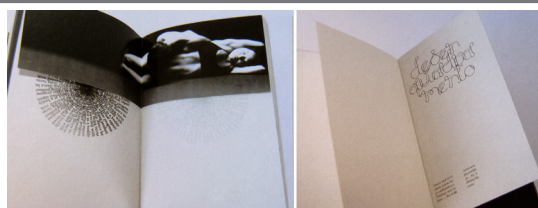
**IDENTIDADE 1ª BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN**

IDV_15
Comunicação Sintética
Hugo Kovadloff / GAD Design
Movimento Brasil Competitivo

9ª Bienal de design gráfico - 2009

**IDENTIDADE VISUAL NARA ROESLER MARCA E ALFABETO**

LGT_05
Comunicação Sintética
André Stolarski / Tecnopop
Galeria Nara Roesler

**LIVRO DESENQUADRAMENTO**

EDT_09
Poéticas Visuais
Rafael Maia
Adriana Banana / Clube Ur=Hor

9ª Bienal de design gráfico - 2009

**IDENTIDADE VISUAL E MARCA TERRA TRENDS**

LGT_06
Comunicação Sintética
Vicente Gil e Nasha Gil / Vicente Gil Arquitetura e Design
Terra Trends

**TUÂN LÊ PHIM BRAZIL**

CTZ_22
Manifesto
Bruno Porto
1ª Semana de Cinema Brasileiro em Hanói

9ª Bienal de design gráfico - 2009

**LUXURY PRINTING**

CTZ_23

Manifesto

Vicente Gil e Nasha Gil / Vicente Gil
Arquitetura e Design*Luxury Printing***A UTOPIA DA MODERNIDADE
DE BRASÍLIA À TROPICÁLIA**

CTZ_24

Manifesto

Leandro Pitta Amorim / Café Arte
GráficaExposição "A Utopia da Modernidade:
de Brasília à Tropicália"**INTERDEPENDÊNCIA OU
MORTE**

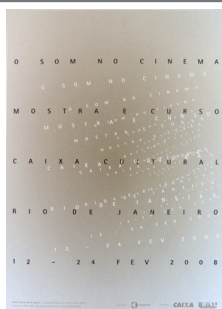
CTZ_25

Manifesto

Allessandro Tauchmann / Opus Múltipla
Comunicação Integrada

Fundação Cultural de Curitiba

9ª Bienal de design gráfico - 2009

**O SOM DO CINEMA**

CTZ_26

Manifesto

Thiago Lacaz

Associação Cultural Terra Brasilis

**TECNICOLOR**

CTZ_27

Anatomia do Design

Thiago Lacaz

Luciana penna

**DIVULGAÇÃO PARA O DUO
BAoba STEREO CLUB**

CTZ_28

Anatomia do Design

Juliana Ribeiro Azevedo

Baoba Stereo Club

10ª Bienal de design gráfico - 2013

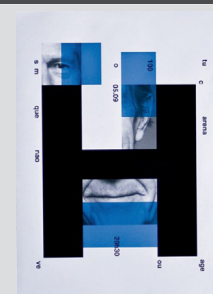
**CARTAZ APENAS ARENAS**

CTZ_29

Promocional

ps.2 arquitetura + design

Alexandra Prufer

**CARTAZ 100CAGE**

CTZ_30

Promocional

Diego Silva Ribeiro

Daniel Scandurra e vanderley
Mendonça

10ª Bienal de design gráfico - 2013



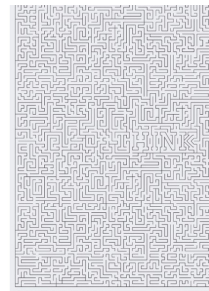
CARTAZ 25º PRÊMIO MUSEU DA CASA BRASILEIRA

CTZ_31
Promocional
Pow design
Museu da Casa Brasileira / MCB



CARTAZ FAVELA – FUNK YOU

CTZ_32
Promocional
Mr. Conde Studio
CUBOCC / DHARMA



CARTAZES IBM – THINK

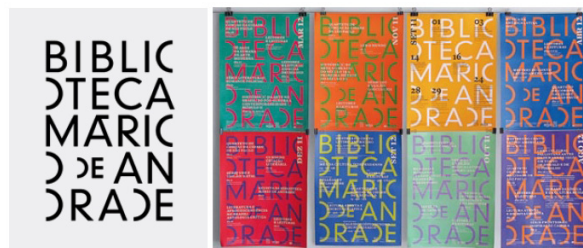
CTZ_33
Promocional
Ogilvy Brasil
IBM (EUA)

10ª Bienal de design gráfico - 2013



CARTAZES UFRJ – CONTRABANDOS DA CULTURA

CTZ_34
Promocional
Cravo Ofício
UFRJ



BRANDING BIBLIOTECA MARIO DE ANDRADE

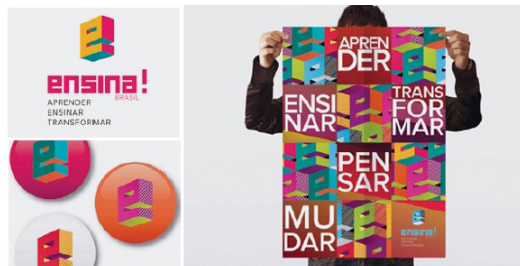
IDV_16
Promocional
Celso Longo, Daniel Trench e Dorinho Bastos
Biblioteca Mario de Andrade

10ª Bienal de design gráfico - 2013



MARCA BOM GAROTO! PET SHOP

IDV_17
Promocional
Estúdio Triciclo
Bom Garoto! Pet Shop



IDENTIDADE VISUAL ENSINA!

IDV_19
Promocional
Crama Design Estratégico
Ensina!

10ª Bienal de design gráfico - 2013



IDENTIDADE VISUAL DAZA

IDV_18

Promocional

Hardy Design

Daza

10ª Bienal de design gráfico - 2013



MARCA GEOLUX

LGT_07

Promocional

Tuut

Geolux

MARCA PROMOCIONAL JAPAMUNDI

LGT_08

Promocional

Ronja Design

Grupo Revolution

10ª Bienal de design gráfico - 2013



IDENTIDADE VISUAL LANGUAGE CONSULTORIA EM IDIOMAS

IDV_20

Promocional

Pós Imagem Design

Language Consultoria em Idiomas

10ª Bienal de design gráfico - 2013



REDESIGN MARCA PADO

IDV_21
Promocional
Future Brand São Paulo
Pado



IDENTIDADE VISUAL PLISSÉE – UNDERWEAR FEMININO

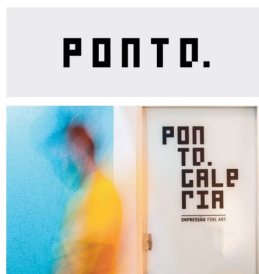
LGT_09
Promocional
Estúdio Colírio
Plissée

10ª Bienal de design gráfico - 2013



IDENTIDADE VISUAL PRÊMIO PORTUGAL TELECOM DE LITERATURA

IDV_22
Promocional
Núcleo de Produção Oi Kabum! Rio
Portugal Telecom



MARCA GALERIA PONTO

LGT_10
Promocional
Manouche Creative
Galeria Ponto



MARCA TATYANA

CTZ_35
Promocional
Boldº_a design company
Companhia de Dança Déborah Colker

10ª Bienal de design gráfico - 2013



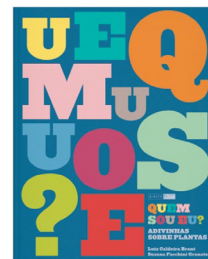
PROGRAMA JAZZ NA FÁBRICA

PRO_04
Editorial
Celso longo
Sesc São Paulo



BRANDING RIO MAIS

LGT_11
Promocional
Tátil design de Ideias
Odebrecht



CAPAS COLEÇÃO QUEM SOU EU

CLV_10
Editorial
Casa Rex
Editora Biruta

10ª Bienal de design gráfico - 2013



MARCA BIENAL SESC DE DANÇA

IDV_23
Promocional
Rogério Ianelli / Sesc São Paulo
Sesc São Paulo

10ª Bienal de design gráfico - 2013



LIVRO CRAS

EDT_10
Editorial
Pedro Inoue
Gestalten (alemanha)