

1

Introdução

Por ser uma atividade prática, que se localizou na intercessão entre arte e técnica e evoluiu abrangendo um vasto campo de atuação, o Design tem se caracterizado como uma matéria suscetível a imprecisões, desde as que dizem respeito à sua delimitação histórica (quando começa o Design) até a própria definição de seu caráter ou identidade (o que é o Design). Por esta razão, e de modo geral, muitos trabalhos que pretendem estabelecer uma discussão em torno deste tema começam por redefinir e por situar o Design segundo o enfoque adotado.

As recentes e estruturais transformações por que passamos nas últimas décadas do século 20 contribuíram consideravelmente para acentuar esta dispersão. Assistimos a uma radical contestação aos valores que se tornaram cânones (ou, simplesmente, característicos) do chamado Design moderno e a uma progressiva diluição dos contornos que costumavam demarcar esta profissão. Se por um lado este movimento é produtivo, na medida que amplia e atualiza as possibilidades de manifestação desta prática, por outro lado ele facilita um afastamento de conteúdos históricos e ideológicos que participaram e deram consistência à sua formação.

Esta diluição em relação às práticas e objetos do trabalho do Design em parte está associada à sua crescente absorção pelos mecanismos dominantes do capitalismo pós-industrial. Comentando a revitalização do interesse no *Art Nouveau* na virada deste século, através de diversas exposições e publicações (inclusive aqui no Brasil), Hal Foster identifica aí um “eco no presente”, vislumbrando que “vivemos uma outra era de indefinição das disciplinas, de objetos tratados como mini-sujeitos, do ‘design total’, de um ‘Estilo 2000’ “. Destaca que embora esta idéia do “design total” não seja nova – pois é deduzida do velho projeto de reincorporar a arte à vida, endossado, de modo diferente, pelo *Art Nouveau*, a Bauhaus e outros movimentos e instituições – ela só parece ter sido efetivamente concretizada neste nosso presente “pan-capitalista”, em que o “estético e o utilitário não estão apenas mesclados, mas subjugados pelo comercial, e tudo – não apenas projetos de arquitetura e exposições de arte, mas tudo, dos *jeans* aos genes – parece ser visto como *design* ” (FOSTER, 2002 p.14-19).¹

¹ As citações feitas neste trabalho com referência bibliográfica em língua estrangeira são traduções da autora (exceto texto publicado somente em alemão, com tradutor mencionado em nota específica).

Ellen Lupton reafirma que a fragmentação do sentido do Design está paradoxalmente relacionada à sua emancipação como um campo profissional, ou seja, ela se dá de modo expressivo quando o discurso do Design apropria e pode ser apropriado pelos discursos que regulam e são regulados pelo sistema dominante:

O design moderno emergiu em resposta à Revolução Industrial, quando artistas e artesãos reformistas tentaram imprimir uma sensibilidade crítica ao fazer (*making*) dos objetos e comunicações. O design tomou forma como um crítico da indústria, no entanto ele amadureceu e legitimou seu *status* por se tornar um agente da produção e consumo de massas. Hoje, os tiroteios (*offshoots*) eletrônicos da Idade da Máquina ameaçam dissolver a autoridade do design como uma seqüência definida de objetos [produtos] e sujeitos [designers]. O design está disperso através de uma rede de tecnologias, instituições e serviços que definem [ou passaram a definir] a disciplina e seus limites. (LUPTON In: LUPTON e MILLER, 1999 p.67)

Por outro lado, a natureza eminentemente prática do Design tem levado muitas vezes a uma suposição de que não existem princípios teóricos organizadores deste campo, o que ajuda a promover uma liberalidade ainda maior em suas possíveis interpretações. No entanto, mesmo que de modo desordenado, mesmo que eminentemente extraída da própria experiência, sempre houve uma intensa reflexão sobre o que caracteriza o Design, assim como sobre as condições e os métodos que pudessem instrumentalizar esta prática. Se a primeira metade do século 20 foi pródiga nestas manifestações, que inclusive forneciam (e ainda fornecem em muitas escolas) uma base para o ensino, as últimas décadas dedicaram-se em grande parte ao seu questionamento e crítica.²

Tratando especificamente do Design Gráfico, Lorraine Wild, por exemplo, sugere a inoperância deste *corpus* de conhecimento para o contexto atual:

A incerteza de valores na prática do design gráfico contemporâneo e o discurso que nos cerca agora [...] têm levado à noção de que houve uma perda de consenso sobre o que constitui 'bom' design. **O que nós definitivamente perdemos é a habilidade em repousar sobre os princípios do Modernismo para readquirir aquele consenso.** [...] Agora é possível a qualquer um, com um processador de texto e um programa de *layout*, tornar-se um designer gráfico. [...] A tecnologia tem desafiado muitos preceitos do ensino do design gráfico baseado na interpretação Modernista da forma e da técnica, e os educadores devem lutar para repensar os currículos por causa disto. A tecnologia modificou irrevogavelmente o modo como jovens designers ingressam neste campo, o modo como os projetos são conduzidos e os escritórios são dirigidos, e finalmente, o modo como o design é consumido. (WILD In: BIERUT et al., 1994 p.55-57, destaque nosso)

² Peter Behrens, Walter Gropius, Max Bill, Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, Gillo Dorfles, Bruno Munari, George Nelson, Buckminster Fuller, entre outros, foram teóricos precursores, no século 20, na área do Design; Johannes Itten, Paul Klee, W. Kandinsky, Jan Tschichold, László Moholy-Nagy, Emil Ruder, Josef Müller-Brockmann, Paul Rand, Karl Gerstner, Adrian Frutiger, Otl Aicher, entre outros, trabalharam com temas relacionados à comunicação visual. Esta dimensão teórica foi reforçada a partir de contribuições das ciências humanas e sociais, através de noções da Psicologia da Percepção (em especial, a teoria da *Gestalt*, com Gyorgy Kepes e Rudolf Arnheim), da Semiótica, da Teoria da Informação, da Teoria da Comunicação, da Ergonomia, da Sociologia, da Antropologia, da Física, da Matemática, entre outras.

Um exemplo do questionamento a estas abordagens é o livro *Design discourse* (1989), organizado por Victor Margolin, uma antologia de ensaios críticos que estabelecem o debate em torno de temas que ficaram estratificados como categorias fundamentais do pensamento do Design na primeira metade do século 20: racionalidade, universalidade, ênfase na ciência e tecnologia, na estrutura, na objetividade, na abstração.

De fato, fomos surpreendidos e confrontados com um estado de desestabilização total de valores, para alguns comparável à passagem provocada pela invenção de Gutenberg. Inflacionada pelas novas possibilidades decorrentes da disseminação da computação gráfica, a manifestação desta crítica veio como consequência e em resposta ao cenário multifacetado das comunicações que se configurou neste final de milênio, refletindo a acelerada evolução tecnológica e as dramáticas transformações sociais e culturais experimentadas neste período.

Saímos do sistema fotomecânico para a virtualidade das imagens que se desmancham ao nosso olhar e se transformam ao toque no monitor. O permanente e o estático deram lugar ao efêmero. O tempo, à velocidade. A objetividade, à subjetividade. A idéia de universalidade foi transmutada em multiculturalismo. Modificaram-se os parâmetros nos quais aprendemos a nos referenciar.

Neste contexto, assistimos ao longo dos anos 1980-90 a uma expressiva busca por novas linguagens, refletindo, ao mesmo tempo, tanto uma vasta e produtiva experimentação na exploração dos novos meios e de novos modos de tratar os conteúdos da comunicação gráfica, quanto uma deliberada transgressão ou negação de princípios que tradicionalmente davam sustentação à prática do Design.

Questões intocáveis para a comunicação passaram a ser confrontadas com novos valores ou novas necessidades. Passou-se, por exemplo, a discutir a importância da legibilidade (o rápido reconhecimento e compreensão dos conteúdos do texto) em relação ao interesse de leitura, justificando a freqüente desestruturação dos componentes da mensagem – caos, ambigüidade e descontinuidade anárquica tornaram-se comuns nas publicações e anuários de Design Gráfico:

Enquanto os modernistas pressupunham uma relação rígida e identificável entre o que era dito (o significado ou 'mensagem') e o modo como estava sendo dito (o significante ou 'meio'), o pensamento pós-estruturalista os vê 'separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações'.[...] O 'desconstrucionismo' surge aqui como um poderoso estímulo para os modos de pensamento pós-modernos. (HARVEY, 1993 p.53)

O culto à simplicidade (à *clareza*), compreendida como síntese e economia de elementos na busca de uma maior efetividade comunicativa, foi abandonado em favor da apresentação complexa dos conteúdos, algumas vezes confundida por uma *complicação* meramente estilística.

O avanço das novas mídias – comunicação interativa através de redes, "publicações" e ambientes virtuais – além de impor a discussão sobre a própria condição de sobrevivência do impresso, introduziu também um novo debate sobre a linguagem. Como tratar a página virtual sem repetir os valores típicos do espaço delimitado e fixo do papel? Como tratar o papel no confronto com a simultaneidade e a interatividade do espaço virtual? Como tratar a tipografia liberada dos constrangimentos da rigidez do metal e das limitações da fotocomposição, preservando ainda seu caráter de *senal* e de *sistema*? Tantas questões resultaram numa miríade de experimentações que têm nos legado desde um acervo antes inimaginável de novos recursos e possibilidades para o trabalho (famílias tipográficas híbridas, com inúmeras combinações de versões; infinitas possibilidades de manipulação de

imagens, por exemplo) até uma desconfortável perplexidade diante da confusão instalada sobre valores, critérios e perspectivas para o Design.

Diante deste panorama, uma nova busca começa a se delinear, talvez mais estrutural, menos voltada para as novas possibilidades tecnológicas de realização, como a que caracterizou as últimas décadas, e mais direcionada para o sentido destes resultados. No Design Gráfico, de um lado observamos o desgaste em relação a certos efeitos que deixaram de representar uma curiosa inovação para transformarem-se apenas em modismo ou repetição cansativa. De outro lado, vislumbramos uma tendência ao resgate de valores ou parâmetros que orientem com mais nitidez a sua prática.

Uma espécie de autocrítica tem sido manifestada por alguns dos postulantes mais ativos da experimentação que vem caracterizando a linguagem gráfica pós-moderna, sem desmerecer os ganhos resultantes de todo este processo:

Temos publicado em *Emigre* muitas novas teorias e experimentações, mas sua aplicabilidade prática, além do fato de funcionarem como a próxima 'Grande Novidade' (*The next 'Big Thing'*) tem-se demonstrado limitada.[...] Ao invés de descartar as [novas] teorias, os críticos deveriam focalizar como estas idéias são absorvidas e aplicadas indiscriminadamente ou irresponsavelmente. O ensaio de abertura no livro *The End of Print*, de David Carson, seria um bom começo. Para justificar seus malabarismos tipográficos na página, Carson freqüentemente se refere às mudanças nos hábitos de leitura e teoriza que engajar o leitor e fazê-lo trabalhar na decodificação do texto amplia sua capacidade de memorização. [...] Mas o que acabei me lembrando depois de ler seu ensaio não foi tanto aquilo que li, mas a dificuldade que tive para lê-lo. (VANDERLANS, 1996 p. 9-10) ³

Desviando o foco de seus comentários da mídia impressa para a mídia eletrônica, VanderLans sugere um "esquecimento" de padrões simples e diretos de conduzir a comunicação por um comprometimento exagerado com excessivas sofisticações imagéticas, por vezes pouco eficazes ou despropositadas:

Pode parecer paradoxal, mas em *Emigre*, quando estamos tentando lidar com as novas tecnologias que nos cercam, temos visto mais utilidade nos ensinamentos do jovem Jan Tschichold do que nos textos de, por exemplo, Frances Butler. Enquanto somos conduzidos para um excesso sensorial, a realidade da mídia eletrônica ainda consiste de quedas no sistema, *downloadings* entediantes, incompatibilidades e muitas outras restrições. A simplicidade e a preocupação social dos ideais de Tschichold, como delineado em 'Elementare Typographie' – 'a comunicação deve ser na forma mais breve, simples e urgente' –, são bem mais práticas do que os múltiplos níveis, modos interativos, hipertextuais e audiovisuais ... (Ibidem, p.11)

Rick Poynor também se refere à incorporação das práticas experimentais pelas "correntes principais" (o *mainstream*) do Design Gráfico e sua transformação um tanto indiscriminada num novo "padrão" preestabelecido. Revela um interesse

³ **Rudy VanderLans:** designer holandês radicado na Califórnia, fundou com Zuzana Licko em 1984 a Emigre Inc., uma das primeiras empresas independentes de criação, edição e comercialização de fontes tipográficas digitais, muitas de caráter experimental e inovador. Autor de textos sobre as manifestações recentes no Design Gráfico, VanderLans foi responsável pelo desenho e edição (de 1984 a 2005) da revista *Emigre*, que se notabilizou tanto por promover o debate sobre temas atuais do Design Gráfico, quanto pela arrojada e diversificada concepção visual. Além das fontes digitais, o grupo Emigre edita *softwares*, livros e outros materiais, sempre na esfera de interesse do Design. (ver:><http://www.emigre.com>)

reforçado nos textos históricos do Design, onde encontra maior consistência em relação a temas ainda hoje importantes de serem pensados:

Ainda estou interessado no trabalho experimental recente, mas quero visitar alguns a partir de uma perspectiva mais crítica, em parte porque isto se transformou num novo e, por vezes, autocontemplativo 'estado estabelecido' (*establishment*). [...] Me perturba que uma consciência diluída, não-teórica do pós-modernismo tornou fácil para alguns designers não se defrontarem com as implicações do que estão fazendo. Estou interessado em questões fora-de-moda, embora duradouras, tais como questões de valores e de ética sustentando escolhas pessoais, e seria revelador submeter alguns representantes deste novo design a formas mais rigorosas de teste. Me surpreendeu, na literatura histórica do design gráfico, como alguns designers eram mais claros sobre questões significativas há trinta anos ou mais. (POYNOR In: HELLER e PETTIT, 1998 p.113-114) ⁴

Estas observações não intencionam desmerecer a contribuição trazida pelos designers contemporâneos. Ao contrário, sua atitude por vezes anárquica, criando desvios de sentido, incluindo de modo mais ostensivo o humor, a ironia e alguma insensatez ao mundo dos objetos e da comunicação visual, em muito enriqueceu tanto o debate em torno destas questões quanto o vocabulário formal que hoje conhecemos.

Mas acreditamos que, nesta turbulenta passagem à pós-modernidade, nesta modificação radical dos hábitos e da própria sensibilidade que vivenciamos de forma mais contundente nos últimos vinte anos, nesta "crise das referências éticas e estéticas" (VIRILIO, 1993, *passim*), nesta busca de novos paradigmas que possam responder a esta nova realidade, foram descartados (ou pelo menos subestimados) referenciais importantes, certamente pouco conhecidos pelas novas gerações.

Recentemente verificamos um interesse renovado na história do Design e numa reinterpretação daqueles princípios que contribuíram para a formação de sua base teórica. No ensaio em que discute aspectos das teorias do Design moderno, por exemplo, Ellen Lupton focaliza o tema da *linguagem visual* (delineado na Bauhaus por Kandinsky e Klee, e mais tarde desenvolvido por Moholy-Nagy e Gyorgy Kepes), na perspectiva de encontrar espaço para uma "linguagem visual mais *expansiva*, que interceda na linguagem verbal mais do que se oponha a ela". Examinando a riqueza do pensamento destes autores, Lupton reafirma a atualidade e produtividade daquelas investigações:

Language of vision [Gyorgy Kepes, 1944], como os outros textos discutidos neste *paper*, afirma a forma abstrata visual como a base para uma nova 'escrita' que iria limpar a expressão verbal de suas ambigüidades.[...] Apesar da hostilidade em relação à escrita expressa nestes brilhantes e influentes textos do design, o 'vocabulário' notacional da forma que se desenvolve a partir deles é rico em significados associativos, culturalmente comunicativos. A 'linguagem' visual do diagrama, como demonstrado em alguns exemplos do design gráfico publicados no livro de Kepes, não é um filtro transparente para significados evidentes, mas antes um código transformador e metafórico. (LUPTON, 1988b p.9)

⁴ **Rick Poynor:** escritor e ensaísta inglês, tem sido cronista de um período significativo da experimentação no Design Gráfico. Fundador da revista *Eye*, editou 25 números de 1990 a 1997. Tem escrito sobre arte e Design para publicações especializadas como *Blueprint*, *I.D.*, *Frieze*, *The AIGA Journal of Graphic Design*. É autor dos livros *Typography now! The next wave*; *The graphic edge*; *Typography now 2*; *Implosion*; *Design without boundaries: visual communication in transition*, entre outros. É co-editor de *Looking Closer 3: classic writings on graphic design* (1999), uma coletânea de textos reflexivos sobre temas do Design Gráfico abrangendo o período de 1913 a 1983.

Este interesse em buscar nas fontes do passado subsídios para uma compreensão mais aprofundada de questões envolvidas com o Design em parte é motivado por um crescente desconhecimento da história pelas novas gerações, e, conforme comenta Burkhardt, pela separação cada vez maior entre teoria e prática – ou o evanescimento de princípios que *informem* a prática –, agravados pela contínua subdivisão do Design em áreas especializadas:

Desde 1970, as tradições positivas de atuar num corpo-a-corpo (*of grappling with*) com as teorias do design foram postas de lado, e prevaleceu uma total separação entre teoria e prática. Isto é particularmente perturbador quando consideramos os conceitos da Bauhaus. A explicação para este estado de coisas certamente se deve, em parte, à especialização e à divisão do trabalho. A prática comercial levou à subdivisão do design em campos específicos: design gráfico, design têxtil, design de produto, e assim por diante, mas uma teoria integrada do design falhou em desenvolver-se, e aí se identifica uma perda cultural. [...] O pensamento livre de convenções, a mobilidade intelectual e a visão conjuntural (*the overall view*) do designer – incidentalmente, pontos essenciais do programa de Ulm – foram perdidos no momento que as escolas de design estabeleceram departamentos especializados. As intervenções do design (*design departures*) e as análises dos processos do design tornaram-se mais e mais esquemáticas. (BURKHARDT, 1989 p.49-50)

Manifestando preocupação com os rumos do ensino e da prática do Design, Alain Findeli (2001) procura identificar as mudanças conceituais que, ao longo do tempo, foram expandindo e modificando o papel desta atividade, tanto do ponto de vista do desenvolvimento comercial e industrial, quanto pelos enfoques assumidos pelas diversas instituições de ensino. Considerando que efetivamente vivemos uma mudança de paradigma, e buscando contribuir para novas perspectivas, Findeli desenvolve uma análise focalizando as escolas que evoluíram a partir de uma mesma tradição (a Bauhaus, a Nova Bauhaus, e a Hochschule für Gestaltung de Ulm), para propor novos enfoques teóricos, metodológicos e éticos, que partem da interpretação complexa e estrutural desta tradição do ensino. Sua proposta, conforme ele próprio reconhece, “bastante ambiciosa e radical” (e talvez ainda utópica), representa mais uma tentativa de resistência à incorporação do Design como uma extensão submissa do mundo comercial – “um ramo do desenvolvimento de produtos, do *marketing* e do fetichismo tecnológico” –, retomando seu papel (idealista, inicial) de participante ativo na construção da cultura. Neste sentido, sugere uma busca dos fundamentos do ato de projetar – “acreditamos que a inteligência visual, a sensibilidade ética e a intuição estética podem ser desenvolvidos e fortalecidos através de algum tipo de educação básica do design...” – e um retorno ao pensamento pedagógico de Moholy-Nagy, que via o Design não como uma *profissão* (no sentido de apenas prestar um serviço), mas como uma *atitude*.⁵

Esta problemática, cuja amplitude de desdobramentos não temos a pretensão de abarcar, tem sido vivenciada em nossa própria experiência prática e didática, em que freqüentemente nos defrontamos com a dificuldade em distinguir a propriedade ou o anacronismo de certos enfoques (que para nós foram definidores do aprendizado e da compreensão do Design), ou mesmo de identificar modos de

⁵ Por “educação básica”, Findeli refere-se ao perfil do “curso fundamental” daquelas escolas, especialmente a Nova Bauhaus, propondo que esta educação básica não se restrinja ao primeiro ano, mas seja estendida e atue em paralelo em todo o curso.

inserir-los (estes enfoques) em um contexto cada vez mais distanciado ou desinteressado de intervenções que envolvam alguma complexidade de pensamento.

No entanto, ao nos defrontarmos com disciplinas de conteúdo introdutório (no curso de Programação Visual da Escola de Belas Artes-UFRJ, de 1996 a 2002), que demandavam uma sedimentação conceitual e uma compreensão mais ampla e abstrata dos elementos do trabalho (como a disciplina de Metodologia Visual, obrigatória para o segundo período do curso), o ensino apoiado em autores clássicos (Johannes Itten, Rudolf Arnheim, Armin Hofmann, Emil Ruder, entre outros), e estreitamente relacionado com um amplo referencial histórico, nos permitiu verificar resultados surpreendentes. Diante da qualidade alcançada no trabalho dos alunos, pudemos constatar que aquela “velha estrutura” de valores, métodos e técnicas de aproximação com os elementos do trabalho pode ser ainda produtiva, permitindo uma abordagem contemporânea e renovadora, segundo a ótica e os recursos próprios da realidade atual. Também o interesse manifestado pelos alunos no encontro com a história e com alguns dos autores do Design Gráfico moderno consolidou a suposição de que o seu desafio permanece vivo, mesmo entre as gerações criadas no universo dos videogames, educadas na gramática dos programas de *desktop publishing* e na informação rápida via internet.

Diante deste quadro de intensas transformações, e nos limitando ao campo de conhecimento que nos é familiar e onde podemos compartilhar experiências, nos colocamos inicialmente a seguinte questão: teriam os valores – marcados pelo discurso moderno – permanecido como fundamentos para uma metodologia do Design Gráfico, embora assumindo outras dimensões de significado em consequência de uma abordagem mais complexa, característica da atualidade?

Este trabalho propõe uma reaproximação com o Design Gráfico moderno, a partir da observação do discurso de autores que tiveram importância marcante em seu processo de consolidação, e cuja influência se reflete ainda hoje. Através de uma releitura produtiva das idéias veiculadas por estes autores, em sua formulação original, pretendemos não só trazer à tona questões que estavam no foco da discussão naquele período como identificar possíveis paralelos com questões atuais.

Para efeito desta investigação, optamos por trabalhar com uma fase do Design Gráfico em que se formularam parâmetros metodológicos e teóricos que iriam estruturar, orientar e afetar o desenvolvimento desta atividade ao longo do século 20: o período de quarenta anos que engloba as décadas de 1920 a 1950, focalizando principalmente a Europa ocidental (em particular, a Alemanha e a Suíça, mas, naturalmente, envolvendo a Inglaterra e ressonâncias nos Estados Unidos).

A configuração destes parâmetros se deu, de maneira expressiva, no âmbito da tipografia (ou do hoje chamado design tipográfico), mediada pelo embate entre valores da tradição tipográfica e uma nova abordagem para a comunicação impressa que se delineava, e ainda pelo cruzamento do ofício do tipógrafo e da atividade, em ascensão, do Design Gráfico.

Nosso foco de observação é o discurso teórico de dois tipógrafos/designers (ambos se identificavam como tipógrafos) que tiveram influência decisiva neste processo, e cujas atuações foram emblemáticas de dois movimentos que contribuíram para caracterizar o chamado Design moderno: Jan Tschichold e a Nova Tipografia;

Emil Ruder e a Tipografia Suíça. Em torno destes dois movimentos e eixos centrais, outros discursos reflexivos são invocados com menor intensidade: El Lissitzky e Moholy-Nagy; Max Bill, Paul Renner, Karl Gerstner.⁶

A opção por privilegiar o vetor da tipografia na construção do campo do DG justifica-se por três motivos principais: primeiro, porque a tipografia, entendida como sistema de sinais visuais (portanto, de *formas*) para a apresentação do texto escrito (portanto, de *conteúdos*) é por isso mesmo um elemento fundamental para o DG, que se distingue ainda pela necessária ambivalência entre os domínios verbal e visual. O grande potencial da forma tipográfica está na sua possibilidade intrínseca de dar maior ou menor expressão a estes dois domínios. Segundo, porque a evolução da tipografia, entendida agora como um meio para a composição e impressão, amplia a investigação para aspectos da técnica que interferiram ou influenciaram algumas das direções tomadas neste processo. É a linhagem tecnológica da tipografia que faz com que freqüentemente seja vista como um importante modelo de procedimento para o DG. E terceiro, pela possibilidade de compreender de que modo a tradição do ofício tipográfico interagiu e foi incorporada à nova abordagem para a comunicação impressa que explodiu nas primeiras décadas do século 20, e cujo desenvolvimento ajudou a configurar o campo mais amplo que hoje conhecemos por DG.

A focalização nestes autores e respectivos movimentos nos pareceu também importante: tanto a NT como a TS representam dois pontos nevrálgicos na história do Design Gráfico moderno, caracterizando importantes e controvertidos marcos de passagem no seu desenvolvimento. Por um lado, a influência e participação de representantes das vanguardas artísticas como o Futurismo, o Dada, o Construtivismo, o *De Stijl*, permitem uma visão (a nosso ver equivocada) da Nova Tipografia como um fenômeno essencialmente artístico.⁷ Por outro lado, alguns autores identificam na sistematização daquelas idéias a partir das intervenções (principalmente) de Tschichold e das manifestações da Bauhaus, uma espécie de “domesticação” do caráter revolucionário e transgressor das experimentações tipográficas dos militantes vanguardistas, consideradas precursoras (DRUCKER, 1994 p.226; 238-245; VILLAS-BOAS, 1998 p.51-53).

A continuidade e o desenvolvimento da NT se concretizaram, no pós-guerra, por outro movimento que ficou caracterizado como a Tipografia Suíça, que se tornou uma influência dominante internacionalmente nos anos 1950. Esta apropriação, quase hegemônica, de certo modo contribuiu para sua posterior visão como um *estilo*, um sistema rígido de regras e preconceitos, distanciado dos princípios envolvidos em suas formulações originais. Uma das acusações ao DG moderno refere-se a uma certa frieza ou esterilidade, a um “formalismo fechado em si mesmo e portanto longe da vida”(VILLAS-BOAS,1998 p.15), decorrentes de sua

⁶ Devido à sua grande incidência, os termos Design Gráfico, Nova Tipografia e Tipografia Suíça aparecem ocasionalmente na forma abreviada (DG, NT, TS), evitando excessivas repetições.

⁷ Kinross refere-se de modo crítico a este tipo e interpretação: “As idéias e abordagens destes movimentos [Futurismo, Dada, *De Stijl*] convergiram em torno de 1923 para o que depois veio a ser a ‘nova tipografia’. Esta descrição das origens da nova tipografia como essencialmente artísticas tornou-se ortodoxa; e por extensão, o próprio movimento que se desenvolveu durante os anos 1920 e início dos anos 1930 tem sido visto também como um fenômeno artístico” (KINROSS, 2004 p.104).

canonização ou absorção pelo *establishment*. De fato, a despeito de preconizar a ausência do estilo na busca de uma linguagem universal e atemporal, a síntese então formulada terminou por se transformar ela própria em estilo, esvaziada de sua consistência estrutural: o termo *clean* passou a remeter de modo impreciso e superficial à elegância e austeridade típicas daquele período.

No entanto, independente das soluções adotadas por seus mais notáveis representantes (cuja vitalidade e fascínio persistem até hoje), está nas idéias desenvolvidas e debatidas naquela fase de sedimentação do DG a contribuição maior para seu posterior desenvolvimento.

Através dos discursos elaborados no âmbito da tipografia, centralizados nestes autores, pretendemos verificar em que medida estas reflexões contribuíram para a formulação de uma metodologia que se tornaria (a nosso ver) característica do DG, cuja produtividade se reflete ainda hoje.

Acreditamos que aquelas idéias delineadas nas primeiras décadas do século 20 constituem uma base que fundamenta o DG. Em certo sentido, são a sua tradição. São as questões atuais que podem tornar (e tornam) *viva* esta tradição. Os parâmetros propostos pelo DG moderno não constituem necessariamente um estilo, mas um método sugestivo de uma linguagem, que, como tal, é flexível e aberta a transformações.

1.1

Premissas e delimitações

O Design Gráfico é considerado neste trabalho como uma atividade do campo e no âmbito mais amplo do Design Industrial (Desenho Industrial).⁸

Este campo estabeleceu-se de modo organizado, definindo sua “inequívoca identidade” (MALDONADO, 1999 p.10) como disciplina e área de conhecimento autônomas na primeira metade do século 20, e neste processo há que se destacar a experiência da Bauhaus como um marco definidor.

A Bauhaus não representou apenas uma inovação para as concepções do ensino, mas as experiências ali realizadas, a partir da idéia de síntese entre arte e técnica, concretizada através de um programa multifacetado (o curso fundamental e as diversas oficinas), resultaram em parâmetros básicos que iriam propor uma nova orientação para o *fazer* desta atividade que emergiu no bojo da instalação da sociedade industrial, e que se direcionava tanto para os problemas relacionados à

⁸ Esta ressalva se faz necessária pois, embora o termo Design tenha sido adotado de modo difundido (nos países de língua inglesa e, a partir do final dos anos 1980, aqui no Brasil) como denominação para esta atividade e habilitação profissional, a designação Desenho Industrial, por ser menos aberta, delimita melhor o campo do estudo.

concepção dos objetos (o Design de Produto) quanto para os problemas da comunicação visual (o Design Gráfico).⁹

Foi a partir da experiência da Bauhaus e das escolas que a sucederam, formadas na sua tradição (Nova Bauhaus / HfG-Ulm), que foram se sedimentando as referências teóricas e práticas que historicamente sustentam a especificidade do Design e o diferenciam de qualquer outra atividade que lhe possa ser assemelhada.¹⁰

Por lidar com o processo criativo – a projeção da forma – associado à coordenação de fatores de natureza diversa (técnico-produtivos, funcionais, estéticos, simbólicos, culturais), o Design envolve uma complexidade de pensamento que o distingue do simples planejamento / formulação de um produto, ou do simples arranjo / composição de elementos para uma comunicação (impressa ou veiculada por outra mídia).

Um projeto de Design pressupõe necessariamente uma *idéia* (ou um *sentido*) resultante de um processo de pensamento (lógico e intuitivo) que se desenvolve a partir de uma cadeia complexa de inter-relações. Vincula-se também a uma visão crítica, inovadora, em relação ao objeto e contexto de seu trabalho. Tradicionalmente, é da natureza do trabalho do designer o compromisso de provocar um novo olhar sobre as coisas, através do rompimento com redes de significação convencionais ou pressupostos estereotipados. Para o Design, a noção de *transformar* está envolvida com a noção de *criar a forma*.

A amplitude do campo de atuação, o caráter multidisciplinar, a proximidade com outras atividades – arquitetura, engenharia, publicidade –, a necessária interface com a arte, a tecnologia e a ciência, e ainda, a crescente absorção pelas esferas do *marketing*, cada vez mais dominantes, facilitam uma aproximação exageradamente genérica que desloca o foco daquilo que tradicionalmente vem distinguindo esta categoria.

Com relação ao Design Gráfico, verifica-se hoje uma vasta latitude de concepções sobre o que pode ser considerado como parte desta prática e quão longe no tempo pode-se identificar suas manifestações. Em meio a uma crítica à “história oficial”, que considera elitista, descontextualizada e pouco incluyente, no sentido de que privilegia determinadas práticas e desconsidera outras, Tibor Kalman, por exemplo, propõe uma visão ampla do DG que elimina qualquer comprometimento com uma estruturação pedagógica ou profissional:

O design gráfico não é tão facilmente definido ou limitado. (Ao menos, não deveria ser). Design gráfico é o uso de palavras e imagens em mais ou menos tudo e todo lugar. Gravuras eróticas japonesas do século 14 são design gráfico, tanto quanto publicações americanas do século 20 como *Hooters* e *Wild Vixens*. Hallmark tem

⁹ É evidente que o episódio da Bauhaus não é isolado no tempo, mas representa a continuidade e o desenvolvimento de concepções que remontam ao século 19, passando pelo *Arts & Crafts*, o *Art Nouveau*, o *Deutscher Werkbund*, os movimentos de vanguarda na arte e na literatura, etc. Não nos cabe aqui recuperar as diversas histórias do Design e suas origens. Apenas destacamos que, independente destes antecedentes, foi nas primeiras décadas do século 20 que eclodiu uma nova visão para a concepção dos produtos e das comunicações que iria marcar o Design ao longo de todo este período, e neste sentido a Bauhaus teve um papel definidor.

¹⁰ Souza indica como uma das principais evidências da autonomia do Design em relação à arte e à arquitetura, “aquela que aponta o Design como uma das pouquíssimas profissões que se estabeleceram antes como ensino, através de escolas, do que pela prática” (SOUZA, 1998 p.11).

tanto a ver com o design gráfico quanto Esprit. A edição de *Eden's Gate* da Charter é tão parte da história do design gráfico quanto o livro de Neville Brody.

O design gráfico não é tão rarefeito ou tão especial. Não é uma profissão, é um *meio* (a *medium*). É um modo de dirigir-se, um meio de comunicação. É usado através de toda a cultura em níveis variados de complexidade e com variados graus de sucesso... (KALMAN In: BIERUT et al., 1994 p.27)

Não intencionamos aqui polemizar sobre este tema, mas antes justificar o enfoque assumido. Neste sentido, vale citar a observação de Washington Lessa, que mesmo antecedendo a fase mais recente desta discussão, nos parece bastante elucidativa. Refletindo sobre a constituição moderna do Design como um campo autônomo do conhecimento, Lessa afirma:

O assunto é controverso, pois reina na bibliografia que trata do tema uma indefinição entre os contornos profissionais segundo uma perspectiva sociológica [...] e aqueles epistemológicos. Confunde-se a institucionalização social do design como profissão (que se dá de modo mais acabado nos anos 30 e 40 deste século) com a forma de conhecimento acionada pelo designer na sua prática, que surge antes da caracterização profissional. [...] Na periodização da atividade, vários são os graus de generalização possíveis, ensejados pela própria abrangência de uma das acepções do termo, inglês mas internacionalmente utilizado, design, que pode valer para toda a produção material do homem, em todos os tempos. Inegavelmente um designer está apto a aprender com objetos ou realizações de culturas pré-industriais [...]. Não há dúvida de que a inteligência projetual consegue apreciar genericamente raciocínios similares de outras condições histórico-econômicas. No entanto, esta operação, tecnicamente enriquecedora para o designer, não esclarece a relação dele com a sua prática. O modelo de um anônimo artesão indígena não explica Raymond Lowey, um ulmiano, ou um designer italiano *superstar*. Para tal deve haver um mínimo de rigor histórico no exame da dialética entre o profissional e o epistemológico. (LESSA, 1987 p.19-20)

Lessa destaca ainda dois momentos expressivos no processo de configuração de um novo campo profissional: primeiro, quando passam a existir condições econômico-sociais para o florescimento de uma nova prática e respectivo conhecimento; segundo, quando esta prática já se estabeleceu como uma profissão, ou seja, ela **“existe segundo seu próprio objetivo e com razoável consciência do conhecimento que exerce”**. Embora o primeiro momento seja anterior ao segundo, “sua determinação só existe a partir deste, quando começa a ser buscada, com maior ou menor consciência, por designers ou historiadores do design, a definição e a genealogia do conhecimento em questão” (Ibidem, destaque nosso).

Este trabalho pressupõe que o *pensamento* do Design, ou seja, os princípios que orientam suas formulações práticas foram estabelecidos de modo sistematizado nas primeiras décadas de sua configuração como campo específico de trabalho, a partir das manifestações teóricas e práticas do (hoje denominado) “Design moderno”.

As transformações tecnológicas, político-econômicas, sociais e culturais que se deflagraram principalmente a partir dos anos 1970 e cuja evolução nas décadas de 1980 e 1990 vieram a configurar o que chamamos de pós-modernidade, têm levado a uma reavaliação crítica daqueles fundamentos, denominados de modo genérico como o “paradigma moderno”.

É evidente que muitas das concepções envolvidas com o pensamento “moderno” do Design são atreladas a uma ideologia justificada pelo contexto histórico e tecnológico em que foram geradas. Mas o caráter dogmático geralmente atribuído àquelas formulações, desautorizando-as em bloco face às condições enfrentadas na atualidade, muitas vezes é fruto de uma visão redutora ou mesmo apaixonada, no ímpeto de recusá-las. Conforme comenta Greenhalgh (1990 p.2), “O debate atual sobre o *status* do valor do movimento moderno tem tendido, num certo grau a uma caricatura, seja pelo exagero de suas faltas ou pela inflação de suas virtudes. Tem sido tratado como um monumento, uma única entidade a ser defendida ou atacada”.

Consideramos que, a despeito das rupturas que forçosamente ocorreram com as intensas transformações vivenciadas nas últimas décadas, existem valores no paradigma moderno que permanecem atuais como balizadores do pensamento do Design, se reinterpretados a partir de um enfoque que considera o contexto contemporâneo.

Dos critérios de nomenclatura adotados: Design, moderno ou modernista?

“Moderno” já foi um conceito necessariamente vinculado à idéia do Design. Associado ao *novo*, sugeria a invenção formal estimulada pelas inovações tecnológicas e dos recursos materiais, resultando em concepções inusitadas e surpreendentes. De certo modo, *Design* e *moderno* já foram tão próximos que se tornaram redundantes. No entanto, nos últimos trinta anos, o termo *moderno* ganhou uma acepção datada, e de contemporâneo e atual, passou a referir-se a algo que pertence ao passado, ganhando um significado diverso e específico: ao ser confrontado com o *pós-moderno* – implicando assim uma espécie de sucessão ou oposição – passou a indicar um sistema característico e perceptível de crenças, valores e metodologias, que embora tenha validade crítica em outras áreas (como na arte, na literatura, na música, etc.), tem sido especialmente invocado no contexto do Design e da arquitetura.

O conceito de *moderno* ganhou contornos rígidos com a emergência do movimento cultural conhecido como *pós-modernismo*, que desenvolveu-se nos anos 1960-70 (principalmente nos Estados Unidos) como uma contestação ou afastamento dos valores ditos *modernistas*, e ampliou-se em seguida com especulações teóricas e filosóficas mais abrangentes (com Daniel Bell, Anderson, Baudrillard, Lyotard, Jameson, e outros) que buscaram compreender e explicar estas mudanças também pela sua correspondência com as novas relações de organização política, econômica e social – o capitalismo avançado, a sociedade da informação, pós-industrial – configurando uma etapa suficientemente diferenciada para sugerir a idéia de uma *pós-modernidade* (FEATHERSTONE, 1995 p.25). Mas talvez por nos encontrarmos ainda no limiar destas transformações, as definições e o emprego dos termos moderno/pós-moderno e suas derivações (modernismo/pós-modernismo) ainda não são consensuais, mas confusos e variados. E freqüentemente encontramos semelhanças nas descrições que pretendem demarcar (de modo reduzido) características distintas

destes conceitos, o que nos afasta das dicotomias simples sugeridas pela própria demarcação.¹¹

Deste modo, dedicamos um cuidado especial ao adotar o termo *moderno* neste trabalho, valendo aqui algumas observações sobre as possíveis e sutis diferenças nas suas variações que nortearam esta escolha.

Habermas (HABERMAS[1981] In: FOSTER, 1983 p.3-4) destaca a antiguidade da palavra *moderno* (do latim *modernus*), usada pela primeira vez no século 5 para distinguir o *presente* – que tinha se tornado oficialmente cristão – do *passado* Romano e pagão. Com conteúdos variados, a força relacional deste termo foi empregada para assinalar diversas transições ao longo da história, demonstrando, a seu ver, o caráter restritivo na visão do conceito de modernidade como tendo início no Renascimento. Observa que embora o sentido atual atribuído à idéia de modernidade esteja intimamente vinculado ao desenvolvimento da arte europeia, o *projeto da modernidade* – traçado no século 18 pelos filósofos iluministas – , com todas as suas ressonâncias práticas e na experiência de uma “qualidade da vida moderna”, só entra em foco quando dispensamos a concentração usual na arte e nos debruçamos sobre aspectos mais amplos envolvidos na cultura (Ibidem, p.8-9).¹²

Esta vinculação com a arte aparece no termo *modernismo*, em geral associado, num sentido mais restrito, ao movimento cultural e estético produzido por artistas e intelectuais no início do século 20. Num sentido mais abrangente, mas ainda assim relacionado também aos movimentos da arte, modernismo indicaria uma “cultura da modernidade” (FEATHERSTONE, 1995 p.24-25), manifestada de modos variados até as décadas finais deste século.

O termo *modernismo* admite portanto uma conotação um tanto caricatural, e esta passagem tênue entre a espontaneidade e o conteúdo ideológico das correntes modernas das primeiras décadas do século 20 e o estigma de um “paradigma moderno” no pós-guerra é identificada por Drucker (1994) como uma tendência *formalista* que ela associa, entre outras coisas, às intervenções da crítica norte-americana. Considerando que o sentido que dava substância às pesquisas das artes visuais e literárias do início do século (seu foco principal de análise) foi negligenciado por generalizações que terminaram por esvaziá-las de suas motivações originais, Drucker situa na década de 1930 o começo deste desvio sutil da *forma* ao *formalismo*:

A arte moderna [do início do século 20] começa a ser acessada em termos críticos e históricos em torno da década de 1930. [...] Entre os anos 1930 e o pico do alto modernismo, com o trabalho da abstração pós-guerra na América e na Europa, um paradigma moderno começou a ser definido nas artes visuais e literárias, de acordo com os termos desta crítica. (DRUCKER, 1994 p. 228)

¹¹ Featherstone (1995, p.24-25), por exemplo, assinala a semelhança do que descreve como “as características básicas do modernismo nas artes” (autoconsciência estética, rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e montagem, exploração da natureza ambígua e paradoxal da realidade, ênfase no sujeito desestruturado), com valores típicos das manifestações conhecidas como pós-modernas.

¹² Aqui, *cultura* é considerada no sentido amplo, envolvendo o discurso científico (a racionalidade cognitiva-instrumental), a moral (e a jurisprudência) e a arte. A *modernidade cultural* se configura com a distinção e a institucionalização destas três dimensões da cultura.

Em consequência desta sua análise, faz uma distinção no uso dos termos *moderno* (que aplica às manifestações pioneiras e trabalhos até os anos 1920) e *modernista*, (que relaciona ao trabalho crítico e histórico produzido em meados do século 20 e ao trabalho artístico produzido dentro da herança da estética moderna, por uma geração posterior, incorporando o “fardo desta crítica” (Ibidem, p.6)).¹³

Divisões semelhantes são comuns em textos que focalizam o desenvolvimento do Design no século 20, embora com avaliações muitas vezes discrepantes: por exemplo, para Greenhalgh (1990, p.1-4), o movimento moderno abrange o período amplo de 1914 a 1970 e se divide em duas etapas: a fase “Pioneira” (1914-1930), que ele caracteriza como *ideológica*; e a segunda, que identifica como “Estilo Internacional” (1930-1970) e define como *prática* – “menos uma idéia e mais um estilo e uma tecnologia”;¹⁴ Já Kinross (1989, p.137-142), refere-se ao “modernismo heróico” do período entre guerras como mais formalista, valorizando a estética (embora apoiado numa ética da necessidade e num ideal de socialização da arte, educação e cultura), e ao “modernismo do pós-guerra”, voltado para a ciência e a tecnologia, valorizando a *análise* mais do que a *expressão*.

Desconsiderando estas variantes, Margolin (1989), adota o termo *modernista* para referir-se em bloco a um determinado pensamento que caracterizou predominantemente o Design na primeira metade do século 20:

Por modernistas, no entanto, eu entendo aqueles designers que tentaram alinhar o pensamento do design com valores científicos e tecnológicos que estavam sendo desenvolvidos entre cerca de 1900 e o final dos anos 1960. Estes incluíam os designers pioneiros para a indústria, como Peter Behrens, designers-artistas de vanguarda como Alexander Rodchenko e El Lissitzky, teóricos dos métodos do design como Bruce Archer, designers-engenheiros como Buckminster Fuller, e educadores de design como Walter Gropius na Bauhaus, Emil Ruder na Basle Kunstgewerbeschule [sic], e Tomás Maldonado na Hochschule für Gestaltung em Ulm. Embora seja difícil caracterizar este grupo como um todo homogêneo, pode-se no entanto encontrar elementos comuns na ideologia de seus membros. (MARGOLIN, 1989 p.10)

Entre os elementos que configuram esta ideologia comum destacados por Margolin estão a crença na ciência e na tecnologia como indicadores e propulsores do progresso social, assim como balizadores do próprio pensamento do Design; a racionalidade e a objetividade como instrumentação para a otimização de soluções; a expectativa de contribuição social e estética através dos produtos concebidos pela

¹³ Drucker situa as figuras de Clement Greenberg e Michael Fried como representativas da estrutura conceitual do que considera a abordagem *modernista* das artes visuais: “Os termos da discussão de Greenberg, é sabido, eram estritamente formais. Foi Greenberg quem enfatizou o conceito de uma formalidade que era apenas sobre si mesma, uma auto-referente, autocrítica elaboração dos elementos de um meio. [...] Em seu esforço em purificar a pintura, Greenberg reduziu-a ao absoluto formalismo” (DRUCKER, 1994 p.230-235).

¹⁴ Greenhalgh (1990, p.1) adota “Movimento Moderno” para referir-se ao que considera um conjunto de valores característicos daquele período no Design (que em sua análise engloba a arquitetura), subentendendo que em *modernismo* teríamos uma significação mais ampla, envolvendo outros estilos ou movimentos que ocasionalmente foram chamados *modernos* (como por exemplo o *Art Déco*), e que não estariam no foco da crítica pós-moderna. Blackwell (1998, p.53), ao contrário, considera que *modernismo* caracteriza a “adesão aos termos do movimento moderno”. Refere-se ao *Art Déco* como “uma gama de áreas criativas modernas – e não ‘modernistas’ no sentido mais restrito de pertencer ou ter afinidade com o movimento moderno, que abarcava desde a arquitetura até a publicidade”. Estes exemplos apenas demonstram a variedade de enfoques para esta terminologia.

lógica do Design. Esta descrição por demais resumida evidencia o racionalismo e o alinhamento com a ciência e a tecnologia em detrimento de outros valores, que, associados a estes, configuram um perfil mais completo e uma visão mais rica do conjunto de idéias (e ideais) que marcaram o pensamento do Design moderno. Como comenta Aicher (1997, p.40), “as épocas são demasiado complexas para adequarem-se a uma teoria unificadora”.

Autores como Maldonado (1971/1990), Dorfles (1990), Souza (1998), vêem o Design moderno como um processo amplo e contínuo, desencadeado a partir do projeto industrial. Souza, por exemplo, apresenta uma definição genérica que, afastando a compartimentação que atrela esta expressão a um período datado, apenas localiza as **condições** que situam o Design moderno: “O design moderno é a atividade praticada visando o projeto de produtos industriais ou produtos que utilizem processos decorrentes do desenvolvimento tecnológico pós-revolução industrial. Sua história não é uma só. Existem múltiplas versões...” (SOUZA, 1998 p.9).

Abraçando esta perspectiva, e por considerar (como antes demonstrado) o termo *modernista* carregado de uma conotação estilística ou caricatural que justamente pretendemos evitar, adotamos neste trabalho (como já vem sendo apresentado) a designação “Design moderno” para caracterizar as manifestações do Design que iremos focalizar.

Do mesmo modo, para afastar possíveis confusões a respeito das diversas interpretações do termo *design*, empregado principalmente nos textos de língua inglesa com uma acepção ampla – podendo significar *projeto, plano, desenho, ilustração, decoração*, etc. –, estabelecemos como critério sua grafia como nome próprio (iniciado por maiúscula), quando indica uma prática profissional específica e autônoma. Também assumem esta grafia outras denominações recorrentes neste trabalho, como Nova Tipografia e Tipografia Suíça.

No entanto, em função da variedade encontrada, tanto para o uso dos termos *moderno/modernista*, quanto para o emprego do termo *design*, nas citações aqui reproduzidas mantivemos o critério adotado por cada autor com respeito a estas denominações e suas grafias.

Houve ainda um cuidado especial com a tradução dos termos *design* (como verbo e como substantivo) e *designer*. Como estes termos são usados abundantemente nos textos e versões de textos para o inglês com significações variadas, procuramos, nas traduções, identificar o sentido mais preciso, por vezes inclusive pela comparação com versões em francês ou, quando acessíveis, com os originais em alemão.

Outro tema fundamental nos textos observados é a questão da *forma*, manifestada pelo uso freqüente da palavra *Gestalt* (e suas derivações), cujo significado tende a perder intensidade na tradução por não encontrar correspondente exato em outras línguas. Nas versões inglesas, o termo *Gestalt* é geralmente traduzido como “design”, mas, como observa Kinross (mencionando este problema na tradução de *Die neue...*), adotado “no sentido completo e complexo: **o processo de dar ou encontrar a forma**” (KINROSS In: TSCHICHOLD [1928], 1998, xxvi). Diante desta dificuldade, na versão para o português das citações incluídas no trabalho, diversos termos foram empregados, procurando uma maior aproximação com o sentido indicado pelo contexto: *forma, configuração, layout, formação, desenho ou projeto*, e por vezes, *design*.

1.2

Características da pesquisa e aspectos metodológicos

Este trabalho parte da idéia (ou da suposição) de que houve uma desvalorização desmesurada com relação a princípios e parâmetros traçados pelo Design moderno, que tem contribuído para um desconhecimento crescente, não só da história das idéias que participaram da constituição deste campo, como de valores que consideramos importantes (senão estruturais) para o próprio entendimento ou reconhecimento desta atividade, cujos contornos vêm se tornando cada vez mais diluídos. Nossa área de atuação (prática e didática) é o Design Gráfico, especificamente aquele vinculado à comunicação impressa, daí o interesse na concentração neste segmento.

Há, portanto, um sentido inicial de resgate, de reencontro com pensamentos que caracterizaram a fase de desenvolvimento e consolidação do DG, através da reprodução e interpretação de algumas das manifestações de seus discursos, em suas formulações originais.

A princípio, o elenco de autores a serem focalizados, assim como a faixa de delimitação no tempo, eram mais amplos. Mas o próprio desenvolvimento da pesquisa convergiu para a concentração do objeto de estudo. Percebemos que havia uma ênfase natural na **tipografia** como temática central, e que, seguindo esta abordagem, dois pontos-chave estabeleciam marcos referenciais determinantes neste processo. E, ainda, que estes marcos podiam ser refletidos a partir da observação de textos de dois autores cujo tema principal de ocupação e preocupação foi a tipografia: **Jan Tschichold** (1902-1974), que de certo modo encerra a fase de pioneirismo e experimentação liderada principalmente por artistas gráficos, inserindo a chamada Nova Tipografia na prática corrente e entre os técnicos do ofício; **Emil Ruder** (1914-1970), um dos principais responsáveis pela sistematização e difusão da Tipografia Suíça, cuja atuação no ensino na escola da Basileia disseminou valores relacionados à composição e à forma tipográfica entre designers de todo o mundo, por diversas gerações. A trajetória de Ruder também encerra uma etapa na comunicação impressa, estabelecendo outro marco de passagem, tanto do ponto de vista das técnicas predominantes para composição e impressão (com a disseminação da fotocomposição e do *offset*), quanto do próprio tratamento da informação. Wolfgang Weingart, seu sucessor naquela escola (que ainda permanecia um foco de referência e irradiação internacional da tipografia), tem sido considerado como uma das figuras mais influentes na transição para as concepções do DG pós-modernas.

O contato mais profundo com a literatura histórica do DG e com textos originais do período foi revelando aspectos que reforçavam o interesse na escolha destes autores. Primeiro, além de terem sido contemporâneos, ambos eram tipógrafos formados no artesanato da "tipografia de chumbo", portanto seu contato com o Design se fazia a partir do íntimo conhecimento da prática e da tradição tipográficas. Esta condição amplia o interesse da pesquisa para o cruzamento das atividades do tipógrafo e do designer, tendendo, ao longo do

processo de consolidação do DG e pelo próprio desenvolvimento tecnológico nesta área, para um “evanescimento” da primeira.¹⁵

Por outro lado, a idéia do DG moderno “deduzido da arte”, freqüentemente enfatizada nos relatos históricos (“A arte concreta pode ser aplicada como um aspecto estrutural do design gráfico”(MEGGS, 1992 p.333)), facilita uma visão redutora do Design como *arte aplicada*, deixando em segundo plano as características das técnicas e a participação das tradições dos ofícios envolvidos com o fazer dos objetos do Design, na constituição de uma retórica própria. Neste sentido, a presença destes autores é enriquecedora, trazendo estes temas para o foco das discussões. Ao contrário da interpretação de ruptura comumente associada ao surgimento da moderna tipografia e à emancipação do DG, estes relatos demonstram que o confronto entre tradição e modernidade pode ser apenas aparente ou superficial, a despeito de ter se apresentado como um antagonismo entre facções irreconciliáveis. Tschichold não só encarna este conflito em sua trajetória de vida profissional, como desencadeia um debate que se prolongaria por mais de dez anos, envolvendo o próprio Ruder e ainda Max Bill, Paul Renner e Karl Gerstner.

Os textos que integram este debate foram uma descoberta do processo de pesquisa. Pouco divulgados e só recentemente publicados como um conjunto, ainda sem incorporar os ensaios de Ruder e de Karl Gerstner (ver BURKE e KINROSS, 2000 p. 57-90), revelam uma complexidade de interesses que transcende o motivo central da discussão: a dicotomia entre o novo e o antigo através da crítica à Nova Tipografia e seus desdobramentos posteriores; a contraposição entre a tradicional “tipografia do livro” e as (então) ainda recentes práticas “comerciais”.¹⁶ As contribuições de Bill, Renner, Ruder e Gerstner, mobilizadas pelas declarações de Tschichold, fornecem um panorama amplo através do qual se pode vislumbrar aspectos peculiares da evolução do pensamento do DG em seu próprio movimento de sedimentação como campo profissional autônomo, aspectos estes, que por sua especificidade ou sutileza, escapam nos relatos históricos e nas análises mais abrangentes.

Como nosso interesse está na recuperação de parâmetros e princípios que, formulados na primeira metade do século 20, a nosso ver contribuíram para a configuração de uma metodologia de abordagem própria do DG, reconhecida hoje como “o paradigma moderno”, buscamos focalizar, no âmbito da tipografia, as principais características que estabelecem marcos limítrofes destes dois movimentos.

A observação foi portanto centralizada nos textos/manifestos que são referências definidoras da NT e TS: *Die neue Typographie* (TSCHICHOLD, 1928) e *The typography of order* (RUDER, 1959). Os ensaios que compõem o debate complementam e enriquecem este material, criando uma rede de relações entre e em torno dos autores enfocados e fazendo uma ponte entre os dois movimentos. O livro

¹⁵ A verdadeira “fusão” entre o tipógrafo e o designer só se concretizaria nos anos 1990, com os desenvolvimentos da tecnologia digital, mas isto não se deu (pelo menos até o momento) de modo corrente ou hegemônico. Ao contrário, por permitir o acesso ao elemento tipográfico independente de qualquer conhecimento de suas referências históricas e técnicas, esta tecnologia propiciou também um afastamento das noções mais elementares desta prática.

¹⁶ O ensaio de Ruder que faz parte do debate foi especialmente traduzido do alemão para este trabalho. O de Karl Gerstner foi republicado em seu livro *Programme entwerfen* (1964), editado também em inglês (*Designing programmes*, 1968) e espanhol (*Diseñar programas*, 1969).

Typographie de Ruder (1967), apesar de extrapolar no tempo o período delimitado para o estudo, foi incorporado como fonte da pesquisa, pois representa não só um desenvolvimento das questões apresentadas de modo resumido no ensaio *The typography of order*, como a síntese de sua metodologia de ensino e abordagem da tipografia, que resultou em sua grande influência no campo do DG.

Focos de interesse e categorias de observação

No contexto do Design, o problema da relação entre *forma* e *função* se apresenta como um eixo estruturador. O caráter funcional de um produto é identificado através de qualidades diretamente relacionadas ao seu uso, por sua vez vinculado ao atendimento de determinadas necessidades. O Design, como outras disciplinas projetuais, “se fundamenta no uso social do objeto” (BONSIEPE, 1975 p.54); a função social do Design é definida pela concepção de produtos para fins utilitários, e é através da utilidade / funcionalidade que o designer, ainda hoje, legitima o seu trabalho.

No entanto, a compreensão da *função* restrita ao aspecto utilitário limita suas possibilidades de abrangência e reduz a complexidade envolvida nas relações implícitas nos objetos do Design, considerando aqui tanto o Design de Produto quanto o Design Gráfico. Uma leitura mais ampla do conceito de função, “ultrapassando o simples atendimento sintático de uma necessidade formal” (LESSA, 1999 p.114), nos leva a uma compreensão mais clara dos próprios fundamentos que, historicamente, sedimentaram a teoria e a prática desta atividade.

Como o reconhecimento contemporâneo do Design Gráfico moderno se funda na ênfase na *função* como um aspecto determinante e intrinsecamente vinculado à *forma*, focalizaremos nossa observação e análise na variação dos enfoques dados a estas duas categorias basilares: como os autores enunciam e definem os termos desta relação. A questão da *forma* suscita ainda a presença da dimensão estética como um fator constitutivo do processo do Design, o que traz à tona a relação, também problemática, entre Design e arte. A partir destes pontos principais, outros temas se desdobram, como a dialética entre *tradição* e *inovação* (como a tradição tipográfica aportou valores para o DG moderno, e vice-versa), que se manifesta inclusive com nuances de rivalidade entre as atividades do artista gráfico – tipógrafo – designer, atividades cujas delimitações (no campo da comunicação impressa) foram se estabelecendo gradativamente ao longo do tempo.

Finalmente, nos interessamos pelo próprio discurso, ou o modo pelo qual estas questões foram vistas e apresentadas, configurando, a nosso ver, não uma rigidez de enfoque que tipifica um *estilo*, mas uma abordagem que forneceu parâmetros teóricos e metodológicos ainda hoje produtivos, que caracterizam a prática do DG. Deste modo, podemos resumir os principais focos de interesse deste estudo nas seguintes categorias, aqui tratadas como eixos de relação: forma-função; funcionalidade-esteticidade; tradição-modernidade; estilo-método.

Procedimentos da pesquisa

Os objetivos desta pesquisa (ampliar a compreensão de parâmetros que contribuíram para a formulação de uma metodologia própria do DG, a partir de um enfoque contemporâneo) e o procedimento de trabalho adotado (a observação de determinados textos que envolvem reflexões teóricas sobre valores do DG) caracterizam uma abordagem histórico-descritiva, envolvendo uma reflexão de natureza qualitativa.

As pesquisas qualitativas são freqüentemente definidas como *descritivas* e *exploratórias*, no sentido de que não se propõem a elaborar, discutir ou verificar teorias, mas a explorar determinado segmento do tema tratado, buscando preencher lacunas ou modificar/ampliar sua percepção (ALVES-MAZZOTTI, 1998 p. 150-151).

Nestes casos, há uma ênfase no processo, que não segue uma seqüência rígida de etapas, mas desenvolve-se segundo direções desencadeadas pela própria aproximação e contato com o material da investigação. Este contexto implica o envolvimento natural do pesquisador, que assume uma participação intuitiva e indutiva, incorporando sua experiência prévia com os assuntos tratados – o seu “conhecimento tácito” – como orientação sobre o que observar. Segundo Santaella (2001 p.143), as pesquisas qualitativas opõem-se ao modelo experimental “no pressuposto de que há uma relação dinâmica, uma interdependência entre o objeto da pesquisa e a subjetividade do sujeito. [...] ...o sujeito é considerado como parte integrante do processo de conhecimento, atribuindo significados àquilo que pesquisa”. Esta subjetividade se manifesta, de maneira geral, desde a escolha do tema, que surge de modo ainda impreciso, a partir de uma curiosidade espontânea que decorre da própria experiência e proximidade com o objeto a ser estudado. Por isso mesmo “...os temas têm tudo a ver com a história da vida e especialmente, a história intelectual do pesquisador” (Ibidem, p.157).

Estas observações refletem condições que são determinantes neste trabalho. A temática enfocada envolve questões que remontam à nossa formação em Design (ESDI-Escola Superior de Desenho Industrial, 1972), e atravessam nossa trajetória de prática e reflexão sobre o *fazer* do DG. Acompanhamos e participamos das transformações tecnológicas, conceituais, conjunturais, relacionadas ao DG e a seu ensino, ao longo de todo este período. Somos parte de uma geração que acumula concepções, procedimentos e memórias remanescentes de um tempo, permanecendo integrada e atuante em outro tempo que apresenta um contexto de relação com o trabalho (e da própria compreensão do Design) substancialmente diferenciado. Esta contemporaneidade com os fatos que desencadearam o interesse na pesquisa e esta afinidade com as questões que pretendemos focalizar devem ser ressaltadas, tanto pela possibilidade de um “conhecimento de causa” no lidar com o material observado, quanto como uma particularidade condicionante do próprio “olhar” da pesquisa. Também se reporta a uma característica predominante na reflexão em torno do Design, de modo geral fundamentalmente vinculada à experiência de sua prática.

Do mesmo modo, a natureza qualitativa da abordagem refletiu-se no processo de desenvolvimento do trabalho, que foi se delineando à medida que íamos aprofundando o contato com a pesquisa. Conforme descrevemos anteriormente, a delimitação da tipografia como espinha dorsal da investigação, as definições a

respeito dos autores e textos a serem tomados como focos da observação, e no âmbito destes textos, as categorias que se apresentavam como pontos de maior interesse, enfim, o afinamento do recorte do material a ser trabalhado, são etapas que foram se concretizando a partir de redefinições, à medida que se ampliava o entendimento do assunto focalizado e se renovavam as fontes de pesquisa.

Tomamos o tema do Design Gráfico moderno como eixo central de nosso interesse, mas buscando uma mudança de orientação na sua compreensão, tal como tem sido manifestada (predominantemente, embora não como uma unanimidade) nas últimas décadas, a partir do confronto com um enfoque que ficou caracterizado como pós-moderno.

De início, buscamos atualizar o conhecimento sobre a reflexão em torno deste tema, que se propagou de modo expressivo ao longo da década de 1990, principalmente por autores norte-americanos que tiveram influência significativa (pelo grande número de textos publicados e, em alguns casos, também pelo ensino e trabalho gráfico realizado), como Ellen Lupton, J. Abbott Miller, Lorraine Wild, Steven Heller, Michael Bierut, Katherine McCoy. Buscamos também depoimentos de protagonistas considerados como representantes clássicos da chamada “velha geração”, como Massimo Vignelli, Paul Rand, Ivan Chermayeff, publicados no mesmo período. As coletâneas de ensaios organizadas por Victor Margolin, Richard Buchanan, e Paul Greenhalgh (*Design discourse*, 1989; *The idea of design*, 1998 e *Modernism in design*, 1990) envolvendo autores de diversas nacionalidades, permitiram uma visão mais abrangente. Alguns destes ensaios tocam em aspectos que se tornaram estigmas do pensamento “moderno” no Design (e na arquitetura), seja estabelecendo uma crítica aguda ao seu desenvolvimento – como, por exemplo, a ênfase de Greenhalgh (1990, p.22-24) numa ruptura na bagagem teórica do movimento moderno na passagem da “fase pioneira” para o que define como “fase pragmática”, ou o chamado “Estilo Internacional” – seja, ao contrário, buscando clarificar o entendimento de categorias basilares – como, por exemplo, a argumentação de Tim Benton (1990, p.42-43) em torno da visão, a seu ver distorcida, da estética funcionalista como uma “relação causal entre função e beleza”, e além disso, a supervalorização do funcionalismo a ponto de ser considerado como “sinônimo da arquitetura moderna” (e aqui podemos estender estas observações para o âmbito do Design).

Nosso interesse neste levantamento panorâmico da reflexão e da crítica em torno do Design moderno não está em contrapor ou responder às questões enfocadas, mas antes observar os pontos tematizados, reunindo referências para serem relacionadas aos argumentos suscitados no confronto com os textos focalizados no trabalho.

Não se trata de restabelecer um debate entre o moderno e o pós-moderno no contexto do DG, mas, contrariando uma postura polarizada que parece ecoar as disputas entre “tradicionalistas” e “modernistas” do início do século 20, verificar a possível convivência de parâmetros que, a nosso ver, não são excludentes.

Com o objetivo de situar os movimentos que delimitam a observação neste trabalho – a Nova Tipografia e a Tipografia Suíça – numa cadeia de acontecimentos que ultrapassa suas fronteiras, a revisão de literatura privilegiou o eixo histórico.

É evidente que não pretendemos aqui (nem poderíamos pretender) esgotar todos os aspectos desta história. Nosso interesse está em juntar elementos de natureza histórica que ajudem a dar sustentação à idéia de que o pensamento “moderno”, tanto na tipografia, quanto no âmbito mais amplo do DG, não representou uma ruptura com procedimentos que o precederam, mas está mais profundamente enraizado. Confirmando esta nossa suposição, Kinross comenta que o enfoque predominantemente adotado na história da tipografia (especialmente a de origem inglesa, vista como “a principal fonte e exportadora desta história”) tem sido o de “isolar a tipografia moderna como ‘modernista’ e tratá-la como uma excentricidade”:

A tipografia modernista é tomada como uma incursão de artistas disparando para dentro dos domínios preservados da impressão de livros e aí violando a sabedoria da tradição e da convenção.[...] Esta visão, expressada mais clara e influentemente por Stanley Morison, veio a colorir todas as discussões do tema [...]. Assim, livros como ‘Pioneiros da moderna tipografia’ e ‘Tipografia da Bauhaus’ situam seus assuntos num vácuo sem precedentes históricos e sem relação com a não mencionada, mas implícita, norma tradicional contemporânea. (KINROSS, 2004 p.18)

Para a configuração deste eixo referencial histórico, podemos classificar as principais fontes de pesquisa em três categorias, envolvendo a abrangência, a profundidade e a natureza do material. Procuramos destacar a ligação dos diversos autores com o tema da tipografia e do DG – e, em certos casos, a coincidência e o cruzamento entre autor / fonte e objeto de estudo – nas notas de rodapé que seguem esta descrição:

a) autores contemporâneos que apresentam uma visão panorâmica do desenvolvimento do DG, como o norte-americano Philip Meggs e o inglês Richard Hollis. Focalizando mais especificamente a temática da tipografia, aqui incluímos Edward Gottschall e Lewis Blackwell.¹⁷ Este enfoque privilegia a apresentação do material histórico por períodos e movimentos ou tendências, com ênfase nas personalidades (e em seus trabalhos) que marcaram estas direções. Embora este tipo de abordagem tenha sido alvo de críticas, por “focalizar nas qualidades formais negligenciando o aspecto da comunicação” (KALMAN In: BIERUT et al., 1994, passim), ou por permitir uma leitura apenas visual, como um “catálogo de estilos ou um cânone de regras”(LUPTON, 1999 p.62), e embora o modo de

¹⁷ **Philip Meggs**, designer, autor, professor e pesquisador em DG, começou sua carreira como compositor de tipos em metal, em 1958. Seu livro *A history of graphic design*, resultado de dez anos de pesquisa, foi a primeira antologia da história do DG incorporando (em diversas edições complementadas) as últimas décadas do século 20. Seu antecessor, comparável em dimensão e abrangência, data de 1971: *A history of visual communication*, de Josef Müller-Brockmann. Outras abordagens panorâmicas da história do Design Gráfico surgiram a partir do final dos anos 1980, refletindo e especulando sobre as transformações tecnológicas do final do milênio e suas conseqüências, entre as quais: Gottshall, E.M.: *Typographic communications today* (1989); Backwell, L.: *20th century type*: (1992); Hollis, R.: *Graphic design, a concise history* (1994); Friedl, Friedrich et al.: *Typography: when, who, how* (1998). **Richard Hollis** é designer gráfico e professor, formado em arte e tipografia em Chelsea e na Central School of Arts de Londres. **Edward Gottschall** foi editor chefe do jornal *U&lc* (*Upper and lower case*) da ITC (International Typeface Corporation). Seu livro *Typographic communications today* é resultado de uma pesquisa de cinco anos, e tem como editores Aaron Burns (um dos fundadores e então presidente da ITC), Karl Gerstner, Allan Haley, Herbert Spencer, Victor Spindler e Maxim Zhukov. **Lewis Blackwell**, filho de um impressor, tem sido um autor dedicado à tipografia e aos desafios do DG contemporâneo, incluindo *20th century type* (1992), *The end of print: the graphic design of David Carson* (1996), *G1: new dimensions in graphic design* (1996, com Neville Brody). Sua antologia *20th century type: remix* (1998) tem a participação de um grupo internacional de colaboradores.

organização torne descontínua e confusa a compreensão sobre certos eventos, consideramos estes trabalhos uma fonte valiosa de referências pela amplitude de sua abrangência. Meggs é mais complexo e completo na sua exposição, inclusive dedicando maior interesse à evolução das técnicas e suas especificidades; Hollis, por outro lado, apresenta em sua “história concisa” alguns fatos não incluídos no texto de Meggs. O recente lançamento de seu livro *Swiss graphic design: the origins and growth of an International Style* (2006), uma antologia do DG suíço cobrindo o período de nossa pesquisa, nos permitiu – já na fase final do trabalho, mas ainda em tempo – incorporar informações importantes sobre este tema. Gottschall e Blackwell concentram-se no design tipográfico (o primeiro é mais técnico e completo, dedicando-se inclusive à comparação detalhada de diversas categorias de fontes tipográficas; o segundo apresenta um panorama resumido do século 20, demarcado por décadas, o que permite o maior foco em certos eventos).

A releitura destes autores, buscando cotejar as informações sobre os fatos que especificamente nos interessavam, no sentido de verificá-las e complementá-las, foi importante para que pudéssemos, com maior segurança, selecionar e posicionar estes fatos num alinhamento voltado para uma compreensão mais clara de seu processo de desenvolvimento.

b) autores contemporâneos que apresentam uma abordagem crítica e aprofundada de segmentos da história do DG. Neste grupo incluímos os ingleses Paul Jobling e David Crowley que trazem uma visão renovada de fatos históricos a partir de pontos de vista pouco explorados, como por exemplo, a ênfase na relação comercial como propulsora do DG moderno; o escocês Ruari McLean, um especialista em Tschichold, seu amigo pessoal, responsável por duas biografias de Jan Tschichold e pela tradução para o inglês de *Die neue Typographie, 1928* (*The new typography*, 1995), *Typographische Entwurfstechnik, 1932* (*How to draw layouts*, 1991) e *Typographische Gestaltung, 1935* (*Asymmetric typography*, 1967); a designer norte-americana Ellen Lupton que, embora não se dedique especificamente à história do Design, seus ensaios críticos sobre temas diversificados do DG apresentam uma visão contemporânea apoiada em informações e referências históricas precisas e consistentes. Lupton equaciona com habilidade elementos que têm sustentado o pensamento pós-moderno no DG, (envolvendo autores como Foucault e Derrida) com teorias do Design moderno, a partir de Kandinsky, Klee, Lissitzky, Moholy-Nagy, Kepes, Otto Neurath, entre outros.¹⁸

¹⁸ **Jobling** e **Crowley** são autores de *Graphic design: reproduction and representation since 1800* (1996), onde dedicam dois capítulos respectivamente ao DG moderno (tratando com interesse revitalizado os temas da NT e da TS) e ao contexto pós-moderno (abrindo a discussão sobre a possibilidade de sobrevivência do DG). **Ellen Lupton**, uma das representantes mais influentes da nova geração, é designer, professora e pesquisadora em DG, com uma vasta produção de livros e artigos nos quais demonstra particular interesse sobre o que chama “teorias do design moderno” e, em especial, pela tipografia. **Ruari McLean**, tipógrafo, autor e professor, trabalhou como impressor em Oxford, Inglaterra e em Weimar, Alemanha, onde aprendeu o alemão. De volta à Inglaterra em 1938, aos 21 anos, foi assistente de produção de livros em The Studio e na editora Lund Humphries (ver Nota 20), onde teve contato com o trabalho de Tschichold. Segundo suas palavras (McLEAN, 1990 p.63-66) “nada até então tinha provocado tanto meu gosto incipiente pela tipografia. Foi talvez a primeira vez em que a tipografia, *per se*, me despertou excitação”. Em 1939 foi à Basileia para encontrar Tschichold, tornando-se desde então seu pupilo, amigo e tradutor. Coincidentemente, entre 1948 e 1951 trabalhou para a Penguin Books, onde Tschichold foi responsável pela reformulação tipográfica no período de 1947 a 1949 (FRIEDL et al., 1998 p.375) .

Mas, do ponto de vista histórico, a maior contribuição para o norteamento da pesquisa veio a partir do (autodenominado) tipógrafo, autor e editor inglês Robin Kinross. Seu trabalho nestas três áreas demonstra especial interesse pelo tema da moderna tipografia e do DG moderno, com uma lucidez e sobriedade de enfoque que nos pareceram raros em meio aos textos em torno deste assunto, que, em geral, ora tendem a uma certa distorção provocativa, ora a uma complacência saudosista que é também exagerada.

Nosso contato com este autor se deu por causa e ao longo da pesquisa, e fomos descobrindo progressivamente, na medida em que íamos conhecendo seus textos, a seriedade e profundo conhecimento que sustentam sua postura crítica, nunca isenta de opinião. Uma afinidade de pensamento foi se delineando desde o ensaio introdutório publicado na versão inglesa de *Die neue Typographie* (1995), nos diversos ensaios compilados em *Unjustified texts – perspectives on typography* (2002) e ficou finalmente declarada em *Modern typography* (2004), um profundo estudo da história da tipografia que propõe uma compreensão da tipografia moderna como algo maior do que um “modernismo de estilo”. Apostando na visão do *moderno* como uma “história inacabada”, e no seu vínculo com a tradição, o livro de Kinross revelava uma identidade estrutural com os propósitos e as hipóteses de nossa pesquisa, tornando-se uma referência fundamental para o trabalho.¹⁹

c) autores que foram protagonistas ou contemporâneos aos fatos que estão sendo observados. Aqui incluímos Herbert Spencer, um dos responsáveis pela introdução da NT na Inglaterra, publicando exemplos da gráfica moderna praticada no continente no jornal *Typografica* (editado e desenhado por Spencer para a Lund Humphries, entre 1949 e 1967). Este material gráfico resultou no seu livro *Pioneers of modern typography*, publicado em primeira edição (1969) pela mesma editora.²⁰ J.Müller-Brockmann, um dos editores da revista *Neue Grafik* (1958 a 1965), importante plataforma de divulgação da TS, foi um autor atuante na teorização e na prática do que chamou “gráfica objetiva e construtiva”. Entre diversos livros publicados, destacamos o clássico *A history of visual communication* (1971), *The graphic artist and his design problems* (*Gestaltungsproblemes des Grafiks*, 1961) e *Grid*

¹⁹ A história de vida de **Robin Kinross** justifica esta confluência de interesses e é um indicador de sua coerência de pensamento: formado em Tipografia e Comunicação Gráfica pela Universidade de Reading (1975), seu trabalho de graduação foi sobre a NT (*The idea of the New Typography in Jan Tschichold, Max Bill and Anthony Froshaug*) e teve Ruari McLean como um dos membros da banca; no ano seguinte teve contato com Anthony Froshaug – a quem considera um de seus mestres na tipografia – por ocasião do re-lançamento da revista *Typographic*, da Sociedade de Designers Tipográficos. Sua tese de mestrado (1979) foi sobre outro designer “moderno”: *Otto Neurath’s contribution to visual communication, 1925-1945*. Ingressou na Design History Society (DHS), criada oficialmente em 1977 a partir da instigação do historiador de arquitetura Tim Benton, especializado em Le Corbusier. A partir de 1988 tornou-se um dos mais freqüentes colaboradores do *Journal of Design History*, editado pela DHS. Tem textos publicados nos periódicos *Blueprint*, *Designer*, *Eye*, *Information Design Journal*, *Octavo*, *Typography Papers* (ver KINROSS, 2002 p.9-16). Fundou em 1980 a Hyphen Press, editora especializada em temas do Design, e desde 1990 concentrada nos assuntos da tipografia. (ver > <http://www.hyphenpress.co.uk>)

²⁰ Autores, fatos e personagens se cruzam: a Lund Humphries patrocinou a primeira visita de Tschichold à Inglaterra em 1935, por sugestão do cartazista americano Edward McKnight Kauffer. Nesta ocasião, a editora contratou Tschichold para redesenhar seu papel-carta (que ficou em uso de 1936 a 1948) e a capa e página-título do *Penrose Annual* de 1938. Herbert Spencer ficou responsável pela edição do *Penrose* entre 1964 e 1973, transformando o anuário de publicidade num canal de discussão tanto para designers quanto para o mercado de impressão (McLEAN, 1990 p.63-64; KINROSS, 2004 p.141).

systems in graphic design (1981). Buscamos ainda enriquecer o argumento histórico com recurso a textos originais de William Morris, Eric Gill, Stanley Morison, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Richard Lohse, Max Bill, Karl Gerstner.

Este conteúdo histórico descritivo está apresentado nos capítulos 2 e 3 deste trabalho, como uma preparação para a observação e análise dos textos dos autores estudados, desenvolvidas nos capítulos 4 e 5.

No capítulo 2 – **A tipografia como um parâmetro fundamental do Design Gráfico** – justificamos o foco na tipografia estabelecendo analogias entre os procedimentos propostos pelo sistema tipográfico e os processos do Design, e relacionando seu surgimento e desenvolvimento com os próprios conceitos e condições envolvidos na idéia de modernidade (esclarecimento; organização, registro e difusão do conhecimento; racionalização e padronização; produção em massa; divisão de trabalho; especialização, entre outros). Procuramos apresentar a relação entre tradição e modernidade como uma relação *dialógica* (e não *dialética*, no sentido de oposição e síntese), destacando fatos e etapas significativas no processo de organização e evolução da tipografia, do ponto de vista técnico, operacional, formal e conceitual, que pudessem configurar (ou confirmar) uma “ponte” de convivência e complementaridade entre estes dois pólos. Isto se dá pelo traçado de um percurso através da pontuação de determinados eventos da história da tipografia do final do século 18 ao início do século 20, buscando referenciar estes eventos com seus desdobramentos e reflexos posteriores, como sementes de idéias que mais tarde iriam assumir significação mais ampla e definida.

Este capítulo inicia com as primeiras tentativas de racionalização do sistema tipográfico e se fecha com a modernização do mercado de impressão, promovida principalmente pelos “novos tradicionalistas” ingleses, ao mesmo tempo em que empreendiam forte resistência aos movimentos mais radicais que surgiam no continente.

No capítulo 3 – **Design Gráfico moderno: a construção de uma linguagem** – focalizamos dois movimentos que contribuíram para a consolidação do DG como uma profissão, a princípio ainda fortemente vinculada às tradições dos ofícios que até então concorriam para dar soluções aos problemas da comunicação: o letrista, o tipógrafo, o impressor, o ilustrador, o cartazista, o “artista comercial”. Foi no campo do (hoje chamado) design tipográfico que começaram a ser alinhavadas as primeiras diretrizes programáticas que iriam nortear parâmetros para um novo modo de abordar a comunicação impressa, envolvendo o texto (a forma tipográfica), sua relação com a imagem (especialmente a imagem fotográfica) e com o espaço. Este processo se manifestou principalmente com a eclosão e difusão de dois movimentos: a Nova Tipografia, que se desenvolveu ao longo da década de 1920 no continente europeu, em paralelo às experiências que aconteciam na Bauhaus, e seu desdobramento no pós-guerra, com a chamada Tipografia Suíça, que sistematizou aqueles parâmetros como um método de aproximação e compreensão dos elementos gráficos que iria ter importância fundamental para o DG.

Este capítulo apresenta aspectos da trajetória destes dois movimentos, fechando o primeiro bloco com a dispersão da NT pelo Nazismo, e o segundo bloco com a incorporação da TS como um “Estilo Internacional”.

No capítulo 4 – **A presença de Jan Tschichold e Emil Ruder no discurso do Design Gráfico moderno** – procuramos delinear o perfil dos dois autores, sua representatividade no contexto e época em que viveram, sua contribuição para o campo em que atuaram e especificamente para o tema desta pesquisa. Buscamos também desmistificar a aura de intransigência, de rigor exagerado, de posturas enrijecidas e por isso datadas, que hoje parece implícita na reação crítica às manifestações do discurso do DG moderno, em que ambos estão inseridos. Optamos então por trabalhar com a própria apresentação dos textos destes autores, conjugando dois modos de abordagem: o modo analítico-descritivo, a partir da reflexão e interpretação de questões formuladas por cada autor pontuadas ao longo do desenvolvimento de seus textos; e o modo subjetivo (e subliminar), através da deliberada reprodução literal de muitos trechos, deixando que a eloquência ou a delicadeza que se manifestam nestes discursos provoquem as impressões do leitor.

A escolha dos trechos destacados foi em parte intuitiva, levada inclusive pela emoção com o reconhecimento de algo suspeitado. A idéia era trazer à tona, revelar o que fica esquecido, retomar o que ainda pode ser vivo e produtivo. Essa intuição foi também norteadada pela hipótese e pelos objetivos do trabalho, ajudando a situar os principais focos de interesse nas categorias anteriormente indicadas, sempre tratadas como eixos de relação: forma-função; funcionalidade-esteticidade; tradição-modernidade; estilo-método.

No caso de Tschichold, foi para nós uma primeira leitura considerando os textos na íntegra e o maior conhecimento do contexto em que foram gerados. No caso de Ruder, foi uma releitura e um reencontro com um “velho conhecido”. Quanto ao debate provocado pela mudança de atitude e pelas críticas de Tschichold, houve uma surpresa reveladora da profundidade e das sutilezas envolvidas na discussão.

De modo geral, percebemos que os textos da época denotam que havia uma consciência dos temas tratados mais ampla e mais rica do que a rigidez que em geral se atribui àquele período. Havia inclusive uma consciência clara da posição e da perspectiva do Design Gráfico, tanto em relação aos seus antecedentes históricos (às tradições que compõem seu passado), quanto em relação a um futuro que ainda podia ser visto como promissor (a construção de uma *nova tradição*).

Este capítulo é apresentado em três blocos: o primeiro, dedicado a Jan Tschichold, se desdobra em duas partes: o Tschichold jovem, revolucionário, defensor eloqüente da NT em *Die neue Typographie*, e o Tschichold maduro, tradicionalista, retomando suas origens; o segundo bloco se desenvolve como um intervalo entre parênteses, um hiato na passagem entre a NT e a TS, e focaliza o debate que transcorreu durante mais de dez anos, envolvendo outros três personagens que ganham voz no trabalho: Max Bill, Paul Renner e Karl Gerstner; o terceiro é dedicado a Ruder, apresentando o documento/manifesto da TS – *The typography of order* – e a síntese de seu método de ensino e compreensão da tipografia (o livro *Typographie*) que, em última análise, representa claramente um método para o Design Gráfico.

No capítulo 5 – **Estilo ou método? Algumas considerações finais** – retomamos os pontos principais que foram objeto de nossa observação e – através de um retorno aos textos – formulamos uma síntese, identificando os temas que aparecem como denominadores comuns. O exame destes temas, a partir de um prisma que privilegia a *abertura* que pode ser encontrada naqueles discursos (em oposição à freqüente leitura pela ótica da restrição e do dogmatismo) resulta no enunciado de diretrizes e parâmetros que foram (e são) básicos para o pensamento e o exercício do Design.

Vale ainda destacar que, embora focalizando questões que dizem respeito à **visualidade**, este trabalho, como já foi aqui amplamente justificado, dedica sua ênfase às **idéias**. Portanto, evitamos apresentar imagens ilustrativas e realizar análises formais de trabalhos gráficos.