

O design gráfico
do livro

*A marca e
o logotipo
brasileiros¹*

Angelo Mazzuchelli Garcia

Professor Adjunto (Depto. de Desenho/EBA/UFMG). Leciona no Curso de *Design* da UFMG. Doutor em Letras: Estudos Literários (FALE/UFMG) e Mestre em Artes Visuais (EBA/UFMG).

RESUMO

Este ensaio enfoca o *design* gráfico do livro *A marca e o logotipo brasileiros*, de Wladimir Dias Pino e João Felício dos Santos, como uma antevisão do *design* gráfico desconstrutivista – especialmente no âmbito teórico – e como fator determinante para o enquadramento do livro na categoria livro-objeto.

ABSTRACT

This essay focuses on the graphic design of the book “The Brazilian trademarks and logos” (“A marca e o logotipo brasileiros”) by Wladimir Dias Pino and João Felício dos Santos, as a precursor of the deconstructionist graphic design – especially in a theoretical realm – and as a determinant factor to consider that book as a book-object.

¹ O presente texto é um dos desdobramentos do projeto de Pós-Doutorado Jr. “O design visionário de *A marca e o logotipo brasileiros*” (2008/09), que contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e supervisão da Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Transparência e função

Opacificação é um termo do universo da radiologia (ciência que trata dos raios X), utilizado de acordo com suas aplicações práticas em medicina. Nos exames radiológicos, algumas estruturas do corpo humano são facilmente visualizadas devido à opacidade dos tecidos – os ossos, por exemplo. Entretanto, outras estruturas anatômicas (como o fígado, o estômago, ou os intestinos) são atravessadas pelos raios X, o que não permite a visualização das mesmas. Para radiografar essas estruturas é necessário que elas sejam opacificadas, ou seja, é preciso impedir que os raios X as atravessem. Para se obter uma imagem do fígado, por exemplo, é necessário injetar uma substância opacificante (um meio de contraste) em seu interior; isso o delinea, torna visíveis seus contornos durante o exame radiológico.

Normalmente conhecemos ou definimos algumas estruturas internas do corpo humano pela função (ou funções) que as mesmas desempenham, não pela forma que possuem (justamente por serem internas). Se fôssemos convidados a definir o que é um fígado, muito provavelmente diríamos que *é uma glândula que filtra o sangue, regula a glicose e produz bile* (as funções mais populares do fígado). Dificilmente diríamos que o fígado *é uma glândula em formato de cunha, dividida por um filamento em duas partes, ou lóbulos, sendo o direito muito maior que o esquerdo*. Por analogia, poderíamos dizer que a visão humana, nesse caso, tem as propriedades dos raios X: não podemos ver realmente o fígado – nossa visão *o atravessa* – é como se essa glândula fosse transparente.

Nossa visão de fígado, então, vem de um processo cognitivo atrelado ao conceito de transparência: do verbo transparecer, *mostrar-se através de* – o

fígado se nos mostra através de suas funções. Essa nossa imaginária visão de raios X, que atravessa os corpos, não se restringe ao que normalmente não vemos, como órgãos internos do corpo humano; frequentemente definimos objetos do nosso cotidiano, por exemplo, mais pelas funções do que pela forma.

O processo de cognição por transparência é basilar para o tradicional conceito ocidental de escrita. Segundo essa tradição, um texto escrito deve ser transparente o suficiente para garantir fidelidade ao pensamento – à fala – do autor. Qualquer tipo de contaminação de ordem visual poderia comprometer e até mesmo distorcer a fala enviada por meio dos signos gráficos: a escrita, nessa concepção, não passa de um artifício técnico para representar a fala: “no *Fedro*, Platão condena a escrita como uma forma bastarda de comunicação; separada do pai ou do momento de origem, a escrita pode levantar todo tipo de desentendimento, uma vez que o falante não está lá para explicar ao ouvinte o que tem em mente” (CULLER, 1997. p. 116).

Essa crença de que o autor (falante) pode (ou deve) controlar o sentido de uma escritura levanta as seguintes questões: há um significado eterno, imutável, pairando sobre um texto escrito? É possível um sistema de linguagem ser sólido, autônomo, estável?

Transparência e design gráfico racional

A ideia de transparência também modelou as diretrizes do design gráfico modernista racional. No início do século XX, o design gráfico era moldado por concepções formais oriundas da pura especulação nos campos da pintura e da escultura.

As raízes do *design* gráfico racional podem ser detectadas nos movimentos de cunho geométrico e abstrato na Rússia (Construtivismo) e na Holanda (*De stijl*).

Na Rússia, uma cisão ideológica dentro do movimento construtivista dividiu os artistas entre os que defendiam a arte como um movimento puramente espiritual e os que vislumbravam a objetividade presente nas artes aplicadas como uma poderosa ferramenta a serviço da revolução comunista: o artista, para esse último grupo, deveria abandonar experiências estéticas individuais, deixar de produzir inutilidades como a pintura e passar a se preocupar com a vida comunitária, dedicando-se, por exemplo, à exploração do potencial comunicativo dos cartazes. A cisão proporcionou um terreno fértil para que os primeiros sistemas de organização visual de informações fossem desenvolvidos. El Lissitzky, por exemplo, fazia seus *layouts* em papel quadriculado, impondo uma estrutura e uma ordem matemáticas aos projetos.

No mesmo período, na Holanda, o movimento *De stijl* buscava estabelecer leis universais de equilíbrio e harmonia para as artes. Diferentemente da cisão ocorrida no construtivismo russo, o fundador do *Stijl*, Theo van Doesburg, defendia a absorção da arte pura pelas artes aplicadas. O *design* gráfico desenvolvido pelo *Stijl* foi fortemente influenciado pela visão artística e pela pintura geométrica ortogonal de Piet Mondrian. Mondrian levou a abstração ao limite da depuração, reduzindo-a ao equilíbrio entre linhas verticais e horizontais e ao uso das cores essenciais (as primárias: vermelho, amarelo e azul). Esse vocabulário visual restrito se infiltrou no âmbito do *design* gráfico, impondo uma rigorosa organização geométrica/ortogonal aos projetos.

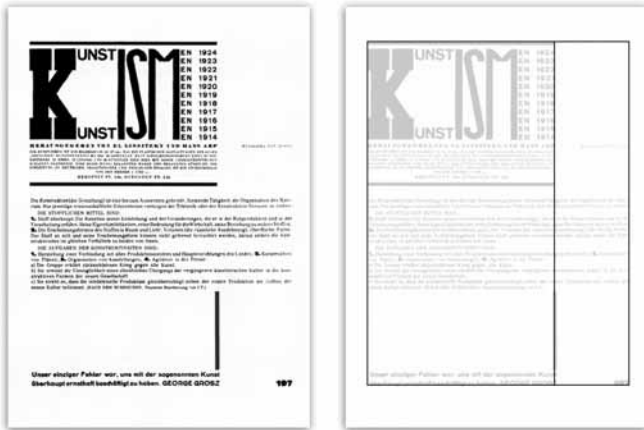
A filosofia oriunda do Construtivismo e do *Stijl* foi assimilada, sistematizada e difundida pela Bauhaus, escola de artes e *design* alemã (1919-1933). Inicialmente, os cursos da Bauhaus foram inspirados pelo movimento expressionista e pela habilidade manual. Mas, aos poucos, a escola passou a dar ênfase ao racionalismo e à ideia de projeto vinculada às novas tecnologias de então: do *slogan* inicial, “uma unidade ente arte e habilidade manual”, a Bauhaus passou a celebrar o lema “arte e tecnologia, uma nova unidade”.

O rigor da estruturação geométrica conduziu o processo de sistematização de um *design* gráfico cuja prerrogativa era a clareza absoluta na transmissão da mensagem. A sistematização começou pela depuração do *design* de tipos. O tipo gótico clássico alemão (caligráfico e artesanal) era inadequado às novas tecnologias de reprodução mecânica. Assim, todos os tipos criados e/ou utilizados pela Bauhaus deveriam ser construções geométricas: o que se tornou conhecido como *Neue typographie* – Nova tipografia. Nos últimos anos da Bauhaus, em Dessau, os ideais do Construtivismo e do *Stijl* predominavam.

Mas o maior responsável pela difusão das inovações modernistas racionais no âmbito do *design* gráfico foi Jan Tschichold. Tschichold incorporou os conceitos da Bauhaus a seus trabalhos; refinou-os e os transmitiu, por meio de publicações, a um público mais amplo de *designers*, impressores e tipógrafos. Tschichold foi um dos grandes defensores da Nova tipografia, do *design* racional, planejado visando à função comunicativa e rejeitando qualquer elemento gráfico adicional que fosse desnecessário à clareza da mensagem. O uso da fotografia em vez da ilustração (reivindicação de caráter tecnológico da Bauhaus) também era recomendado por Tschichold, que a definia como imagem exata.

Já em meados do século XX, a obsessão pela clareza e pela objetividade no *design* gráfico se expandia pelo mundo logo após o surgimento, na Alemanha e na Suíça, do chamado Estilo tipográfico internacional (ou, simplesmente, Estilo suíço). O preceito fundamental do Estilo suíço foi o uso do grid, uma estrutura matematicamente construída com o intuito de organizar a informação visual. O grid é uma estrutura específica de alinhamentos que funciona como guia para a distribuição dos elementos no espaço do *design*.

Figura 1



Embora a ideia do uso do grid matemático tenha sido moldada ao longo do Modernismo, ela foi consagrada e difundida pelo mundo através do Estilo suíço. Josef Müller-Brockmann contribuiu para a divulgação internacional do Estilo suíço através da revista *Neue Grafik* (da qual era editor) e do livro *Sistemas de grid no design gráfico*, em que defendia ardorosamente essa estrutura: “o sistema de grid supõe a vontade de sistematizar e esclarecer, a vontade de penetrar nos princípios essenciais... a vontade de cultivar a objetividade, e não a subjetividade”. (citado por SAMARA, 2007, p.18. grifo meu).

Nas figuras 1 e 2, exemplos clássicos de *design* gráfico racional.

O legado do racionalismo

Evidentemente, não se pode reduzir toda a vitalidade e importância histórica do *design* modernista racional a um mero conjunto de peças gráficas regidas por um *receituário*. Muitos *designers* souberam explorar as premissas de clareza e de organização para criar peças diferenciadas e de grande impacto visual. Além disso, diversos *designers* demonstravam relativa flexibilidade em seus conceitos: van Doesburg via movimentos com ideais opostos ao racionalismo, como o dadaísmo, como complementares ao *Stijl*; Lazlo Moholy-Nagy



Figura 2

(que lecionou na Bauhaus) defendia uma comunicação objetiva, mas sem abrir mão de recursos visuais que acrescentassem dinamismo ao *design* (distorções, fotografias em dupla exposição, recortes). Acrescente-se que toda a normalização dos formatos de papel utilizados atualmente origina-se dos conceitos estruturais desenvolvidos nesse período (Tschichold já defendia essa padronização na década de 1920).

Entretanto, os preceitos herdados desse racionalismo se tornaram verdadeiros dogmas internacionais ao longo do século XX, e mesmo ainda no século XXI. O culto à objetividade vincula o bom *design* gráfico diretamente à boa legibilidade, ou seja, à facilidade, velocidade e precisão com que o leitor apreende o conteúdo da mensagem² – o que depende da eficiência de um *layout* reduzido ao mínimo de elementos necessários. Portanto, o *design* de orientação racional baseia-se exclusivamente nas leis internas e no efeito ótico. De um ponto de vista mais radical, essa concepção reduz o *design* gráfico ao puro utilitarismo – a um artifício técnico. Tal como a escrita está para a fala na concepção platônica, um projeto gráfico racional deve ser transparente, apresentar soluções que sirvam à expressão eficaz do conteúdo da mensagem.

Opacidade e *design* gráfico desconstrutivista

Já a partir da metade da década de 1960 surgiam, na Suíça, indícios de um tipo de *design* gráfico mais intuitivo para contrapor-se à frieza objetiva do Estilo suíço. Em meados da década de 1970, o alemão Wolfgang Weingart (trabalhando na Suíça) passou a desenvolver complexos projetos baseados na justaposição e superposição de imagens. Para essas colagens, ele se valia de não menos complexos processos de uso de fotolitos da impressão *off-set* e de diapositivos (*slides*).

Com o surgimento dos primeiros computadores gráficos, na década de 1980, essa tendência de estratificação tornou-se uma tarefa tecnicamente mais simples. Em 1987, a americana April Greiman (que havia sido aluna de Weingart, na Suíça) projetou uma edição da revista *Design Quarterly* em forma de cartaz. Trata-se de uma colagem inteiramente produzida por computador, com imagens capturadas digitalmente ou diretamente do vídeo (fig. 3). Posteriormente, em 1990, Greiman publicou o livro *Imagens híbridas*, com o qual defende o uso de imagens prontas no *design* gráfico: representações de procedência diversa, armazenadas digitalmente, que poderiam ser vistas, revistas e manipuladas para compor colagens. A manipulação de imagens existentes de origem diversa é uma atividade do *design* gráfico que pode ser descrita como desconstrutivista. Desconstrutivismo tem sido o termo usado para designar projetos caracterizados por fragmentações e ambigüidades nas áreas da arquitetura e do *design*.

² O conceito de legibilidade pode ser desmembrado em dois termos mais específicos: legibilidade (*legibility*), ligada à percepção visual; e leiturabilidade (*readability*), a compreensão intelectual do texto.

Figura 3

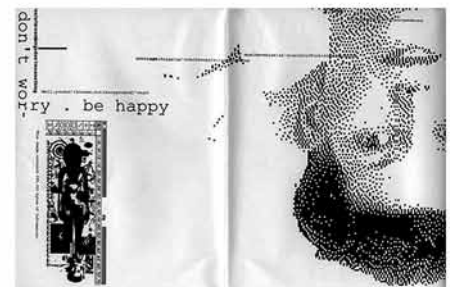
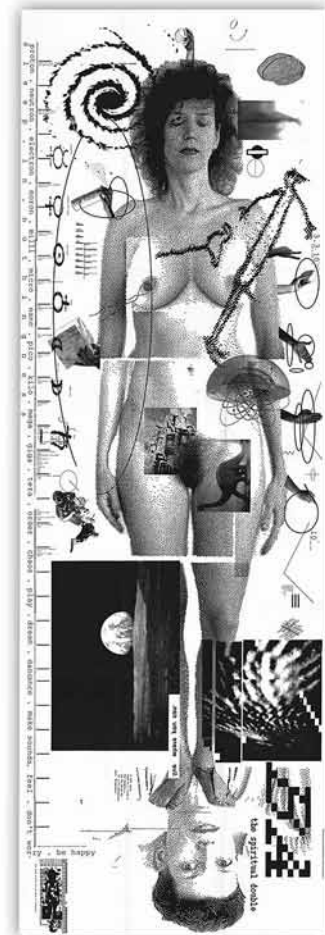




Figura 4 A desconstrução é uma das principais formas de Pós-estruturalismo – conjunto de teorias defendido por filósofos como Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze, a partir do final da década de 1960. O Pós-estruturalismo questiona a estabilidade de sistemas tidos como fechados (como no caso da escrita): a solidez, a autonomia e a estabilidade de um sistema de linguagem é negada; ou seja, a crença é de que não é possível vincular um significado a um significante. Portanto, é impossível um autor imprimir um significado eterno, imutável sobre o texto.

O termo “desconstrução” foi cunhado por Derrida, e é flexível quanto à sua aplicação: pode indicar uma posição filosófica ou uma estratégia intelectual; pode designar uma leitura crítica de um texto; mas também caracterizar uma produção criativa, como no caso do *design* gráfico. Baseados nas teorias desconstrutivistas de Derrida, Rick Poynor e Ellen Lupton foram dois dos principais autores a fornecer suporte teórico à nova concepção de *design* gráfico.

A desconstrução derridiana questiona oposições binárias típicas da cultura ocidental, tais como

corpo/alma, realidade/representação ou, mais fundamentalmente, fala/escrita. No âmbito do *design* gráfico essa oposição é projeto/conteúdo. Um projeto desconstrutivista não se vincula exclusivamente ao conteúdo, mas preocupa-se – especialmente – com a dimensão performática própria do *design*. Desconstruir em *design* gráfico não é destruir, mas inverter o modelo racional: cultivar a subjetividade, não mais a objetividade – é “provocar o leitor a tornar-se um ativo participante na construção da mensagem” (POYNOR, 1992, p. 26³); é celebrar a ambiguidade, descartando a clarificação de uma mensagem em nome de uma multiplicidade de leituras, geradas pela visão particular de cada leitor; é optar pela instabilidade, ao invés da estabilidade. Edward Fella, um dos precursores do *design* gráfico desconstrutivista afirmou: “desconstrução é uma maneira de expor a cola que mantém unida a cultura ocidental” (citado por MEGGS; PURVIS, 2009, p. 632).

Inicialmente, esse tipo de *design* ficou restrito à experimentação no meio acadêmico e em publicações especializadas em *design*. Dois importantes espaços de experimentação foram a revista americana *Emigre* (criada pelo *designer* Rudy Vanderlans) e a Cranbrook Academy of Arts, em Michigan. Posteriormente, o *design* gráfico desconstrutivista começa a aparecer para um público mais amplo através do trabalho de David Carson em revistas como *Beach Culture* (1989-1991) e *Ray Gun* (1992-1996). Rick Poynor em *Ray Gun: out of control* define essa estética como a quintessência da *Pop Art*, devido ao dinamismo presente nas páginas da revista. O próprio livro de Poynor segue essa estética (fig. 4).

O alto impacto visual das páginas – não numeradas – da revista *Ray Gun*, ilustra, de maneira

³ Tradução livre

radical, o *design* desconstrutivista. À extrema economia de elementos do *design* racionalista contrapõe-se um aparente caos visual: a superfície mapeada, urdida pelo grid, é substituída por um espaço de nomadismo ocupado por acontecimentos muitas vezes regidos pelo acaso: imagens inúteis, sujeiras e ruídos que ignoram o ideal da boa legibilidade. O espaço de nomadismo não se restringe às superfícies das páginas, mas se estende à revista como um todo: a falta de referência da não numeração de páginas acentua essa dinâmica nômade.

COMO UM MOVIMENTO DE RAÍZES CONSTRUTIVISTAS, O MÉTODO DE COMPOSIÇÃO DA POESIA CONCRETA ERA BASEADO NA ORGANIZAÇÃO RIGOROSAMENTE GEOMÉTRICA, MATEMÁTICA, RACIONAL E OBJETIVA.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs*, utilizam diferentes modelos para confrontar espaços definidos como lisos e estriados. Um dos modelos usados é o marítimo: a navegação marítima não orientada pelas linhas imaginárias de longitudes e latitudes é uma navegação à deriva, nômade e empírica – liso por excelência, o mar passa a ser um espaço estriado quando mapeado por essas coordenadas. De modo semelhante, navegar por superfícies regidas pelo *design* racionalista é tão seguro quanto navegar guiado por coordenadas; já a navegação regida pelo *design* desconstrutivista se assemelha à navegação à deriva: é nômade, consiste em descobrir e experimentar.

Da literatura ao *design* gráfico

Movimentos literários que privilegiam a dimensão visual dos signos verbais definem o fazer poético como planejamento – como *design*. Um desses movimentos foi a poesia concreta. A poesia concreta foi o segmento literário do movimento concretista brasileiro, o qual introduziu a tendência construtivista da arte europeia no país, no início da década de 1950. A poesia concreta se caracterizou pela exploração da dimensão visual e sonora do poema, vinculando-as à carga semântica das palavras. Como um movimento de raízes construtivistas, o método de composição da poesia concreta era baseado na organização rigorosamente geométrica, matemática, racional e objetiva.

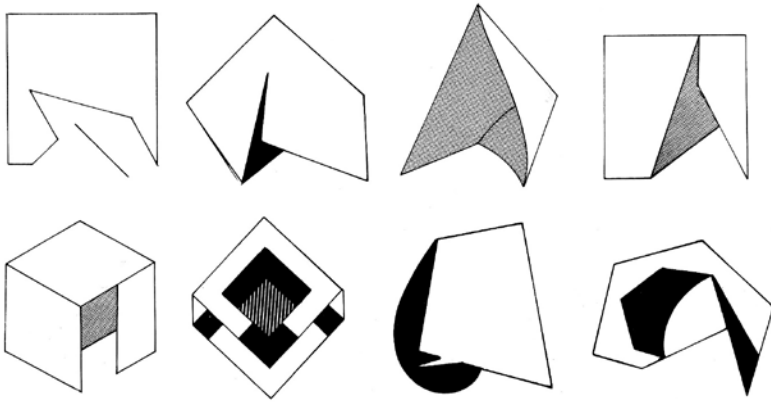


Figura 5

A oposição objetividade/subjetividade foi fator determinante para o surgimento de uma dissidência dentro do movimento: o Poema-processo, lançado pelo poeta carioca Wladimir Dias Pino, em meados da década de 1960. Contrapondo-se aos ideais de objetividade, os integrantes do Poema-processo ansiavam por uma produção em que o leitor pudesse fazer parte da construção do poema. Para concretizar esse objetivo, o poema não poderia ser uma estrutura conclusiva, e sim uma potencialidade. A estratégia foi vincular o poema à linguagem, e não à língua – pois os signos alfabéticos são arbitrários: na visão dos

teóricos do movimento, são a “alternância da sinonímia do poder; dos signos denotados não se poderia engendrar, no sentido lato, a prática da liberdade” (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 211). Assim, Pino preconizava como recurso poético o uso de recodificações alfabéticas (em seus textos, ele argumenta que a literatura também deveria usar recodificações que só existem por necessidade técnica, tal como o código Morse).

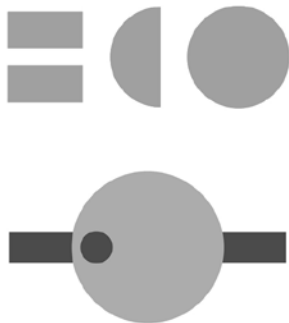
Segundo René Wellek e Austin Warren, teóricos dos Estudos literários:

a língua é o material da literatura, como a pedra ou o bronze são o da escultura, as tintas o da pintura, os sons o da música. (...) porém, (...) a língua não é mera matéria inerte, como a pedra, mas é, ela própria, uma criação do homem. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 14).

Portanto, o material da literatura é a língua – não por ser língua – mas por ser uma linguagem – uma criação do homem: então, por que o homem não pode criar novas línguas para um poema?

Embora vinculado ao meio literário, toda a problemática da obra de Pino é eminentemente voltada para questões do *design* gráfico. Num dos trabalhos mais recentes dele, a série “Sétimo elogio ao A/a” (1993), a letra A é reinventada em 1994 formas diferentes (fig. 5). Segundo Álvaro de Sá, as variações dadas à letra A implicam uma rejeição à necessidade de leitura do código que levou a consolidar o A exatamente naquilo que o identifica (SÁ, 1995, s.p.). Percebe-se que o alvo de contestação do Poema-processo não é o alfabeto em si, mas a arbitrariedade do signo alfabético. Essa série sugere, ainda, que quaisquer outras formas (não alfabéticas) podem se comportar como letras: linguagem puramente gráfica.

Figura 6



A linguagem gráfica foi o objeto de especulação nas obras do Poema-processo. A recodificação alfabética criada por Álvaro de Sá denominada “Alfabismo” (fig. 6) foi posta em perspectiva por Pino no livro *Processo: linguagem e comunicação* (PINO, 1973, s.p.). Dois possíveis usos de “Alfabismo” foram sugeridos (fig. 6, abaixo da recodificação): a primeira sequência de formas pode ser lida tanto como eco quanto como ode, basta um giro de 180°. Já a segunda forma, mais complexa, pode sugerir, por exemplo, a ocorrência das letras G, M, e dois Os – simultaneamente – portanto, suscita uma leitura não-linear, mas sintética, global.



Figura 7

Em 1962, Pino publicou o livro-poema *Solida* (obra elaborada a partir de 1956). Nesse livro, de páginas soltas, ele promoveu a desagregação das letras que compõem a palavra “solida” para criar outros vocábulos que interagem com formas geométricas abstratas. Algumas páginas de *Solida* trazem apenas essas formas geométricas impressas (fig. 7): com base nas aplicações de “Alfabismo” sugeridas por Pino pode-se dizer, comparativamente, que as formas geométricas de *Solida* são potenciais caracteres (ou grupos de caracteres) de uma espécie de escrita.

Esse interesse por novas grafias levou Pino a identificar a linguagem gráfica das logomarcas como a língua ideal. Sendo a leitura, de acordo com Pino, um processo multidirecional (horizontal, vertical, circular, espiral), a grafia das logomarcas poderia suprir a insuficiência da escritura/leitura alfabética, linear e ordenada (da esquerda para a direita, e de cima para baixo). Uma logomarca demanda uma leitura fragmentada, estratificada, ambígua e, ao mesmo tempo, global. Um bom exemplo de demanda por uma leitura global vem dos monogramas: no da empresa “Letras de Câmbio Guanabara” – LCG (fig. 8), não se lê L, C e G separadamente, os três caracteres são lidos simultaneamente, pois se fundem, criando uma forma única. Note-se que há um processo de simultaneidade semelhante nas aplicações de “Alfabismo”; e, potencialmente, nas formas geométricas de *Solida*.



Figura 8

Logomarcas é um dos itens do arquivo de imagens que Pino possui. O arquivo começou a ser formado na infância, quando ele passou a colecionar recortes com palavras, não pelo significado, mas pelo *design* tipográfico. Atualmente, ele possui uma enorme coleção com milhares de imagens armazenadas em pastas divididas por temas (corpo humano, cidades, na-

⁴Os outros volumes da “Enciclopédia visual” publicados tiveram tiragens menores e páginas soltas em formato 20,8 x 20,8 cm. Não houve textos, foram utilizadas apenas imagens.

tureza etc.). Desse arquivo nasceu a ideia de se fazer uma “Enciclopédia visual”. Trata-se de um projeto grandioso (e utópico): catalogar e difundir o conhecimento sob a forma de imagem.

O primeiro volume da “Enciclopédia visual” publicado teve como tema exatamente as logomarcas: o catálogo *A marca e o logotipo brasileiros* (1974), em parceria com João Felício dos Santos. O livro é uma brochura no formato 26,5 x 18,5 cm, com mais de 300 páginas não numeradas.⁴ As logomarcas recolhidas foram agrupadas de acordo com temas diversos (corpo humano, cidade, figuração do movimento etc.). Em meio a esse conjunto de logomarcas incidem alguns textos e outras imagens (reproduções de obras de arte, escrituras, fotografias, desenhos, poemas visuais, pictogramas etc) que funcionam como espécies de comentários (interpretações teóricas) visuais das logomarcas. A capa, a lombada e uma série de páginas duplas do livro estão reproduzidas nas figuras de 9 a 16, no final desta revista.

O conceito de nomadismo foi determinante para o *design* gráfico de *A marca e o logotipo brasileiros*. O livro pode ser considerado uma antecipação (não só em termos brasileiros) dos ideais desconstrutivistas no âmbito do *design* gráfico. A não numeração de páginas já revela a preferência pelo deslocamento nômade a uma navegação segura. Logo na capa (uma fotografia de uma projeção do título sobre embalagens de papel) já se pode apontar uma convergência de ordem visual: a palavra “brasileiros” é ligeiramente desfocada e, em parte, oculta (fig. 9) – como causa: a incorporação do acaso ao *design*; como efeito: a exploração da elasticidade da tipografia, que assume mais a condição de imagem, dispensando a limpidez necessária à leitura semântica de um signo verbal (causa e efeito tipicamente desconstrutivistas).

A divisão temática dos grupos de logomarcas, por vezes, não é nítida, mas diluída pelas imagens incidentais. Há uma alternância entre páginas compostas apenas por logomarcas, páginas somente com imagens incidentais, e páginas em que há uma ocorrência simultânea. Como um todo, o livro apresenta uma sequência de colagens predominantemente complexas. A interação entre os diversos elementos visuais – alguns aparentemente desconectados, gratuitos – é estratificada e ambígua. Há sobreposições, simultaneidades e uma ausência de hierarquia visual que desafiam o conceito de legibilidade ocidental (ainda mais por se tratar de um catálogo temático).



Figura 9

Apesar de estar enraizado na estabilidade da geometria (afinal, Pino, originariamente, foi um membro do Concretismo), o *design* gráfico de *A marca e o logotipo brasileiros* pende mais para a instabilidade. Antonio Houaiss, no posfácio, observa que o livro é um “permanente desafio ao usuário, propondo-lhe associações, oposições, conexões, correlações, dissociações, simplificações, atomizações, conglomerações, análises, sínteses, expansões, contrações, dispersões, compactações (...)” (HOUAISS. In: PINO; SANTOS, 1974, s.p.). Isso não coaduna com a objetividade estabelecida pelo sectarismo do *design* gráfico geométrico e racional. Pode-se afirmar que a geometria do projeto gráfico do livro não é a geometria da organização – mas a geometria do labirinto. Referindo-se aos processos organizacionais dos movimentos racionalistas detectados no livro, Houaiss (no posfácio) assinala que o tema quadricular da Bauhaus se transfigura, se enriquece, se despoja, se barroquiza (Ibidem).

Em consonância com a ideia de que a linguagem gráfica das logomarcas poderia suprir a insuficiência da escritura/leitura alfabética, linear e ordenada, as logomarcas reunidas em *A marca e o logotipo brasileiros* parecem não se restringir a ser simples itens de catálogo: o contexto confere a elas aquele *status* de grafia: escritura em múltiplas camadas, sendo cada signo uma soma de simultaneidades. Isso fica mais evidente na lombada do livro (fig. 10): espécie de tábula portadora de uma escrita emblemática.

O próprio livro é um todo emblemático: estratificado e multidimensional. Várias são as estratégias de Pino com o intuito de sugerir perfurações. Uma delas começa na página dupla da figura 11, em que há duas formas semelhantes, uma à esquerda (acima) e a outra à direita (abaixo). Algumas páginas depois, essas formas reaparecem: elas compõem a logomarca da editora do livro, a Rio Velho (fig. 12, abaixo, à direita da página dupla).



Figura 10



Figura 11, 12

Portanto, embora tenha sido publicado em 1974, o *design* gráfico do livro possui aquela dimensão performática desconstrutivista. Acrescente-se que o próprio conceito e as implicações de uma enciclopédia visual já carregam um viés desconstrutivista: a estratégia de armazenamento de imagens de procedência diversa, com o intuito de utilizá-las para compor colagens, é semelhante àquele defendido por April Greiman em *Imagens híbridas*.

É claro que, do ponto de vista estritamente formal, o *layout* das páginas de *A marca e o logotipo brasileiros* carrega toda uma herança visual de movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX (o que é válido também para o *design* desconstrutivista). Já nas primeiras décadas do século XX, a visualidade própria de alguns desses movimentos artísticos migrava para o *design* gráfico, como a do Dadaísmo e a do Futurismo (que podem ser considerados os precursores da visualidade do *design* desconstrutivista). E, a partir da década de 1950, estéticas das mais diversas correntes artísticas podiam ser detectadas no *design* gráfico (Cubismo, Surrealismo, Expressionismo etc.).

Entretanto, o projeto gráfico do livro não se assenta somente na visualidade; é profundamente atrelado a teorias de cunho literário do poema-processo. Tais teorias estão em consonância com a problemática que emergiu no âmbito do *design* gráfico com o desconstrutivismo, cujo principal foco é a peça que faltava nesse quebra-cabeça: o leitor (receptor, observador, usuário), até então elemento considerado passivo. Concepções fundamentais do poema-processo estão em fluxo com o *design* desconstrutivista: o leitor visto como um ativo participante na construção do sentido; e o poema, matriz passível de múltiplas

e individuais leituras. É nesse sentido que Ellen Lupton vê a desconstrução em *design* gráfico não como uma tendência, mas como uma atividade crítica. E o Poema-processo, agente teórico formador da visualidade das páginas do livro, é uma atividade fundamentalmente crítica.

Opacidade x Transparência

O antagonismo entre o *design* gráfico racional e o desconstrutivista pode ser associado à oposição transparência/opacidade. O primeiro, por toda a ideologia voltada para a objetividade e clareza, é o *design* da transparência; o segundo, por preferir a ambiguidade, a instabilidade e a incerteza, é o *design* da opacidade.

Para ilustrar, pode-se usar como modelo o processo radiológico de opacificação ao qual se fez referência no início deste ensaio. Ao questionar a mecânica do racionalismo – que considera o *design* gráfico um meio (cujo fim é a comunicação visual clara, objetiva) –, os desconstrutivistas se voltam para a linguagem gráfica em si. Assim, o desconstrutivismo é um processo de opacificação do *design*: em radiologia, o referido processo delinea, dá relevo a determinada estrutura do corpo humano que, normalmente, se conhece apenas pela função; o desconstrutivismo, de modo semelhante, dá relevo ao *design* gráfico, traz à tona o que a concepção racional trata como função. Os fundamentos teóricos do desconstrutivismo concorrem para que o *design* gráfico possa pulsar.

Levando-se em consideração o dualismo transparência/opacidade, os adeptos do *design* desconstrutivista têm como entrave a própria tradição cultural: os detratores dessa concepção podem se aliar às conotações dessas palavras. Basta abrir

um dicionário e observar os sinônimos de cada termo: transparência tem conotações positivas – transparente quer dizer brilhante, límpido, resplandecente – já opacidade, conotações negativas – opaco quer dizer embaçado, escurecido, sombrio. Um *design* gráfico desconstrutivista é – intencional e deliberadamente – “embaçado, escurecido e sombrio”: é um jogo em que o “leitor pode descobrir e experimentar as complexidades ocultas da linguagem” (POYNOR, 1992, p. 7⁵). Não é a negação do *design*; ao contrário: o faz pulsar.

⁵ Tradução livre

O LIVRO É UM PERMANENTE DESAFIO AO USUÁRIO.

Embora não possa ser rotulado cronologicamente como desconstrutivista, o *design* gráfico do livro *A marca e o logotipo brasileiros* é igualmente pulsante; possui uma opacidade que demanda descoberta e experimentação. Recordando a observação de Houaiss: o livro é um permanente desafio ao usuário. Pode-se, ainda, fazer outra analogia com o processo de opacificação, desta vez tendo como foco o livro como objeto. Não há nenhuma característica física que o diferencie a ponto de caracterizá-lo como um livro-objeto; o livro é um códice comum. Entretanto, *A marca e o logotipo brasileiros* não é apenas um veículo, um suporte de sinais gráficos: o jogo de estratificações e interconexões presente no *design* gráfico do livro (bem como a extensão da linguagem das logomarcas ao livro como um todo) confere tridimensionalidade à leitura. Portanto, agente de um processo de transcendência do livro, o *design* gráfico é uma espécie de substância opacificante – dá relevo ao livro – o leva a transcender a função trivial para convertê-lo num livro-objeto.

Por fim, é importante destacar que, não obstante o tom aparentemente apologético deste ensaio (embora, em certa medida, talvez isso seja verdade), não se quis exaltar uma concepção em detrimento de outra. O bom *design* não é bom por ser desconstrutivista ou por ser racional (ou por possuir outro rótulo qualquer). O estabelecimento de verdades absolutas (numa ou noutra concepção) cria um efeito restritivo que pode limitar o horizonte criativo do *designer*. Portanto, essas forças antagônicas abordadas aqui não devem ser entendidas como excludentes, mas como produtoras de um processo dialético (no sentido hegeliano): um constante movimento de contradição que ajude a modelar o entendimento do *design* gráfico.



Figura 13

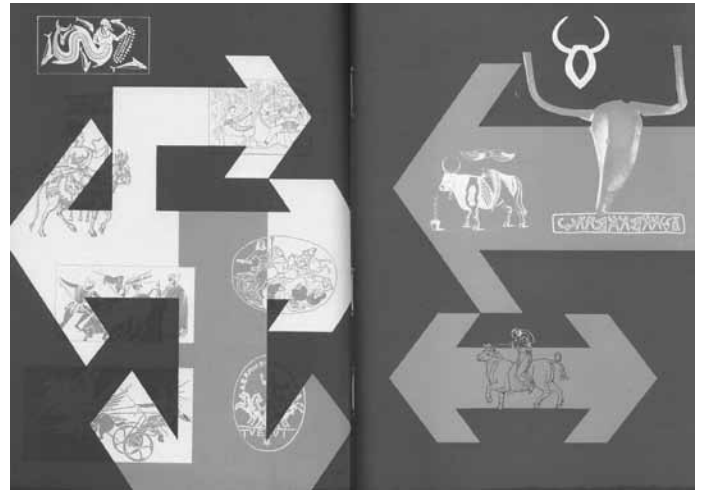


Figura 14

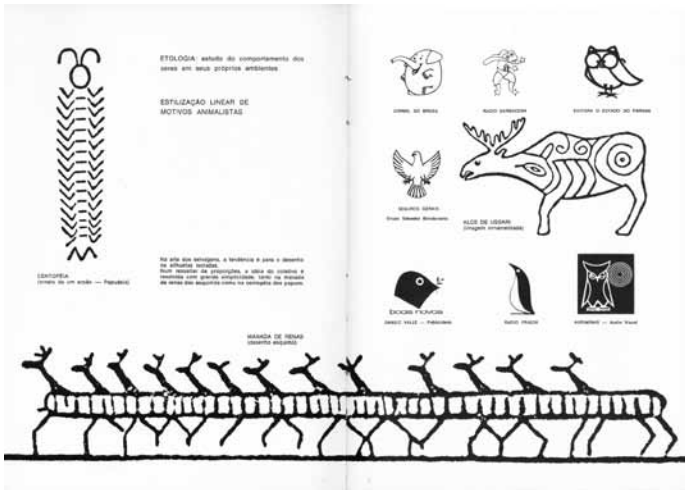


Figura 15



Figura 16

LEGENDAS DAS IMAGENS

Figura 1: Página de “Tipografia elementar” (1925), uma edição especial da revista *Typographische Mitteilungen* (Comunicações tipográficas), de Jan Tschichold (que assina *Iwan* na publicação). A página é estruturada por um grid retangular simples, dividido em duas colunas de tamanhos diferentes. Os únicos elementos gráficos admitidos por Tschichold para a prática da *elementare gestaltung* (diagramação elementar) eram as barras (fios tipográficos) e outras *formas elementares*, como quadrados, círculos e triângulos. E o uso dessas formas não poderia ser decorativo, elas deveriam ser usadas apenas se fossem úteis à comunicação visual. As duas barras horizontais (na parte superior da página) são usadas para delimitar claramente o anúncio do livro *Die kunstismen* (Os ismos da arte), publicado em 1924 por El Lissitzky e Hans Arp. A barra vertical na parte inferior é uma espécie de arremate da página; *fecha o layout* e estabelece uma conexão com o texto em negrito logo abaixo – além de incorporar o espaço em branco à construção.

Figura 2: Cartaz criado por Herbert Bayer para a exposição de sessenta anos de Kandinsky. Na Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy e o, à época, aluno Herbert Bayer desenvolveram as bases para a *Nova tipografia: layout* com tipos geométricos e assimetricamente dispostos, complementado por barras, fios e formas retangulares. No cartaz, cujos alinhamentos são estruturados por um *grid*, há uma hierarquia visual definida pelo uso de tamanhos e pesos diferentes das letras, de barras e da fotografia. Para conferir dinamismo ao cartaz, o conjunto foi ligeiramente inclinado para a esquerda.

Figura 3: Cartaz/revista *Design Quarterly*, por April Greiman. A edição da revista foi em formato de pasta, que trazia, em seu interior, uma espécie de cartaz de 183 x 61 cm dobrado e impresso em ambos os lados. Na pasta, apenas o título da revista e a frase: *Does make sense?* (Faz sentido?). O grande formato impresso, em baixa resolução (1987), trazia em um dos lados a imagem da *designer* nua e uma série de elementos gráficos complementando o *layout*. Note a iluminação ambígua no seio direito da imagem do corpo da *designer*: a iluminação original havia *aplainado* esse seio; como solução, ela rebateu a imagem do seio esquerdo. Talvez o primeiro caso de tratamento de imagem digital da história.

Figura 4: À esquerda: página do livro *Ray Gun: out of control* (*designers*: Chris Ashworth e Neil Fletcher); À direita: página da revista *Ray Gun* (*designer* David Carson). As páginas do livro *Ray Gun: out of control* mantêm o clima caótico da revista *Ray Gun*: os tamanhos e pesos das letras que compõem o texto variam drasticamente; a hierarquia visual apregoada pelo *design* racionalista se perde: não se sabe – previamente – o que é título, o que é texto principal, o que é legenda. As palavras, as linhas, as colunas, tudo se interpenetra. Já na página da revista *Ray Gun* apenas o título do artigo (o nome da banda *OffSpring*) é hierarquizado. Na foto da banda percebe-se que a preocupação não é com a foto em si (foco, enquadramento etc.), mas como um elemento do *layout*, ou seja, a preocupação é com a foto como *imagem*.

Figura 5: Da série “Sétimo Elogio ao A//a”, de Wladimir Dias Pino.

Figura 6: “Alfabismo”; recodificação alfabética criada por Álvaro de Sá. As aplicações da recodificação foram propostas por Wladimir Dias Pino.

Figura 7: Páginas do livro-poema *Solida*, de Wladimir Dias Pino, com *caracteres* geométricos impressos.

Figura 8: Monograma “Letras de Câmbio Guanabara”.

Figuras 9 a 16: Capa, lombada e páginas duplas de *A marca e o logotipo brasileiros*, de Wladimir Dias Pino e João Felício dos Santos.

REFERÊNCIAS

- BOLTER, Jay David. *Writing space; computers, hipertext and the remediation of print*. London: Lawrence Erlbaum, 2001.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução; teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GREIMAN, April. *Hibridy imagery; the fusion of technology and graphic design*. New York: Watson-Guptill, 1990.
- HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. *Design writing research; writing on graphic design*. New York: Princeton, 1996.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston, W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil; de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares 1983.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *Grid systems in graphic design*. Niederteufen: Arthur Niggli, 1981.
- PINO, Wladimir Dias. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____; SANTOS, João Felício dos. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Rio Velho, 1974.
- POYNOR, Rick. *Ray Gun; out of control*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- _____. *Typography now; the next wave*. New York: Hearst Books International, 1992.
- SÁ, Álvaro de. *Sétimo elogio ao A*. Mato Grosso: UFMT, 1993. (Folheto de exposição, Museu de arte e cultura popular)
- SAMARA, Timothy. *Grid; Construção e desconstrução*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada; da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.