



Departamento de Artes e Design • Mestrado em Design
O Lugar do Narrativo no Discurso Visual
Professor • Luiz Antônio Coelho

Tipografia:
caminhos do designer gráfico como
narrador de conteúdos textuais

A forma através da qual o designer gráfico se relaciona com o texto de terceiros passou por pelo menos dois estágios distintos ao longo do século XX. Estes dois momentos predominantes, respectivamente correspondentes ao que se convencionou chamar modernidade e pós-modernidade, podem ser identificados, sob certo ponto de vista, como funcionalidade e expressão.

Dentre as várias correntes do período conhecido como modernista, aquela que advogava a favor da pureza das formas e da existência de uma única orientação projetual fazia com que o designer tivesse pouco ou nenhum espaço para expor sua concepção particular acerca de construções gráficas. Esta situação onde, em alguns momentos, a razão e a objetividade ditavam as regras projetuais, predominou até o final da década de 1960. Para Harvey (2003), autor do livro *A Condição Pós-Moderna*, a grande alteração das práticas culturais, políticas e econômicas que caracterizam a pós-modernidade, teve seu início por volta do ano de 1972. Por força de uma série de transformações globais, que vão desde a alteração do conceito de sujeito e arte, até a própria configuração das cidades, passou a vigorar uma espécie de fim generalizado da unidade de pensamento. Com o design gráfico não seria diferente: a idéia de descentralizar, que se relaciona de alguma forma com a mentalidade capitalista - é este o momento histórico em que o sistema ganha mais força - faz com que a tendência seja também de rompimento com o modelo autoritário do modernismo, apresentando fortes características de fragmentação.

O individualismo e a revalorização do sujeito, alguns elementos relacionados com o que se convencionou chamar de pós-modernidade, têm como força motriz a realização de desejos que teriam sido sufocados durante o período modernista. Pode-se traçar um paralelo com a necessidade de impor ordem ao caos através de conceitos como eficiência, com o que Harvey chama de estetização da política. A arte comprometida politicamente retratava um componente do movimento modernista, e expressava, de certa forma, a expansão do socialismo.

Porque esta discussão se faz necessária hoje? Talvez a desconstrução visual já tenha tido seu ápice. Mas, ainda segundo Harvey, o estudo dos caminhos pós-modernistas nos remete a um mergulho fundamental nesta desestabilizadora fase do desenvolvimento econômico, político e cultural, pouco importando se as características principais deste período estão ou não se exaurindo.

Examinando a tipografia e a diagramação de conteúdos escritos hoje, independente do veículo, pode-se perceber uma coexistência de elementos ditos modernos e pós-modernos. Limpeza, ordem e racionalização regem a forma de alguns projetos, enquanto que intuição, desconstrução e experimentalismo imperam em outros, assim como também é freqüente a combinação de valores pertencentes aos dois pólos. Considerando que o designer gráfico trabalha orquestrando um texto que geralmente não é de sua autoria, mas que é por ele interpretado ao tomar decisões sobre a forma a ser adquirida por este conteúdo, têm-se uma situação que pode interferir na absorção desse texto pelo leitor. Até que ponto o projetista interfere na mensagem, tangenciando a co-autoria de um texto, ao diagramar uma página de revista, por exemplo? Palavras maiores do que outras, cores que separam frases, blocos de texto com formatos inusitados e decisões sobre que palavras vão receber ênfase em detrimento de outras, são algumas das possibilidades que se relacionam com o pensamento pós-modernista de design gráfico. Como uma válvula de escape, este rompimento foi um grito desconstrucionista, que buscava subverter as noções tradicionais de boa composição tipográfica. Era a hora e a vez do designer contribuir com seus valores visuais particulares, ao invés de submeter seu projeto às regras rígidas de uma cartilha modernista.

Cabe aqui citar o quase desabafo do escritor Kevin Fenton (1997), em artigo intitulado "The new typographer muttering in your year", onde escreve sobre a questão da interferência do designer em textos de terceiros. Para ele, os escritores podem perder ou ganhar dependendo das escolhas do projetista. Cada palavra, ao ser filtrada através da sensibilidade do designer, adquire nova forma, que geralmente passa ao largo das intenções do autor do texto. Fenton se mostra desconfortável frente à atitude de interferência do designer diante de conteúdos textuais, nos parecendo quase um saudosista do modernismo. Para ele, subverter a tradicional hierarquia entre texto e design precisa partir de uma necessidade real, e não se constituir de um conceito em si próprio. Isto terminaria por caracterizar este tipo de interferência como uma espécie de vandalismo, tornando injustificável a corrosão dos valores gráficos de limpeza, concisão e transparência.

No entanto, para McCoy (1994), desafiar a forma de conteúdos textuais é uma atitude de profunda importância, pois o design não pode ser neutro sem ser omissivo. Ela vai além: como seria possível advogar a favor da

imparcialidade em uma época que clama por envolvimento, interesse e compromisso? Aqui cabe a relação que o projeto moderno tinha com os valores políticos e culturais da época correspondente. A racionalidade e a objetividade na tipografia refletiam os ideais que predominavam no planeta. Se o mundo mudou, que sentido haveria em insistir no paradigma da forma universal? Já para Fenton, em seu texto de 1997, a época atual não poderia ser pior para o designer deixar sua criatividade fluir, criando significados pouco claros: com tanto narcisismo imperando, o autor coloca em xeque a necessidade de mais uma brecha para a expressão individual.

A questão da funcionalidade *versus* a expressão na tipografia, merece ser examinada através de pensamentos opostos, cada qual com seu valor. Para Fenton, da mesma forma que os modernistas supervalorizavam a clareza, os pós-modernistas supervalorizam a ambigüidade. Ao examinarmos a história do design gráfico, nos deparamos com diversas personagens, cada uma com suas crenças e valores. O alemão Jan Tschichold, nascido em 1902, é considerado por muitos autores como o pai do movimento que marcou o início da mentalidade moderna em tipografia. O título de seu primeiro livro, *Die neue typographie* (A Nova Tipografia), de 1928, já demonstra o caráter de novidade definitiva que o autor atribuía à sua obra. Para ele, era necessário pôr um ponto final nos excessos decorativos do art nouveau, e criar uma tipografia funcional, onde o objetivo principal era a clareza. O texto deveria chegar ao leitor com o máximo de eficiência, e o instrumentador responsável por arranjar este conteúdo no espaço seria o designer, profissional seguidor das regras contidas em seu livro, consideradas por ele universais. Não haveria como errar. Pois, no livro de Tschichold, são previstos vários tipos de situações projetuais com as respectivas soluções. Para Kinross (in Tschichold, 1995), a obra cativou um lugar dentre os mais importantes expoentes da cultura modernista européia. Na época em que foi lançado era o trabalho mais detalhado e bem ilustrado acerca do assunto. Para o autor, embora o contexto em que o livro foi escrito e suas premissas básicas precisem de cuidadosa explicação, quando analisados atualmente, a obra permanece ainda o melhor e mais completo documento da “Nova Tipografia”. Desta forma, dentre várias personalidades importantes da tipografia modernista, podemos examinar o pensamento de Tschichold como uma rica fonte para analisar a questão da funcionalidade no design gráfico. Ele trabalhou também como projetista, transitando, portanto, entre a produção de textos teóricos e a prática do design. As idéias principais de

seu livro se colocam de acordo com um momento onde a industrialização trazia a velocidade. Para Tschichold, o importante da “Nova Tipografia” era se adaptar à necessidade principal dos leitores: menos tempo disponível para absorver as informações. Assim, professa a favor de uma tipografia em conformidade com seu tempo, cujas características principais colocariam a mensagem em uma situação de mínimo ruído, através da economia e precisão de elementos. A maior parte dos impressos anteriores à “Nova Tipografia” trazia uma diagramação centralizada, bordas decorativas e mistura de diversos tipos serifados. A ausência de dinamismo do eixo central incomoda extremamente Tschichold, que a considera pretensiosa e antiquada, por impor uma rigidez artificial aos projetos. Em oposição a esta estética, ele propõe que a forma derive sempre da função do texto. Para atingir a diagramação ideal, seria imprescindível incorporar a assimetria, dispensar valor ao espaço em branco, explorar os contrastes e fazer uma utilização não leviana da cor.

Seria oportuno para o designer gráfico do século XXI repensar estes valores formais? Fenton (1997) provavelmente pensaria que sim. Ao construir uma metáfora entre a profissão de designer e a de ator, Fenton escreve que, da mesma forma que uma boa interpretação pode descobrir e ressaltar positivamente determinadas complexidades de uma personagem, existe também o outro lado da questão: através de uma interferência exagerada, corre-se o risco de sufocar a intenção original do texto. O autor segue comentando que a interpretação excessiva de um texto por parte do designer, ao configurar um objeto desconstruído graficamente, nega ao destinatário a possibilidade de absorver a mensagem de acordo com seu próprio repertório. A situação seria semelhante a uma leitura a dois, onde o projetista estaria guiando a apreensão do texto de acordo com seu pensamento particular, sussurrando passagens menos importantes e gritando nos momentos de tensão, por exemplo. Já Gruzinski (2000:88-89), lembra que o designer gráfico será sempre um mediador entre o leitor e o texto, e a ele caberá a decisão de configurar a mensagem de forma mais próxima da transparência ou da co-autoria. Para a autora, no entanto, a interpretação de conteúdos textuais por um projetista não tem, necessariamente, a pretensão de ser a única. Ao lembrar que a existência de diferentes pontos de vista é uma característica da realidade contemporânea, Gruzinski aponta para multilinearidade das narrativas.

As experiências do alemão Wolfgang Weingart na Escola de Tipografia da Basileia, no ano de 1968, marcaram o início desta nova atitude no design gráfico. Foi a partir dele que a tradicional Escola passou a considerar oficialmente as possibilidades do improvisado e da experimentação tipográfica. Examinando a bagagem acadêmica de Weingart, onde as leis de composição baseadas em clareza e objetividade seguiam as tradições modernistas, surge a questão: existe a necessidade de se possuir um saber sólido antes de rompê-lo? Para Keedy (1997), a própria existência de normas tipográficas pode estar condicionada à possibilidade de subvertê-las, ou interpretá-las pela metade. Ele admite a quebra destas regras, assim como sua readequação, mas adverte para o fato de nunca ignorá-las. Este pensamento se alinha com o que próprio Weingart pensa de sua formação em Basileia. Em um de seus textos de 1985, considera a Tipografia Suíça muito rígida e conservadora, mas admite que muitos pontos dela merecem ser aproveitados. Uma atitude de liberdade e um pensamento inquisitivo ao projetar fazem parte da mentalidade de Weingart, mas ele frisa a necessidade de se conjugar descontração com cuidado e atenção. Junto a seus alunos - sua principal atividade atualmente é o ensino - procura buscar, mesmo em projetos cuja primeira impressão seja visualmente caótica, uma estrutura interna ordenada.

A condição pós-moderna do design gráfico, que pressupõe a existência de narrativas plurais e a revalorização das experiências individuais, traz a tona a questão do que podemos considerar como a atmosfera de um projeto. O que para Tschichold seria considerado um ruído na comunicação pode ser justamente parte da intenção do projetista. Ao desconstruir a tipografia, o designer pode aumentar propositalmente o tempo em que o leitor apreende determinada mensagem, já que recebe, ao mesmo tempo, estímulos visuais que integram o processo de comunicação. Cabe aqui citar o pensamento do cineasta Peter Greenaway, no vídeo-documentário "Objeto Zero" dirigido por Marcelo Dantas (Magnetoscópio, 1998), onde o diretor questiona a necessidade de se esmerar em costurar uma narrativa clássica de enredo coerente, sentido perfeito e idéias claras, quando, na verdade, o que o público percebe é a atmosfera e não os detalhes narrativos.

No cinema, esta questão é recorrente, e muitas vezes a perfeita concatenação dos fatos cede lugar à criação de atmosferas, como por exemplo no filme "Encontros e Desencontros" (Lost in Translation), de Sofia Coppola. De acordo com o crítico Jaime Biaggio, a diretora é responsável por emprestar forma a um estado de espírito, pois o roteiro não é o ponto principal do

filme. A obra se concentra em fragmentar várias imagens de uma metrópole e colocá-la frente a sentimentos humanos igualmente dispersos.

Da mesma forma, o quarto filme do cineasta Quentin Tarantino, “Kill Bill”, tem pretensões semelhantes. Segundo entrevista do próprio diretor, publicada na revista *BRAVO!* (n.78), a obra, que conjuga influências que vão desde os *western spaghetti* até os filmes de *kung fu*, tem como objetivo capturar o *elling*, e não se manter presa ao enredo. Michel Laub, autor de um ensaio reproduzido na mesma revista *BRAVO!*, frisa que uma das características marcantes de Tarantino é a construção de seqüências não-lineares, o que fica claro em seu primeiro filme, “Cães de Aluguel”. Para Laub, a obra representa a chegada do pós-modernismo às telas de cinema, cujo estilo se relaciona com a expressividade que caracteriza o fim da era das grandes ideologias. Para ele, é o apelo estético que dá o tom do filme, e não a preocupação em fazer referências políticas.

Como último exemplo, podemos citar o filme “Elefante”, de Gus Van Sant, que apresenta a versão do diretor para o assassinato em massa de treze crianças na escola de Columbine em Colorado, nos Estados Unidos. Gustavo Ioschpe, autor de artigo sobre o filme, escreve:

O texto em si é apenas uma camada - e a mais superficial - da leitura. Por baixo dele, há o contexto das motivações a impelir os protagonistas, e esse cabe ao leitor/espectador interpretar, especular, talvez decifrar. É um filme que força a imaginação, que deixa o cinéfilo algo perplexo no fim da sessão, sem saber se gostou ou não e por quê.

Podemos traçar um paralelo entre este pensamento e o papel de co-autoria do designer, responsável, em um certo sentido, pela “atmosfera visual”. O diretor de “Elefante” não estabelece nenhum juízo de suas personagens, assim como parece se abster de transmitir sua opinião particular acerca do genocídio ocorrido. A interferência do projetista gráfico aconteceria do mesmo modo? Talvez o designer que subverte a tipografia tradicional esteja, como diz Fenton, negando ao receptor a possibilidade de perceber a mensagem seguindo sua interpretação particular.

A questão da atmosfera pode servir como base para analisar o design gráfico pós-moderno. Tomemos como exemplo o design de periódicos. De acordo com Wozencroft (1990:94), a estrutura da revista tem algo de similar à televisão, que exhibe, por exemplo, um noticiário seguido de uma novela. As matérias geralmente apresentam temáticas variadas, e recebem um

tratamento gráfico que também pode variar, conforme o assunto em questão. Ao examinarmos a revista *GULA*, do designer Ken Tanaka, este trânsito de estilos fica bem claro. O projeto é extremamente limpo, mas podemos ousar dizer que possui características tanto próximas da tipografia modernista quanto da pós-modernista.

Nas figuras 1, 2 e 3 a diagramação das páginas duplas selecionadas é extremamente equilibrada e concisa. O espaço em branco é largamente utilizado, e o texto respira livremente. Há um cuidado especial com a tipografia, serifada no corpo do texto, mas sem serifa nos títulos, subtítulos e nome dos autores da matéria. Na figura 3, a tipografia obedece à mesma rigidez das duas colunas, porém com a mínima ousadia de uma capitular escrita em fonte caligráfica. A página seguinte, no entanto, mantém a diagramação calculada ao dividir o espaço em 6 partes rigorosamente iguais, mesmo quando rompida pelo retângulo verde onde a seqüência de fotos é quebrada pelo texto.



figura 1



figura 2



figura 3

Já nas figuras 4, 5 e 6, extraídas da mesma revista, também do ano de 2003, podemos perceber uma significativa experimentação tipográfica. Quando observamos as figuras 4 e 5, é fácil notar a conexão entre o assunto abordado pelo texto e o tratamento dispensado à tipografia. Na figura 4, o gosto culinário do arquiteto catalão Gaudí é o tema da matéria. Além da profusão de cores e texturas, a diagramação incorpora toda a organicidade gaudiana, ao dispor o corpo do texto dentro de formas fluidas e desconsiderando solenemente a existência das grades que orientam a revista. Ao se deparar com esta página dupla, dificilmente o leitor não tem seu espírito preparado para ler o que está escrito. Da mesma forma, a figura 5 mostra uma reportagem sobre a importância da lentilha e sua associação comum com a riqueza. Embora a experimentação tipográfica esteja discreta neste exemplo, o designer optou por desmembrar os caracteres da palavra, transformando-os praticamente em imagem, já que a disposição das letras torna impossível a leitura. Neste caso, a experimentação tipográfica do projetista convive harmoniosamente com a limpeza da coluna única e com o equilíbrio do título centralizado. A brincadeira é sutil: as letras separadas lembram a chuva de lentilhas do ano-novo, mas a elegância e a ordem das páginas são mantidas.

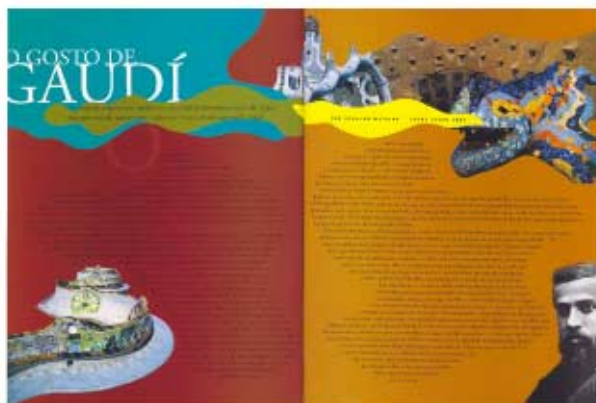


figura 4



figura 5



figura 6

Na figura 6, o nome de Paulo de Barros é disposto de forma a desafiar o sentido convencional da leitura, inclusive utilizando cores que apresentam baixa visibilidade em relação ao fundo. Uma observação mais cuidadosa revela a correspondência entre a forma da fumaça expelida por Paulo, mostrada na foto, e seu sobrenome na página oposta. A palavra “Barros” está representada com a mesma angulação da baforada, os caracteres têm tamanhos diferentes e estão dispostos em ordem crescente. Neste caso, a história da personagem principal do texto não parece apresentar nenhuma razão forte que justifique a desconstrução tipográfica. Seria esta uma interferência gratuita? O fato é que por mais que a ligação entre esta expressividade e o texto não seja óbvia, as páginas se mostram lúdicas, como que convidando o receptor a participar de uma leitura alegre. Mesmo considerando que a percepção dos leitores se altera conforme o repertório pessoal de cada um, é fácil perceber, diante deste exemplo, a participação do designer como co-autor de sentido da mensagem. Isto é justamente o que Tschichold, em 1928, considerava um erro. Um dos exemplos de disposição de texto, reproduzido em seu livro (figura 7), é considerado por ele um



figura 7



figura 8



figura 9

absurdo. Tschichold argumenta que este tipo de recurso pode parecer correto, mas, na verdade, é superficial, não expressa o texto e dificulta o processo de leitura. Lembra ainda que esta peça pode ter sido projetada através de uma má compreensão da pintura abstrata, e que a tipografia não deve se relacionar com esta forma de arte.

Em outro artigo da revista *GULA* (figura 9), podemos comparar o uso da justaposição de dois blocos de texto, com o trabalho de Weingart (figura 8), que executa justamente este tipo de diagramação, não sem certo pudor, talvez resquícios de sua formação na Escola Suíça. A Revista traz uma matéria sobre a artista modernista Anita Malfatti e suas supostas predileções gastronômicas, onde é empregado o mesmo recurso gráfico. No entanto, o designer separou os blocos de texto com cor, o que parece facilitar a leitura. Neste caso, vale ressaltar, novamente, a correspondência entre o conteúdo textual e o projeto gráfico. Enquanto o conteúdo escrito da página de Gaudí é estruturado em formas soltas, a página de Malfatti é construída de acordo com um diagrama de inspiração modernista. Talvez seja pertinente aqui levantar uma questão: teria o designer uma tendência a executar interpretações de texto excessivamente literais e por consequência, superficiais?

Para Twyman (1982), enquanto a forma gráfica de um conteúdo escrito pode variar, a função de um texto permanece sempre uma constante. Desta forma, ao fazer escolhas acerca da forma de se configurar um texto, o projetista deve ter o cuidado de avaliar um grande número de possibilidades antes de optar por um caminho específico. Emil Ruder, tipógrafo e professor da Escola de Basileia, até meados da década de 1960 - um dos responsáveis pela formação tradicional suíça de Weingart - já mostrava uma atitude similar, mesmo pertencendo à corrente modernista. No prefácio de seu livro de 1967, Ruder diz que a tipografia corre o risco de se tornar estéril se estiver desconectada das necessidades de sua época. Advoga a favor da funcionalidade, mas adverte para a importância de se manter a mente aberta. Ao reconhecer que a tipografia tem aspectos utilitários e formais, ressalta que algumas vezes privilegia-se a forma, e outras, a função. E ainda professa: “Ocasionalmente, surge uma época em que forma e função se aliam num equilíbrio harmonioso”. Como diz Keedy (1997), ao mesmo tempo em que é inadmissível ignorar a história e a tradição da tipografia, é fundamental estabelecer uma abertura para que conceitos contemporâneos ganhem espaço.

Bibliografia

- FENTON, Kevin. "The new typographer muttering in your ear", In *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Nova York: Allsworth, 1997.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design Gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- KEEDY, Jeffrey "The rules of typography according to crackpots experts", In *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Nova York: Allsworth, 1997.
- McCOY, Katherine. "Countering the tradition of the apolitical designer", In *Looking Closer 1: critical writings in graphic design*, Nova York: Allsworth, 1997.
- RUDER, Emil. *Typography. A manual of dedsign*. Teufen: Arthur Niggli, 1967.
- TSCHICHOLD, Jan. *The new typography*. University of California Press: Berkeley, 1995.
- TWYMAN, Michael "The graphic presentation of language", *Information Design Journal*, v.3, n.1, pp 2-22, 1982.
- WEINGART, Wolfgang. "My Typography Instruction at the Basel School of Design. Switzerland 1968 to 1985", in *Design Quarterly n.130*, 1985.
- WOZENCROFT, Jon. *The graphic language of Neville Brody*. Londres: Thames and Hudson, 1990.