

# NÊMESIS MODERNISTA : COMUNICAÇÃO GRÁFICA NA PÓS-MODERNIDADE

---

Ana Cláudia Gruszynski

Resumo: O texto problematiza a utilização e a difusão do termo *pós-moderno* para descrever um novo estilo de época, assim como a aceitação de que uma mudança epistemológica teria ocorrido no âmbito da comunicação gráfica contemporânea. Resgata classificações estilísticas de *layouts* contemporâneos e propõe eixos de análise para um debate sobre a questão.

Palavras-chave: *layout*, *design* comunicação gráfica, estilo, pós-modernidade.

Abstract: The text debates the use and the diffusion of the post-modern term to describe a new time style, as well as the acceptance that an epistemological change would have happened in the ambit of the contemporary graphic communication. It rescues stylistic classifications of contemporary layouts and it proposes analysis axes for a debate on the subject.

Key words: layout, design, graphic communication, style, post-modernity.

Ana Cláudia Gruszynski é Doutora em Comunicação Social pela Faculdade de Comunicação Social da PUC/RS. Professora-adjunta na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.  
*E-mail*: anagru\_fabico@yahoo.com

No *design*, a discussão sobre a pós-modernidade está relacionada, na maioria das vezes, à rejeição dos preceitos modernistas que foram consolidados pela Escola Suíça nos anos 60. O repertório estilístico identificado com o *design* gráfico pós-moderno, por sua vez, é composto por tipos em *bitmap* ou distorcidos, dispostos em várias camadas, resultando em composições confusas:

A pós-modernidade definitivamente apresenta a si mesma como antimodernidade. A declaração singular de clareza e simplicidade do *design* modernista foi destruída pela fascinação pós-moderna por complexidade e contradição, decoração e ornamento. O pós-modernismo é, ao que parece, a nêmesis modernista. (JOBBLING; CROWLEY, 1996, p. 272).

Para esses autores, a utilização e a difusão do termo *pós-moderno* para descrever um novo estilo de época, assim como a aceitação de que uma mudança epistemológica teria ocorrido no *design* gráfico, são consideradas problemáticas. Eles ilustram seu argumento abordando, de um lado, a dificuldade de utilizar na história do *design* dos conceitos centrais de Jameson (apud KALAN, 1988) sobre a pós-modernidade: a erosão da distinção entre alta e baixa culturas.

Ele [o *design*] sempre esteve posicionado entre “alta” e “baixa” cultura. Como vimos, Toulouse-Lautrec na França, nos anos 1890 e grupos de designers nos anos 1920 e 1930 adotaram conscientemente a possibilidade de trabalhar com formas reprodutivas massivas de impressão justamente porque esta era um recurso de que eles dispunham para alcançar uma audiência mais ampla. (JOBBLING; CROWLEY, 1996, p. 272).

De outro lado, resgatam a ligação do *design* com a predominância da imagem na civilização contemporânea e observam o quanto a práxis do *design* gráfico exerceu um papel importante na sua ascendência. No entanto, no âmbito do *design*, isso não é inédito. Em outros momentos de sua história, a imagem assumiu papel de destaque. (JOBBLING; CROWLEY, 1996, p. 41-75). Para esses autores a avaliação de alguma característica evidentemente nova no *design* pós-moderno é uma tarefa árdua.

Se observarmos os *layouts* do início do século, veremos como as vanguardas deram uma independência ao signo visual da tipografia e jogaram com as letras na página, como em *un coup de dés*, de Mallarmé. Dadaístas e futuristas deram interpretação visual ao sentido das palavras, buscando enfatizar ou mesmo retratar seu

<sup>1</sup> Fonte de mapa de *bits*, um conjunto de pontos que formam cada caractere e dígito de determinado tipo de fonte com um tamanho específico.

som. Marinetti refutou a integridade do bloco de texto, indo contra as formas consagradas do *design*. Nos anos 80, veremos uma similaridade entre os elementos visuais das vanguardas do início do século e o dito *design* pós-moderno. A semelhança existente entre dois significantes visuais não implica, necessariamente, que haja um mesmo significado. A repetição pós-moderna não representa, então, um retorno à modernidade ou a um sentido original, mas apenas o deslocamento do significado que indica a impossibilidade de definir um sentido absoluto. O contexto histórico-cultural faz com que a mensagem gráfica responda a um determinado horizonte de expectativas de sua época. As vanguardas ficaram isoladas e representaram uma voz dissonante e uma ruptura radical com o padrão. A mudança de contexto gráfico não vem apenas do arbítrio do *designer*, mas se insere numa mudança de sensibilidade mais ampla. Se, no modernismo da *Bauhaus* o significado era considerado universal, não poderia ser distorcido por um maneirismo individualista do *designer*. Essa era considerada uma atitude equivocada, desviante da norma. A apropriação do padrão funcionalista em peças gráficas na década de 80 põe em destaque o arbítrio do *designer* que dá um novo sentido à composição. O estilo livre da responsabilidade e da convicção permite que o pastiche pós-moderno ingresse na cultura atual.

Jameson (1994) considera o pastiche um traço da pós-modernidade. Há, na contemporaneidade, uma abundância de obras que repetem trabalhos modernistas do princípio do século. Para o autor, a arte que surge em torno dos anos 60 é a arte do pastiche e reflete o capitalismo tardio, a sociedade de consumo e da mídia. A cultura revelaria uma certa decadência ao não apontar novos caminhos e, principalmente, ao se satisfazer com a ausência de perspectivas, com um falso novo, com um velho reformulado que traça a apologia do simulacro, do *kitsch*, do falso, do *fake*.

Em um conceito semelhante ao de pastiche, Linda Hutcheon trabalha com o conceito de paródia como um elemento caracterizador da produção cultural contemporânea. Em sua definição, a paródia é a imitação com diferença e desvio. Ao contrário de Jameson, Hutcheon não considera a paródia uma forma negativa, porque a retomada de padrões, modelos, obras, objetos antigos permite um desvio produtivo, capaz de gerar uma nova forma expressiva. Na paródia pós-moderna, os clichês e as crenças modernas são desfeitos pela imitação, que traz reverência, indica um distanciamento e uma necessária transformação. A crença moderna da existência de padrões universais é posta entre parênteses ou reduzida a *uma* crença apenas, construção subjetiva e arbitrária, perigosa em seu desejo de absoluto.

Deixando de lado o juízo de valor, existe um traço comum identificado nas obras pós-modernas: a imitação por diferença e desvio de obras modernas. Mesmo que Hutcheon diga que o riso não é decisivo na construção paródica, podemos identificar um humor nessa forma de imitação, próximo à ironia, por seu poder de corrosão dos modelos e pela impossibilidade de afirmação de padrões universais.

Cabe destacar, ainda, a necessária presença do leitor, que deve ser capaz de reconhecer o diálogo entre dois textos para poder perceber pastiche, paródia, humor ou ironia. Talvez seja essa necessária participação do leitor que leve à citação de clichês da cultura *pop* facilmente reconhecíveis.

No final dos anos 70 e nos anos 80, Katherine McCoy, Professora na *Cranbrook Academy of Art*, propôs a seus alunos exercícios de desestruturação do texto em que as notas de rodapé eram trazidas para o corpo do texto, e o espaçamento entre palavras e linhas era expandido. Para ela, trabalhar com o pós-estruturalismo representava uma atitude, e não, um estilo. Ela enfatizava o gesto, a abertura do sentido, a expressão pessoal, a proposição de um significado não cristalizado, a mobilidade entre criação e interpretação, entre *designere* leitor. (LUPTON; MILLER, 1996, p. 10). Essa escola formou várias turmas de *designers* dentro de tal perspectiva, inserindo-se em um processo mais amplo de divulgação da desconstrução.

A desconstrução, além de alterar a concepção da história do *design* modificou a própria produção dos *designers* contemporâneos. Lupton e Miller, escrevendo em meio aos anos 90, identificam a permanência do termo *desconstrutivista* como indicação de trabalhos que priorizam a complexidade sobre a simplicidade ou que encenam as possibilidades formais da produção digital. No discurso comum, o termo aparece como uma falha ou como indicação de um período ou estilo da história do *design* gráfico. Para além disso, os autores propõem a desconstrução como *processo crítico – um ato de questionament* (LUPTON; MILLER, 1996, p. 10). Esse conceito aproxima-se da forma como Derrida (1997) concebe a desconstrução. Ele evita toda definição ontológica, chegando à noção de acontecimento que deve ser compreendida dentro do discurso particular em que se insere. A crítica da desconstrução foi introduzida por Derrida em seu livro *De la grammatologie* de 1967. Ele foi de encontro ao logocentrismo que constitui a base do discurso racional que pretende dar razão e legitimar instituições estabelecidas, desfazendo as oposições fundantes da cultura ocidental que acentuam binômios, privilegiam um termo em detrimento de outro. O logocentrismo, de fato, desenvolve uma estrutura complementar entre saber (sentido, verdade e univocidade) e poder (autoridade, hierarquia, dominação e legitimação).

A desconstrução busca ser antes de tudo um acontecimento. Não pretende ser um método de aplicação sistemática, nem uma forma de análise crítica a decompor o todo, nem um anti-sistema de destruição. Ao desfazer e reconstruir um objeto, empreende um caminho particular, tomando elementos marginais, traços esquecidos, dados estranhos ou marcas heterogêneas que permitem desconstruir as construções cristalizadas de pensamento e de poder. Desse modo, a cada ocorrência mantém-se singular. Derrida não aceita a relação de identidade que supõe uma relação fixa entre dois termos. Para ele, não existe a essência ou a natureza última de um conceito, pois seu significado se constrói por oposição a outros ter-

mos. A metanarrativa legitimadora, ao ordenar o discurso e fundar a realidade, aparenta uma relação estável entre representação e real.

Como apontam Lupton e Miller (1996), Derrida analisou as molduras que limitam as pinturas sem fazer parte da obra de arte. Como uma fronteira, ela se torna invisível aos olhos acostumados a se concentrar sobre a figura. Signo existente, mesmo que deixado invisível, destaca apenas a figura. Pela atenção desconstrucionista, ao atentar para o que parece acessório, a moldura vem em primeiro plano para revelar o vazio da autonomia da obra de arte, que existe apenas como *mímese* convencional, bidimensional, por meio de técnicas representacionais, como a perspectiva. A ilusão que centraliza o olhar sobre o objeto representado leva a esquecer o caráter cultural e arbitrário de sua construção. Ao trabalhar outra perspectiva de comunicação, essa filosofia apontou o quanto a construção do sentido é dependente dos contextos cultural e social, da subjetividade do receptor/leitor. As formas gráficas passam a ser entendidas como significantes ambíguos que adquirem diferentes sentidos na medida em que se inserem em contextos distintos. O pastiche e a citação, recursos amplamente usados pelo *design* gráfico contemporâneo, colocam em xeque também a noção de originalidade. Assume papel de destaque o conceito de intertextualidade:

O desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e “ler” textos. Escritores que criam textos e usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que se deparam, e os leitores que lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos [...]. Este entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. (HARVEY, 1996, p. 53-54).

A apropriação pós-moderna, utilizando a colagem e a montagem como estratégias discursivas, revela uma diminuição da importância do papel do produtor cultural, do autor. Nesse sentido, há uma tendência à trivialização de objetos gráficos anteriormente elaborados. Ao rejeitar o progresso, “o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo que nela se classifica como aspecto do presente”. (HARVEY, 1996, p. 58).

De fato, a pluralidade e a diversidade de elementos constituintes do que se tem denominado de *design gráfico pós-moderno* torna difícil sua caracterização segundo um sistema de estilo simplista. Nesse contexto, autores como Jobling e Crowley (1996) optam por uma discussão sustentada por linhas temáticas como estilo, oposições, teoria e tecnologia. Denis (2000) empreende um viés semelhan-

te, ao se deter na discussão de tópicos como meio ambiente, tecnologia e posicionamento da atividade em um mercado global. Ao optar por tais estratégias reflexivas, que privilegiam eixos de discussão ao invés de classificações, os autores parecem estar em maior sintonia com a contemporaneidade:

A marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo, ou seja, a abertura para posturas novas e tolerância de posições divergentes. Na época pós-moderna, já não existe mais a pretensão de encontrar uma única forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre todas as pontas. Talvez pela primeira vez desde o início do processo de industrialização, a sociedade ocidental esteja se dispondo a conviver com a complexidade em vez de combatê-la, o que não deixa de ser (quase que por ironia) um progresso. (DENIS, 2000, p. 208-209) .

Meggs (1992, p. 447), por outro lado, busca sistematizar o que foi produzido a partir da década de 70 por meio de linhas gerais que agrupariam princípios comuns: (1) extensões do *International Style* quando *designers* iniciam a quebra de seus princípios norteadores, mas não chegam a romper com o paradigma funcionalista. A organização do *layout* sem uso de diagrama e a falta de espaçamento entre letras provocando um certo grau de ilegibilidade surgem nos *layouts* (2) *New Wave Typography*, que tem Wolfgang Weingart como expoente. Esse profissional desenvolveu um trabalho intuitivo, rico de efeitos visuais e defendeu o envolvimento do *designer* em todas as etapas de produção da peça gráfica. (3) *Memphis* (grupo de Milão, Itália) e *designers* de San Francisco, EUA, que caracterizaram o início dos anos 80 a partir do uso de texturas, padrões, superfícies e cores em arranjos ecléticos. O *design* de San Francisco envolveu senso de humor, otimismo e uma atitude *solta* com relação à forma e ao espaço. (4) *Retra* ligado ao uso de elementos e modelos do passado, incorporando, sobretudo, elementos do *design* europeu desenvolvidos entre as duas guerras mundiais. O chamado *design vernacular* também caracteriza o *Retra* mediante o uso de elementos populares, cotidianos, correspondentes a determinados locais ou períodos históricos. (5) *Revolução eletrônica* associada ao uso do computador MacIntosh na produção de objetos gráficos (1984). Gerou, de início, duas posturas principais: de rejeição, por parte de quem considerava a técnica ainda muito primitiva e de baixa resolução; e de adesão, a partir da qual as potencialidades da ferramenta nova passaram a ser exploradas.

Hollis (2000) partilha de uma metodologia similar à de Meggs no que se refere à organização dos tópicos de estilo e biográficos. Divergem, contudo, nas organizações temporal e geográfica utilizadas no conjunto de suas publicações. No que diz respeito especificamente ao período de nosso interesse, o eixo de sua abordagem está na tecnologia eletrônica e em como ela foi incorporada ao trabalho de profissionais de diferentes lugares, gerando uma grande variedade de estilos. Se-

gundo ele, desde a década de 70, houve uma reação contra o *design* gráfico modernista, “que vem sendo considerado fruto de uma era de ideologias. Sua objetividade passou a ser questionada, e sua disciplina é vista como pertencente a uma época de tecnologia pré-eletrônica”. (HOLLIS, 2000, p. 233).

Outro enfoque exemplar é encontrado na publicação *Graphic Style* na qual o pós-moderno é um estilo internacional distinto baseado não em um dogma, mas em uma espécie de confluência casual de várias teorias e práticas individuais de *designers* de todo o mundo. (HELLER; CHAWST, 1988, p. 221). Para os autores, o que une seus diferentes *subestilos* são algumas características visuais distintivas, se não filosóficas. Entre elas podemos citar: geometria cinética lúdica, formas flutuantes, utilização aleatória de linhas, múltiplas camadas, imagens fragmentadas, espaçamento amplo entre letras, referências frequentes à história da arte e do *design*. Não obstante o rótulo pós-moderno, o estilo de *design* dos anos 80 pode ser definido como a soma de várias partes. Evidências definitivamente existem que indicam um vocabulário comum ao período ou, ao menos, uma sensibilidade estética semelhante e um cruzamento artístico visível em todos os meios e aplicado a diversos produtos. (HELLER; CHAWST, 1988, p. 221).

Já Labuz (1991) propõe uma outra sistematização. Em primeiro lugar, reitera a importância da influência exercida por Robert Venturi, Ettore Sottsass e Wolfgang Weingart na cultura contemporânea. A seguir, assim como Meggs, reconhece a dificuldade de categorizar o impacto de uma nova inspiração em uma sociedade global crescente e pluralista, uma vez que as estratégias possíveis são tão diversas como a própria época que o movimento pós-moderno simboliza. Opta, então, por trabalhar com três cenários: o primeiro denomina de *American New Wave* que utiliza colagens, imagens sobrepostas e introduz elementos vernaculares (1970-1980). O *American Postmodernism* é a manifestação que vem a seguir e enfatiza elegância e sofisticação em uma abordagem distinta. “*New Wave* é um afastamento estilístico dos princípios do Estilo Tipográfico Internacional; *American Postmodernism* é a quebra filosófica dos vínculos”. (LABUZ, 1991, p. 33, grifo nosso). Para o autor, os inovadores que criaram o *New Wave* nos anos 70, transcenderam-nos nos anos 80, criando um verdadeiro estilo pós-modernista. Ainda que a distinção entre ambos seja obscura (profissionais destacados trabalharam em ambos), ela está ancorada principalmente na diferença entre estilo e filosofia.<sup>2</sup> Aqui se situam, entre outros, *punk* e *technodesigners*. O terceiro cenário é o da reação europeia ao modernismo. Ela começou com o uso de ilustrações aparentemente infantis, letras

<sup>2</sup> Labuz não chega a desenvolver essa distinção com profundidade. Em linhas gerais, afirma: “A teoria e a filosofia do design formam a lente através da qual grande parte do design contemporâneo deve ser vista. A teoria diz respeito ao como a comunicação ocorre através da tríade emissor, objeto, receptor, enquanto que a filosofia ao que deve ser comunicado e por quê.” (LABUZ, 1991, p. 5).

manuscritas e um senso de humor. No final dos anos 80, uma linguagem visual mais complexa começou a se desenvolver, incorporando, tanto elementos tecnológicos como *punks*. Não há uniformidade no cenário europeu, ao contrário, características nacionais produziram reações bastante diversas à tradição modernista. Para Labuz

assim como o Art Nouveau, o Pós-modernismo desenvolveu-se em vários movimentos acentuando características particulares do estilo original. Punk, Color Field, Techno, Retro and Graphic Expressionist designers expandiram o léxico em diferentes direções. Todos [...] contribuíram na rejeição do Modernismo, e alguns deles moveram-se em diferentes direções, quem sabe conduzindo a estilos mais novos no futuro. (LABUZ, 1991, p. 34).

Vemos que isso ocorre em nível internacional e de diferentes maneiras, associadas principalmente à tecnologia e à cultura. Ao observarmos objetos gráficos nos quais certas fórmulas consagradas do *design* moderno foram desconstruídas pelos *designers* contemporâneos, não é visível um princípio dominante. Como os diferentes autores indicam, parece haver uma motivação comum: ir contra os princípios do *design* modernista. Melhor seria dizer, de um certo tipo de *design* modernista, aquele consagrado como funcionalista.

O *design* gráfico pós-moderno, como período, não parece ter uma data simbólica de fundação, como por exemplo, a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, marca no âmbito da arquitetura. Os vários historiadores consultados apontam as décadas de 70 e 80 como um momento de instalação de novas perspectivas na área, manifestadas em diferentes locais e por meio de propostas não homogêneas. Em termos de estratégia, aqui considerada como um conjunto de ações que se sustentam por uma intenção, vimos que a filosofia da desconstrução tem um papel relevante como articuladora de propostas inovadoras que surgiram em instituições de formação de profissionais. Além disso, ir contra os princípios do *design* funcionalista parece ser um mote comum aos *designers*, identificados como pós-modernos, não importando a forma de o fazerem. Não existem, entretanto, manifestos ou movimentos grupais articulados. O final da década de 60 aponta para o crescimento das perspectivas individualistas e a desagregação dos padrões que orientavam a profissão.

Diante de uma afirmação como essa, é importante apontar a possibilidade de o moderno ser uma das manifestações da pós-modernidade. Temos observado, com frequência, a denominação *layout moderno* para peças produzidas na contemporaneidade, período que se identifica como pós-moderno. Essa caracterização evoca a noção de estilo e supõe uma configuração que segue os princípios funcionalistas anteriormente apontados.



A questão que se coloca, então, é que o *design* gráfico revela-se como uma atividade pretensamente inovadora, mas, por outro lado, intrinsecamente atrelada aos objetivos de um emissor, descritos em todas as suas constrações por meio de um *briefing*. Por mais que o *design* tente desconstruir – e efetivamente o faça em alguns termos – a ânsia pela eficácia comunicacional, que instituiu a atividade profissional e a distinguiu do campo da arte e do artesanato, precede qualquer ação que possa afirmar a pós-modernidade em toda a sua fragmentação e desestruturação.

Por outro lado, é importante considerar que algumas orientações centrais, que durante anos regeram a profissão, mostram-se relativizadas contemporaneamente. O *layout moderno* representa uma das possibilidades de articulação da mensagem gráfica, e não mais a única, a correta em toda e qualquer situação. Ao evidenciar a grande quantidade de caminhos já traçados no decorrer da História, desfazendo a força ou a presença de um modelo hegemônico, o pastiche resgata vários modos/opções de *layout*. O tratamento ambíguo do signo tipográfico agrega-se a essa estratégia, enfatizando a fragilidade de uma pretensa univocidade.

Refletir sobre o que sustenta a designação *design* pós-moderno nos coloca diante de noções como período, estratégia e estilo. Se os dois primeiros termos indicam orientações melhor delineadas pelos teóricos, a noção de estilo se coloca como a mais frágil. No *design*, a redundância que permitiu a classificação de trabalhos anteriores em uma ou em outra escola parece não mais existir, pelo menos não nos moldes anteriormente utilizados. As orientações contemporâneas parecem ancorar-se mais em estratégias do que em um repertório de signos delimitado, com regras elementares de articulação.

O termo *estilo* como comumente é adotado na área do *design* refere-se à feição especial típica de um profissional, de um gênero, de uma escola, de uma época. No âmbito da bibliografia na área, entretanto, ao mesmo tempo em que nos deparamos com o uso freqüente da palavra, não encontramos uma discussão teórica sobre o que é estilo. Na maioria das vezes, o termo apenas indica uma estética visual dominante em uma época ou em lugar em particular. Podemos exemplificá-lo na afirmação de Hurlburt, ao encerrar um breve panorama sobre a formação histórica do *design* moderno:

O que é estilo? Até aqui, temos usado e abusado do termo “estilo”, sem, todavia, dar definição precisa do seu significado. O dicionário define a palavra como “o conjunto das qualidades de expressão característico de um autor na execução de um trabalho”. Quando um layout é bem realizado, o que nós consideramos seu estilo é uma mistura da experiência acumulada, do gosto pessoal e do talento criador do designer. É necessária, porém, cuidadosa distinção entre o estilo resultante do trabalho conjunto de designers que buscam um objetivo comum e as soluções puramente superficiais, de moda, que não passam de imitação. (HURLBURT, 1999, p. 44).

Vemos aqui o estilo como uma instância individual que envolve talento, gosto e experiência; e outra coletiva, que evoca um propósito grupal. Além disso, há uma advertência sobre a atividade não se identificar com a moda. Um apontamento como esse não sustenta uma discussão mais complexa, tanto pelo grau de superficialidade da definição como devido à dificuldade em avaliar questões como gosto, talento e experiência. Além disso, vimos, também, que há a ausência de um propósito comum na pós-modernidade. A moda, por sua vez, está em sintonia com a ênfase na transitoriedade da vida contemporânea. Afora esses aspectos elementares, que demonstram a necessidade de rever diferentes concepções que sustentaram a práxis do *design* durante muitos anos, torna-se claro que, para discutir o *design* contemporâneo do ponto de vista do estilo, é necessário que empreendamos uma definição conceitual.

Se o que vivenciamos também no *design* nos últimos anos, caracteriza-se pela pluralidade e carece de um princípio dominante perceptível, como abarcar toda a produção desses anos sob o rótulo de pós-moderno? Já observamos que, sob a denominação de *design* moderno, houve o desdobramento de diferentes movimentos. O modernismo, em particular, não se articulou como um bloco monolítico, mas como a confluência de grupos e indivíduos díspares que, em alguns momentos, se cruzaram e compartilharam idéias com a intenção de se contrapor à estética acadêmica.

As propostas de Meggs (1993), Hollis (2000), Heller e Chawst (1988) e Labuz (1991) traçaram panoramas procurando organizar e comentar a produção do período que está sob a denominação de *design* pós-moderno. Não nos interessa avaliar a forma de narrativa histórica utilizada pelos diferentes autores, mas observar de que modo esses teóricos, reconhecidos na área, o apresentam. Posições divergentes, pluralidade e novos posicionamentos têm marcado a pós-modernidade. Não há uma única narrativa que dê conta da contemporaneidade, nem a expectativa de que exista uma única forma correta de proceder, atuar, pensar. A pluralidade é a marca deste tempo. (DENIS, 2000).

Ao discutir, então, o que é estilo, não nos interessa considerar a produção do *design* gráfico como apenas uma série de composições diversas catalogadas segundo características similares. A transformação cultural que vem ocorrendo desde o início dos anos 60 e que se firmou no início dos anos 70 dá-se em um contexto social, econômico e político em que a delimitação entre as várias esferas é tênue, ou mesmo permeável. Harvey (1996) afirma, por exemplo, que se há a promoção da publicidade como *a arte oficial do capitalismo* de um lado ela traz para a arte estratégias publicitárias e, de outro, introduz a arte nessas mesmas estratégias:

Portanto, é necessário deter-se sobre a mudança estilística que Hassan<sup>3</sup> estabelece com relação às forças que emanam da cultura do consumo de massa: a mobilização da moda, da pop arte, da televisão e de outras formas de mídia de imagem, e a verdade dos estilos de vida urbana que se tornou parte da vida cotidiana do capitalismo. Façamos o que fazamos com o conceito, não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma das características mais patentemente claras. (HARVEY, 1996, p. 65).

Cientes desse quadro, vamos recorrer a Gombrich (1995) em um primeiro momento, autor que resgata as origens do termo. A palavra *estilo* deriva, naturalmente, de *stilus* o instrumento de escrever dos romanos, que falavam de um “estilo apurado” como as gerações anteriores de “pena fluente”. (GOMBRICH, 1995, p. 10). Para o autor, a terminologia relacionada ao estilo expandiu-se para as artes plásticas devido aos retóricos da Antiguidade clássica que buscavam métodos mais efetivos para a caracterização das “categorias de expressão”. Suas discussões em torno dos “modos de expressão” – geralmente associados a metáforas –, bem como a associação desses modos a níveis de habilidade, conduziram os argumentos por eles utilizados a avaliações morais como as de decadência, vitória, corrupção, afetação, etc. Gombrich aponta que Cícero, ao discutir a escolha adequada da linguagem, elabora uma distinção entre três modos de falar: despojado, médio e ornado.

O autor também relaciona estilo e percepção com o objetivo de compreender a relação entre a habilidade de um artista e os diferentes modos de ver o mundo: “Os pintores têm sucesso na imitação da realidade por “verem mais”, ou vêem mais por terem adquirido a habilidade da imitação? As duas posições parecem justificadas pela experiência comum”. (GOMBRICH, 1995, p. 11). Reconhecendo a complexidade dos processos de percepção e a dificuldade de compreendê-los em toda a sua extensão, afirma que a psicologia da representação não pode resolver o “enigma do estilo” por si só. Investiga as limitações na escolha de um artista, a necessidade que ele tem de um vocabulário e a restrição de suas possibilidades de ampliar a gama de possíveis representações. Ao não dar relevância à habilidade do artista, um historiador da arte poderia interpretar estilo como expressão. Será a partir de uma matriz, de uma escala de valores, que o traço individual ganhará sentido. Para ele, o historiador da arte se preocupa com as diferenças de estilo entre as escolas refinando seus modos de descrição. Assim, objetiva agrupar, organizar e identificar

<sup>3</sup> Essas diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo podem ser encontradas em HASSANI, I. The culture of postmodernism. *Theory, Culture and Society*. 2, p. 119-132, 1985, ou em HARVEY, David. *Condição pós-moderna* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1996. p. 48.

obras de modo que seja possível explicitar as relações entre o que é produzido e o período em que foi desenvolvida. “A profissão do historiador da arte baseia-se na convicção, certa vez formulada por Wölfflin (1984), de que nem tudo é possível em todos os períodos”. (GOMBRICH, 1995, p. 4). Em Gombrich, portanto, encontramos a relação entre estilo e retórica, bem como sua constituição abrangendo um nível de habilidade individual que se articula com uma matriz e uma escala valorativa que lhe dão sentido.

A proposta de Possenti (2001) resgata a concepção filosófica de estilo voltada à atividade científica traçada por Granger (1974). Esse último considera três modalidades de individuação da linguagem em foco, levando em consideração que o individual está presente no âmbito da ciência: a primeira modalidade discutida leva em conta que a atividade de *escolha* é o traço constitutivo básico do estilo. Interessa observar a pluralidade dos modos de estruturação da linguagem na representação de um fenômeno:

Se o locutor busca, dentre os possíveis, um dos efeitos que quer produzir em detrimento dos outros, terá de escolher dentre os recursos disponíveis, terá que “trabalhar” a língua para obter o efeito que intenta. E nisso reside o estilo. No como o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter. (POSSENTI, 2001, p. 215).

A *escolha* como determinante do estilo pode ser analisada juntamente com outras modalidades em algumas circunstâncias. A *caracterologia* científica do trabalhador; segunda modalidade, é o viés que busca (na linguagem) traços do temperamento do estruturador dessa linguagem, ou seja, tem como alvo o sujeito. O tipo *caracterial* seria concebido como uma grade de sistematização de interpretação dos comportamentos de um indivíduo. Embora seja um suporte por demais flexível para uma teoria do estilo, pode ser interessante em alguns aspectos como o de, na análise do discurso, permitir uma avaliação dos efeitos facilmente perceptíveis ao interlocutor; assim como possibilitar a submissão de *caráter* à noção de escolha. A terceira modalidade decorre da relação entre o cientista (trabalhador) e a *conjuntura*. Entram em questão o espírito de época ou as condições de possibilidade que são necessários, mas não suficientes para gerar uma nova descoberta.

Nesse aspecto é fundamental levar em conta o ator que se apropria de uma conjuntura. O estilo é uma escolha e se define como um modo de integração do indivíduo em um processo que se constitui de forma material, o trabalho. (GRANGER, 1974, p. 14).<sup>4</sup> O sujeito aqui é visto como um trabalhador, que produz alguns acontecimentos dentre os vários possíveis, garantindo a inserção da linguagem no real, sua historicidade. Possenti entende que a presença do estilo em qualquer linguagem deve-se à sua não-existência por natureza, e sim como fruto do trabalho de seus usuários.

Outro aspecto importante nessa discussão diz respeito à associação da forma como objeto da estilística. Levando em conta que o que é significativo pode ser observado sob a ótica da materialidade (forma) ou do efeito de sentido (conteúdo), Possenti reconhece a relevância de levar em consideração uma abordagem do estilo que observe, tanto a função da forma como condicionadora do sentido, como a do papel do sentido na escolha de uma determinada forma, sua produção conjunta. Assim, tem-se o estilo como sendo um modo de relacionar forma e conteúdo, que traz a marca do trabalho e se constitui como produto de um processo. Define-se, também, como um modo de integração do indivíduo que está presente em todas as formas de prática. No que se refere especificamente ao estilo como individuação, vê-se que a estrutura (rede de referência informacional) se constrói em oposição ao vivido, enquanto, de modo inverso, o estilo se compõe em oposição à estrutura. Tomando como alvo a língua, Possenti explica que existem elementos não pertinentes a ela (estrutura) que estão presentes no discurso e o ancoram. A individuação, como propriedade do estilo, produz uma obra pela presença desses elementos. Se eles, por sua vez, não aparecem distribuídos de modo aleatório e mantêm certa constância, pode-se dizer que há estilo:

Vale dizer, se não houver nenhuma regularidade, o estilo não é analisável (não se pode analisar de nenhuma maneira, isto é, em nenhum estilo, algo que não se pode minimamente estruturar; a questão é o que se faz com o novo resíduo) e é preciso que haja, para que se depreenda algo deste estilo, uma nova oposição entre forma e conteúdo; é isso que significa, me parece, a exigência que não haja nesses elementos redundantes “um conteúdo absoluto”. (POSSENTI, 2001, p. 242).

<sup>4</sup> Granger faz uma distinção entre *trabalho prática* “A prática é a atividade considerada em seu contexto complexo, e, em particular, com as condições sociais que lhe dão significação num mundo efetivamente vivido. O trabalho tal como o definimos seria, então, apenas uma das estruturas da prática.” Assim, por mais que haja alterações nas condições práticas, o trabalho subsiste já que é a atividade prática objetivando-se em obras.

Diferentes níveis de estruturação geram também variados graus de redundância na análise do estilo como individuação. Granger questiona a existência de estilo em objeto padrão, uniformizados pela indústria. Para ele, há estilo (individuação) num primeiro momento porque nenhum objeto é idêntico ao outro, mas também em função de que o objeto estereotipado constitui em si mesmo uma modalidade estilística onde interessa atenuar a individualidade do material: “A assumpção de estereotipia já constitui uma modalidade estilística: trata-se de apagar a individualidade do material mais do que pô-la em evidência, como faz o artista.” (GRANGER, 1974, p. 18). Além disso, o modelo do objeto que será reproduzido por uma máquina é resultado de uma estrutura mais abstrata, uma idéia. Pode-se ver o estilo, então, tanto em obras elaboradas com um extremo cuidado estético como em um texto reproduzido de forma idêntica e burocrática. Nesse último caso, interessa que a marca da individualidade seja apagada.

Uma abordagem do estilo, então, supõe a mobilidade da oposição forma-conteúdo, a relatividade da individuação, bem como a consideração da multiplicidade dos níveis onde ele aparece. Ao procurar identificar e reunir obras com o objetivo de explicitar as relações entre o que foi produzido e o período em que a produção ocorreu, lidamos com a articulação entre uma habilidade individual e uma matriz que lhe dá sentido. A atividade de *escolha* traço constitutivo básico do estilo, dá conta de como o sujeito compõe seu enunciado para obter o efeito que objetiva. A *caracterologia* por outro lado, sustenta a busca de traços do temperamento desse sujeito na linguagem. A *conjuntura* coloca em questão o espírito de época ou as condições de possibilidade necessárias à geração de um nova descoberta. O estilo, portanto, é uma escolha que se define como um modo de integração do indivíduo em um processo que se constitui de forma material (trabalho). Essa escolha diz respeito a um modo de relacionar forma e conteúdo, traz a marca do trabalho, é produto de um processo. Ele supõe, também, a presença recorrente e não aleatória de certos elementos.

Tendo em vista o que foi discutido, entendemos que afirmar a existência de um estilo pós-moderno implica situar eixos de análise. Em uma primeira instância, pode-se afirmar que, se toda prática comporta um estilo, o *design* contemporâneo tem ampliado cada vez mais o universo de suas práticas, e essas demonstram opções bastante diversas de suscitar relações entre forma e conteúdo (escolha). Têm-se vários estilos convivendo e, no estágio atual, não parece haver a preponderância de um específico.

Em um segundo eixo, considerando estilo como individuação, é observado que os *layouts* contemporâneos têm assumido um caráter autoral bastante forte em oposição ao anonimato fomentado pela corrente funcionalista. O debate iniciado em torno da legibilidade coloca em relevo a atuação do *designer* não mais como um mediador transparente, mas como um co-autor da mensagem. Nesse sentido,

enquanto o *design*funcionalista priorizava o apagamento da individualização no produto (estereotipia), o pós-moderno irá no sentido contrário, buscando revelar o caráter arbitrário das escolhas, os traços marginais que revelam o trabalho que envolveu a produção.

No eixo da conjuntura, o debate que se empreende em torno da pós-modernidade e de sua configuração demonstra que há uma visível ligação entre o espírito dessa época, suas condições de possibilidade, e os trabalhos que vêm sendo produzidos. O *design*pós-moderno parece também constituir-se de elementos anteriormente observados em outras esferas da vida contemporânea: ausência de um princípio dominante que subsuma manifestações heterogêneas – passagem da univalência para a multivalência, distanciamento do ponto de vista totalizador que abarca qualquer elemento singular – fim das metanarrativas, procura da expressão singular dentro de uma circunstância de desestruturação e fragmentação da totalidade orgânica, sobreposição decisiva entre teoria e prática.

A práxis do *design*gráfico supõe atividades institucionalizadas, detentoras de saberes tácitos e explícitos, regras, convenções, modelos, etc., que se efetivam em circunstâncias, tanto de imposição como de liberdade semióticas (língua/fala). Ao se estabelecer um estilo de época no *design*, observa-se a produção e a circulação de objetos gráficos caracterizados predominantemente por certos elementos ou códigos que ocorrem em um determinado período histórico e em uma comunidade cultural. Esse conjunto de peças traria marcas similares (redundância), tanto no que se refere à forma do conteúdo como da expressão, o que é possível em função da existência e da atividade de um código comum.

Entende-se, no entanto, que a afirmação da existência de um estilo de época pós-moderno seria produtiva não tanto pela definição de elementos ou códigos dominantes, mas sobretudo pela demonstração de estratégias de articulação da retórica tipográfica que oscilam entre a ênfase na leitura do signo verbal ou no desenho da letra do alfabeto, seu caráter imagético e a apropriação de várias possibilidades de composição efetuadas ao longo da História. As formas de conteúdo e expressão são muitas e diversas e, ainda que seja possível sistematizá-las mediante um complexo trabalho, seria um paradoxo supor a hegemonia de alguma delas, pelo menos no estágio em que nos encontramos.

Destacar a marca da redundância nessas duas frentes pode, em um primeiro momento, sugerir linhas amplas de proposições e ações do *design*pós-moderno. Isso não invalida o mapeamento de propostas particulares, podendo servir, inclusive, como orientação. É importante salientar que mais do que chegar a uma sistematização de estilos ou subestilos de *layouts* interessa-nos entender as estratégias que podem ser apreendidas dos objetos produzidos. Mais do que chegar a uma composição ideal, interessa ao planejamento da comunicação gráfica resolver problemas que impulsionam cada projeto e orientam os objetivos que sustentam solu-

ções diversas. A forma de expressão resultante das escolhas deverá ser congruente com o propósito e o contexto de veiculação da mensagem.

A perspectiva visualizada pelos autores consultados – Jobling e Crowley (1996), Meggs (1993), Hollis (2000), Heller e Chawst (1988), Labuz (1991), Denis (2000) – aponta para a desconstrução do padrão funcionalista moderno. A corrente funcionalista defendia a legibilidade, a expressão inequívoca de um conteúdo a partir de uma forma adequada à sua função. Uma possibilidade estratégica de desconstrução desse padrão, supõe, é a ênfase no signo tipográfico integrando simultaneamente os códigos verbal e visual. Uma vez que o *design* moderno também se caracteriza pela univocidade, pela busca de um modelo ideal a ser atingido e utilizado em toda e qualquer circunstância, a outra possibilidade estratégica (o pastiche), mostra-se como um resgate das mais variadas soluções dadas pela prática ao longo da História, desfazendo a utópica existência pela forma ideal.

## REFERÊNCIAS

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DERRIDA, Jacques. A diferença. *Margens da filosofia*, Portugal [S.l]: Rés [s/d.].
- \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, [s/d.].
- \_\_\_\_\_. *El tiempo de una tesis: desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto, 1997.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão*. um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GRANGER, G. G. *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1996.
- HULBURT, Allen. *The grid*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*. teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1984.



JOBLING, Paul; CROWLEY, David. *Graphic design: reproduction & representation since 1800*. Manchester: Manchester University, 1996.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbot. *Design, writing, research* writing on graphic design. New York: Kiosk Book/Princeton Architectural, 1996.

MEGGS, Philip B. *Type & Image: the language of graphic design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1989.

\_\_\_\_\_. *A history of graphic design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.