

PARADIGMAS E DIVERSIDADES : DOIS MOMENTOS DA COMUNICAÇÃO VISUAL.

Rosana Costa Ramalho de Castro
Mestre em Antropologia da Arte /UFRJ
Doutoranda em História/UFF
Profa. do Dep. de Comunicação Visual / EBA
/UFRJ

Abstract:

Constant transformations can be observed in the products of the present Visual Communication: moving away, more and more, the paradigms based on Bauhaus by theoreticians as Wassili Kandinsky, Paul Klee and others.

Klee developed a creative theory taking priority the structure of the picture, applying the mesh of construction as a presupposed element to the artistic conceptions.

The moment, however, demands constant transformations, singularities that can be observed in the present products, distant more and more from the paradigmatic mirrorings. New challenges demand attention from the professional of the Visual Communication to the coercions around him.

In search of new ways to attend to the appeal of the moment the Visual Communicator, when using the syntax elements – with their own concepts and meaning – will be able to develop instigating and up-to-date solutions, being attentive to the comprehension of our culture.

O modelo construtivista

As constantes transformações ocorridas na Comunicação Visual da atualidade tornam premente o estudo do seu universo. Com o desenvolvimento das novas tecnologias, a computação gráfica passa a possibilitar a ação dos comunicadores visuais - traduzida por marcantes interferências nos elementos da sintaxe visual - ampliando seus recursos para a aplicação nos processos de concepção.

Não podemos negar que esta nova ferramenta facilita a inclusão no mercado de trabalho daqueles automeados comunicadores visuais ao utilizarem os meios disponíveis em programas de computação gráfica para a concepção de projetos que atendam a um mercado carente de informações e desatento à qualidade e

importância das conceituações necessárias para o acompanhamento e bom desempenho de um produto.

Acresce a este fato, a inexistência de regulamentação da profissão de Comunicação Visual em nosso país além da produção limitada de estudos teóricos que auxiliem no aprofundamento do conhecimento nesta área facilitando a inclusão destes no mercado de trabalho.

Sem dúvida, uma formação baseada no conhecimento apropriado com uma fundamentação teórica sólida capacitará o profissional para o enfrentamento num mercado de trabalho cuja competição abrange profissionais capacitados e improvisados amadores. Paradoxalmente, cabe aos formadores destes futuros profissionais a atenção às inovações que permitam constantes transformações de uma profissão que se insere no universo da estética.

Analisando as imagens concebidas para os produtos da Comunicação Visual da atualidade, constatamos certas características inovadoras que indicam o abandono de alguns pressupostos pertinentes a certos paradigmas que nortearam os processos de concepção, de um período cuja formação foi fundamentada nos princípios da Bauhaus.

No Brasil, a primeira Escola dedicada ao ensino da Comunicação Visual foi implantada na década de 60: a Escola Superior de Desenho Industrial.

Com uma proposta estética distante da nossa realidade, a ESDI trouxe para o Brasil as imagens utópicas do *design* europeu, com bases construtivistas, introduzindo uma estética baseada nos princípios da "boa forma".

O tipo de Comunicação Visual que se produziu a partir desta não se fundamentou nas raízes culturais de nossa sociedade, muito pelo contrário, reproduziu os paradigmas bauhausianos que passaram a constituir uma nova ordem estética bem distante de nossa realidade.

Para uma sociedade cuja formulação do gosto contou com interferências culturais marcantes desde o período colonial, a nova estética foi naturalmente incorporada, sem traumas ou resistências, pelos produtores e facilmente assimilada pelos usuários.

A partir do início do século foram desenvolvidas na Bauhaus teorias que se tornaram paradigmas para a Comunicação Visual. Contando com formuladores do porte de Wassily Kandinsky, Johann Itten Paul Klee, entre outros, nesta "Escola da Construção" estruturou-se uma estética que caracterizou o *design* do mundo Ocidental a partir de então. Nestas teorias encontram-se os princípios estruturalistas do construtivismo.

Considerando sobretudo a extensa obra direcionada para o estudo da sintaxe do espaço bidimensional, encontramos no pensamento criativo de Paul Klee uma das mais importantes teorias do pensamento construtivista introduzido na Bauhaus por meio

dos textos que o autor produzia e das análises que realizava de sua obra pictórica durante as aulas de desenho ou nos *ateliers* de tecelagem e tapeçaria¹.

Por um período relativo a 2/3 de sua vida, Klee realizou trabalhos no âmbito da pintura e desenho, elaborando teorias sobre o pensamento criativo. Dos trabalhos realizados neste período, a tônica era a relação arte pictórica/música. Seu interesse voltava-se especialmente para as concepções pictóricas proporcionando a representação do movimento. Percebendo a força do caráter temporal – as construções musicais e suas relações com as divisões estruturais do espaço bidimensional - Klee concebeu uma teoria que se propunha à formulação de uma linguagem estruturada, visando a representação pictórica do compasso; dos valores musicais; tempos musicais; contrapontos; polifonias, entre outros, identificando similaridades entre a pintura e a música. diz Klee:

“Cada vez mais estou convencido acerca dos paralelismos entre a música e a arte (...) Sem dúvida ambos são temporais, o que é fácil de demonstrar... os movimentos expressivos do pincel, a gênese do efeito.”²

Abordando conceitos de natureza puramente plástica, apesar do desejo de compreender sua relação com o universo da música, Klee preocupava-se principalmente com questões relativas à estrutura. Ao postular a harmonia plástica, o equilíbrio entre o 'princípio fundamental masculino' e o 'princípio fundamental feminino', entre o espírito e a matéria e suas expressões formais, utilizava, como símbolo, a imagem do pêndulo como elemento de ligação entre as partes opostas de um todo.

Paul Klee investigou tanto a dimensão simbólica quanto o universo da estrutura do espaço bidimensional. Interessa-nos aqui sua compreensão de estrutura:

“... a estrutura existe quando um elemento do quadro é repetido com uma frequência desejada: os ritmos estruturais de nível evolucionar mais inferior encontram sua expressão numérica na soma das unidades puras, por exemplo, ordenações paralelas de retas idênticas em distâncias iguais.”³

Estudando o espaço do quadro, Klee considerava que uma composição bidimensional tem em si uma malha modular que aceita e facilita as concepções. Essa malha, que chamava de 'ritmos estruturais primitivos', forma-se por linhas paralelas que se cruzam perpendicularmente resultando numa rede de quadrados.

Na Comunicação Visual, tal elemento estruturante é utilizado para as concepções tradicionais de marcas, símbolos, diagramações, sendo reconhecida como *malha de construção*.

No processo de estruturação do espaço bidimensional, Klee compreende nos 'ritmos estruturais primitivos' as relações matematicamente semelhantes entre a

1. DROSTE, Magdalena. Apud Kersten, W.: Bauhaus 1919 – 1933 (p. 65)

2. WICK, Reiner apud Paul Klee: Pedagogia da Bauhaus (p. 320)

3. idem (p. 339)

escrita musical e as concepções do espaço bidimensional. Ele compreende estas estruturas primitivas como organismos:

"Todo organismo é um indivíduo, é indivisível. Isto significa que nada lhe pode ser tirado sem que isto altere o caráter do conjunto: ou até impede as funções do conjunto. Do mesmo modo, também nada se lhe pode acrescentar."⁴

Observava que a estrutura básica da escrita musical - a pauta - apesar de imutável, vai propiciar a formação da obra musical por suas linhas melódicas, diferentes entre si.

Por princípio Klee se interessava pelo processo de concepção, considerando o momento de formação. Para ele, o processo é temporal, o que desperta sua atenção:

"...não pensar na forma mas na formação: interessam mais as forças formadoras do que as formas finais."⁵

O processo formador denota a escolha pelo processo de concepção em detrimento do produto final.

Questionava Klee: o que se pode esperar de uma forma finalizada a não ser o encerramento de um processo conceptivo que culmina nela própria? Como é possível vislumbrar o que vem mais adiante, ou seja, o seu processo de continuação, de desenvolvimento, se este momento já está encerrado?

Podemos compreender os processos formadores como veículos para as realizações que denunciam os pressupostos que se apresentam a partir das teorizações.

Apesar do empenho em resolver as questões de estrutura e composição da forma que, numa primeira leitura, podemos analisar como o maior interesse de Klee, este extrapola o nível da matéria, posicionando-se numa esfera mais ampla. Esta preocupação pode ser percebida em suas palavras:

"Somos artistas, homens práticos de ação, razão pela qual atuamos, por natureza, em um âmbito preferencialmente formal. Sem esquecer que antes do início formal, ou mais simplesmente antes do primeiro traço, existe uma história precedente, e não apenas o anseio, o prazer do homem em se expressar, não apenas a necessidade exterior de fazê-lo, mas também um estado geral de sua condição humana cuja direção recebe o nome de visão de mundo e que surge aqui e acolá com a necessidade interior de manifestar-se. Faço questão de frisar isso para que não se produza o mal-entendido de que uma obra se compõe apenas de forma."⁶

Klee observava os pressupostos sintáticos atuando nos processos conceptivos. Em sua genialidade, apresentava em suas teorias, de forma admirável, um paradoxo: os pressupostos sintáticos extrapolando os limites formais e possibilitando a constituição de uma linguagem própria.

4. ibidem (p

5. Gelhaar, Cristiam apud Paul Klee: Paul Klee et le Bauhaus (p.17)

6. WICK, Reiner apud Paul Klee. Pedagogia da Bauhaus (p.335)

Em cada momento da obra de Klee, está presente a preocupação com as questões processuais, o que pode ser percebido por sua atenção na representação do movimento. Isto pode ser observado em algumas de suas composições com módulos de cor utilizando elementos modulares estruturados - a malha de construção - relacionados entre si numa interação de significados.

Associamos, portanto, a malha de construção que faz parte do pensamento criativo de Paul Klee a um sistema de linguagem, como numa escrita, onde as formas estruturais participam de um contexto de significados.

Klee elabora as teorias da forma para representar algo. Utiliza, para isto, a linguagem da abstração e com ela trabalha o mundo dos significados pela síntese. As formas que compõem suas obras estão associadas a conteúdos predeterminados. Assim, ao ingressar no universo da sistematização podem representar o mundo de sensações que extrapola o limite do visível.

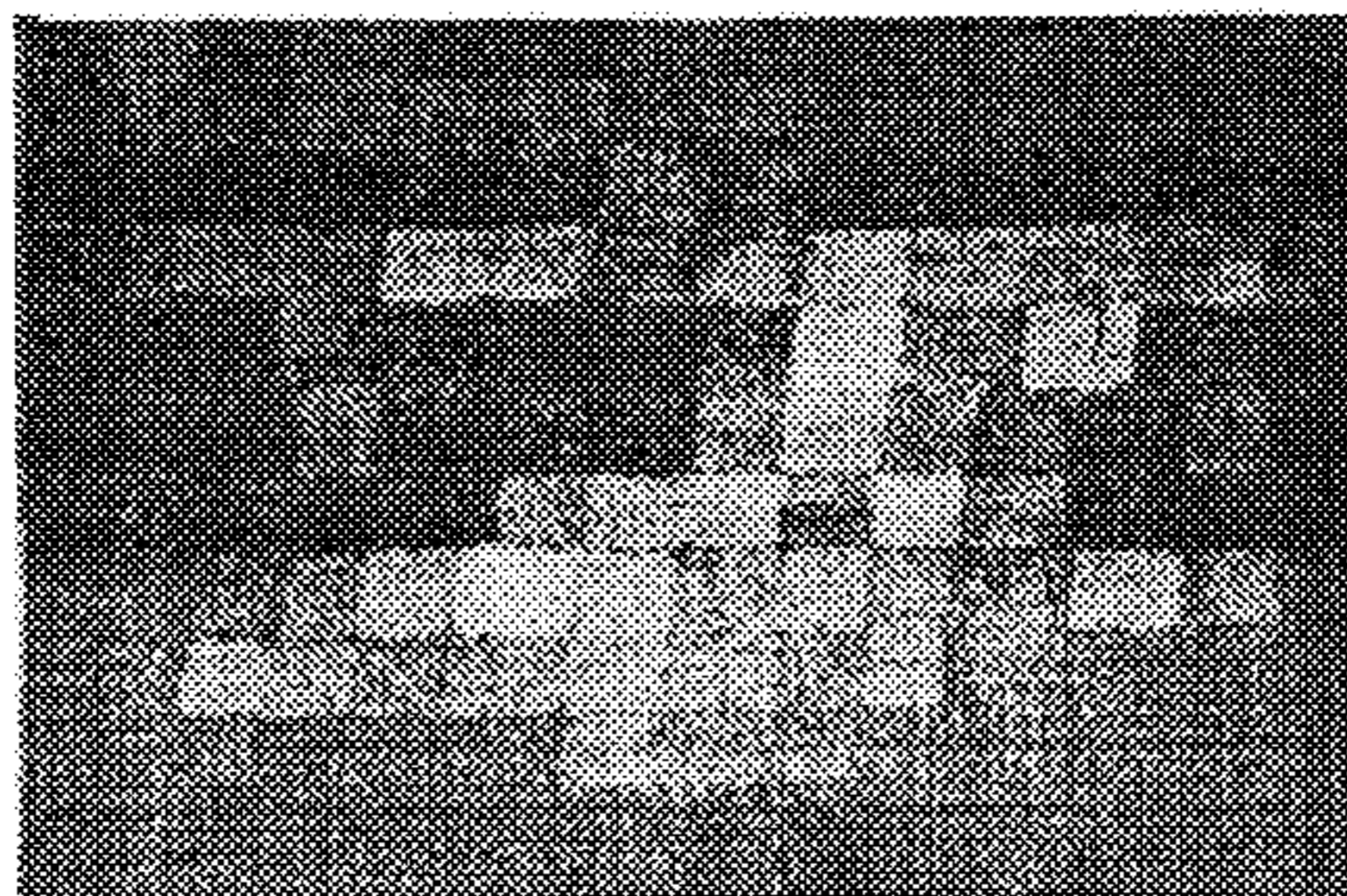
Este tipo de representação artística atende às concepções de coisas não visíveis, reconhecíveis por sua forma.

Como diz Naum Gabo, citado na obra de Aracy do Amaral *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*:

"Na base da idéia construtivista se encontra uma concepção inteiramente nova da arte e sua funções vitais. Implica uma reconstrução total dos meios nos diversos domínios artísticos, de seus métodos e seus fins. Atinge dois elementos fundamentais sobre os quais repousa o edifício artístico: conteúdo e forma. A idéia construtivista não separa o conteúdo da forma, não concebe que possam ter uma existência autônoma. O conceito da idéia construtivista exclui a possibilidade de fazer do fundo e forma duas noções distintas.⁷"

Na obra de Paul Klee os quadrados de cor demonstram esta associação de forma e conteúdo integrando, ao mesmo tempo, forma e fundo também indissociados.

Como exemplo apresentamos, a seguir, a obra *Alter Klang*.



7. AMARAL, Aracy do, apud Naum Gabo: "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte" (p 45)

Nesta obra, Klee demonstra maturidade e autonomia na representação de imagens com significados referentes ao universo da música.

Realizada em 1925, *Alter Klang* é considerada por Andrew Kagan, na obra *Paul Klee Art & Music*, a grande obra de Klee no que se refere à harmonia das cores e representação do movimento.

Literalmente, *Alter Klang* quer dizer *Velha Canção*, numa tradução não muito precisa. Ela sugere, num sentido genérico, conceitos de melodia, harmonia e tonalidade que prevalecem na música alemã entre a Renascença e o século XIX. Este período caracteriza-se, em termos musicais, pela harmonia tonal, sons sem dissonâncias e valores tonais com o claro/escuro das nuances musicais - qualidades que Klee mais aprecia na música. Em termos pictóricos, o período caracteriza-se pelos mesmos valores de harmonia e contrastes de luminosidade no emprego da cor.

Em *Alter Klang*, as cores estão bem integradas e indissociadas da forma. Segundo Kagan, esta obra apresenta uma composição similar à pintura de Léonardo da Vinci: *Saint John the Baptist*. Há uma semelhança entre as cores, a dinâmica da forma - seu movimento - e a atmosfera. Entretanto, esta obra é uma invenção original, pois se utiliza das cores e da dinâmica do quadro comparando-se, na obra de da Vinci, ao movimento do braço que se estende e aponta para o alto.

Na obra em questão, Klee realiza uma composição com linguagem atualíssima para a sua época com o emprego da construção abstrata geométrica transmitindo, além da ambientação da época caracterizada pelas cores, o movimento da figura de *Saint John the Baptist*.

Utilizando a malha de construção com módulos constantes e a composição inteiramente realizada pela cor, *Alter Klang* está livre das sombras e profundidades da Renascença. Cada cor é standardizada como um módulo signo. Articula-se uma verdadeira linguagem cuja estrutura, composta pela relação entre os módulos e as cores, permitirá a realização do desejo de Paul Klee: a noção de movimento. A presença constante do fundo (negro) que se interpõe entre e dentre os módulos de cor dá continuidade aos elementos formadores.

Com este breve resumo de alguns pontos do pensamento criativo de Klee podemos compreender sua importância para a Comunicação Visual: os processos de concepção que priorizam a estruturação da página, as constituições estruturadas por malhas de construção e a importância dos sistemas modulares que auxiliam a concepção e assimilação das imagens comunicacionais, além da conclusiva noção do emprego de elementos que possam representar um universo auxiliando os processos de concepção que pressupõem uma intenção.

Os Desafios das Transformações

O momento atual requer uma atenção especial a todos os segmentos da sociedade, pois vivenciamos rápidas e constantes transformações.

Para o universo da Comunicação Visual torna-se necessário ajustar o olhar visando à compreensão das mudanças que já se apresentam nos produtos concebidos na atualidade. Não podemos deixar de observar nestes uma tendência à singularidade, a busca pela especificidade para cada produto.

Alguns produtos evidenciam a importância dos atores - criadores ou receptores - ao assimilarem um comportamento de ruptura com os paradigmas da Bauhaus. Estes produtos demonstram a tendência para a especificidade em detrimento das concepções amparadas por pressupostos paradigmáticos.

Apesar desta tendência observada na atualidade, encontram-se, ainda hoje, certos condicionamentos que trazem para perto de nós os fundamentos teóricos elaborados nos anos efervescentes daquela instituição de ensino. Observamos esta preocupação nos currículos de cursos de Comunicação Visual que ainda mantêm disciplinas de tendência metodológica com base em sistemas estruturalizantes. Esta preocupação busca codificar os elementos da sintaxe visual a partir de uma malha de sistemas bem estruturados seja no que se refere ao emprego da forma, da cor ou da tipologia. Observamos, também, em alguns casos, a inovação no uso de alguns elementos sintáticos com a presença conservadora de outros.

Contudo, é necessário que se faça um alerta para aqueles que ingressam no mercado atual: vivemos uma nova realidade que rompe as premissas anteriores na membrana que divide o pressuposto do diferenciado, alterando os processos de concepção.

Os nivelamentos sintáticos, utilizados indiscriminadamente para quaisquer produtos, não atendem mais às necessidades do momento, pois dificultam as singularizações. Estes nivelamentos, relativos às concepções que se processam na mente de superfície, esgotam a capacidade de comunicabilidade pelo emprego excessivo de elementos invariantes. Ricos em conteúdo ideativo, estes elementos se caracterizam pela fácil compreensão mantendo, portanto, uma relação de rápida assimilação entre a imagem-mensagem e o receptor. Entretanto contamos, no momento atual, com significantes transformações nos processos de concepção da Comunicação Visual que se encaminha, cada vez mais, para a convivência com o inusitado.

Como diz Anton Ehrenzweig na obra *Psicanálise da Percepção Artística*, é preciso compreender a convivência entre os elementos invariantes, facilmente assimilados, e os elementos "inarticulados"⁸, gerados na mente aprofundada, constituindo o inusitado. Por estes meios, é possível *intrigar* o receptor com concepções diferenciadas.

Como já foi dito, a Comunicação Visual da atualidade conta com a contribuição, cada vez maior, das novas tecnologias: a computação gráfica. Avolumam-se os recursos tornando-se cada vez mais ricos e ampliando as possibilidades de interferência do criador na sintaxe visual.

Paradoxalmente, a computação gráfica tanto facilita o uso padronizado dos elementos sintáticos, quando utilizada sem critérios inovadores, quanto facilita o desenvolvimento da subjetivação. Com esta ferramenta, em constante atualização, os recursos visuais sempre renovados ampliam as possibilidades de concepções que se refletem nas novas tendências à singularização.

A rapidez com que se processam as transformações neste campo do conhecimento, que busca constantemente o novo, vem dificultando a constituição de teorias que alicercem as condutas acadêmicas, pois nos deslocamos numa condição em constante ebulição, com alterações significativas e aceleradas.

Com a impossibilidade de contarmos com este fundamento teórico, o constante desafio leva-nos a buscar apoio nos questionamentos filosóficos.

Na obra *Moralidades Pós-modernas*, Jean-François Lyotard analisa os desafios que articulam as concepções dos comunicadores visuais (nomeados pelo autor como artistas gráficos) da atualidade.

No capítulo *Paradoxo sobre o Artista Gráfico*, Lyotard dedica-se à investigação das coerções constantes que acompanham o artista gráfico.

Para ele, as mais evidentes são:

*"ser agradável, ser persuasivo e ser correto. Isto é, que o objeto (chamo assim o produto que resulta do trabalho do artista gráfico) dê prazer ao olhar; que o objeto induza naquele que olha uma disposição de se render à manifestação, à exposição, à instituição etc.; que o objeto seja fiel à coisa que promove, fiel à sua mensagem e a seu espírito"*⁹.

Na suposta fidelidade reside a individuação do produto (objeto) para cada atendimento. Esta, como veremos mais adiante, só será possível a partir da compreensão de cada elemento da sintaxe quando apresenta uma precisão de propósitos com o significado estético específico levando o profissional a abdicar das facilidades dos paradigmas que visam a uma conduta baseada no espelhamento.

Cada artista, para Lyotard, dará mais ênfase a um determinado sentido: literal, alegórico, etc, mas todos deverão estar preocupados em "intrigar" o público para o qual destina suas concepções:

8. EHRENZWEIG, Anton: *Psicanálise da Percepção Artística* (p. 41)

9. LYOTARD, Jean-François: *Moralidade Pós-Modernas* (p. 37)

"O objeto do artista gráfico deve intrigar. Intrigando, talvez ele satisfaça todas as coerções de uma só vez. O que é belo detém o olhar, freia o deslocamento permanente do campo do olhar (o que a visão comum faz, o pensamento clarividente faz uma pausa, e essa suspensão é a marca do prazer estético. Isso se chama contemplar"¹⁰.

O objeto do artista gráfico é uma manifestação estética individualizada pelas escolhas de significados e pelo trato dos elementos sintáticos. Abdicando do uso facilitado por elementos invariantes, o artista gráfico deve ir em busca do desafio. Deve intrigar pela beleza desafiante e voltar sua atenção para o subjetivo que deve residir em cada objeto. O novo, aquele que se repete por si, já não instiga mais.

Compreenderemos melhor estas questões na citação a seguir:

"... essa coerção de intriga é devida à beleza [...] às potências de emoção inesperada que dormem nas cores, nas superfícies, nas linhas. É ainda o artista, no artista gráfico, que não consegue evitar despertá-los, desencadear o potencial inesgotável de acontecimentos sensíveis. [...] eles devem intrigar também porque lidam com transeuntes, olhos que passam, mentes saturadas de informações, indiferentes, ameaçadas pelo tédio do novo, que está em toda parte e é o mesmo, com pensamentos indisponíveis, já ocupados, preocupados, principalmente em se comunicar, e depressa."¹¹

Lyotard nos alerta para a compreensão do momento de saturação que vivemos. O artista gráfico da atualidade deve compreendê-lo, e posicionar-se de forma a conduzir seus questionamentos priorizando a visão estética para dela fazer uso. Diz Lyotard:

"As Artes Gráficas têm de despertá-los [os transeuntes] do sono da comunicação generalizada, frear sua má vontade de vida, fazê-los perder um pouco de tempo."¹²

Os desafios que permeiam os processos de concepção da Comunicação Visual em busca de novos caminhos, para atenderem às solicitações do momento, encontram no emprego dos elementos da sintaxe com conceitos diversificados e significados próprios uma solução atual. Ao empregar a forma, a cor, as texturas, a composição e a tipologia, o comunicador visual deve buscar a especificidade no emprego de cada um destes.

Estudo de casos

Para que possamos compreender as questões que se apresentam neste artigo, utilizaremos o estudo dos elementos da sintaxe destacando a tipologia e seu emprego em produtos que caracterizem os momentos distintos tratados aqui. Para a melhor compreensão, definiremos os dois momentos a seguir: anterior aos anos 80 e a partir desta data até a atualidade.

10. idem (p.40)

11 idem (p.43)

12 ibidem

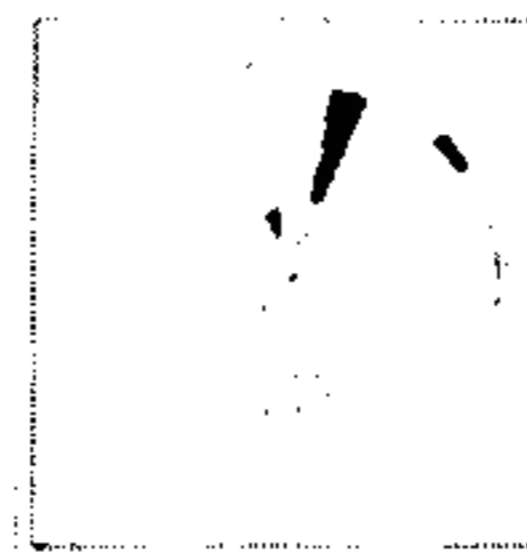
No primeiro momento, analisaremos o emprego das diagramações baseadas nas estruturações construtivistas; a aplicabilidade de sistemas de cores e fontes tipográficas.

No segundo momento, analisaremos a liberdade no emprego das formações e composições; a singularização na utilização das cores e as tipologias concebidas com o auxílio de programas especiais utilizados pela Computação Gráfica.

Analisaremos inicialmente a Identidade Visual de Otl Eicher para as Olimpíadas de Munich 72.

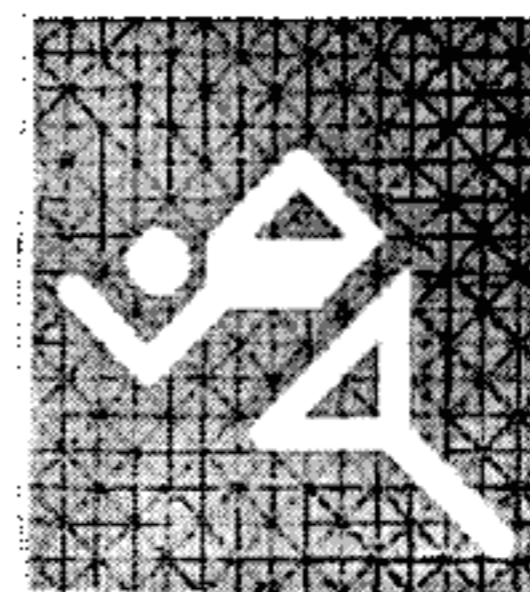
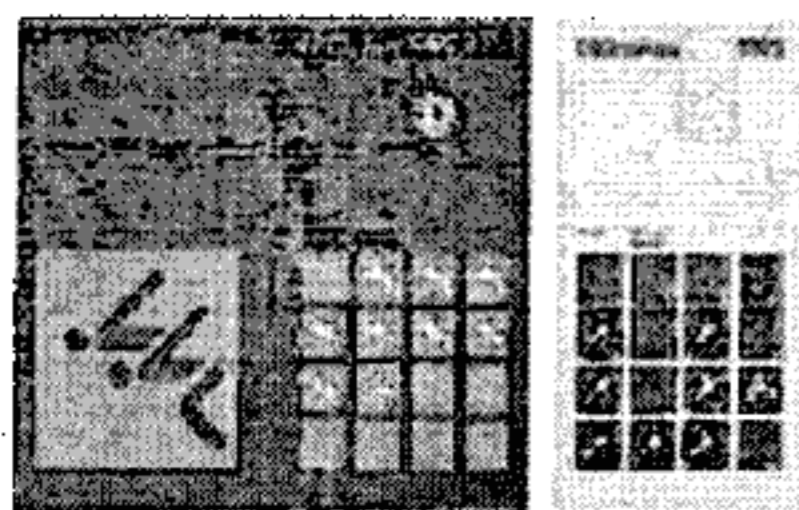


Spiele
der XX
Olympiade
München
1972



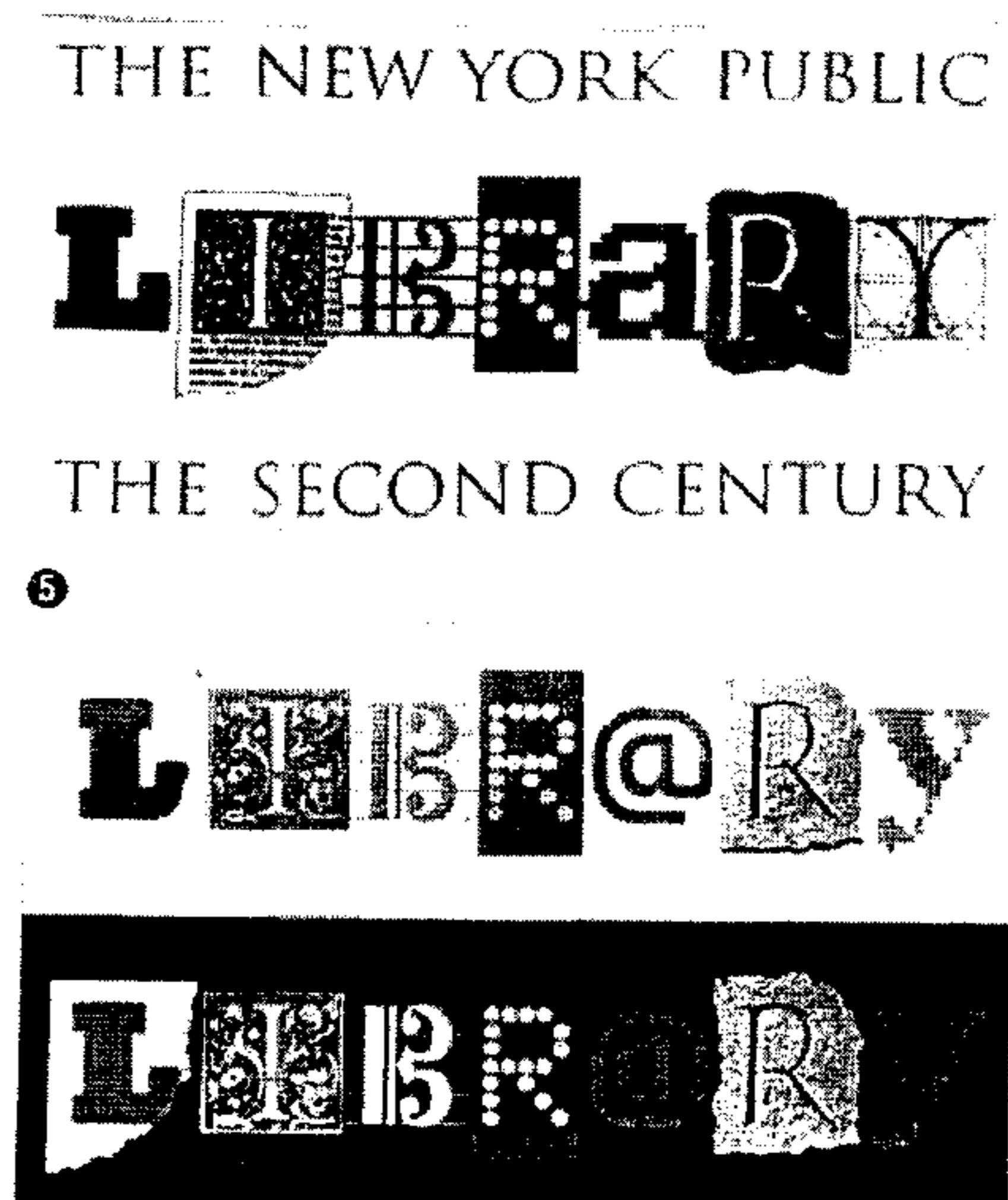
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnop
opqrstuvwxyzß
1234567890AB
CDEFGHIJKLM
NOPQRSTUWV
XYZäöü?;èé.



Em parte do projeto da Identidade Visual podemos identificar os elementos paradigmáticos que o Comunicador Visual utilizava em seu processo de concepção. Destacamos a rigidez no emprego das estruturas modulares - as malhas de construção. As diagramações também apresentam esta peculiaridade. Em relação ao emprego da cor ela é sistemática: em todas as peças da identidade visual são utilizados dois conjuntos de cores complementares: amarelo e violeta; laranja e cian. As cores são escolhidas sem um critério de singularização. Quanto à tipografia, é adotada a Univers constantemente empregada em trabalhos desta ordem por suas

características de boa legibilidade. O projeto, como pode ser observado, parte de pressupostos no emprego dos elementos sintáticos buscando a melhor compreensão por parte do usuário e visando a uma rápida assimilação.



Em segundo lugar, apresentamos a concepção de Steff Geinssbuhler para a *New York Public Library* (1995).

Estruturas de construção, cores sistematizadas, formas estruturadas não são os elementos com os quais Geinssbuhler inicia seu processo de concepção. A preocupação inicial é com a conceituação que evidencia a singularização do produto final.

É possível notarmos no confronto entre os produtos destes dois comunicadores visuais mutações nos processos de concepção. Na obra de Geinssbuhler o universo de significados é ampliado - tanto no emprego da forma quanto no da cor. A singularidade no trato da tipografia só é possível por meio da constante participação do profissional interagindo no processo de concepção com o auxílio da computação gráfica.

Levando em conta que a atualidade impõe uma abertura para campos ilimitados de conceitos e tendências caracterizando-se pela diversidade e utilizando universos de significados ampliados e desmistificados, não devemos ignorar que a era

das rápidas transformações e das multiplicidades de universos, que estamos vivendo, refletem-se não só no comportamento do agente criador mas também no seu público-alvo.

Podemos afirmar que o momento diferencia-se pelo emprego característico e inigualável dos elementos da sintaxe da Comunicação Visual. Esta afirmação pode ser comprovada em alguns exemplos de fontes tipográficas.

Utilizando os dois momentos citados anteriormente, estudaremos o emprego da tipologia, observando as diferenciações que caracterizam as transformações na Comunicação Visual.

Enquanto o momento tradicional empregava a tipologia com a finalidade da boa leitura, escolhendo principalmente as famílias Helvética, Univers ou Futura com seu emprego massificado em produtos distintos e totalmente diferenciados, observamos que na atualidade já é possível o registro de um comportamento que caracteriza a singularização. Esta afirmativa pode ser observada nas concepções de famílias tipográficas que são criadas a todo o momento. A facilidade para a concepção destas famílias deve-se a programas de computação. As constantes mudanças neste campo nos leva a considerar a hipótese de se criarem, no futuro, fontes específicas para cada produto.

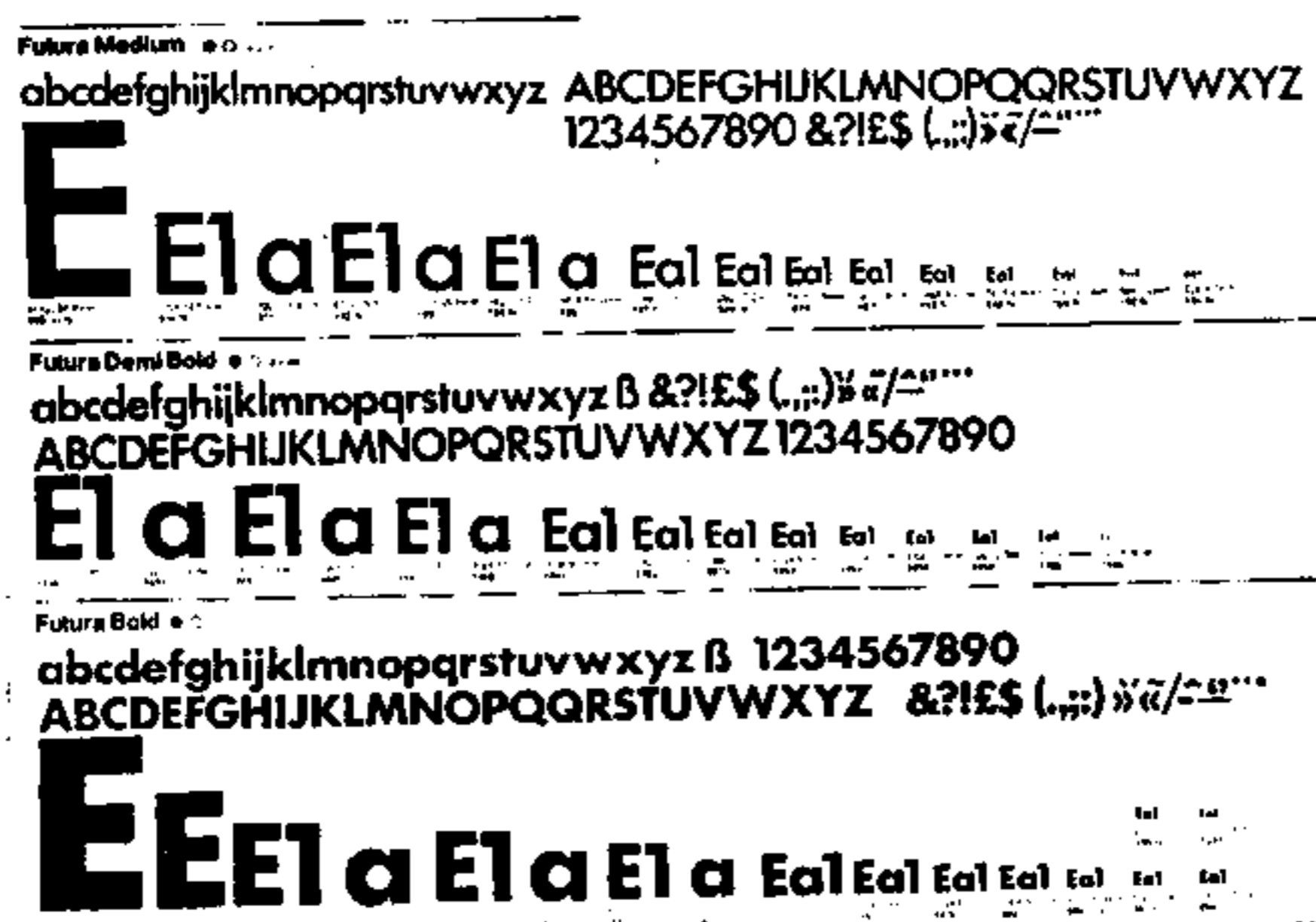
As técnicas utilizadas para o emprego das tipologias nos produtos da Comunicação Visual em si já determinam diferenciações: as concepções que caracterizavam o momento que já podemos nomear como tradicional utilizavam basicamente as letras transferíveis (Letraset) limitando o emprego da cor e impossibilitando alterações. Os pressupostos invariantes também condicionavam seu uso, pois reduziam as fontes empregadas em função da qualidade do desenho das mesmas, considerando as possibilidades de melhor leitura, mas desconsiderando, muitas vezes, a importância destas enquanto elemento de significado.

A b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! @ # \$ % & * ()

A atualidade conta com programas de fácil acesso para a concepção de famílias completas que podem ser alteradas quando empregadas em projetos permitindo a interferência nas cores, formas, aceitando distorções e combinações distintas tanto de corpos diferentes quanto de famílias. As próprias fontes podem ser alteradas, rasuradas, quebradas, estendidas ou condensadas, perspectivadas, ou guarnecidas de relevo, comportando qualquer alteração de texturas, cores, tons dégradés, enfim, um número infinito de possibilidades.



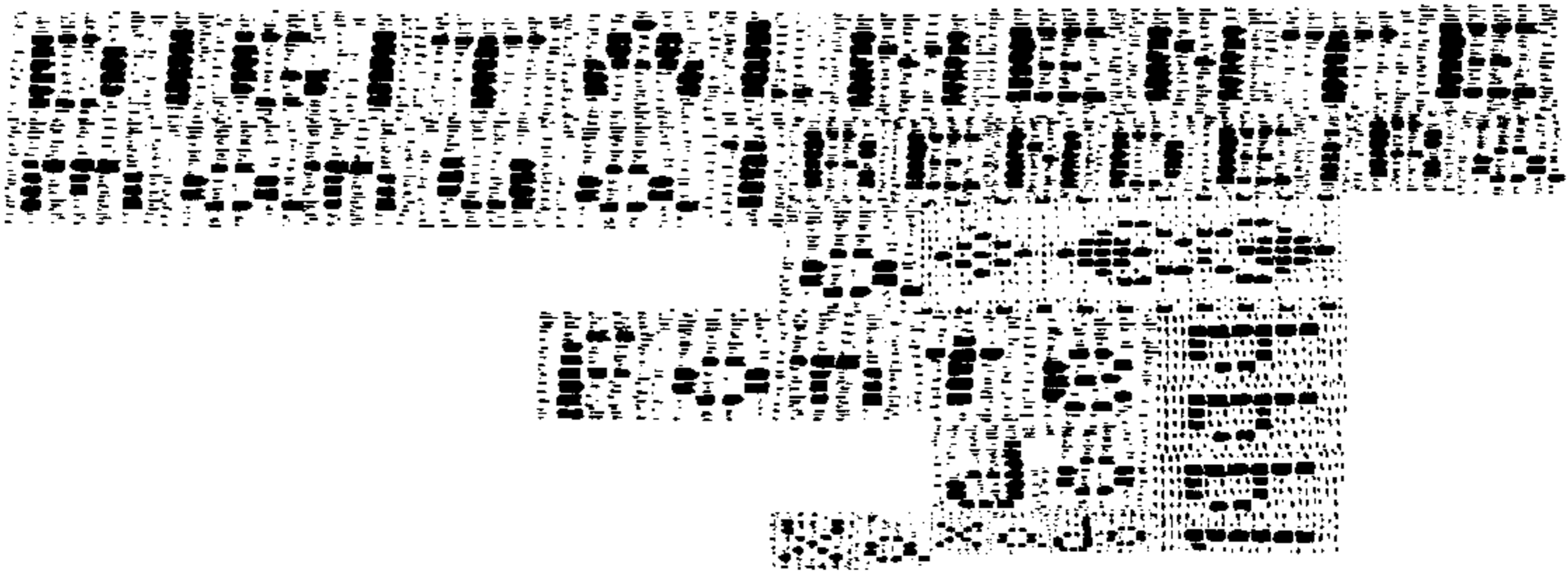
Com base nas questões teóricas aqui levantadas, pensamos que a singularização pode servir como um estímulo a uma identidade regionalista que norteará a concepção das imagens geradas pelos profissionais da Comunicação Visual buscando ressaltar as características estéticas da nossa realidade circundante.

Como formadores de comunicadores visuais que ingressam constantemente no mercado de trabalho, devemos estimular a busca por uma estética que caracterize nossas raízes, o que já pode ser observado nas concepções de algumas fontes tipográficas.

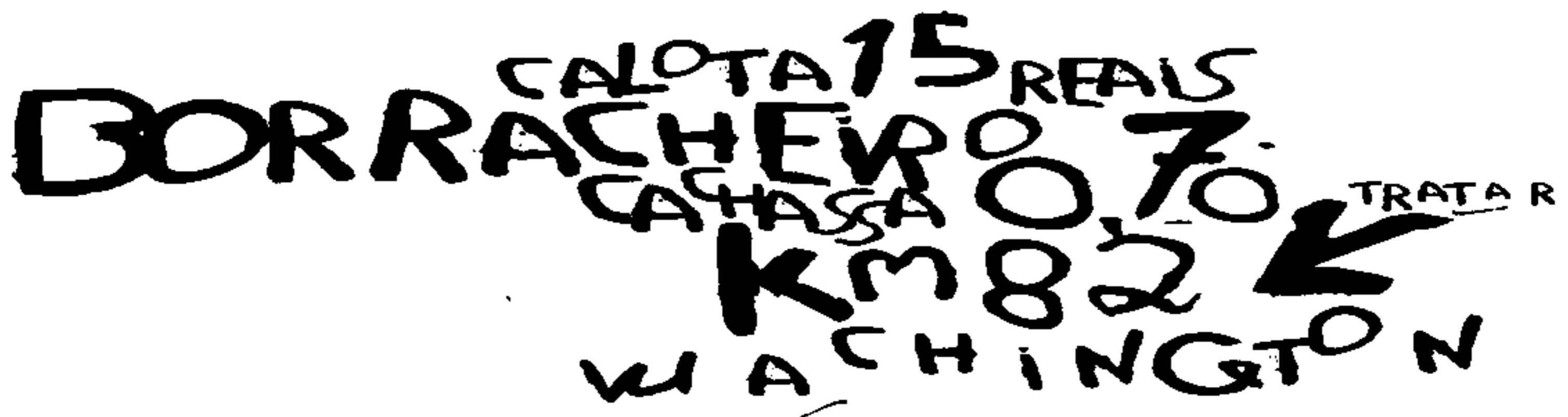
O interesse na investigação de uma identidade regionalista desenvolvida no curso de Comunicação Visual da UFRJ já apresenta alguns resultados. Queremos destacar as criações do artista gráfico Tonho, que busca nas nossas raízes culturais o estímulo para suas concepções de fontes tipográficas.

Apresentamos a seguir as concepções que empregam as fontes *Rendeira* e *Borracheiro* identificando uma sintaxe tipicamente brasileira.

A fonte *Redeira* baseia-se nas rendas confeccionadas no nordeste do Brasil apresentando as texturas e processos de concepção característicos desse tipo de trabalho realizado por artistas populares.



A fonte *Borracheiro* baseia-se em palavras desenhadas em oficinas de consertos de pneus no Rio de Janeiro por populares que, com alguma sensibilidade, procuram compreender o significado das letras em relação a que se destinam.



Concluindo, estamos perante o momento das transformações que visam às singularizações. Abdicando dos paradigmas que encaminharam os processos de concepção da Comunicação Visual para uma estética diversificada, devemos direcionar nosso pensamento para a nova realidade que possibilita a afirmação de nossas características estéticas. Como formadores dos profissionais que ingressam no mercado de trabalho, devemos ter em mente a importância de destacarmos nossa estética, criando uma nova mentalidade de identidade regionalista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AICHER, Oti, KRAMPEN, Martin: *Sistemas de signos e n la Comunicación Visual*. Barcelona, G.Gili, 1979
- AMARAL, Aracy: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*, Mec. Funarte, Museu de Arte Moderna. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. 1977
- ARNHEIM, Rudolf: *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. 3a ed. SP Livraria Pioneira,. 1986
- *Intuição e Intelecto na Arte*. SP. Martins Fontes, 1989
- BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. SP, Cultrix, 1985
- *O Óbvio e o Obtuso*. SP., Martins Fontes, 1990
- BION, Wilfred Ruprecht: *As Transformações. A Mudança do Aprender para o Crescer*. RJ, Imago, 1991
- CALABRESE, Omar: *A Linguagem da Arte*. RJ, Globo, 1987
- CONNOR, Steven: *Cultura Pós-Moderna*. SP, Loyola, 1993
- DE FLEUR, Melvin. L: *Teorias de Comunicação de Massa*. RJ, Zahar, 1971
- DONDIS, D.A: *La Sintaxis de la Imagen. Introducción al Alfabeto Visual*. Barcelona, G.Gili, 1980
- DROSTE, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*, Berlim, Benedikt Taschen, 1994
- EHRENZWEIG, Anton: *Psicanálise da percepção artística. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente*. RJ, Zahar, 1977
- *A ordem oculta da arte*, RJ, Zahar, 1969
- FRUTIGER, Adrian: *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*. Barcelona, G.Gili., 1985
- GEELHAAR, Christian: *Paul Klee`et le Bauhaus*. Neuchâtel lles e Calendes, 1972
- GUILLAUME, Paul: *Psicologia da Forma*, SP, Ed. Nacional, 1966
- HARVEY, David: *A Condição Pós-Moderna*, SP, Loyola, 1993
- HÖRMANN, Hans: *Psicología del Lenguaje*. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, SA., 1973
- JAMESON, Frederic: *Pós-Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. SP, Ática, 1996
- LYOTARD, Jean-Fançois: *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck, 1985
- *Moralidades Pós-Modernas*, SP, Papyrus, 1996
- KAGAN, Andrew: *Paul Klee, Art & Music*. NY. Cornell University Press. Ithaca and London, 1989
- KANDINSKY, Wassili: *Curso da Bauhaus*. SP, Martins Fontes, 1987
- *Ponto, Linha, Plano*: RJ, Edições 70, 1989

- KLEE, Paul: La Pensée Créatrice. Écrits sur L'Art / 1 Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller Paris, Dessais et Tolra, 1973
- Diários. SP. Martins Fontes, 1990
- Teoria del Arte Moderno. Buenos Aires, Calden, ,1979
- KUMAR, Krisshan, Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna. RJ, Jorge Zahar, 1997
- MOLES, A e outros.: Semiologia dos Objetos. Petrópolis, Vozes, 1972
- PANOFKY, Erwin: Significado nas Artes Visuais. Perspectiva, SP., 1991
- SALLES, Ricardo: Nostalgia Imperial. Topbooks, RJ, 1996
- SPANUDIS, Theon: Construtivistas Brasileiros. RJ, s/e, s/d
- STANGOS, Nikos: Conceitos da Arte Moderna. RJ. Jorge Zahar, 1991
- TORRES-GARCIA, Joaquín: Universalismo Construtivo. vol. 2 Alianza Forma Madrid, Editorial Alianza, 1984
- WICK, Reiner: Pedagogia da Bauhaus. SP. Martins Fontes. 1990
- WONG, Wucius: Fundamentos del diseño. Barcelona, G. Gili, 1993
- WORRINGER, Wilhelm: Abstraction et Einförlung. Présentation Dora Vallier. L'Esprit et les Formes, Paris, Editions Klincksieck, , 1986

Periódicos:

- NOVUM Gebrauchsgraphik: 7/1972
- Step-by-Step Publishing: Step-by-Step Graphics. vol 12. nº 3. 1996
- Fontes:
- Catálogo de Letraset do Brasil
- Step-by-Step Publishing: Step-by-Step Graphics vol. 12 nº 6; vol 14 nº 3, 4 e 5
- Disquete de Fontes Tipográficas Tonho-Fonts