



Modos de formalização do projeto gráfico: a questão do estilo¹

Washington Dias Lessa, DSc

UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro²

RESUMO

A resolução formal de um projeto de design gráfico se dá a partir de fatores funcionais, tecnológicos, simbólicos, estéticos etc. A questão do estilo pertence, embora não exclusivamente, ao âmbito estético, tendo sido equacionada de diferentes maneiras ao longo da história da profissão. Este texto busca indicar as transformações de dois modos de se considerar o estilo como categoria que participa da teoria e da prática do design gráfico. Esses modos são dados: a) pela história da arte e da cultura; b) pela consideração de um “estilo gráfico”, que partiria de Gutenberg, passaria as inflexões causadas pela Revolução Industrial e pela consolidação do design gráfico moderno, chegando aos desafios contemporâneos colocados pela “revolução” digital.

PALAVRAS-CHAVE

Produção editorial; práticas editoriais; suportes da escrita

CORPO DO TRABALHO

Um estilo é, genericamente, definido a partir da busca de regularidades e constantes, seja nas obras de um grupo de indivíduos, seja nas de um único indivíduo. Como conceito aplica-se tanto aos vários tipos de produção artística, quanto a projetos com fins utilitários – arquitetura, objetos, impressos, vestuário etc –, os quais também lidam com questões estéticas (entre outras). No âmbito das linguagens visuais, que é o que nos interessa, pode-se dizer que ele abrange três aspectos: “os elementos formais ou motivos, as relações formais e as qualidades, compreendendo-se aí uma qualidade de conjunto que pode ser chamada de ‘expressão’”.³

¹ Trabalho apresentado ao NP 04 – Produção Editorial, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Washington Dias Lessa é formado em design e é professor da ESDI–Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ desde 1977. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Em sua atuação como designer gráfico, desenvolveu inúmeros projetos na área de design editorial.

³ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, p. 39



No quadro de uma filosofia da história, o conceito de estilo: pode corresponder à “manifestação da cultura como totalidade”, abrangendo “as formas ou as qualidades partilhadas por todas as artes (...) durante um lapso de tempo significativo”⁴; pode dizer respeito apenas a um tipo de arte, ou a uma especificidade regional; pode, segundo um referencial antropológico, referir-se à cultura material de uma sociedade dita primitiva. Em outro registro, setores da crítica de arte tendem a conceber o estilo como aquisição pessoal do sujeito artístico. Deve ser indicado que nos interessa aqui o caráter coletivo do estilo, já que mesmo o estilo pessoal de um produtor diz respeito a uma história autoral que envolve influências sofridas, escolhidas e processadas dentro de um contexto sócio-cultural particular.

Este texto busca indicar transformações de duas conceituações de estilo ao longo do processo de constituição e consolidação do campo profissional do design gráfico: a) a que se define a partir da história da arte e da cultura; b) a que se define com base em referências tecnológicas e de linguagem visual (igualmente envolvendo, portanto, a dimensão cultural).

História e estilo

De acordo com a acepção própria da história da arte, ou seja, como signo visível da unidade cultural de um período (ou algo similar a isto), o termo ‘estilo’ só seria completamente adequado para a designação dos períodos históricos anteriores à Revolução Francesa e à Revolução Industrial, como o gótico ou o barroco. Com o advento da sociedade industrial alteram-se de tal modo as condições de organização social, que passa a não mais haver a possibilidade de um estilo artístico historicamente orgânico. Segundo Theodor Adorno “o elemento obrigatório dos estilos como reflexo do caráter coercitivo da sociedade (...) está irremediavelmente desvendado; sem a estrutura objetiva de uma sociedade fechada e, portanto, repressiva, não pode conceber-se o estilo obrigatório.”⁵ A categoria de estilo não exprime mais a unidade entre o sistema de arte e a produção. O desmantelamento do artesanato mina o fundamento das belas-artes, que se colocavam como paradigma e potencialidade máxima daquele. A lógica do lucro industrial decreta a liberdade forçada do artista em

⁴ *Ibid.*, p.36

⁵ Theodor Adorno, *Teoria estética*, p. 233



relação à produção. Mesmo requisitado a fornecer modelos para a indústria, não é mais em torno dele que se articula a visualidade do ambiente social.

Mas o antigo estilo orgânico ainda projeta a sua sombra nos novos tempos. “Sob o sortilégio da sua autoridade”⁶ desenvolve-se o ecletismo do século XIX, baseado na utilização sem parcimônia dos estilos históricos compilados em manuais, tanto respondendo a uma ampliação anárquica do mercado, quanto expressando a busca burguesa de distinção. Neste contexto, a produção de livros que, ao mesmo tempo que participava das referências estilísticas gerais mantinha uma identidade dada pela tradição tipográfica, é confrontada com novas técnicas (mecanização da impressão, fotografia, invenção da matriz meio-tom etc) e novos produtos (o cartaz litográfico, os impressos realizados com *block letters* etc), utilizando novos desenhos de alfabetos e layouts marcados pela “abundância” ecletista.

Como reação surgem, progressivamente, iniciativas que buscam ultrapassar a inadequação da visão artística acadêmica tradicional face à nova realidade urbano-industrial. Isto se dá tanto através do desenvolvimento de novas poéticas sublinhando a nova independência da criação artística, quanto através da busca – por parte de artistas, arquitetos e administradores públicos – de um compromisso com a qualidade estética das novas construções arquitetônicas e das mercadorias.

Essas duas diretrizes de ação possuem em comum a busca do moderno. Embora este conceito existisse desde a Idade Média, só começa a ganhar um caráter positivo a partir do século XV. “‘Tudo que muda perde seu valor’, dizia um poema do século XII. A novidade era equiparada à trivialidade e a coisa ainda pior. Refletia a superficialidade da vida terrena, em comparação com a divina”⁷. Do mesmo modo as sociedades religiosas não-européias se estruturavam a partir da tradição, e não da mudança, sendo a arte tanto mais valorizada quanto melhor conseguisse reproduzir modelos já consagrados.

A perspectiva moderna que se consolida no século das Luzes, ao contrário, julga o presente inautêntico em nome do futuro. Até aí a história era vista como uma compilação de exemplos para a vida, pois esta era considerada imutável. O século XVIII “secularizou o conceito cristão de tempo e transformou-o em uma filosofia dinâmica de história”.⁸ Estavam lançadas as bases para uma nova idéia de

⁶ *Ibid.*, P.232

⁷ Krishnan Kumar, *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*, p.84

⁸ *Ibid.*, p.91



modernidade, positiva, como progresso contínuo. E com a Revolução Industrial a modernidade “recebe sua forma material”⁹, e a categoria de moderno passa, progressivamente, a ganhar um caráter que ultrapassa um enquadramento especificamente histórico.

Segundo esta perspectiva, é uma fatalidade que o novo seja uma constante que se renova, sempre ultrapassada por um “mais novo”. Mas na medida em que Baudelaire estabelece que o moderno não é a marca de um período histórico que se sucede ao reinado da tradição, mas “uma das metades da vida”, uma categoria estética e não histórica, pois sempre “houve uma forma de modernidade para todo pintor do passado”¹⁰, um espaço fica aberto para a aspiração a um “novo” cristalizado e a-histórico. Esta aspiração está presente tanto no De Stijl e no construtivismo soviético, quanto na corrente funcionalista/racionalista do design, como será visto mais adiante.

Em outra direção, a ânsia pelo novo ancora-se nas constantes transformações tecnológicas, nas mudanças de patamares produtivos e nas necessidades de retorno de investimento. Isto leva a uma consolidação do estilo como vetor da lógica da moda, o “novo do momento”, o *dernier cri*. A indústria contemporânea do vestuário, lugar por excelência da “pesquisa de ponta” desta lógica, curiosamente equaciona a questão do estilo em termos de estilismo/ funcionalidade. Esta oposição se apresenta como o *fashion* e o *básico*. A liberdade total de estilo define o que é *fashion*, e é ela que domina nos desfiles de temporada. Como em um teatro ou happening, aí se misturam o Olimpo dos super-modelos, o mundo do *show business* e até a arte de vanguarda. Tendencialmente o *fashion* fixa e promove a marca, e o que principalmente vende são os modelos básicos e os acessórios.

Se já no início do século XIX começam a ser associados moda e estilo, é só na passagem do século XIX para o século XX com o surgimento da “arte nova” – *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Liberty* –, de caráter especificamente moderno e cosmopolita, que esta identificação chega à maioria.¹¹ A decoração, categoria que é em grande parte compreendida como substância dos estilos históricos, apresenta padrões efetivamente novos, sendo usada em abundância coerente com a multiplicação de bens e serviços na nova cidade. Com uma enorme difusão e presença nos mais variados

⁹ *Ibid.*, p.94

¹⁰ *Apud* Krishnan Kumar, *op. cit.*, pp. 101-102

¹¹ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna, 1770-1970i*. pp. 244-253



gêneros artísticos o *Art Nouveau* é celebrado como estilo total, tal como os estilos históricos tradicionais, e como moderno.

Desenvolvem-se em outras direções os movimentos funcionalistas, que aspiravam a um não-estilo, que seria dado pelo caráter “necessário” das soluções visuais face aos desafios da nova sociedade. Podem ser indicados alguns marcos: a fundação em 1907 do Werkbund Alemão; a Bauhaus não expressionista; o *good design* dos anos 1940-1950; a Escola de Ulm (1953-1968). E também a Nova Tipografia dos anos 1920 e 1930 e o movimento da tipografia suíça. Embora cada um desses marcos possua as suas especificidades, podem ser indicados alguns princípios constitutivos da visão e da intenção funcionalistas:

a) adoção de uma estética emulada a partir da funcionalidade da máquina, onde é dispensável tudo que é supérfluo em relação ao funcionamento; adoção do conceito de sistema; geometrização da forma e racionalização estrutural, não só como busca de eficácia produtiva e de uso, mas também como busca de clareza na apresentação das funções. Em termos de design gráfico fala-se da tipografia que seja transparente, ou seja, que promove uma boa leitura sem se fazer presente. Vale assinalar que esses parâmetros remetem à categoria de razão instrumental, conceituada pela Escola de Frankfurt.

b) preocupação com a tipificação e a com a padronização, tal como colocado por Muthesius no Werkbund alemão (e antecipado pela indústria norte-americana do século XIX). Busca de normatizações que possibilitem o intercâmbio entre os elementos de produtos de uma mesma série, assim como uma “conversa” entre produtos e respectivos insumos.

c) respeito ao material e às condições tecnológicas. Isto apresenta um débito com concepções novecentistas que identificavam nos materiais e nas técnicas a raiz dos estilos. Como indica Schapiro, “quando explicavam a gênese de um estilo, os primeiros especialistas davam uma grande importância à técnica, aos materiais e às funções práticas da arte que eles estudavam. (...) Esta era a perspectiva de Semper e seus discípulos no século passado. (...) Na arte moderna, este ponto de vista aparece no programa da arquitetura e do design funcionalistas”.¹²(JJ)

d) busca de coerência tanto em termos da co-habitação de elementos em um espaço quanto no do estabelecimento de um programa unificado de design através de

¹² Meyer Schapiro, *op. cit.*, p.68

uma coordenação formal entre produtos. Meyer Schapiro chama a atenção para o fato de que “se é verdade que em todas as épocas os artistas empenham todos os seus esforços visando criar obras dotadas de unidade, o ideal rigoroso da coerência é essencialmente moderno”¹³, em oposição, por exemplo, às edificações históricas que, ao longo do tempo, vão se constituindo por agregações estilísticas diferenciadas.

Com o correr dos anos vai se evidenciando a falência da aspiração ao não-estilo. Gropius, por exemplo, reconhece a contragosto a existência do “estilo Bauhaus”. Mais tarde, em texto de 1955, Tomás Maldonado ainda tenta identificar esta aspiração no trabalho de Max Bill, que escaparia “da órbita das velhas maneiras de se conceber um estilo”, indicando que, na realidade, o não-estilismo do primeiro período funcionalista não teria fugido da tentação de “estabelecer um ‘estilo definitivo’ do mundo moderno”.¹⁴ Mas nesta afirmação contextualizada no meio do design paramétrico ulmiano ele não antevê que da experiência de Ulm resultará um “estilo Ulm”. Ou, numa paráfrase baseada no emblemático trabalho de Dieter Rams para a Braun, o “estilo Braun”. No reverso desta constatação coloca-se a crítica de Adorno quanto ao fundamento mais geral do funcionalismo: “Que as obras funcionais sejam sempre belas em virtude de sua fidelidade àquela lei formal [que resulta da busca de funcionalidade real em pontes ou construções industriais] é afirmação apologética.”¹⁵

Com o desenvolvimento e diversificação do campo profissional do design vem a relativização do funcionalismo e a crítica de um certo caráter “burocrático” que ele assume. Neste quadro, porém, um aspecto a ser destacado é o de que o contraste entre o funcionalismo e seus contrários é muito menor na área do design gráfico do que na do design de produto. Pelo fato daquele lidar com a comunicação explícita, sempre esteve mais familiarizado com a consciência da articulação simbólica, que embora presente no modernismo histórico, vai ganhando importância progressiva com as realizações do chamado período pós-modernista.

Neste novo cenário os princípios funcionalistas perdem o caráter de determinação formal, passando a diretrizes abstratas sem um comprometimento necessário com as estéticas construtivas, suíças, paramétricas. A busca da padronização industrial tornou-se uma atitude de adequação a um quadro já razoavelmente estabelecido, mesmo considerando a ampliação de fronteiras dada pelo

¹³ *Ibid.*, p.48

¹⁴ Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad*, p.67

¹⁵ Theodor Adorno, *op. cit.*, p.76

avanço tecnológico. Por outro lado, fica explicitado o caráter simbólico-proselitista da “estética da máquina”, pois hoje está claro que um procedimento racional de projeto pode levar, por exemplo, a uma forma desconstruída. E frente aos recursos do computador, as limitações quanto à “formalização industrial” são drasticamente reduzidas.

“Estilo gráfico” como paradigma formal/conceitual

Meyer Schapiro indica, em relação aos estilos históricos, que “ninguém foi capaz, na prática, [de fazer uma descrição rigorosa dos estilos] sem recorrer à linguagem vaga das qualidades.”¹⁶ A imprecisão própria do conceito de estilo enseja, conforme já indicado, a busca de outras chaves para a identificação de conjuntos de obras/produtores, e o termo ‘estilo gráfico’, utilizado pelo senso comum, exemplifica esta tendência. Delineia-se a partir de balizamentos tecnológicos e antropológicos pois, além dos produtos da indústria gráfica, designa técnicas e resultados do trabalho de grupos diferentes: desenhistas e gravadores no plano das artes plásticas, e as várias especializações do design gráfico. Focalizando esta última área, temos que o design gráfico em sua caracterização contemporânea reformula o objeto da indústria gráfica que surge com a Revolução Industrial. Esta indústria, por seu turno, já tinha redefinido o objeto das artes gráficas tradicionais, que nascem com Gutenberg.

No entanto o uso corrente hoje em dia do termo ‘gráfico’ ultrapassa o sentido estrito de pertinência ao campo das artes gráficas ou da indústria gráfica. Em termos do design gráfico, o mais adequado seria a sua associação à indústria da comunicação, na qual a indústria gráfica é apenas um setor. E destaca-se o fato de que, ultrapassando o plano da nomeação de um atributo, o termo aponta para um “modo de fazer” específico e para um enquadramento conceitual da prática correspondente, conforme pode ser constatado nas acepções dicionarizadas. Temos:

(Morais) “Gráfico, adj. (do grego graphikós). Designativo de qualquer descrição, operação etc que, em vez de serem oralmente pronunciadas, são produzidas por uma figura: ‘descrição gráfica do naufrágio de um navio’. // Relativo à representação da linguagem por sinais escritos: ‘caracteres gráficos’ // Relativo à tipografia e à impressão: ‘as artes gráficas’.”

¹⁶ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p.40

(Aurélio) “Gráfico – [do gr. *graphikós*, pelo lat. *graphicu*] adj. 1. respeitando a grafia. 2. representado por desenho ou figuras geométricas. 3. relativo às artes gráficas. (...) 5. gráfico. (...) 9. gráfico de barras.”

(Houaiss) “Gráfico, adj (1844, cf. MS). 1. relativo a grafia ou a gráfica. 2. impresso em gráfica. 3. relativo ou destinado à representação da linguagem por sinais visuais desenhados ou gravados <caracteres gráficos>. 4. relativo a qualquer tipo de grafismo produzido pela mão humana sobre uma superfície (pedra, barro, madeira, papiro, casca de árvore, pergaminho, papel, parede etc). 5. representado por desenho; desenhado, pictórico <a representação gráfica de um equilíbrio de forças>. 6. Relativo às artes gráficas <indústria gráfica>. 7. Capaz de dar soluções graficamente estéticas a algo (por ex., a logotipos, fotos, letragens etc) <o gênio gráfico de Aluísio Magalhães>. 8. Belo quanto à natureza gráfica de sua forma, aspecto <a excelência gráfica de uma foto> (...) 10. Representação plana de dados físicos, econômicos, sociais ou outros por meio de grandezas geométricas ou figures; diagrama, curva (...)”

Deixando de lado a adjetivação das artes gráficas e do design gráfico, restam dois focos semânticos:

a) o gráfico entendido como atributo próprio da escrita, sublinhando o étimo *graphikós*, associado também às técnicas de riscar, arranhar etc. Para o design gráfico este sentido atualiza-se no fato de o produto elaborado pelo designer gráfico envolver tendencialmente o conteúdo verbal. Por outro lado, se a ênfase é colocada nas técnicas tradicionais da escrita – o desenho, o risco, o entalhe –, estabelece-se a referência tanto ao gesto que produz traços como base de toda a produção imagética, quanto ao desenho fundador da imagem e da escrita, quanto ao registro pictográfico e ao desenvolvimento das escritas ideográfica e fonográfica. Nesta clave, o gráfico coloca-se como arcano da produção de sentido visual bidimensional, seja através da escrita, ou da imagem figurativa ou abstrata, seja através de diagrama ou de símbolo.

b) atributo próprio de uma visualização econômica ou reducionista, como em imagens que se valem do exagero (acentuando os traços mais característicos, como numa caricatura) ou da simplificação (através da eliminação de traços supérfluos para a percepção genérica de um objeto). Há nesses dois tipos de imagem uma busca da arquitetura invisível da representação. Que também está presente em desenhos esquemáticos de situações, como no “gráfico do naufrágio” e na “representação gráfica de um equilíbrio de forças”, assim como nos diagramas e gráficos estatísticos, que representam relações entre qualidades ou quantidades.

O primeiro foco semântico refere-se tanto à escrita como recurso para tornar o mundo inteligível quanto a uma cena originária da representação bidimensional dada pelo registro do gesto. O segundo indica a essencialidade e a economia de formas, assim como o tornar visível o que não pode ser visto, seja ele uma relação entre quantidades, seja o esquema dinâmico de uma ocorrência.

Essas ressonâncias semânticas, no entanto, só podem ganhar corpo com a emergência da produção especificamente nomeada como gráfica. E isto, no Ocidente, se dá com surgimento da xilogravura no século XIV, e da gravura em metal no século XV (através do francês *gravure*), e da tipografia também no século XV (*typos*, molde, *graphein*, riscar, escrever). Abre-se, assim, a possibilidade que faz com que um modo de olhar e compreender próprio de um momento histórico possa se reconhecer no passado. Isto pode ser observado no contexto histórico renascentista, no qual surgem as conotações de essencialidade e de economia de formas, assim como a noção de arquitetura invisível de uma imagem.

Neste contexto, ao mesmo tempo em que a gravura introduz a tecnologia de impressão seriada – a conquista da tipografia é mais a de ter inovado quanto à elaboração das matrizes de texto –, estabelece um novo padrão de formalização de imagens, tendo em vista as limitações impostas pela matriz de impressão. E esta visualização simplificada coloca-se em oposição ao projeto ilusionista da pintura renascentista. Esta, por exemplo, lidava com a variação contínua da cor e do claro-escuro. A gravura, ao contrário, vai tratar com áreas e sinais bem delimitados em relação às áreas de não-impressão, com uma palheta predominantemente monocromática, dada pela presença explícita da linha como contorno ou hachura sobre o branco do papel. E, transversalmente a esta oposição, a essencialidade gráfica também está presente na pintura. A linha marcada nas matrizes se aproxima do desenho e da perspectiva como técnica pictórica, cujo caráter projetivo e unificador se oculta sob a superfície visível do quadro.

Este referenciamento semântico do gráfico ganha um maior destaque a partir da Revolução Industrial, e os séculos XIX e XX assistem à consolidação da metáfora do traço essencial. O grande artífice deste processo é a imprensa da sociedade de massa: a essencialidade gráfica se adequa à construção da “verdade jornalística” como valor. Sintomaticamente, Gutenberg é muitas vezes indicado como inventor da imprensa, em vez de inventor da impressão tipográfica. Como a fotografia, a notícia impressa se refere a uma evidência. É exemplar a ironia de Machado de Assis no texto

reproduzido em folder editado pelo Instituto Nacional de Artes Gráficas da Funarte em 1978: “Confesso que não acreditei na notícia, a princípio; mas o respeito em que fui educado para com a letra redonda fez-me acabar de crer que se não fosse verdade não seria impresso. Não creio em verdades manuscritas.”

Nesse quadro surge o ponto de vista que olha para o passado e encontra o gráfico tanto na pré-história dos traços originários da imagem e da escrita, quanto no Renascimento do início das técnicas de reprodução seriada de textos e imagens. E com o design gráfico e a ótica funcionalista, o “traço essencial” se atualiza em versão contemporânea.

Curiosamente, é no período que se inicia com a Revolução Industrial que se assiste a um progressivo evanescimento do traço. Se desde a invenção da tipografia ele já havia desaparecido da produção dos textos gráficos, agora ele vai desaparecendo também do âmbito das imagens. A invenção da fotografia como produtora de imagens originais substitui o desenho como registro dos fatos, e a utilização da reprodução fotográfica na produção de matrizes retira-o da esfera da impressão. O meio-tom, anteriormente produzido pelo cruzamento de hachuras ou por outros padrões artesanalmente desenhados na pedra litográfica ou gravados em chapas de metal ou blocos de madeira, passa a ser obtido fotograficamente a partir da aplicação da retícula geométrica de pontos. Com isto as imagens desenhadas se incorporam ao campo das imagens fotográficas, pois estas reproduzem aquelas.

Tendo em vista os recursos gráficos contemporâneos não há mais muito sentido em se falar, do mesmo modo que se falava, em reducionismo e limitações de formalização da imagem impressa em relação à imagem pintada. Aliás, tanto a própria pintura quanto as artes plásticas em geral tomaram outros rumos. Isto não quer dizer que não existam as limitações, mas sim que a reprodução gráfica e os meios de impressão possuem um padrão de qualidade inimaginável, mesmo há não muitos anos.

O avanço das técnicas digitais no âmbito da indústria da comunicação, assim como o somatório de objetos gráficos tradicionais e de produtos de design “imaterial” para a rede e para a mídia digital, trabalham no sentido de ampliar os recursos de formalização. E evidencia-se uma relativização do eixo semântico centrado no essencialismo. A fotografia digital e a imagem digital sintetizada colocam um balizamento de ordem pictórica, ao mesmo tempo que animações e vídeos digitais remetem a padrões cinematográficos e televisivos. Em relação à mídia digital já se desenvolve um questionamento das diretrizes gestálticas para o projeto, às quais são



contrapostas diretrizes analíticas.¹⁷ Neste sentido, a “revolução digital” vem desenhando cenários e colocando questões que pedem novas compreensões e novas diretrizes para a prática do design gráfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte moderna – 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1984.

GUIMARÃES, Lia Buarque de Macedo. “Aspectos perceptivos no processamento da informação: algumas considerações para o design de interfaces computadorizadas”. *Estudos em design*, vol. 8, nº 2. Rio de Janeiro: Associação de Ensino de Design do Brasil, pp. 23-42.

KUMAR, Krishnan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad – artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982.

¹⁷ Ver Lia Buarque de Macedo Guimarães, *Aspectos perceptivos no processamento da informação*