



## Elementos do Design Gráfico<sup>1</sup>

Gilmar Adolfo Hermes  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

### Resumo

O texto apresenta algumas reflexões iniciais de uma pesquisa sobre revistas culturais. Identifica-se os elementos sógnicos que constituem produtos de design gráfico e busca-se observar como esses aspectos aparecem na edição de junho da revista *Bravo!* O texto busca a elucidação de elementos que são próprios da elaboração de um produto gráfico, buscando também a especificidade própria de uma publicação que tem como conteúdo produtos artísticos.

### Palavras-chave

Design gráfico; revistas; arte; semiótica.

O termo jornalismo cultural é atribuído às práticas jornalísticas que se voltam, sobretudo, para a cobertura de eventos artísticos. A palavra “cultura” aparece neste contexto como sinônimo de arte, sendo que estas publicações têm como pauta eventos da área musical, das artes plásticas, arquitetura, cinema, teatro, literatura, etc. A arte é o tipo de atividade em que os valores estéticos – voltados para a sensibilidade – têm maior importância. Dessa forma, a elaboração estética de uma publicação que se volta para atividades, que têm essa ênfase, tende a ser altamente diferenciada.

As revistas culturais, voltadas para assuntos artísticos, são um objeto de interesse para o jornalismo, as artes e o design gráfico. Em termos de prática estética, podem ser tomadas como um exemplo paradigmático do jornalismo, pelo fato de tratarem do assunto “arte”, especialidade conhecida como “jornalismo cultural”. Aqui a palavra cultura aparece como sinônimo de arte, quando, na verdade, a sua abrangência é muito maior. As relações entre arte e cultura levantam inúmeras questões, como também entre design e arte.

Deste ponto de vista, as revistas culturais podem ser tomadas como realizações exemplares do design gráfico, que podem oferecer sugestões para outras publicações,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Produção Editorial, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



sejam publicações jornalísticas ou de caráter empresarial. Este artigo inaugura esta pesquisa e estabelece uma primeira sondagem de conceitos para essa abordagem.

Em publicações como as revistas *Bravo!* (editada em São Paulo), pode-se observar uma disposição dos textos e imagens diferenciada, especialmente se comparada a outras publicações em que a informação não se trata de produtos estéticos.

No lugar de páginas repletas de textos, pode-se notar amplos espaços brancos, fotos e ilustrações que ocupam páginas duplas da publicação. Imagens relativas aos produtos culturais em pauta tendem a ser valorizadas nas capas e na própria elaboração gráfica destas ilustrações. Os editores, no entanto, podem muitas vezes convidar ilustradores e fotógrafos que participam ativamente do processo de elaboração das revistas. De certa forma, os próprios artistas em pauta são convidados a participar do processo de elaboração – seja pousando com seus figurinos e instrumentos de trabalho em fotos produzidas ou com suas próprias obras, que são utilizadas na elaboração gráfica.

O planejamento gráfico de uma publicação prevê uma repetição de procedimentos, mas também pressupõe uma variabilidade. A recorrência dos mesmos formatos gráficos colabora para a construção de uma identidade editorial, mas também pode incorrer numa certa monotonia. É necessário que o projeto editorial informe sobre o contexto em que se dão as notícias, mas, ao mesmo tempo, surpreenda com uma nova experiência estética. As revistas culturais são exemplares neste ponto de vista.

Tomando como paradigma teórico a semiótica de Charles Sanders Peirce, pode-se ter em consideração a primeira tríade de signos, que corresponde à compreensão do signo em relação a ele mesmo. A concepção de signos de Peirce pensa a ação do signo, a produção de sentido, sempre como uma relação. Um signo, quanto às suas características, pode ser um qualissigno, se apresenta somente qualidades, independente da relação com um objeto, um sinsigno, quando, de alguma maneira, está vinculado a algo, e um legisigno, quando se apresenta como algum tipo de regra ou convenção.

Um qualissigno pressentifica o que ainda não é, o que se apresenta como qualidade, um elemento plástico independente de qualquer ser. Trata-se de um signo degenerado. Sua apreensão independente de um segundo funciona sobretudo como uma

tentativa, mas essa atitude se torna significativa quando se tratam de semioses de ordem estética. Um sinsigno está para algum ser, algum segundo em relação à qualidade primeira, uma ocorrência – algo que é independente de uma concepção generalizada de um objeto. Também é um signo degenerado. O legissigno é o único que corresponde a uma generalização lógica, própria dos signos genuínos.

Pensando-se os signos em relação a si mesmos, pode-se começar uma leitura semiótica de qualquer texto ou imagem. Acredito que pensar o design gráfico de uma revista como qualissigno seja um caminho para evitar leituras que desconsiderem as qualidades intrínsecas desse tipo de trabalho.

Uma das obras que auxilia esse tipo de leitura é o livro *Layout: o design da página impressa*, de Allen Hurlburt (1986). Este autor identifica uma série de características que permitem uma primeira observação de qualquer trabalho gráfico. Elas podem ser vistas primeiramente como algo que se observa independente de qualquer objeto ou definição geral, embora, como se pode pressumir, essas qualidades podem ser associadas a objetos ou concepções gerais. São a definição estrutural da superfície (retângulo áureo); a simetria ou assimetria; a perspectiva ou ausência de perspectiva na organização dos elementos no plano; equilíbrio simétrico ou assimétrico (centro deslocado); contrastes de tons e cores; contrastes de escala; contrastes formais e definições formais; curvas e retas; composição com ângulos retos ou diagonais (contraste com a superfície retangular); composição com linhas horizontais ou verticais predominantes; formas côncavas e convexas e o uso criativo do grid (diagrama). (HURLBURT, 1986, P.50-87.)

A divisão áurea é muito conhecida dos fotógrafos, correspondendo a uma forma de organização proporcional de uma superfície retangular. Já era aplicada pelos arquitetos gregos, baseada na divisão de uma linha em duas partes, uma maior e outra menor. Tem estado presente nos sistemas de design, sendo tomada quase como uma forma natural de ordenar os elementos visuais. A pintura *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci, exemplifica a proporção bidimensional, inclusive por seu formato retangular, que pode ser dividido num quadrado e noutro retângulo que corresponde à metade desse quadrado. Na linha divisória do quadrado, foi enquadrada a oval do rosto da figura feminina.

"[Toda] obra de arte possui uma organização, produzida conscientemente ou inconscientemente, uma ‘arte de arranjar, de maneira decorativa, os diferentes elementos de que dispõe o pintor para expressar seus sentimentos, segundo a expressão de Matisse." (TREVISAN, 1990, p. 165.)

Com este exemplo, pode-se compreender a lógica dos qualissignos, que tendem a ser absorvidos intuitivamente, na leitura de textos não-verbais, embora possam ser muito bem planejados pelos artistas ou designers.

Na fotografia, também é fácil perceber o uso da regra de ouro, ajustando os elementos da realidade a uma composição visual, que leva em conta os pontos áureos, ou seja, aqueles que acentuam a constituição proporcional do retângulo.

“No caso do fotojornalismo, com exceção de alguns trabalhos produzidos em estúdio, a maior parte do material atualmente é produzido em filme 35mm, de formato 24x36mm. Esse formato apresenta a proporção de 2 para 3, sendo conhecido desde Vitruvius e consagrado por Leonardo da Vinci como *retângulo áureo*, por propiciar, como nenhum outro, a harmonia e o dinamismo da composição. Bastante estudado nas artes plásticas, o retângulo áureo é para nós o palco onde tudo acontece...” (GURAN, 1999, p.27.)

A simetria corresponde a uma composição baseada num eixo central, com uma relação de espelhamento entre as duas partes da superfície, “com igual equilíbrio de elementos de ambos os lados”. (HURLBURT, 1986, p.54)

A composição que leva em conta o retângulo áureo tende a motivar o olhar mais do que a composição plenamente simétrica a partir de um eixo central.

“A composição em que o centro de atenção coincida com um ponto áureo será mais dinâmica e harmoniosa, enquanto aquela em que o centro de atenção estiver no centro geométrico (o ponto de interseção das duas diagonais) tenderá para o estático. O mesmo acontece com as diferentes áreas de luz e sombra, trabalhadas a partir dos parâmetros da divina proporção.” (GURAN, 1999, p. 33.)

Na pintura, a organização da imagem de forma a constituir a ilusão do espaço tridimensional, constitui a técnica da perspectiva. Os elementos são dispostos de forma a criar linhas imaginárias que conduzem o olhar para um ponto imaginário, que equivale a um ponto no infinito. A superfície se presta, então, para indicar um espaço tridimensional.



Assumir a bidimensionalidade que é inerente à área gráfica pode, no entanto, ser uma opção em termos de constituição qualitativa.

O tradicional design ocidental é associado por Hurlburt com o eixo central e a divisão áurea. A assimetria, segundo esse autor, aparece somente no design europeu do século XX, embora já estivesse presente nas construções japonesas pelo sistema de módulos, o que também pode ser observado nas pinturas do pintor holandês Piet Mondrian, que demonstrou as múltiplas possibilidades da divisão assimétrica do espaço.

Embora os designers possam fazer uso das assimetrias, o equilíbrio será sempre um elemento chave de uma composição gráfica. Enquanto na elaboração simétrica da disposição dos elementos, há uma harmonia evidente, numa composição assimétrica, há uma tensão entre os elementos, o que torna o conjunto visual mais interessante. A possibilidade de um rompimento do jogo de forças torna a imagem mais atraente.

Os contrastes podem ser de tom (claro e escuro), de cor e de tamanho. Cores frias (azul e verde) contrastam com cores quentes (vermelho e amarelo). Cores complementares são aquelas que se posicionam de maneira oposta num círculo cromático. Depois de observarmos a cor vermelha, ao fecharmos os olhos, percebemos a cor verde, que aparece na pós-imagem. Verde e vermelho são duas cores complementares.

Os contrastes de tamanho, ou seja, os contrastes de escala, foram muito explorados pelos artistas construtivistas que começaram a explorar o uso de fotografias no design gráfico. O uso de formas geométricas no design pode ser relacionado às experiências cubistas, muito importantes para o surgimento das idéias construtivistas. As formas geométricas básicas, o quadrado, o triângulo e o círculo passaram a fazer parte do repertório dos artistas no início do século XX, abrindo as portas para uma criatividade moderna, ligada ao desenvolvimento industrial.

Ganhou fama a afirmação do pós-impressionista Paul Cézanne, que disse numa carta de 1904 que é preciso tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera e o cone em perspectiva. O movimento cubista descende inquestionavelmente da sua pintura. E Paul Klee, que foi professor da escola alemã Bauhaus, passou a pensar em termos



bidimensionais, ignorando a técnica ilusionística da perspectiva, falando assim em quadrado, círculo e triângulo.

A elaboração formal geométrica contrasta com as formas livres, que podem ser relacionadas às experiências do expressionismo abstrato, dadaísmo e surrealismo.

“Um dos pintores surrealistas cujo trabalho está repleto de formas inovadoras é Joan Miro, que, libertando-se dos padrões e conceitos convencionais em relação aos objetos naturais, ampliou as dimensões e possibilidades da forma.” (HURLBURT, 1986, p.70.)

O ângulo reto com o uso de linhas horizontais e verticais, ou a diagonal, com o estabelecimento de uma forma mais aguda, podem ser duas opções qualitativas de uma elaboração gráfica. O ângulo – próprio de um triângulo – pode estabelecer um contraste com a superfície retangular do papel.

Em 1928, Jan Tschichold, no livro *Die neue Typographie*, recomenda o uso de tipos sem serifa, uso positivo dos espaços brancos, assimetria, arranjo do layout em linhas oblíquas e verticais, adoção de papéis de tamanho padronizado, eliminação de ornamentos, excetuando as formas geométricas. “Esse documento pode ser considerado como um dos mais importantes do movimento moderno no *design* gráfico.” (KOPP, 2004, p.62.) Os trabalhos da Bauhaus prenciam o sistema de “grid”, malha, de módulos lineares, com as informações colocadas de maneira ortogonal.

O diagrama (*grid*), o papel quadriculado demarcado com linhas verticais e horizontais, proporcionou para os designers gráficos uma base para o seu processo criativo, de forma a ajustar e combinar diferentes elementos numa superfície preparada em termos geométricos. Embora se veja nisso algo que determinou por demais o processo criativo no design gráfico, Hurlburt nota que o que importa é o uso criativo desse instrumental. Hoje, com o uso dos computadores, os designers gráficos se deparam com determinações muito mais complexas, oferecidas pelos softwares. E a principal diretriz continua sendo a mesma, o que importa é a criatividade.

“[Os] racionalismos perdem muito da sua credibilidade a partir de 68, o que faz com que a geometrização das formas e as *grids* urbanísticas e

tipográficas se tornem símbolos abominados de dominação ideológica e controle social, na concepção da nova geração de *designers*.

Por isso, a *grid* é flexibilizada, ou até mesmo ignorada, pelo novo *design*, enquanto o uso de elementos gráficos ‘inúteis’ é incentivado, visando ao enriquecimento das possibilidades expressivas e interpretativas tanto dos *designers-auters* como dos seus leitores-*spectateurs*.” (CAUDURO apud KOPP, 2004, p.19-20.)

Na edição de junho de 2008 da Revista *Bravo!*, um dos primeiros aspectos a ser observado é o uso do espaço branco como forma básica de elaboração gráfica, que corresponde à superfície a ser gravada com fins comunicativos.

O branco é sempre ativo nas páginas editoriais. A identidade da revista é constituída por essa forma de tratamento em que o fundo é sempre ativo e pulsa conjuntamente com as fotos, tipografias, elementos geométricos colocados com cores que identificam cada uma das editorias. A revista *Bravo!* faz isso em muitas páginas. Isso corresponde ao primeiro passo a ser dado na elaboração gráfica, a sensibilização para o espaço. Com as áreas brancas, o espaço gráfico torna-se mais plenamente presente como algo que pulsa conjuntamente com os demais elementos gráficos, que são sempre vistos em relação com os demais.

Como foi mencionado, as revistas culturais, por tratarem de produtos artísticos, dispõem de um material fotográfico riquíssimo oferecido pelos produtores dos espetáculos ou eventos, além da possibilidade oferecida pela cobertura desses acontecimentos com caráter estético como elemento distintivo. Em outros materiais gráficos, fica a cargo dos produtores a elaboração estética das imagens, embora o objetivo maior não seja esse aspecto, como ocorre com os produtos artísticos.

Os ritmos das geometrias constituem também a identidade gráfica. Apesar das experiências construtivistas, o que predomina são as linhas perpendiculares (verticais). O movimento diagonal se dá algumas pela relação estabelecida entre os retângulos, especialmente as fotos. Esse movimento é favorecido pelo nosso hábito de leitura, da esquerda para a direita.



As páginas estão sempre respirando com os espaços brancos, o que nem sempre ocorre com os jornais diários, mais econômicos com o uso útil do espaço gráfico para a informação.

À esquerda de toda página, há uma linha grossa colorida, que indica a editoria através dos contrastes cromáticos. Volta e meia o espaço branco é desativado por uma imagem que ocupa a página inteira. Quando as páginas contêm textos, o espaço branco volta a ser ativado, estabelecendo assim um contraste entre as páginas plenamente preenchidas e aquelas que fazem do próprio papel da revista um elemento expressivo.

As tipografias dos títulos são sem serifas, o que favorece a leitura. A cor é o elemento que estabelece unidade com a identificação das editorias através das barras laterais e também impregna as letras de uma variabilidade.

Volta e meia o material editorial é interrompido pelos anúncios. De certa forma, a variação entre superfícies brancas e outras totalmente preenchidas com imagens contribui para que o aparecimento da publicidade tenha um caráter menos agressivo para o leitor.

Em alguns momentos, há uma inversão entre a cor do texto e o fundo. O fundo passa a ser preto e a tipografia branca, com a impressão em negativo. Também o branco da superfície, pode ser preenchido por outras cores. Isso ocorre, por exemplo, com a inserção de boxes e gráficos informativos, relacionados às agendas culturais.

As ilustrações de Ganu, que aparecem junto ao texto de André Sant'Anna, nas últimas páginas desta edição, destacam o aspecto mais expressivo que o desenho vem tendo nos veículos de imprensa há mais de um século. As ilustrações seriam, primeiramente, um elemento de atração para o conteúdo da página. Dão personalidade aos materiais gráficos e espaços editoriais de jornais e revistas. A apreensão imediata condiz com o seu caráter qualitativo, propriamente estético, ligado à sensibilidade. Pode vincular as idéias dos autores das redações ao caráter emotivo, próprio das imagens. Também dá um tom lúdico, com pitadas de humor, ligado aos seus vínculos com as linguagens da charge, cartoon e histórias em quadrinhos.





Existe toda uma tradição do desenho na imprensa que aponta os referenciais da cultura profissional. Entre esses, pode ser citada a revista *The New Yorker*, que exemplifica a importância que a ilustração pode ter na mídia impressa. Nesse sentido, pode-se observar uma trajetória própria da indústria cultural, embora possam ser observados diálogos com o plano propriamente artístico.

### **Referências bibliográficas**

- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Gama Filho, 1999.
- HERMES, Gilmar Adolfo. *As ilustrações de jornais diários impressos: explorando fronteiras entre jornalismo, produção e arte*. São Leopoldo, RS. Tese de doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2005.
- HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo, Nobel, 1986.
- KOPP, Rudinei. *Design Gráfico Cambiante*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Charlottesville (Estados Unidos): IntelLex, 1994. 1 CD-ROM, Windows XP.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- TREVISAN, Armindo. *Como Apreciar a Arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.