



A síntese gráfica da Secult-for: a interseção entre contemporaneidade, artes visuais e design gráfico na comunicação visual da Vila das Artes da Prefeitura Municipal de Fortaleza¹

Norton FALCÃO²
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

A influência da cultura contemporânea na sociedade é uma evidência a ser estudada. Durante o século XX, tanto as artes visuais como o design gráfico sofreu transformações e aperfeiçoamentos por meio de manifestações ligadas a sociedade. A partir dessas transformações, podemos perceber a consolidação de técnicas e práticas do design gráfico nos dias de hoje. O objetivo desse trabalho é analisar a particularidade da identidade visual da Vila das Artes - projeto da Prefeitura Municipal de Fortaleza - que se caracteriza por apresentar uma interseção entre design gráfico, artes visuais e contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: contemporaneidade; artes visuais; comunicação visual; design gráfico.

Entender a síntese do design gráfico no mundo contemporâneo é uma vertente que deve ser explorada, não somente pelas inúmeras maneiras de desenvolver o design de informação, mas, no entanto, é necessário perceber como a cultura contemporânea alinhada às artes visuais pode influenciar a produção do design gráfico. Para tanto, é possível perceber esse paralelo em peças produzidas por designers cearense para a Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secult –For) para publicizar projetos municipais de inventivo à arte e a cultura em Fortaleza.

A introdução de pensamentos sobre a contemporaneidade foi um passo marcante para o desenvolvimento de novas teorias e conclusões sobre o comportamento da cultura e da sociedade. Agora, a academia se volta para discussões que, certamente, deixam de ser consideradas como um simples modismo de ruptura, para virar um objeto de estudo durante o final do século XX. A existência de vários pensadores formadores de opinião - sobre a

¹ Trabalho apresentado no Intercom Nordeste 2009, na Divisão Temática de Publicidade e Propaganda do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará e professor substituto do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, email: fnortonf@gmail.com.



estruturação teórica da contemporaneidade - é um passo importante para entender um processo de debates que precisa ser desenvolvido e aprimorado pelas ciências humanas.

Segundo Connor (1992), é necessário citar a contribuição de Jean Baudrillard³ em torno dos conceitos sobre o pós-moderno: o desenvolvimento dos signos por meio de quatro estágios. No primeiro estágio, o signo é considerado uma representação fiel, um reflexo de uma “realidade básica”; em um segundo estágio, o signo passa a “mascarar uma realidade básica”, ou seja, é interpretado com uma função ideológica que impede o indivíduo de perceber o seu verdadeiro significado. O terceiro estágio torna o signo “máscara de uma ausência da realidade básica”, que forjava uma realidade não existente criada por alguma ideologia abstrata da sociedade. O último estágio, o quarto, o autor trata o signo em seu estado terminal, ou seja, o signo é totalmente vazio, sem relação com nenhuma realidade e proprietário do seu próprio simulacro (conceito utilizado por Baudrillard para identificar o estágio de simulação do signo). A preocupação em relatar os “estágios de simulação” dos signos, fez Baudrillard desenvolver relatos em relação à cultura contemporânea: produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las com a realidade.

Já para David Harvey (1992), “pós-modernismo” é um campo investigativo abastecido por opiniões, forças políticas e pensamentos conflitantes e que não podem mais ser ignorados desde a segunda metade do século XX. Ele, dessa forma, anuncia a constante transformação do pensamento cultural das sociedades, principalmente a ocidental. Para tanto, utiliza uma declaração de Huysens (1984) para fundamentar a necessidade de investigar esse campo.

O que se aparece num nível como o último modismo, promoção publicitária e espetáculo do vazio é a parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança na sensibilidade para a qual o termo “pós-moderno” é, na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é. Não quero ser entendido erroneamente como se afirmasse haver uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica; qualquer alegação dessa natureza seria um exagero. Mas, num importante setor da nossa cultura, há uma notável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formas discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições de um período precedente. (HARVEY, 1992, p.45)

Para dominar, inicialmente, as difíceis questões sobre o pós-modernismo, David Harvey aponta uma metodologia de estudo desenvolvida por Hassan⁴ (1975) como ponto de

³ Sociólogo e filósofo francês. Sua principal contribuição para os debates sobre a contemporaneidade foi a obra O sistema dos objetos (1968) Simulacros e Simulação (1981) e A troca impossível (1999).

⁴ Autor citado no livro Condição Pós-Moderna, de David Harvey. Criador das diferenças esquemáticas entre o modernismo e o pós-modernismo.



partida. Para ele, mesmo discordando em alguns pontos, o estudo hassaneiano, por traçar oposições sistemáticas entre modernismo e pós-modernismo, proporciona uma fácil compreensão que, posteriormente, serve como base para a conclusão de alguns questionamentos. A tabulação posposta por Hassan provoca uma espécie de “pingue pongue” entre as características dos dois momentos. Apesar da polarização em questão, Harvey afirma que a dicotomia proposta é excelente, pois não se mantém somente em um único campo de investigação, mas, sim, estabelece um leque de alternativas distintas – como a lingüística, a antropologia, a filosofia, a retórica, a ciência política e a teologia – para se desenvolver um estudo sobre essa ruptura na cultura e na sociedade.

Com a análise dessa estrutura, Harvey inicia sua afirmação apontando uma característica presente na cultura contemporânea: a total aceitação do efêmero, do fragmento, do descontínuo e do caótico como forma de representação da estrutura teórica em estudo. Essa questão é totalmente aceitável quando é possível observar dicotomias como simbolismo/dadaísmos, forma/antiforma, hierarquia/anarquia, presença/ausência, tipo/mutante, paranóia/esquizofrenia e determinação/indeterminação na tabulação proposta por Hassen. “O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.” (HARVEY, 1992, p.49)

Aceitar a fragmentação, segundo Harvey, é ser condicionado por outros fatores que vão surgir no decorrer do tempo. Ele lembra que essa fragmentação atinge a transferência do conhecimento, pois esse fenômeno dá espaço para a multiplicidade e autenticidade da informação e, como consequência, dá estrutura ao que os pensadores pós-modernos definem como “desconstrucionismo”.

A lógica defendida até aqui encontra o seu ponto fulminante quando se observa o interesse do autor em avaliar as questões apresentadas sobre o pós-modernismo como positivas. O grande valor de reconhecer a multiplicidade das formas de linguagem (seja ela social, de gênero, sexual ou de raça) é a marca principal do mundo contemporâneo. Além disso, o pós-modernismo deve ser considerado, também, como algo que imita práticas sociais, mesmo que essas imitações apareçam totalmente simuladas, ou até mesmo, com aparências variadas.

O posicionamento de Harvey também é concludente quando ele afirma que o pós-modernismo muitas vezes se comporta como uma solução para os males desenvolvidos pelos modernistas, ou até mesmo, quando se percebe que o pós-modernismo é mais uma continuidade de uma crise que se reflete através da fragmentação, do caótico e da imperfeição defendida pelos critérios modernistas. No mais, a apresentação da força motriz que alimenta



as questões sobre o mundo contemporâneo, que segundo Harvey deve ser desenvolvida, aparece em estruturas da sociedade: a preferência pelo conteúdo estético em detrimento da ética e isso, conseqüentemente, leva ao encontro de outros questionamentos que são praticamente impossíveis de se definir.

A presença de outros autores para a consolidação das teorias da cultura contemporânea também deve ser apontada.

Expressões e debates em torno da cultura (arquitetura, pintura, literatura, cinema, música etc.). Entende-se no campo da filosofia, economia, política, antropologia, sociologia e traem à tona 'a discussão sobre a pluralidade e a fragmentação pós-moderna'." (FRIDMAN, 2000, p.14 apud KOPP, 2004, p.31)

Entre elas, está a definição de Terry Eagleton (1998), que aborda questionamentos sobre as estruturas clássicas da verdade, da razão, da identidade, da objetividade e, em um segundo momento, a abordagem do pós-modernismo como uma um estilo de cultura caracterizada por uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista.

Já Mike Featherstone (1995) atribuiu características ao pós-modernismo que jamais se encaixariam na estrutura moderna: abolição entre a arte e a vida cotidiana, o fim da grande dicotomia entre alta-cultura, cultura de massa e cultura popular, o favorecimento do ecletismo por meio da mistura de códigos, a presença da paródia, do pastiche, da ironia, da diversão e o declínio da originalidade em nome da repetição.

Por fim, é necessário registrar também os pensamentos de Charles Jencks (1996), que destaca a idéia de pluralidade como fator principal na diferenciação da estética pós-moderna. Pare ele, essa característica é fundamentada quando o pós-modernismo aceita mistura de gêneros como atividade constante e não como uma norma a ser rigidamente seguida.

A confluência (ou não) das teorias que formam os ideais característicos da cultura contemporânea é o principal passo para entender o desenrolar de uma estrutura que "aprisionou" as discussões acadêmicas durante muitos anos. No entanto, é importante deixar registrado que o posicionamento das teorias pós-modernas é extremamente semelhante à de um ser nômade: não pertence (oficialmente) a lugar algum, é um viajante, um aventureiro. Mas, no entanto, tem disciplina para transitar e aceitar a pluralidade de questionamentos que podem cercar a sua rotina durante uma determinada viagem.



2. Artes visuais e a Pintura abstrata

A ideologia duchampiana é decisiva para entender o comportamento das artes visuais nos dias de hoje. No entanto, não é possível afirmar que existe uma única corrente ou ideologia estética presente atualmente na arte. É a multiplicidade de linguagens artísticas, a instabilidade de pensamento e os fluxos de diversas informações que proporcionam um ambiente artístico em constante transformação.

Efetivamente, certo número de artistas – seguindo Duchamp, mas também coniventes com a crítica filosófica e social das última décadas – recusa o autor como sujeito, exige seu apagamento, indo até a reivindicação do anonimato. Recusam-se a se inscrever em uma ‘linha’, sempre ideológica, e concentram sua atenção nos locais institucionais onde são produzidos as obras, uma vez que – sempre de acordo com a lição de Duchamp – são exatamente esses lugares que definem a arte como arte (CAUQUELIN, 2005, p. 131).

De início, podemos verificar a estrutura da pintura após as manifestações da Arte Pop – diálogo com os meios de comunicação de massa, da Arte Op –; estética artística marcada pela valorização sensorial –; do Minimalismo – produção por meio das influências duchampianas como a subversão no modo de se produzir arte –; e da Arte Conceitual – a exploração da multiplicidade de linguagem em uma única intervenção artística. A pintura, agora, é baseada pelo valor abstrato da obra e não mais pelos valores encontrados nos veículos de comunicação de massa e importados de práticas de uma sociedade do consumo.

O valor abstrato condicionado para a pintura (a óleo) foi o principal recurso para a revalorização da pintura, esquecida, após os conceitos desenvolvidos por Duchamp. Durante a década de 1980, a produção artística – na pintura – voltou a ser caracterizada pela auto-sustentação do artista.

A pintura desenvolvida no final do século XX, além de refletir a multiplicidade estética dos pintores, é classificada como pós-conceitualista e propõe uma atitude abstrata. Agora, não se percebe a institucionalização artística por meio de vanguardas, ou até mesmo de movimentos. A pintura pós-moderna entra em cena para desafiar a percepção abstrata do autor perante a realidade do cotidiano.

Na década de 80, em termos cronológicos e práticos, a pintura foi pós-conceitual. Os estilos compostos e dos títulos jocosos – *Bolhasagem* (1986), *A grande pintura* (1988) – do americano Jonathan Lasker (1948-), e os desenhos luminosos que Peter Halley (1953-), outro americano, realizou inspirando-se em Newman, mostram que eles conseguiam usar a história de abstração como vocabulário da pintura (ARCHER, 2001, p.182).



Entre os principais artistas desse “momento” na pintura, é possível citar, com destaque, a produção artística de Peter Halley, Olivier Mosset e Richard Artschwager. As obras de Halley, entre os outros pintores abstratos, são consideradas, por Michael Archer (2001), como pinturas “Neogeo”: a pintura como objeto de reprodução ou simulação do universo real. Halley utilizou formas primárias – como o quadrado e a linha reta – para representar células e condutores formadores de uma simulação. É a presença de um “hiper-realismo” construído por meio de interligações que mapeavam o “sistema de troca” existente no mundo contemporâneo. Para Halley, o espaço social era uma coleção de nós interligados, formando uma rede de comunicação específica da época.

Halley foi fortemente influenciado em sua obra pelas teorias de Jean Baudrillard, cujas idéias sobre “hiper-realidade” descreviam um mundo em que as imagens não mais representavam um objeto real, mas remetiam o espectador para outra imagem, e depois para outras, numa seqüência interminável. Tratava-se de um mundo em que a simulação não era a pretensão de uma ‘experiência real’, mas era em si mesma o único tipo de realidade que poderíamos esperar. (ARCHER, 2001, p.182)

Por um outro lado, a multiplicidade de conceitos e a diversidade estética presente nas pinturas abstratas possibilitam a observação de uma outra característica: a produção artística por meio do pastiche: Mike Bidlo copiou pinturas de Pablo Picasso para desenvolver seus quadros. Agora, a cópia surge triunfante em relação ao uso do novo, do exclusivo. Para Michael Archer (2001), essa atitude – classificada, na época, como “apropriação” – era simplesmente influenciada pela sociedade vigente da época, que roubava idéias, pirateava músicas e que com a influência da TV não respeitava os limites de ubiquidade entre o público e o privado.

As teorias pós-modernas que descrevem o contemporâneo são claramente perceptíveis, quando se percebe a existência do pastiche no desenvolvimento de obras de arte, como ocorre na pintura de Bidlo. Já na pintura abstrata, é indispensável não associar as idéias de Jean Baudrillard, que defendia a existência de uma realidade representada por signos criados a partir de um simulacro particular.

3. Design gráfico pós-moderno

O final da década de 1960 do século XX é considerado como um marco na história estética do design gráfico, pois, nesse período, já se percebia a necessidade em quebrar paradigmas produzidos pelo design gráfico moderno. Agora, não importa somente a figura do designer gráfico, com sua técnica, determinado por uma estreita ligação com a máquina, mas



sim, entender esse novo rumo do design gráfico influenciado, também, pelas questões políticas e culturais da década de 60. “As mudanças nos hábitos de trabalho, a diversificação e os desafios profissionais advinham mais comumente de fatores culturais e políticos do que de mudanças tecnológicas” (HOLLIS, 2001, p.28).

Entender e classificar o design gráfico pós-moderno é perceber a multiplicidade de linguagens na produção do design gráfico. Uma multiplicidade não estabelecida pela variação de uma única estética, mas, pela percepção de variedades de estilos espalhados pelo mundo do design gráfico.

Heller (1988) se refere ao pós-modernismo no design gráfico como uma confluência causal de várias teorias e práticas de designers e escolas espalhadas pelo mundo, uma verdadeira distinção ao Estilo Internacional (baseado no dogma). (KOOP, 2004, p.72)

A apresentação do design gráfico pós-moderno, segundo Rudineu Koop (2004), está na idéia de observar o rompimento com a “previsibilidade e assepsia do alto modernismo”, que atingiu uma espécie de absolutismo gráfico até o ano de 1960. Agora, a procura por novas técnicas de fazer a página impressa era uma constante na produção gráfica internacional. Valores antes condenados pelos modernistas ganham importância visual para a mensagem gráfica.

Entre os novos valores, é importante citar a fuga constante em utilizar somente as formas básicas apontadas pelo modernismo – triângulo, círculo e quadrado –; uso fragmentado da imagem e do efeito sinestésico que pode causar no receptor; o uso mais dinâmico do corpo da tipografia na representação textual; uso constante de colagens, sátiras, citações históricas e do pastiche como recurso visual importante no desenvolvimento da mensagem visual. E por último, de forma a reforçar as diferenças na emergente ruptura estética, está o ruído, que recusa a estrutura linear e “limpa” da página impressa durante os anos modernistas.

A movimentação visual a partir da década de 1970, impulsionada pelas novas ondas tecnológicas e pela busca de novos valores, revelou estilos como o *Push Pin Studio* e o *Punk* na composição do design gráfico pós-moderno.

De início, é necessário citar a realidade local de cada país. Agora, mesmo com a consolidação de algumas técnicas de se fazer design gráfico, existe uma preocupação em reviver as questões nacionais, como maneira, também, de fugir ao estilo internacional. Uma forma de revitalizar as questões nacionais é utilizar layouts já conhecidos na sociedade. Dessa

forma, é importante citar os trabalhos da *Push Pin Studio*, que encarou o “revivalismo” pós-moderno como técnica para oferecer trabalhos de design gráfico após a década de 1970.

Havia agora um grande estoque de imagens impressas (xilografuras clássicas, gravuras vitorianas e fantasias kitsch) prontas para serem vasculhadas e reaproveitadas por designers decorativos. Essa foi uma técnica muito usada pelo *Push Pin Studio* e também por Herb Lubalin em seus últimos trabalhos. O próprio modernismo podia ser reciclado por meio de grotescos pastiches, como os feitos por Paula Scher nos anúncios para os relógios Swatch, em 1987 (HOLLIS, 2007, p.203).

O movimento *Punk* inglês, por sua vez, pretendia chocar por meio de uma expressão visual utilizando picotes, recortes e colagem de jornais. Era a comunicação visual mais viável para os fãs-clubes trocarem experiências no mundo da música. A forte influência do movimento *Punk* encontrou no design gráfico uma sintonia estética, pois muitos designers da década de 1970 tinham uma ânsia por novas oportunidades para desenvolver a mensagem visual.

Entre os maiores expoentes do movimento *Punk* no design gráfico está o designer Colin Fulcher (assinava as peças com o pseudônimo Barney Bubbles), que desenvolveu trabalhos utilizando imagens que se encaixassem devidamente com a idéia textual da peça. De forma exemplificativa, é possível citar os trabalhos desenvolvidos por ele para uma capa de CD (*O Song Book de Ian Dury*), em 1979, e para um anúncio de divulgação de trabalhos da mesma banda (*Bata em mim com sua baqueta rítmica*, de 1978). Observando os trabalhos de design, é claro perceber a pouca preocupação com a simetria, com os aspectos “limpos” na página impressa e, também, ver que a tipografia, antes considerada como prioridade na produção da página impressa, recebe uma espécie de subversão: variação de texturas na forma, formatação variada no peso da fonte e um desalinhamento em todo o título da capa do disco.

A necessidade de novos rumos estéticos na área do design gráfico encontrou, em nações como Holanda e Itália, um campo fértil para a experimentação de novas técnicas para subverter o design gráfico moderno.

A contribuição holandesa para o design gráfico pós-moderno está presente na valorização do pastiche como recurso gráfico para a construção da mensagem visual. O grupo holandês chamado *Dumbar* explorou, de forma homogênea, a produção do pastiche na mensagem. Para muitos, a utilização do recurso era uma verdadeira piada visual.

Gert *Dumbar* produziu o espaço da exposição por meio de uma montagem de elementos do estilo *De Stijl*. Ele utilizou uma maquete com ripas de madeira fazendo alusão aos traços do estilo, posicionou um manequim com o rosto de uma outra pessoa e, ainda, colou ao



fundo, como se fosse um quadro em uma parede, a obra de Van Doesburg. Por mais que o estilo fosse algo de discussão, principalmente sobre a figura do designer, a mensagem atingiu o seu objetivo: divulgar a exposição sobre o *De Stijl*.

Dumbar quebra assim mais uma convenção – dessa vez uma convenção do design gráfico – ao introduzir uma perspectiva naturalista, que se estende na direção do espectador, no terço inferior do pôster. Aqui, o fundador do *De Stijl*, que introduziu uma das principais características do design gráfico na estética modernista – a supressão gráfica da modernidade – é ironicamente colado no espaço tridimensional, sugerido pela perspectiva (HOLLIS, 2001, p.210).

A Itália é outro país a abordar uma nova tentativa no desenvolvimento do design gráfico pós-moderno. O estilo italiano se revelava, agora, com um grupo chamado *Memphis*, fundado pelo arquiteto Ettore Sottsass.

O maior objetivo desse grupo era produzir a página impressa por meio de uma multiplicidade de recursos visuais. O grupo fundado nos anos 1980 utilizava desde texturas da cultura popular a ornamentos utilizados na à época.

Os designers desse “movimento” são atraídos pelas texturas, superfícies, cores e uso de elementos geométricos pelas texturas, superfícies, cores e uso de elementos geométricos descontraídas e divertidos. A escola do nome reflete a intenção do grupo de unir traços da cultura popular contemporânea e ornamentos e artefatos de culturas antigas (KOPP, 2004, p.81).

Com a estética pós-moderna no design gráfico é possível perceber a tentativa de desconstruir os conceitos impostos pelo alto modernismo contidos no estilo internacional. As modificações oriundas do design gráfico pós-moderno durante as décadas de 1960 e 1970 se manifestaram em todo o ocidente de forma consistente. A influência da cultura social e da recusa ao estilo internacional encontraram um campo fértil: o aprimoramento tecnológico com base no computador pessoal.

O aparecimento em 1984 do computador pessoal da *Apple*, o *Macintosh*, concretizou a realidade de muitos designers em ter um instrumento de informática na própria casa ou, com maior facilidade, nos escritórios de design. Mesmo com o pouco desenvolvimento técnico no início da implementação do computador pessoal, as facilidades geradas pela linguagem *PostScript* (*Adobe Systems*) e de um software de editoração eletrônica *Page Maker* (*Aldus*) já facilitavam a produção dos designers. A revolução digital, em meados dos anos 1980, é o marco inicial para o que atualmente conhecemos como design gráfico digital.



As limitações técnicas oferecidas pelos primeiros equipamentos, sem a mais perceptível relacionada ao número de pontos por polegada que os processos de impressão iniciais ofereciam, são utilizadas como forma de produzir uma nova estética no design (KOPP, 2004, p.83).

Como exemplo de design proporcionado pelas virtudes da nova tecnologia, está a produção de Rudi VanderLans para a revista *Emigre*. Mesmo com a produção digital ainda restrita pela baixa resolução dos equipamentos, essa revista tinha como objetivo não respeitar nenhum limite técnico durante a produção dessa peça editorial. De início, a revista já não possui um projeto gráfico totalmente amarrado, estável, estático. Mesmo com os recursos técnicos limitados, a produção gráfica utilizando dos computadores pessoais, já se comportava de forma pioneira. Ora, a multiplicação dos ideais de não se deter a uma estrutura fixa editorial é uma constante do design editorial até os dias de hoje, principalmente quando observamos experiências cambiantes (conceito desenvolvido por Rudinei Kopp) nas revistas como a “*Bravo*”, a “*Trip*”, “*Paper*” e, principalmente, na “*RayGun*”.

A mesclagem de estilos, técnicas e experimentações geraram uma espécie de alternativas e formulações de novos parâmetros para o design gráfico. Agora, surge uma ideologia mutante na produção do design gráfico. O que antes era considerado impossível, pela modernidade, passa a ser vivenciado nos dias de hoje. É o que defende Rudinei Kopp, ao classificar essa mutação como “design gráfico cambiante”. “Esse design que percorre desde o *De Stijl* até o *Retro*, por exemplo, proponho denominar como ‘design gráfico cambiante’.” (KOPP, 2004, p.94)

As influências deixadas pelo design gráfico pós-moderno alinhadas à tecnologia digital revelam projetos gráficos muito interessantes em nosso cotidiano. Não somente pela produção por meio de técnicas inovadoras, mas pela junção de características vivenciadas tanto durante o período moderno, como no período pós-moderno.

4. Vila das artes: a revelação policromática e a Arte pop no projeto de Alice Macedo.

A peça gráfica de apresentação da Vila das Artes revela, antes de tudo, características da estética pós-moderna. É possível observar a presença do pastiche, do ruído e da colagem como recurso visual para a composição das páginas da peça de apresentação do projeto. No entanto, esses recursos visuais valorizados na peça feita por Alice Macedo, agregam ainda mais valores quando são adicionados a estruturas de design já utilizadas, desde a época moderna.

Para tanto, a tipografia, a ilustração e a fotografia são recursos visuais primordiais para a comunicação gráfica. No entanto, um outro elemento importante no desenvolvimento do design gráfico, mas que também se expressa de várias maneiras em nosso cotidiano é a cor. No projeto gráfico, a cor cumpre um papel fundamental em muitos trabalhos. Não somente pelo embelezamento do projeto, mas também, por se comportar de forma funcional, com objetivos pré-estabelecidos pelo designer. “Sem dúvida, para efeito de esclarecer a proposição, a definição de seu [da cor] papel em um determinado projeto de design passa em primeiro lugar pela definição, assim como dos outros “ingredientes”, do seu grau de participação.” (FUENTES, 2006, p.76)

A cor como elemento expressivo de um projeto gráfico está presente na composição na peça gráfica de apresentação do projeto Vila das Artes, que foi idealizado pela Funcet em 2006 e está em atividade na conhecida Vila do Barão de Camocim, na cidade de Fortaleza. A peça se destaca pela combinação da cor enquanto percussora de uma identidade visual na marca e na composição da peça. Aqui, ela se apresenta de forma especial ao acompanhar a marca de cada setor da Vila das Artes e, também, por determinar a composição das páginas de cada setor da Vila.

De início, é necessário apresentar a marca da Vila das Artes, já que possui uma composição interessante: a valorização policromática. O trabalho de Alice Macedo é projetado por meio de uma composição feita por semicírculos que cria, de forma bem objetiva, um entendimento visual ligado ao nome do projeto: os semicírculos formando uma “vila” que apresenta ser bem diversificada, com características particulares em cada “casa”, mas, no entanto, cada “casa” possui o mesmo valor de importância na composição da “vila”, já que é utilizado a mesma estrutura – o semicírculo – em cada símbolo. A diversificação é representada pelo comportamento múltiplo das cores usadas na composição da marca, que, aliás, é o que proporciona um diferencial na produção simbólica da marca.



Fig. 01 – Marca do projeto desenvolvida por Alice Macedo.
Fonte: Assessoria de Comunicação da Vila das Artes (2007)

A composição da marca da Vila das Artes é um bom exemplo da aplicação da cor no design de marcas, pois gera, além dos traços particulares na marca, uma verdadeira composição cromática particular, presente somente naquela marca e que pode influenciar outros processos no desenvolvimento de outras peças do mesmo projeto.

A psicologia da cor não está em qualquer lugar de significação direta mais prática que no desenvolvimento visual das marcas. A cor de um logotipo corporativo pode ter enorme impacto na percepção do público, no sucesso de seus produtos e até mesmo na cultura local de trabalho de seus funcionários. (FRASER; BANKS, 2007, p. 142)

É com a marca da Vila das Artes que podemos observar, mais uma vez, a produção de um projeto gráfico por meio da fragmentação. Dessa vez, a fragmentação de uma identidade visual principal – marca do projeto Vila das Artes – gera uma série de outras marcas. É como se fossem marcas secundárias, dependentes visualmente de uma composição primária. A aproximação e dependência visual são declaradas quando se observa alguns elementos em comuns entre as marcas: utilização de mesmo traço – semelhante aos semicírculos da identidade principal – e também, a repetição das cores aplicadas na peça principal.

Entre as nove marcas secundárias, é possível comprovar a fragmentação da marca principal, de forma direta, nas marcas da Biblioteca, do Café Miragem, no Centro de Artes Visuais, na Agência de Notícias Culturais e no Laboratório de Mídias Interativas. Nas marcas, não se vê essa dependência visual somente por meio dos traços, mas também pela questão da cor, pois é a mesma tonalidade aplicada na marca principal e, além disso, se observa uma dependência visual na disposição da tipografia.



Fig. 02 – Marcas dos núcleos da Vila das Artes.
Fonte: Assessoria de Comunicação da Vila das Artes (2007)

A cor se solidifica como um elemento importante na composição do projeto gráfico quando observamos as aplicações das marcas no desenho das páginas da peça de apresentação da Vila das Artes. Aqui, as marcas não aparecem somente como assinatura, mas determinam a composição cromática das páginas. A presença da aplicação cromática é tão

forte que a cor predominante na página do Café Miragem, por exemplo, é o marrom escuro, o mesmo utilizado na marca principal do projeto. Um outro exemplo dessa aplicação está na página do Centro de Artes Visuais, com a aplicação da cor próxima ao azul petróleo e, também, na composição da página que aborda a Agência de Notícias Culturais, com o uso do vermelho.



**Fig. 03 – Páginas da peça de apresentação do projeto Vila das Artes.
Fonte: Assessoria de Comunicação da Vila das Artes (2007)**

A produção da cor também revela uma outra proposição na composição visual no projeto impresso de apresentação da Vila das Artes. É a utilização de técnicas de colagem como recurso visual no desenvolvimento da página, que, também, acontece bastante nas técnicas utilizadas pela Arte pop. A interseção entre o projeto de Alice Macedo e a Arte pop se dá em dois momentos distintos: na utilização de elementos do cotidiano de cada setor da Vila das Artes e, também, na subversão desses elementos por interferências artísticas.

A apropriação dos valores, estigmas e símbolos que estão ligados à logística de cada setor da Vila das Artes refletem a presença de características da produção da Pop Art, pois é comum essa apropriação, por meio de valores encontrados no cotidiano do artista para retratar um determinado ambiente em uma pintura da Pop Art: “encontrar um sentido, um nexos para o meio à sua volta” (LUCIE-SMITH, 1993, p. 165 *apud* SOARES, 2004, p.74). De forma a retratar essa apropriação por meio de elementos encontrados no cotidiano, podemos observar a pintura do americano Robert Rauschenberg, intitulada *Bufallo II*, pintada em 1964. Na pintura, é claro perceber a colagem de elementos do cotidiano norte-americano na época: a figura do presidente norte-americano, as características da Guerra Fria e, também, ornamentos de guerrilha como recurso visual.

Sendo assim, esta FS de acordo ao contexto social e histórico do período pós-moderno, o qual é demarcado por alguns eventos como os avanços tecnológicos, os confrontos ideológicos da Guerra Fria, o capitalismo, o consumismo e a cultura e,

principalmente, a comunicação de massa, ou seja, esta FS está inserida em acontecimentos que marcaram a história norte-americana nos anos 60. (SOARES, 2004, p.133)



**Fig. 04 - Búfalo II, de Robert Rauschenberg, 1964.
Fonte: BERCLAZ (2004)**

O processo de colagem na Vila também não é diferente. Como podemos observar as páginas de apresentação do Núcleo de Produção Cultural, é possível perceber os elementos precursores de um processo de colagem: são acrescentados fios, microfones, câmera filmadoras, fones de ouvido e três indivíduos operando os aparelhos na página impressa. Em uma outra página, na Escola de Dança, é possível notar a colagem de figuras desenvolvendo uma espécie de movimentos, semelhantes aos feitos por dançarinas. No entanto, não é somente o processo de colagem de elementos que aproxima o esse projeto gráfico da Arte Pop. Em ambas, há uma subversão da colagem dos elementos: existe uma intervenção visual antes dos elementos serem dispostos na página. No caso do projeto da Vila das Artes, essa intervenção ocorre por meio da dinâmica das cores para a composição visual nas páginas da peça: os elementos recebem uma cor única e formam um alto contraste com a textura da página. Alinhado a esse processo de colagem, é possível perceber a presença de ruídos visuais e também a forte presença de inúmeros elementos visuais compondo a página, produzindo, assim, um “carregamento visual” na página.



**Fig. 05 – Páginas da peça de apresentação da Vila das Artes.
Fonte: Assessoria de Comunicação da Vila das Artes (2004)**



É a cor que determina o projeto da Vila das Artes. É possível perceber o planejamento da cor no desenvolvimento da identidade visual desde a marca principal até a aplicação da cor na última página da peça de apresentação do projeto. Aqui, a cor deixa de ser apenas um objeto decorativo, estético, para seguir rumos funcionais, tanto para identificação de setores na vila, quando para subverter recursos visuais, como a colagem.

A representação visual nos trabalhos desenvolvidos para a Secult-For retrata a atividade do design gráfico por meio de uma apropriação de recursos visuais influenciados pela cultura contemporânea, que desenvolveu não somente teorias sociais, mas também, contribuiu para o desenvolvimento de atividades na produção das artes visuais na contemporaneidade. No mais, observar as peças em estudo de marca, ainda mais, uma atual característica da síntese do design gráfico defendida por grandes autores e profissionais em design: a interdisciplinaridade no desenvolvimento de projetos gráficos.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- DONDIS, Donis A..**Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Editora SENAC, 2007.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. 5ª São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Mosaico, 1980.
- KOPP, Rudinei. **Design Gráfico Cambiante**. 2ª Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.
- LYOTARD, Jean-françois. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.
- VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. Rio de Janeiro: 2ab, 2000.