

## Contribuições da Nova Tipografia e do Estilo Internacional para a hierarquização visual da informação

*Contributions of New Typography and International Style for building visual hierarchy of information*

Genilda Oliveira de Araujo, Gabriela Botelho Mager

design de informação,  
hierarquização visual,  
grid, nova tipografia,  
estilo internacional.

O crescente volume de texto nas mídias impressa e digital torna necessário algum mecanismo que ofereça condições de avaliar a relevância de cada material e definir o interesse, a prioridade de consumo ou o próprio descarte da informação. Uma das formas de contribuir para este processo decisório é trabalhar a hierarquia visual. Tomando-a como um recurso essencial para o design de informação, este artigo resgata um pouco do processo histórico pelo qual o texto deixa de ser um elemento simétrico e homogêneo dentro das margens da página e passa a ser explorado de forma assimétrica e dinâmica na Nova Tipografia, bem como, a posterior sistematização dessa abordagem por meio do *grid* no Estilo Internacional. Tais contribuições, incorporadas à linguagem gráfica adotada pelo design de informação, são essenciais para projetos de comunicação complexos que exigem dinamicidade no consumo do conteúdo e a articulação de múltiplas camadas de informação.

*information design, visual hierarchy, grid, new typography, international style.*

*The growing volume of text in print and digital media demands a mechanism for assessing the relevance of each material and determine interest, consumption priority or disposal of information. One way to contribute to this decision-making process is to build visual hierarchy. Taking it as an essential resource for information design, this article discusses the historical process by which text is no longer treated as a symmetrical and homogeneous element within the page margins and begins to be exploited asymmetrically and dynamically in New Typography. It is also presented the further systematization of this approach through the grid concept in the International Style. Such contributions, already incorporated into the graphical language adopted by information design, are essential for complex communication projects that require dynamism in consumption of content and articulation of multiple layers of information.*

## 1 Introdução

Se algo pode ser considerado ubíquo para os seres humanos é a informação. Nossos sentidos estão permanentemente captando uma infinidade de dados visuais, sonoros, táteis, cinéticos, gustativos e olfativos, que são considerados ou descartados a partir de sua aparente relevância. Este é um processo natural que, no entanto, torna-se complexo e muitas vezes desgastante em um mundo de conteúdos e estímulos cada vez mais abundantes, que saturam permanentemente os indivíduos. Neste contexto, o design de informação, ao abordar a tradução de dados complexos, desorganizados e desestruturados em informação significativa, converte-se em um componente essencial para a qualidade das experiências do mundo contemporâneo.

Falando especificamente da informação no formato escrito, o crescente volume de texto nas mídias impressa e digital, contraposto à escassez de tempo para uma apreciação profunda dos conteúdos, torna necessário algum tipo de mecanismo que ofereça às pessoas condições de avaliar a relevância de cada material e definir o interesse, a prioridade de consumo ou o próprio descarte da informação. Uma das formas de contribuir para este processo decisório é trabalhar a hierarquia visual, que opera sobre a construção da informação no espaço da página. Neste processo de design, coloca-se foco na extração das mensagens essenciais de um conteúdo e na busca por formas de apresentação que destaquem tais mensagens, tornando mais fácil sua identificação pelo leitor. Além de tornar o conteúdo mais facilmente inteligível, a hierarquização acaba criando uma dimensão gráfica que pode impactar sensorialmente e afetivamente o leitor, funcionando como uma espécie de convite ao engajamento na leitura. Em outras palavras, pode promover uma experiência memorável que resulte na construção de laços a longo prazo com determinado conteúdo.

Um exemplo que denota o poder da hierarquização na melhoria da experiência com a informação é mostrado na figura 1. Nela, são apresentadas diversas páginas duplas do jornal *Iceberg*, uma publicação inglesa quadrimestral da consultoria de marketing KAE. Seu projeto gráfico incorpora recursos de composição tipográfica como variações de fonte, peso e corpo, além do jogo com o espaço em branco e imagens. O resultado são páginas dinâmicas, com vários níveis de informação que se relacionam e se complementam, podendo ser lidos de acordo com o interesse do leitor, o que permite mergulhos com diferentes profundidades no conteúdo. Contrapondo-se a esta abordagem, tem-se, na figura 2, uma página dupla da edição especial da *Odisseia de Homero*, publicada pela Cosac Naify. Suas páginas homogêneas, compostas por texto corrido, só podem ser decodificadas de forma linear e sequencial após uma leitura completa.

Figura 1 Páginas duplas do jornal Iceberg (fonte: <http://sociodesign.co.uk/iceberg/>)



Segundo Tufte (1990), a informação consiste em diferenças que fazem a diferença, destacando que um método frutífero para desenvolver tais variações é justamente a separação em camadas de significado e leitura. Para este autor, o mundo é dinâmico e multidimensional, ao passo que o papel, ou a tela, são estáticos, um universo plano, o que torna necessário encontrar formas de representar neles a riqueza visual do mundo da experiência.

Historicamente, o trabalho com múltiplas camadas visuais de informação ganhou força entre o final do século XIX e início do século XX, impulsionado por vanguardas artísticas como o Futurismo e o Construtivismo. No entanto, foi com a Bauhaus que esta forma de construir a informação se converteu em linguagem gráfica. Posteriormente, na Suíça dos anos 50, ocorre sua maturação com o chamado Estilo Internacional. O presente artigo resgata um pouco desta história, destacando as contribuições para a incorporação de técnicas de hierarquização visual da informação ao design. Em especial, é abordado o processo histórico pelo qual o texto deixa de ser um elemento simétrico e homogêneo dentro das margens da página e passa a ser explorado de forma assimétrica e dinâmica na Nova Tipografia, bem como, a posterior sistematização dessa abordagem por meio do *grid* no Estilo Internacional.

O processo metodológico adotado consistiu na revisão bibliográfica de textos originais publicados pelos principais expoentes dos movimentos discutidos, buscando-se recuperar, diretamente de seus

trabalhos, contribuições que serviram para a construção do corpo teórico que dá base ao design de informação. Adicionalmente, também foram utilizadas referências provenientes dos principais autores no campo da história do design. Por fim, este trabalho foi complementado com a seleção de peças gráficas da época que exemplificassem as contribuições abordadas.

**Figura 2** Edição especial da Odisseia de Homero - Cosac Naify (fonte: <http://www.amazon.com.br>)



## 2 As primeiras explorações do aspecto visual do texto

Trabalhar com o design de informação engloba desenvolver os aspectos sensoriais e cognitivos de nossa relação com o texto, contribuindo para a construção da experiência de leitura. Desta forma, tentar compreender os processos históricos de transformação visual do texto passa pela tarefa de tentar compreender as transformações no próprio processo de leitura.

Segundo Gaudêncio (2004), os antigos e os medievais encaravam a leitura como algo a ser feito em voz alta, consistindo em uma forma de comunicação sinestésica que convidava à interação entre visão e audição. Tal panorama começou a se modificar com a própria cultura manuscrita e seus livros ricamente adornados por iluminuras, que iniciaram a transformação da comunicação verbal em uma experiência visual. Completando esse processo, coube ao livro impresso, por sua portabilidade e difusão, reduzir essa sinestesia a uma experiência fundamentalmente visual. Para McLuhan (1962), a tipografia afastou a palavra de sua associação com o som e a tratou como uma coisa no espaço. O resultado desta transformação foi, por um lado, uma

perda no entrelaçamento dos sentidos durante a leitura, e, por outro, a abertura da possibilidade de uma exploração mais rica do aspecto visual do texto.

Na cultura gráfica desenvolvida no Renascimento, o aspecto visual da página era trabalhado sob o ponto de vista da construção da unidade e harmonia da mancha gráfica, tomando como base proporções derivadas da natureza tanto para a escolha do formato da página (Bringhurst, 2005), quanto para a definição das margens e do formato da mancha gráfica (Tschichold, 2007a). Prevalencia a abordagem de moldura, na qual o texto, contínuo e linear, estruturava-se em colunas sólidas, sem espaços em branco, que atuavam como os protagonistas da página. As imagens, seus coadjuvantes, ou eram colocadas em páginas em separado, ou interrompiam o texto, apresentando com ele uma interação visual pequena (Gaudêncio, 2004). A própria técnica de impressão usada reforçava este estilo de layout, pois a matriz tipográfica, rígida e linear, formada pelo agrupamento e amarração de tipos, basicamente induzia ao texto corrido. Desta forma, o que se produziam eram páginas de extrema elegância, constituídas por blocos de texto sólidos, unidimensionais, como se pode ver no exemplo apresentado na figura 3.

Figura 3 Página dupla de livro de Aristóteles publicado por Aldo Manuzio em 1498 (fonte: <https://commons.wikimedia.org/>)



No século XIX, com a Revolução Industrial em curso, começaram a desabrochar novas correntes tipográficas que visualizavam, literalmente, outros usos para a tipografia além da produção de textos. A necessidade de produzir cartazes, embalagens e catálogos, chamativos e de consumo rápido, fez surgir, segundo Mandel (2006), um novo gênero de escrita, distinta da livresca para ler: a escrita para ver. Neste cenário, as letras foram adquirindo maior espessura com o objetivo de atrair o olhar, surgindo os caracteres em negrito. Este tipo de iniciativa põe em andamento um processo de rompimento com a homogeneidade da página, abrindo espaço para o surgimento de camadas de informação. Ao invés da unidade e harmonia do todo, começava-se a buscar formas gráficas capazes de atribuir força e significado a sub unidades de informação. Tais tentativas, no entanto, pela imaturidade das técnicas visuais para este tipo de abordagem, resultavam em páginas confusas, que misturavam aleatoriamente muitos estilos visuais, sem, no entanto, conectá-los semanticamente com o próprio conteúdo, como pode ser observado na figura 4.

O culminar desse processo veio com a transgressão da matriz tipográfica no movimento Futurista, que propagava a chamada liberdade para as palavras. Marinetti, seu principal expoente, criou uma nova linguagem que destruía a sintaxe do discurso. Não elaborava sentenças do jeito convencional e usava apenas verbos no infinitivo, abolindo adjetivos, advérbios e pontuação (Hollis, 2000). Distanciava-se da simetria e horizontalidade, criando uma sensação de movimento e vitalidade em suas composições, situando-as em um plano mais visual, menos linguístico e menos linear (Spencer, 1990), como pode ser visualizado na figura 5. Esta abordagem ampliava tanto o significado das palavras individuais quanto do texto como um todo, criando uma visão simultânea das palavras e do tipo-imagem, no qual a compreensão do significado textual era dada tanto pela aparência quanto pelo seu conteúdo literário (Bartram, 2004).

Figura 4 Propaganda do Adelphi Theatre, 1838 (fonte: <http://www.bl.uk/>)

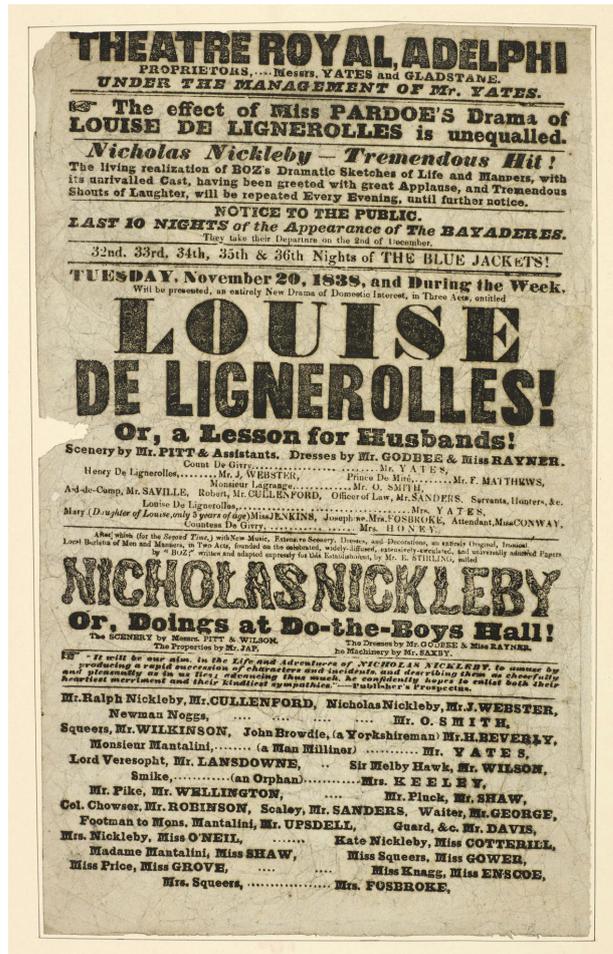
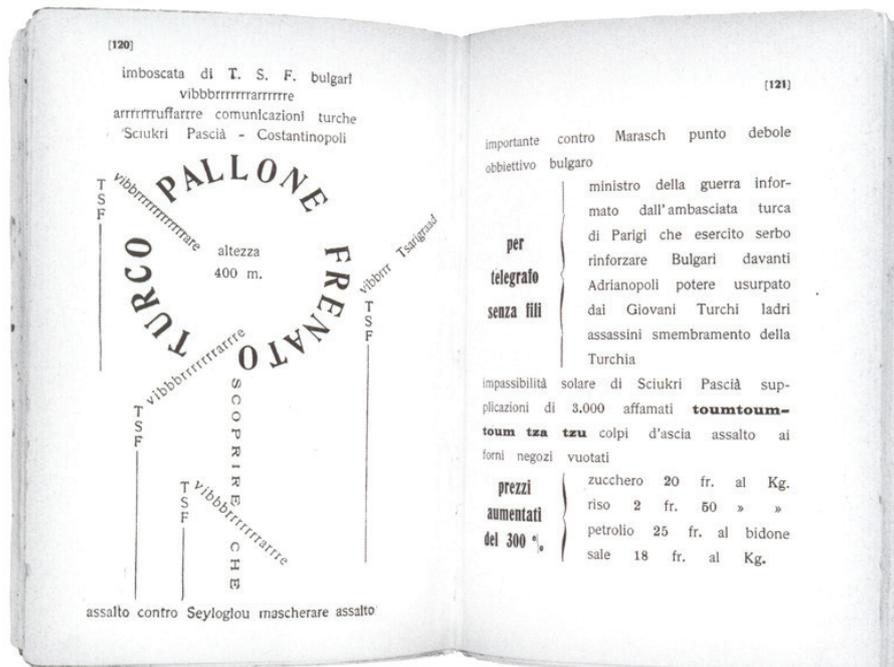


Figura 5 Página do livro Zang Tumb Tumb (fonte: BARTRAM, 2004, p. 26)

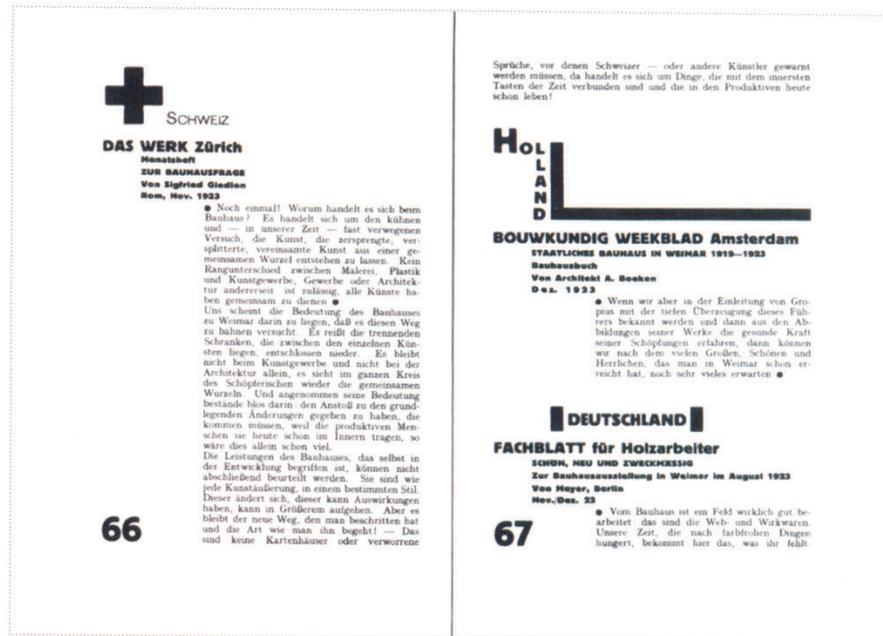


### 3 Nova Tipografia

Embora as vanguardas artísticas tivessem manipulado o desenho e a composição da tipografia de uma forma nova, não haviam conseguido criar um novo paradigma que pudesse ser usado como estrutura para a exploração do aspecto imagético do texto e a construção de páginas e, conseqüentemente, para o design de informação. Este ideal começou a emergir na década de 1920 na Bauhaus, como a confluência dos movimentos Construtivista e De Stijl, que encerravam em si a bagagem das vanguardas que os precederam.

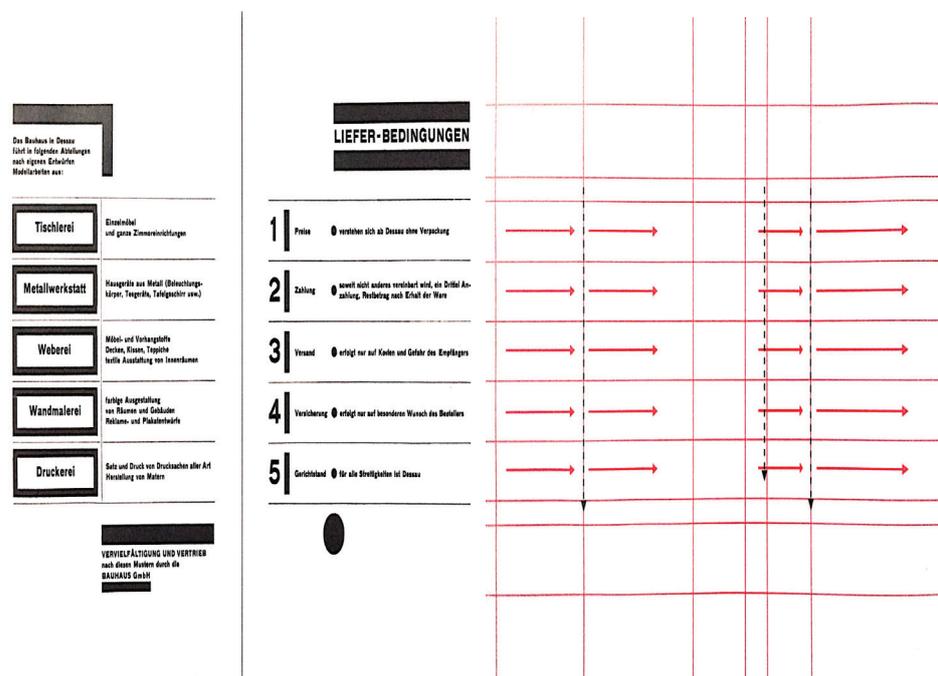
Responsável pelo curso introdutório da Bauhaus a partir de 1923, o construtivista húngaro László Moholy-Nagy foi influência marcante sobre esta nova linguagem visual, trazendo conceitos inovadores que apontavam para o caminho da hierarquização e multidimensionalidade. Em um artigo intitulado “*Typophoto*” (Moholy-Nagy, 1925), propunha que cada período histórico tinha seu próprio foco ótico e que o do seu tempo era a simultaneidade de eventos sensoriais perceptivos, o que dava uma nova base criativa para a tipografia. Para ele, as tradições tipográficas cunhadas desde os tempos de Gutenberg e que ainda moldavam a maior parte das diagramações de texto no início do século XX moviam-se exclusivamente na dimensão linear, ignorando as novas dimensões da vida moderna. Em sua visão, esta tipografia linear era uma mera conexão improvisada entre o conteúdo da comunicação e o seu receptor, sendo possível ir além, trabalhando criativamente seu potencial efeito subjetivo sobre o conteúdo. O caminho sugerido por Moholy-Nagy envolvia a aplicação de contrastes entre os materiais tipográficos, buscando quebrar a inflexibilidade tipográfica ainda dominante. O resultado seria uma linguagem tipográfica cuja elasticidade, variabilidade e vitalidade de composição seriam resultado do efeito ótico e da lei interna de expressão proveniente do conteúdo (Meggs e Purvis, 2009). A figura 6 apresenta um projeto gráfico de Moholy-Nagy de 1924 que incorpora estas visões sobre o trabalho com a informação e a tipografia.

Figura 6 “Pressestimmen fur das Staatliche Bauhaus Weimar”, 1924, Moholy-Nagy (fonte: Hollis, 2006, p. 20)



Outra figura importante neste cenário de letras foi Herbert Bayer, primeiro professor de tipografia da Bauhaus, que tornou-se a face pública da Bauhaus em se tratando do programa de design gráfico. Nas palavras do próprio Bayer (1967), o que experimentaram na Bauhaus foi a descoberta de que a tipografia não era apenas um meio para tornar a linguagem visível, mas que possuía propriedades óticas que permitiam o desenvolvimento de experiências visuais mais profundas. Esta concepção produzia um chamado para explorar clareza, concisão e precisão; para maior articulação, contraste e tensão entre os valores tonais da página, conforme exemplificado na imagem 7.

Figura 7 Catálogo de Produtos da Bauhaus feito por Bayer (fonte: ELAM, 2004, p. 37)



Em seu trabalho, Bayer buscava substituir uma visão artística pessoal por formas neutras e abstratas, que corresponderiam a uma linguagem visual acessível a todos (Bayer, 1967). Para ele, embora a tradição tipográfica requeresse que as sentenças seguissem uma sequência horizontal contínua, não havia razão para que esse fosse o único método de transmissão da linguagem, contanto que a solução escolhida facilitasse a leitura, estando de acordo com a visão funcionalista da época. Em especial, destacava que um novo espírito invadiu o campo estagnado da rigidez com a adoção da composição dinâmica. Houve o reconhecimento do valor da comunicação pictórica, que combinava texto a imagens, dando origem ao novo padrão gráfico hoje encontrado nas revistas. Um exemplo desta dinamicidade pode ser encontrado no pôster da figura 8.

Figura 8 Pôster de Bayer para mostra de Kandinsky (fonte: ELAM, 2004, p. 89)



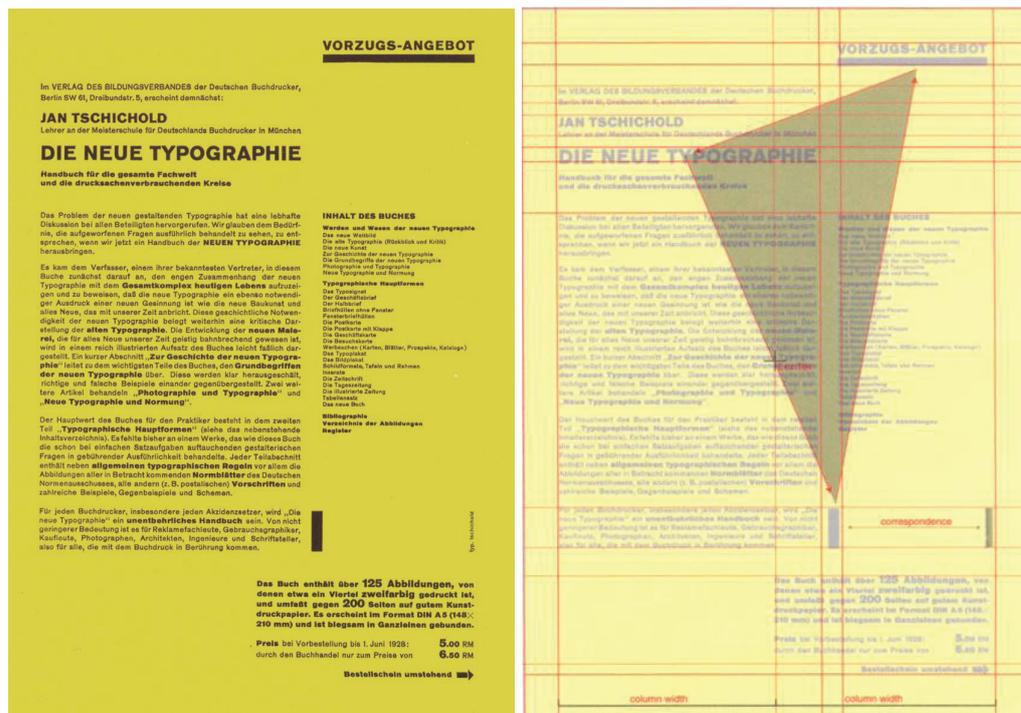
Apesar de haver uma renovação na forma de fazer design na Bauhaus, suas explorações eram vistas e entendidas apenas por um público limitado, fora dos olhos da sociedade da época. Quem aplicou este novo enfoque aos problemas cotidianos de design e os apresentou a um público amplo foi Jan Tschichold, cujo contato com a Bauhaus iniciou-se em 1923 (Meggs e Purvis, 2009). A partir deste ano, adotou os preceitos de composição da escola, organizando-os em dez princípios teóricos que foram publicados em 1925 por meio de um artigo chamado “Elementare Typographie” em um número especial do jornal comercial *Typographische Mitteilungen*.

Em essência, Tschichold (2007b) postulava que a nova tipografia era funcional, voltada para a comunicação, devendo, por isso, adotar a forma mais curta, breve e incisiva possível. Segundo ele, para que pudesse ser útil aos fins sociais, deveria adotar tanto uma organização interna dos conteúdos da comunicação quanto uma organização externa que os relacionasse entre si. A organização interna compreendia a seleção de recursos elementares da tipografia para representar a informação, tais como letras, números, signos, fios e também a fotografia. Complementando esta abordagem, a organização externa compreendia a formação de contrastes entre os blocos de informação, utilizando formas, retas e diferentes tamanhos, criando-se relações entre as formas positivas, impressas, e as formas negativas, correspondentes ao branco do papel não impresso. Tais relações e contrastes, no entanto, não eram gratuitos, mas tinham seu fundamento no próprio conteúdo.

Segundo Tschichold (1928), nos arranjos tradicionais simétricos de diagramação, as unidades individuais de informação estavam

subordinadas a um eixo central invisível e artificial, que sacrificava a ordenação lógica do conteúdo. Neste sentido, a nova tipografia se distinguia por buscar desenvolver a forma visível a partir das funções do texto. Era preciso identificar a estrutura lógica inerente à mensagem que se pretendia comunicar e, a partir dela, produzir uma composição visual capaz de guiar funcionalmente o olhar do leitor ao longo da página, atraindo sua atenção e interesse (Gaudêncio, 2004). A forma prática para atingir esses objetivos era criar relações visuais entre os elementos da página, construindo composições baseadas em um sistema de alinhamentos horizontais e verticais, como pode ser observado na figura 9. Neste modelo de página, atualmente chamado de hierárquico (Samara, 2002), a composição não é baseada em regras definidas, mas, ao invés disso, é feita de forma intuitiva através do ajuste ótico entre os elementos da página em relação uns aos outros. Desta forma, o texto deixa de ser um elemento sólido dentro das margens, principalmente através do uso do espaço em branco.

Figura 9 Brochura desenvolvida por Tschichold em 1928 (fonte: ELAM, 2004, p. 35)



#### 4 Estilo Internacional

Na Nova Tipografia, a sinergia entre as partes do conteúdo produzia a estrutura da página. No Estilo internacional o processo acontecia de maneira inversa. O *grid* era primeiramente desenvolvido e sobre ele o conteúdo era trabalhado. Essa abordagem tem como influência

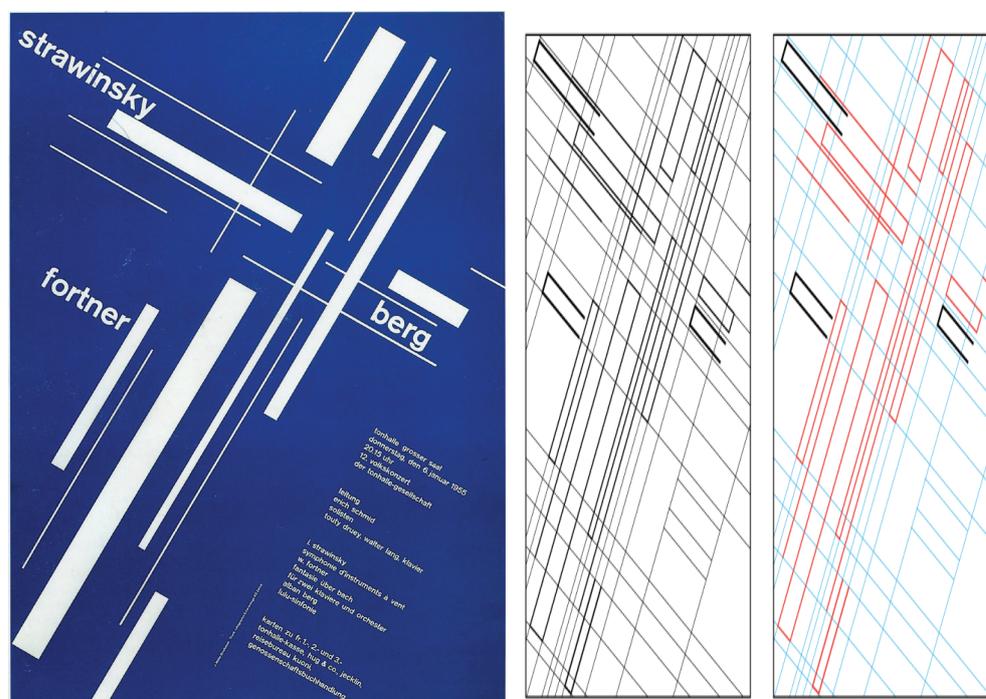
a arte concreta, termo que designa um tipo de arte abstrata livre da representação da realidade observada. Seus elementos básicos são a linha, a cor e o plano, que, nas obras deste tipo de arte, têm força expressiva própria e não simbolizam objetos diferentes deles mesmos. Sua concepção gráfica, além de fazer uso da geometria pura, buscava trabalhar com relações matemáticas que pudessem ser integralmente traduzidas em equivalentes visuais (Rickey, 2002). A transposição das ideias concretistas para a tipografia consistiu na aplicação de métodos geométricos e sistemáticos de organização dos elementos visuais no espaço. Sua intenção era criar uma composição anônima, que não expressasse o estilo individual.

O processo de difusão e aceitação destas formas matematicamente estruturadas fora do grupo dos concretistas foi gradual, podendo-se tomar como exemplo o caso de Josef Müller-Brockmann, designer que acabou por se tornar um dos mais importantes expoentes do Estilo Internacional. Originalmente, tinha um estilo mais ilustrativo e livre. Porém, com o passar do tempo, sua subjetividade deu lugar à geometria concreta, como pode ser observado na evolução da série de pôsteres que desenvolveu para o Zurich Concert Hall ao longo da década de 50, mostrados nas figuras 10 e 11. O pôster de 1952 foi construído usando formas orgânicas abstratas em uma estrutura de composição objetiva, porém intuitiva. No pôster de 1953, as formas orgânicas deram lugar a retângulos, dispostos para fazer uma referência literal às teclas do piano. No pôster de 1955, sua composição se parece com uma pintura concreta, apoiado por um *grid* geométrico diagonal, sobre o qual foi trabalhado o texto.

Figura 10 Pôsteres de Müller-Brockmann da década de 1950 (fonte: Müller-Brockmann, 1981c)

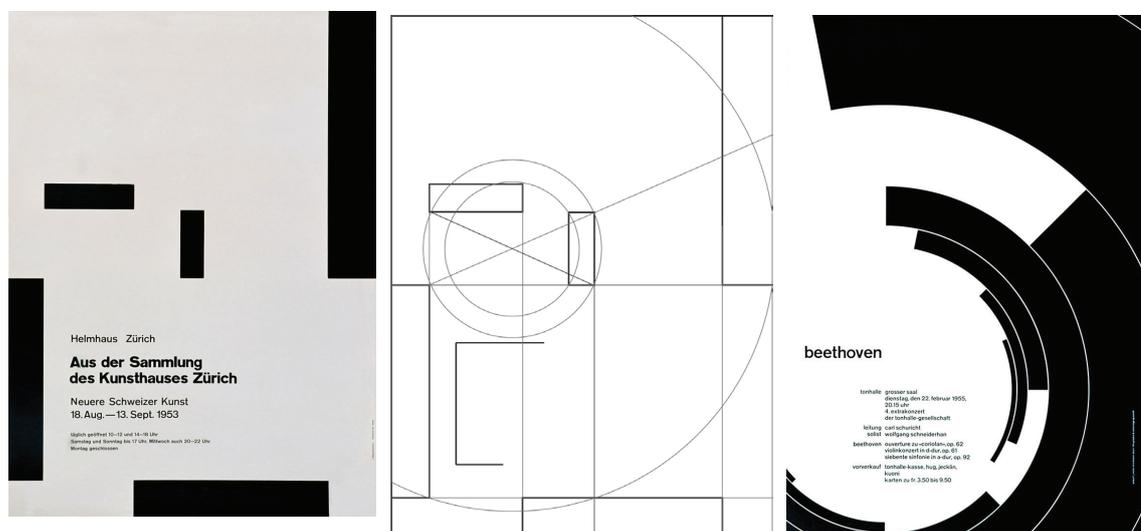


Figura 11 Pôsteres de Müller-Brockmann da década de 1950 (fonte: Müller-Brockmann, 1981c)



Esta transformação no estilo de Müller-Brockmann é fruto de uma mudança na própria maneira de conceber as composições, passando a determinar os tamanhos e as proporções de seus componentes com base em elementos geométricos. Em um pôster criado em 1953 para uma exposição da Casa de Arte de Zurique, utilizou círculos concêntricos para relacionar as barras retangulares que formam a imagem (Hollis, 2006). Tanto o pôster quanto seu diagrama construtivo são apresentados na figura 12. Outro trabalho no qual utiliza círculos concêntricos como base foi o pôster para um concerto com músicas de Beethoven feito em 1955. O resultado foi uma estrutura geométrica, porém dinâmica, também mostrada na figura 12, à direita, onde tentava explorar o ritmo da composição.

Figura 12 Pôsteres de Müller-Brockmann da década de 1950 (fonte: Müller-Brockmann, 1981c)



Por meio do trabalho com cartazes, Müller-Brockmann percebeu a possibilidade de aplicar estruturas geométricas para a composição de texto nas páginas de livros e outros materiais editoriais e promocionais. Em conjunto com outros designers suíços, desenvolveu uma metodologia de composição baseada nesta ideia, que se popularizou com o nome de *grid*.

Para ele, o *grid* consistia em um sistema de ordenação que expressava uma atitude mental na qual o designer concebe seu trabalho de forma construtiva, trabalhando para a redução dos elementos visuais com o intuito de gerar uma percepção de harmonia, clareza e ordem no conteúdo. Representava o ideal de que “o designer deveria possuir essa qualidade claramente inteligível, objetiva, funcional e estética, do pensamento matemático” (Müller-Brockman, 1992, p.10). Assim, o uso do *grid* implica em sistematizar para esclarecer; ir na essência; cultivar objetividade; racionalizar o processo criativo e a produção técnica; integrar elementos de cor, forma e material; alcançar o domínio arquitetônico sobre superfície e espaço

e adotar uma postura positiva e proativa (Müller-Brockmann, 1981a). Nesse sentido, cada trabalho visual criativo é uma manifestação do caráter do designer. É um reflexo de seu conhecimento, habilidade e mentalidade.

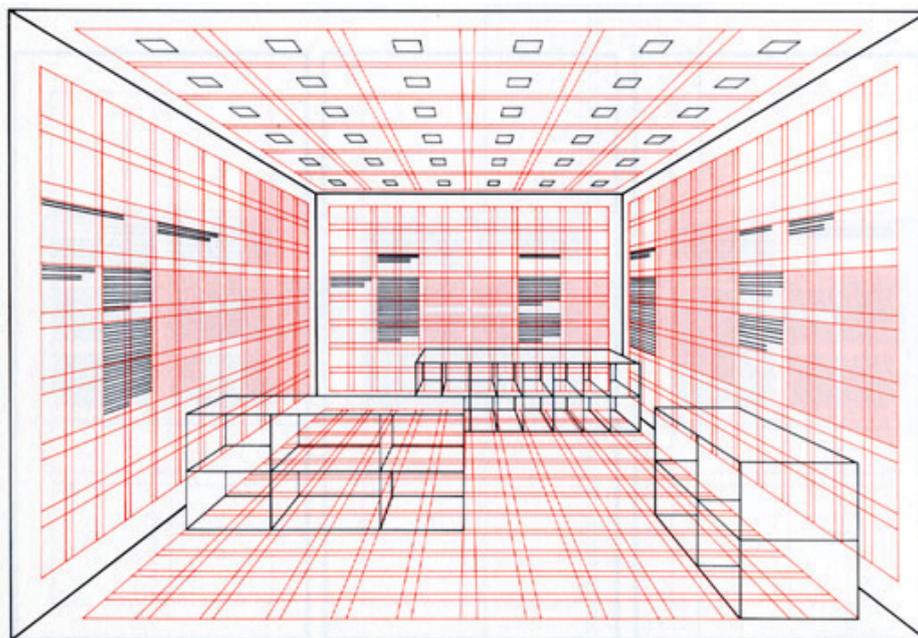
A partir da constatação da falta de uma publicação que mostrasse como estudar, construir e aplicar o *grid* nos materiais impressos, preocupou-se em documentar suas experimentações e a evolução de sua prática na construção de layouts (Müller-Brockmann, 1992). Tal cuidado, provavelmente, decorria também de sua experiência docente, de 1957 a 1969, na Escola de Artes e Ofícios de Zurique, e como professor convidado em HfG Ulm, em 1962. Dessa forma, publicou o livro “Sistema de Grid - um manual para designers gráficos”, apresentado na figura 13, com o objetivo da construção de uma ordem tipográfica. Nele, apresenta a função e o uso de *grids* para resolver os problemas de comunicação visual, seja na concepção, organização e configuração com maior rapidez e segurança na informação. Além disso, categoriza de forma organizada e detalhada cada elemento constitutivo para a concepção de uma página impressa, preocupando-se em demonstrar os princípios da matemática em cada um deles, incluindo o formato do papel (Padrão DIN), o sistema tipográfico de medidas construído sobre o ponto (sistema Didot), famílias e estruturas de fontes, máximo e mínimo de palavras por linhas para uma leitura confortável, espaçamento entre colunas, entrelinhas, proporções de margens e mancha gráfica, proporções entre textos e títulos, áreas e relações entre textos e imagens, uso da fotografia e ilustrações, bem como variados exemplos de *grids* para diversos objetivos de projeto.

Figura 13 Capa e página do livro “Sistema de grid”. (fonte: Müller-Brockmann, 1981b)



Müller-Brockmann foi além da proposição de grids para anúncios, livros, jornais, revistas, catálogos e pôsteres. Demonstrou as possibilidades de aplicação do *grid* em sistemas de identidades visuais, que buscassem ser flexíveis na forma de padronizar e gerar unidade visual nas aplicações de marca. Também desenvolveu modelos de *grids* para aplicação no espaço tridimensional, conforme figura 14, focado na concepção de um ambiente de exposição.

**Figura 14** Grid no espaço tridimensional proposto em “Sistema de grid”. (fonte: Müller-Brockmann, 1981b)



O trabalho de Müller-Brockmann foi tão importante que mantém-se atual até hoje, por sua força e impacto visual. Em essência, transformou elementos visuais subjetivos, irracionais e caóticos em elementos mensuráveis, organizáveis e controláveis a partir do desenvolvimento do *grid*. Para isso, formulou princípios que hoje corroboram com a conceituação adotada pelo campo do design de informação e permitem a “definição, planejamento e modelagem do conteúdo de uma mensagem e os ambientes em que é apresentado, com a intenção de satisfazer as necessidades de informação dos destinatários” (IIID- International Institute for Information Design, 2016).

Outro expoente do estilo internacional relevante à problemática da hierarquização de informação é Karl Gerstner. Sua abordagem sistemática para geração de uma grande variedade de soluções de design foi publicada na década de 1960 no livro *Designing Programms*. Segundo Gerstner (1964), para cada problema em comunicação visual existe um grupo de soluções com diferentes potenciais, que dependem das condições em que se inserem. Assim, descrever o problema e seus contextos é parte da solução, o que implica que as decisões criativas são solicitadas não por sentimentos, mas por critérios racionais. Esta concepção é exemplificada no modelo criado por ele para a geração de soluções tipográficas, chamado de “The morphological box of the typogram”, apresentado na figura 15. Esta caixa apresenta quatro grupos de critérios para se trabalhar com a soluções gráficas (base, cor, aparência e expressão). Para cada um deles, são apresentados na coluna da esquerda os parâmetros que podem ser trabalhados e,

na direita, suas possíveis variações. A seleção e combinação destes elementos é a etapa criativa de seu método, que pode gerar soluções como as da figura 16.

**Figura 15** A caixa morfológica do Typogram de Gerstner. (fonte: GERSTNER, 1964)

**a Basis**

1. Components	11. Word	12. Abbreviation	13. Word group	14. Combined	
2. Typeface	21. Sans-serif	22. Roman	23. German	24. Some other	25. Combined
3. Technique	31. Written	32. Drawn	33. Composed	34. Some other	35. Combined

**b Colour**

1. Shade	11. Light	12. Medium	13. Dark	14. Combined	
2. Value	21. Chromatic	22. Achromatic	23. Mixed	24. Combined	

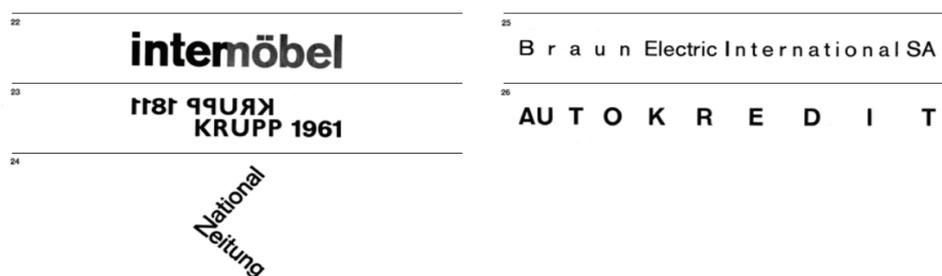
**c Appearance**

1. Size	11. Small	12. Medium	13. Large	14. Combined	
2. Proportion	21. Narrow	22. Usual	23. Broad	24. Combined	
3. Boldness	31. Lean	32. Normal	33. Fat	34. Combined	
4. Inclination	41. Upright	42. Oblique	43. Combined		

**d Expression**

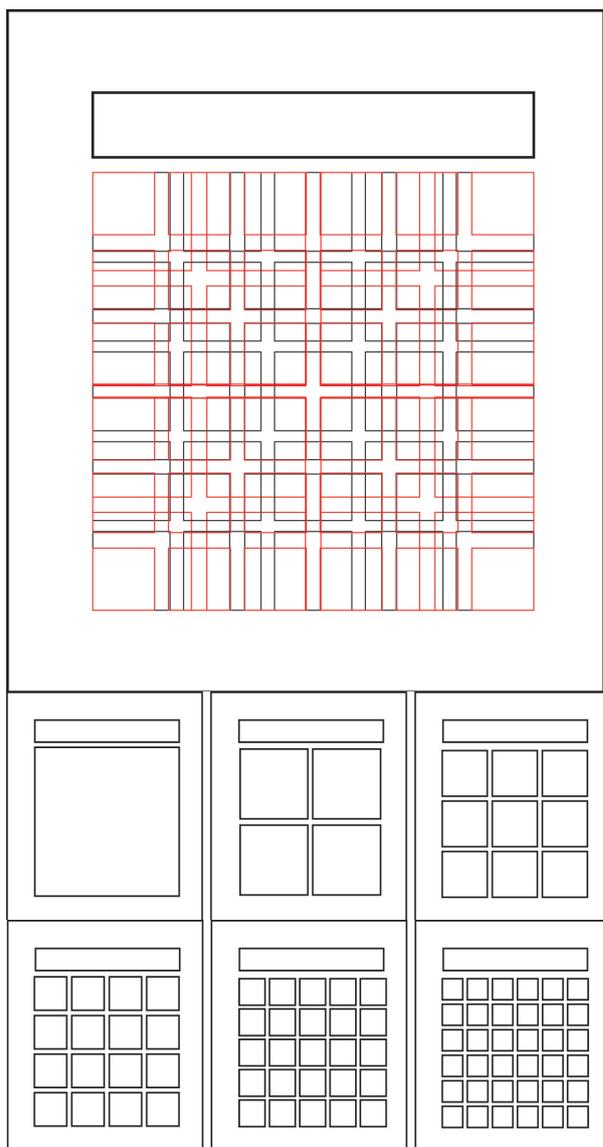
1. Reading direction	11. From left to right	12. From top to bottom	13. From bottom to top	14. Otherwise	15. Combined
2. Spacing	21. Narrow	22. Normal	23. Wide	24. Combined	
3. Form	31. Unmodified	32. Mutilated	33. Projected	34. Something else	35. Combined
4. Design	41. Unmodified	42. Something omitted	43. Something replaced	44. Something added	45. Combined

Figura 16 Proposições tipográficas de Gerstner. (fonte: GERSTNER, 1964)



Quanto ao *grid* tipográfico, considerava-o um regulador proporcional para configurações de página. Sua maior contribuição foi a introdução do *grid* em camadas, desenvolvido para a revista Capital com o intuito de permitir um maior número de variações no layout. Tomando por base um bloco de texto quadrado inserido em um formato paisagem, foram criadas 6 camadas, que consistiam na divisão da área de texto em múltiplos de 1, 2, 3, 4, 5 e 6 unidades, resultando, respectivamente, em grids de 1, 4, 9, 16, 25 e 36 células. O *grid* final resultou da sobreposição destas camadas, como mostrado na figura 17.

**Figura 17** Grid em camadas desenvolvido por Gerstner para a Revista Capital (fonte: GERSTNER, 1964)



Este modelo foi bastante explorado por jornais e revistas nos anos posteriores, oferecendo flexibilidade à página por permitir o encaixe de imagens e textos em colunas de camadas diferentes. Como exemplo, a figura 18 apresenta uma página da revista norte-americana Time, em que a matéria principal, localizada no topo, utiliza a camada do *grid* de 4 colunas e, as matérias secundárias, na base da página, utilizam a camada com 3 colunas. Este planejamento reforça, além do tamanho do texto e imagem, a hierarquia da página. A matéria mais importante recebe um maior espaço horizontal e um *grid* diferenciado, demonstrando o uso das camadas para priorização e organização da informação na página.

Figura 18 Páginas da revista Time. (fonte: ZAPPATERRA, 2008)



## 5 Considerações Finais

Este artigo percorreu brevemente o trabalho dos principais expoentes da Nova Tipografia e do Estilo Internacional, buscando destacar suas contribuições para o desenvolvimento de novas possibilidades de articulação da página. Tais contribuições, incorporadas à linguagem gráfica adotada pelo design de informação, são essenciais para projetos de comunicação complexos que exigem dinamicidade no consumo do conteúdo e a articulação de múltiplas camadas de informação.

Em resumo, as contribuições da Nova Tipografia assentam-se principalmente na proposição de estruturas que permitiram o rompimento da estrutura linear da página tipográfica. O texto, antes composto de forma homogênea e simétrica em sentenças sequencias que formavam uma mancha gráfica sólida, ganhou movimento com a introdução de uma diagramação descontínua e assimétrica que privilegiava o destaque a sub unidades da informação. Sua linguagem gráfica e seus métodos de trabalho intuitivos e baseados no ajuste ótico foram posteriormente desenvolvidos e sistematizados pelo Estilo Internacional. Por meio do desenvolvimento da técnica de

*grid*, os designers suíços deixaram como legado a racionalidade e o uso de metodologia tanto para a configuração da informação no plano bidimensional, como apresentado nos exemplos de pôsteres e páginas de jornais e revistas, quanto no plano tridimensional, para a programação visual de espaços expositivos, seja para feiras ou ambientes de exposições. Desta forma, o *grid* consolidou-se como a estrutura ordenadora da informação, devendo ser configurado de acordo com os objetivos de comunicação e do tipo de suporte para um determinado perfil de usuários, seja no plano bi ou tridimensional.

## Referências

- BARTRAM, A. 2004. *Futurist typography and the liberated text*. 1ª ed. New Haven: Yale University Press.
- BAYER, H. 1967. On Typography. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 44-49p.
- BRINGHURST, R. 2005. *Elementos do estilo tipográfico*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify.
- GAUDÊNCIO, N. 2004. *A herança escultórica da tipografia*. 1ª ed. São Paulo: Edições Rosari.
- GERSTNER, K. 1964. Designing Programmes. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 58-61p.
- HOLLIS, R. 2000. *Design Gráfico: Uma história concisa*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- HOLLIS, R. 2006. *Swiss Graphic Design: The origins and growth of an International Style*. New Haven: Yale University Press.
- IIID. Internation Institute for Information Design. Disponível em: <<http://www.iiid.net/home/definitions/>>. Acesso em 28 de maio de 2016.
- MCLUHAN, M. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- MULLER-BROCKMANN, J. 1981a. *Grid and design philosophy*. In: ARMSTRONG, H. (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 58-61p.
- MULLER-BROCKMANN, J. 1981b. *Grid System in Graphic Design*. Niederteufen (Switzerland): Niggli.
- MULLER-BROCKMANN, J. 1981c. *Posters from 1948-1981*. Zurich: Pro-Helvetia.
- MULLER-BROCKMANN, J. 1992. *Sistema de Reticulas: Un manual para diseñadores gráficos*. México: Gustavo Gili.
- MANDEL, L. 2006. *Escritas: Espelho dos homens e das sociedades*. 1ª ed. São Paulo: Edições Rosari.
- MEGGS, P. B; PURVIS, A. W. 2009. *História do Design Gráfico*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify.

- MOHOLY-NAGY, L. 1925. Typophoto. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.) 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 32-34p.
- RICKEY, G. 2002. *Construtivismo: origens e evolução*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify.
- SAMARA, T. 2006. *Typography Workbook: A Real-World Guide to Using Type in Graphic Design*. 1ª ed. Gloucester: Rockport Publishers.
- SPENCER, H. 1990. *Pioneros de la Tipografia Moderna*. 1ª ed. México: Ediciones Gustavo Gili.
- TSCHICHOLD, J. 1928. The new typography. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 35-38p.
- TSCHICHOLD, J. 2007a. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Cotia: Ateliê Editorial.
- TSCHICHOLD, J. 2007b. *Tipografia Elementar*. São Paulo: Altamira Editorial.
- TUFTE, E. R. 1990. *Envisioning Information: subnarratives of space and time*. Cheshire: Graphic Press LLC.
- ZAPPATERRA, Y. 2008. *Professione: grafico editoriale*. Modena: Logos.

## Sobre os autores

### **Genilda Oliveira de Araujo (Msc)**

<genilda@gmail.com>

Centro Tecnológico

Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção

Departamento de Engenharia de Produção e Sistemas

Universidade Federal de Santa Catarina

### **Gabriela Botelho Mager (Dra)**

<gabriela.mager@udesc.br>

Centro de Artes

Departamento de Design

Universidade do Estado de Santa Catarina

Artigo recebido em 31/05/16

Artigo aceito em 09/08/16