

Artigo completo
Design, cultura e
visualidade

Pós-modernismo gráfico na Revista ADG

 **Luisa Vasconcellos
Rodrigues**
luisavasrodrigues@gmail.com
Universidade de São Paulo,
São Paulo (SP), Brasil.

 **Marcos da Costa Braga**
bragamcb@usp.br
Universidade de São Paulo,
São Paulo (SP), Brasil.

Resumo: Seguindo os estudos de memória gráfica no campo do design (Braga & Farias, 2018), o presente artigo tem como objetivo principal investigar possíveis expressões do que ficou conhecido como pós-modernismo gráfico na revista da Associação dos Designers Gráficos no Brasil (ADG), que circulou entre os anos de 1997 e 2005, com projeto gráfico de Cecília Consolo e Luciano Cardinali. Como objetivo específico, pretende-se resgatar a trajetória e expressão desta publicação dentro da historiografia do design gráfico no país. Nesse sentido, são apresentados os contextos que envolvem a fundação da ADG e o período de circulação da revista, seguidos pelos resultados da análise gráfica de uma seleção de páginas que integram diferentes números da revista, destacando aspectos de sua visualidade que podem ser analisados sob a perspectiva das linguagens que caracterizaram o movimento internacional de ruptura com os princípios modernistas no design desde os anos 1980.

Palavras-chave: associação dos designers gráficos; revistas de design; memória gráfica; design gráfico; pós-modernismo.

Graphic postmodernism in the magazine of the Brazilian Association of Graphic Designers (ADG)

Abstract: Following studies on graphic memory in the field of design (Braga & Farias, 2018), this article aims to investigate potential expressions of what became known as graphic postmodernism in the magazine of the Associação dos Designers Gráficos do Brasil (ADG), which circulated between 1997 and 2005, with graphic design by Cecilia Consolo and Luciano Cardinali. As a specific objective, it seeks to recover the trajectory and expression of this publication within the historiography of graphic design in Brazil. In this sense, the contexts surrounding the founding of the ADG and the period of the magazine's circulation are presented, followed by the results of the graphic analysis of a selection of pages from different issues of the magazine, highlighting aspects of its visuality that can be analyzed from the perspective of the languages that characterized the international movement of rupture with modernist principles in design since the 1980s.

Keywords: associação dos designers gráficos; design magazines; graphic memory; graphic design; postmodernism.

1. Introdução

Apesar de serem inicialmente associados à criação de “formas universais”, idealmente capazes de promover uma sociedade mais igualitária após a II Guerra Mundial, os princípios racionalistas de ordem e clareza introduzidos pelo Estilo Tipográfico Internacional na comunicação visual dos anos 1950 resultaram na rigidez de uma linguagem gráfica que foi exaustivamente repetida por grandes segmentos do mercado até a década de 1990. Um dos efeitos desse processo se evidencia no modo como esse estilo acabou se tornando símbolo do achatamento das diferenças regionais na cultura gráfica ao redor do mundo, passando a ser compreendido sob a luz da conformação das artes e do design ao modelo neoliberal – agora sem o anseio emancipatório que motivou manifestos entre as vanguardas das artes no início do século XX.

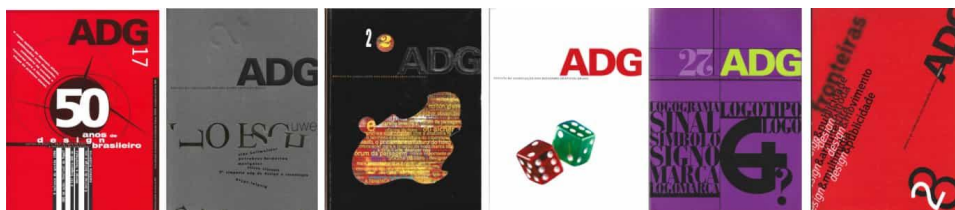
Com as novas tecnologias de fotocomposição e as efervescentes movimentações culturais e políticas protagonizadas pela juventude desde o final dos anos 1960, esse cenário começaria a mudar. Conforme apresenta Maria Helena Bomeny na tese *O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem* (2009) as soluções econômicas e contidas do Estilo Tipográfico Internacional se evidenciaram como fórmulas visuais assépticas e facilmente reproduzíveis, tendo sua inexpressividade sistematicamente combatida nas universidades, nos centros artísticos e no espaço urbano por novos modelos e teorias que passaram a orientar o design não mais na chave do que é “universal”, mas na escala de práticas situadas por pequenos coletivos e culturas regionais.

As diferentes propostas que reagiram ao design racionalista, nesse sentido, movimentaram uma onda de tendências e estilos de linguagens gráficas que se aprofundaram com a popularização dos computadores pessoais nas décadas seguintes e puseram em xeque o princípio funcionalista do *menos é mais*: “O formal foi substituído pelo gestual, o desconstruir em vez de estruturar, a exploração dos truques de eletrônica, as repetições, inversões e fusões marcaram o visual do início da época digital” (Bomeny, 2009, p. 24).

Apesar de parte significativa das expressões do que ficou conhecido como “pós-modernismo gráfico” ser referenciada na Europa e nos Estados Unidos, são muitos os projetos de design no Sul Global que dialogaram e levaram a cabo propostas críticas dentro desse contexto de questionamento das diretrizes modernistas. Esse é o caso da Revista ADG, uma publicação

brasileira feita por e para designers membros da Associação dos Designers Gráficos entre 1997 e 2005.

Figuras 1 a 6 Capas da Revista ADG nº 17, 21, 22, 26, 27 e 28, respectivamente.



Fonte Acervo pessoal dos autores.

Fundada em 1989 na cidade de São Paulo com a missão de difundir e valorizar o campo do design gráfico brasileiro, a ADG atua desde então promovendo a identidade da profissão no mercado e contribuindo para o desenvolvimento do design no país. Sendo a associação profissional que representa a categoria dos designers gráficos, especificamente, a adesão de sua publicação oficial à uma linguagem experimental que marcou a produção do design nos anos 1990 ao redor do mundo aponta para uma importância singular da revista no campo da memória gráfica.

Tendo em vista a exploração gráfica rigorosa da publicação, que se articulava como um meio de difusão, reflexão e representação sistemática de temas e debates que faziam parte dos dilemas da categoria profissional do design na época, o presente artigo tem como objetivo apresentar a análise de uma seleção de páginas do miolo da revista, tendo com foco os elementos gráficos que a aproximam da corrente de design pós-modernista. Sob este aspecto, objetiva-se também resgatar para a memória gráfica nacional o projeto pioneiro da Revista ADG, que entendemos como representativo da projeção sociocultural dessa organização no país e de um contexto pouco difundido dentro dos estudos sobre a memória do design gráfico nacional.

2. Desenvolvimento

2.1 Da difusão dos computadores pessoais no Brasil à fundação da ADG

Compreendida desde o início como algo que viria a transformar o campo da criação gráfica, a popularização dos computadores pessoais resultou na expansão e diversificação em grande escala das linguagens e práticas de

artistas, designers e entusiastas dessa tecnologia ao redor do mundo. No Brasil, o início tardio da popularização deste equipamento a partir de 1992 se deve à legislação que ficou conhecida como “reserva de mercado”, por meio da qual se proibiu em 1984 a importação de equipamentos de informática no país. Apesar de ter como objetivo o incentivo à indústria nacional, Temin (2015) aponta que os computadores brasileiros mais avançados da época eram cópias do PC da IBM, sem um sistema operacional gráfico, dificultando o uso desta tecnologia nos escritórios de design.

Durante a vigência da reserva de mercado, existiram algumas brechas legais pelas quais se podiam importar computadores legalmente, apesar dos impostos altíssimos. Era possível, provando que não havia similar nacional, por exemplo, trazer estações gráficas com a aprovação da SEI [Secretaria Especial de Informática]. [...] Apesar do computador Macintosh ter representantes de venda, seus produtos eram extremamente caros e o processo de importação, demorado. Muitos designers acabaram escolhendo a importação ilegal, apesar dos riscos, como um meio viável para obter um primeiro sistema. (Temin, 2015, pp. 29-30)

Segundo Temin, o computador já era explorado como ferramenta de criação nas artes visuais quando ainda ocupava salas enormes (mainframes) e dependia de operadores técnicos altamente especializados para ser usado na década de 1960, nos Estados Unidos e na Inglaterra, e nos anos 1970, no Brasil, com destaque para o trabalho do artista Waldemar Cordeiro.

Tendo em vista esse cenário, entende-se que a popularização do acesso aos computadores pessoais no Brasil nos anos 1990 e seu posterior uso para a criação e edição de materiais gráficos acabou dando vazão à parte das demandas estéticas reivindicadas pelos movimentos sociais e políticos desde o final da década de 1960. Segundo Chico Homem de Melo e Elaine Ramos no livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* (2011), ao projetar na máquina, o designer estaria se afastando da sua função na produção de imagens e reafirmando seu papel como operador de imagens – sobretudo de fotografias de bancos de imagens. Nesse sentido, os autores descrevem alguns aspectos que tiveram grande influência no campo do design na segunda metade do século XX:

A iconografia de caráter histórico também é incorporada como matéria-prima corriqueira do trabalho do designer. (Melo e Ramos, 2011, pp. 612-613). [...] Em compensação, o design das mídias eletrônicas – ou seja, o projeto da gráfica para televisão, cinema, vídeo e internet – é um vasto território que se abre, e que viria a crescer exponencialmente nas décadas seguintes. Nos anos 1980, a sintaxe da fragmentação da imagem havia chegado com força ao Brasil, repercutindo uma tendência mundial. A citada disseminação do computador nestes anos 1990 contribui para aprofundar ainda mais essa tendência. A linguagem produzida sob essa influência tornou-se conhecida como “desconstrução” – em oposição às vertentes ditas “construtivas”, entre as quais inclui-se o modernismo. A difusão da vertente desconstrutiva é potencializada pelos novos canais de televisão, em particular pela MTV e seus videoclipes. A gráfica em movimento exibe um ritmo frenético, que migra para o design impresso sob a forma de uma linguagem comandada pelo desregramento – um acúmulo de fragmentos articulados pelos princípios da colagem. A emergência da desconstrução não foi produto do computador, e sim de uma demanda por complexidade que pode ser detectada já nos anos 1970. O que acontece na década de 1990 é que o computador viabiliza a plena realização dessa complexidade. A sintaxe da desconstrução acabou ganhando um sentido de atitude transgressora, a ponto de tornar-se quase um código de uso obrigatório em mensagens dirigidas a jovens (Melo e Ramos, 2011, pp. 612-613).

Além da difusão dos computadores pessoais e da diversificação de linguagens nos meios de comunicação nesse contexto, a história do design na década de 1990 ficou marcada no Brasil pela criação da Associação dos Designers Gráficos (ADG), a primeira organização representativa da categoria de design no país voltada exclusivamente para profissionais do setor gráfico.

Partindo das demandas profissionais observadas por um grupo de designers atuante na cidade de São Paulo, a ADG foi fundada no ano de 1989 com o objetivo de “congregar profissionais e estudantes para o fortalecimento do design gráfico nacional, o aprimoramento ético da prática profissional e o desenvolvimento de seus associados” (Uchuari, 2010, p. 36). Ocupando um espaço pioneiro nos debates sobre o design gráfico brasileiro, a Associação foi responsável pela publicação de uma revista (que começou como um boletim), na qual eram veiculados artigos com diferentes perspectivas sobre o design nacional e internacional, sendo

uma das poucas publicações periódicas no Brasil especializadas em design gráfico nos oito anos de sua circulação enquanto revista (Uchuari, 2010). Nesse período, é importante notar como o design brasileiro passava por um processo de consolidação das suas instituições de ensino, com a criação de um novo currículo mínimo e redefinições de sua identidade.

Sobre a denominação da profissão já há alguns anos, os profissionais vinham discutindo a respeito em associações como a ABDI (Associação Brasileira do desenho industrial) e APDINS (Associação profissional dos desenhistas industriais de nível superior) e encontros nacionais, entre eles os ENDIs, encontro nacional dos desenhistas industriais. Um dos temas principais era a regulamentação da profissão e como ela seria denominada. Foi no quinto e último ENDI, em Curitiba no ano de 1988, que a decisão dos profissionais em alterar o nome foi tomada. Assim, a nomenclatura da profissão de Desenhista Industrial, para os agentes do campo, passou a ser Designer em definitivo. Esta mudança de nome foi validada em um plebiscito de âmbito nacional que foi realizado posteriormente ao ENDI. (Salles, 2017, pp. 185-186)

Segundo Uchuari (2010), com o estabelecimento do ensino superior de design no país e o crescimento da área de serviços em grandes centros urbanos, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro¹ passaram a concentrar uma parcela significativa da atividade profissional no país, atendendo a um mercado em expansão. Frente a esse crescimento, o fomento de debates e propostas para o campo profissional e as Bienais de design realizadas pela ADG apontam para a grande importância dessa organização não somente para a projeção da profissão do designer no mercado, como também para a preservação da memória do design nacional. Guiada pela definição de design gráfico como uma “atividade de planejamento e projeto relativos a linguagem visual [...] que lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações” (ADG, 1998), a extensa atividade da ADG proporcionou visibilidade internacional aos debates por ela promovidos por meio de sua inserção no Icograda (International Council of Graphic Design Associations) e da publicação de artigos em revistas internacionais especializadas, como a japonesa *Idea* e a suíço-americana *Graphics*.

¹ Cidades como Porto Alegre, Recife e Curitiba também se destacam pela formação em design na época, com trabalhos que exploram a linguagem do pós-modernismo gráfico e a experimentação visual, como a revista *Gráfica de Oswaldo Miranda*, o *Miran*, e publicações de design vinculadas a eventos universitários, como as desenvolvidas para o N-Design nos anos 1990.

Assim como os catálogos das Bienais de Design, a Revista ADG representa uma importante fonte documental da produção, experimentação e crítica do design gráfico brasileiro na época. Tendo alcançado aproximadamente 10 mil leitores, com 3.500 exemplares distribuídos no Brasil e no exterior (ADG, 2002, p. 220), a revista se destaca na história do design nacional por suas explorações sistemáticas no campo da desconstrução gráfica – testando os limites da plasticidade, da liberdade editorial e de um projeto de design arrojado, na contramão dos princípios modernistas que ainda eram pregados em boa parte do mercado e das instituições de ensino superior no país. Criada por designers e para designers, essa publicação era distribuída gratuitamente aos associados da ADG e em eventos da organização, sem fins lucrativos, contando com o patrocínio de parceiros que podem ser identificados nos anúncios presentes nas diferentes edições da revista.

Conforme o levantamento realizado na pesquisa original, os designers Cecilia Consolo e Luciano Cardinali, que idealizaram o projeto gráfico da Revista ADG, já acompanhavam na época o lançamento de publicações internacionais pioneiras dentro do que ficou conhecido como pós-modernismo gráfico – como a revista *Emigre* –, e propuseram a Revista ADG como um vetor de difusão, reflexão e discussão da prática do design com foco no contexto brasileiro, buscando integrar a perspectiva de produções e debates que também transformavam esse campo no exterior.

2.2 Metodologia

A pesquisa teve caráter qualitativo e exploratório e empregou uma metodologia de análise baseada em referências sobre as expressões da linguagem gráfica do pós-modernismo (Consolo, 2002; Bomeny, 2009; Migliari, 2010) e as diferentes dimensões da análise gráfica e tipográfica (Villas-Boas, 2009; Brisolara, 2009). A metodologia analítica foi aplicada a um recorte de capas e páginas do miolo da publicação, selecionadas após a avaliação de exemplares representativos da linguagem visual pesquisada, somando um corpus de dezesseis páginas ao todo (entre unidades simples e páginas duplas).

Por questões relacionadas à extensão da análise original, o presente artigo apresenta apenas uma amostra da análise completa, empregada em um conjunto de duas páginas, junto a três análises simplificadas que

apresentam um recorte sobre os elementos da dimensão gráfica do pós-modernismo e sobre a dimensão sógnica das composições.

Em uma breve descrição, o desenvolvimento do modelo analítico buscou um percurso sistemático de investigação sobre as camadas gráficas de cada composição, partindo dos elementos mais facilmente reconhecíveis do projeto gráfico até chegar às relações sógnicas que dependem de uma maior extensão de análise. Essa gradação, do geral para o particular, começou com as classificações tipológicas apresentadas por Mattar (2020) e Villas-Boas (2009), seguida por uma revisão do corpus do ponto de vista dos elementos e métodos compositivos característicos do pós-modernismo gráfico elencados por Consolo (2002), Bomeny (2009) e Migliari (2010).

Essa integração entre modelos analíticos foi revisada, corrigindo potenciais sobreposições entre categorias, de modo a ampliar a compreensão sobre os aspectos gráficos predominantes na revista e situá-los dentro do contexto mais amplo de experimentação gráfica e ruptura com os princípios modernistas pesquisados. Nesse sentido, foram elencadas as principais categorias que abordam o pós-modernismo gráfico entre as referências, identificadas como: representação luminosa, colagens digitais, simulação de textura, fusão semântica e sintática, fragmentação ou tendência desconstrucionista, uso de elementos da cultura gráfica vernacular, sobreposição de elementos de “alta” e “baixa cultura”, resgate de estilos históricos, elementos decorativos, “cultura do feio”, expressão gestual e paródia.

Já a análise da dimensão formal da tipografia empregou o modelo analítico de Brisolara (2010) sobre a microtipografia, a mesotipografia, a macrotipografia e a paratipografia², desenvolvido a partir das formulações de Walker (2001) e Stöckl (2005). A análise da dimensão formal da composição, por outro lado, foi desenvolvida segundo as definições de Villas-Boas (2009, se referenciando aos elementos técnico-formais e estético-formais da composição, com exceção dos “componentes textuais” da segunda categoria mencionada, que já são abordados diretamente na presente análise por meio da investigação sobre dimensão formal da tipografia.

Com esse primeiro percurso analítico, realizado em um nível técnico do projeto gráfico, a proposta se desenvolve com uma análise semiótica,

² No modelo de Brisolara (2010), a microtipografia corresponde ao estudo das características dos signos tipográficos em sua especificidade, a mesotipografia compreende o estudo das linhas e blocos do texto, a macrotipografia envolve a estrutura gráfica do conjunto ou do documento e a paratipografia abrange os materiais, instrumentos e técnicas de impressão.

articulada por meio da dimensão sígnica da tipografia conforme proposta por Brisolara (2009), expandindo-a para o plano visual dos elementos gráficos da composição de acordo com as relações icônicas, indiciais e simbólicas das imagens formuladas por Peirce (2000).

Nesse sentido, destaca-se a natureza interpretativa dessa etapa da análise que opera sobre aspectos semióticos da composição, compreendendo que todo trabalho de análise sobre a multiplicidade de sentidos expressa no design gráfico é inerentemente subjetivo, não podendo abarcar a sua totalidade. O presente foco está, portanto, na exploração de caminhos possíveis de compreensão que permitam situar os elementos da publicação em meio ao contexto mais amplo das linguagens que caracterizam a experimentação do pós-modernismo gráfico.

3. Análise do Corpus

3.1 Análise completa das páginas 2 e 3 da Revista ADG nº 17

Figura 7 Páginas 2 e 3 da Revista ADG nº 17.



Fonte Acervo pessoal dos autores.

Dimensão tipológica

- **Formato:** 21x28cm (customizado), em página dupla.
- **Encadernação:** Canoa.
- **Substrato:** Papel Couché Reflex Matt L2 150gr.

- **Técnica de impressão:** Offset, sem acabamento adicional.

Dimensão formal da tipografia

Quadro 1 Quadro de análise da dimensão formal tipográfica segundo Brisolara (2010).

Dimensão Formal da Tipografia	Descrição
Microtipografia	Uso de tipografia com e sem serifa; impressão positiva, negativa e colorida; caixa alta e caixa baixa, com destaque para uso de caixa alta nos títulos do índice.
Mesotipografia	Variação entre espaçamento regular, negativo e aumentado entre as letras, palavras e linhas; alinhamento irregular, com elementos centralizados e à esquerda; posição horizontal e vertical das linhas de texto; blocos de texto de tamanhos diferentes.
Macrotipografia	Mancha tipográfica irregular; pelo menos cinco famílias tipográficas; uso do espaço em branco; método de configuração da linguagem gráfica verbal: não-linear aberto.
Paratipografia	Tecnologia digital (impressão em jato de tinta); documento impresso em papel couché 150 gr.; formato não segue padrão ISO.

Fonte Dos autores (2022).

Dimensão dos elementos técnico-formais e estético-formais

Quadro 2 Quadro de análise dos elementos técnico-formais e estético-formais segundo Villas-Boas (2009).

Dimensão dos elementos técnico-formais e estético-formais		Descrição
Elementos técnico-formais	Princípios projetuais	• Desarmonia caracterizada pelo alinhamento, espaçamento e aplicação tipográfica irregulares; • Relativa unidade cromática na aplicação do vermelho, branco e preto em elementos gráficos distintos; • Balanceamento irregular formado pela concentração do vermelho na página esquerda; • Efeito de movimento criado pela variedade tipográfica, contrastes de cor e diferentes eixos de organização da informação verbal e gráfica; • Hierarquia (ênfase sintática) determinada pela cor vermelha e o sinal “;” ampliado na página esquerda.
	Dispositivos de composição	• Mancha gráfica com sangramento na lateral esquerda e na extremidade superior das páginas; • Malha gráfica não modular com diagramação variada dos elementos na página esquerda; malha gráfica modular com diagramação variada dos elementos na página direita; • Centros ópticos localizados no sinal gráfico ampliado da página esquerda e no retângulo vermelho da página direita; • Sobreposição de diferentes eixos compositivos e de leitura, dispersos pela variação tipográfica.
Elementos estético-formais	Componentes não-textuais	• Grafismos; linhas; formas geométricas regulares e irregulares; blocos de cor com e sem gradação cromática.

	Componentes mistos	• Ausência de componentes mistos.
--	---------------------------	---

Fonte Dos autores (2022)

Elementos do pós-modernismo gráfico

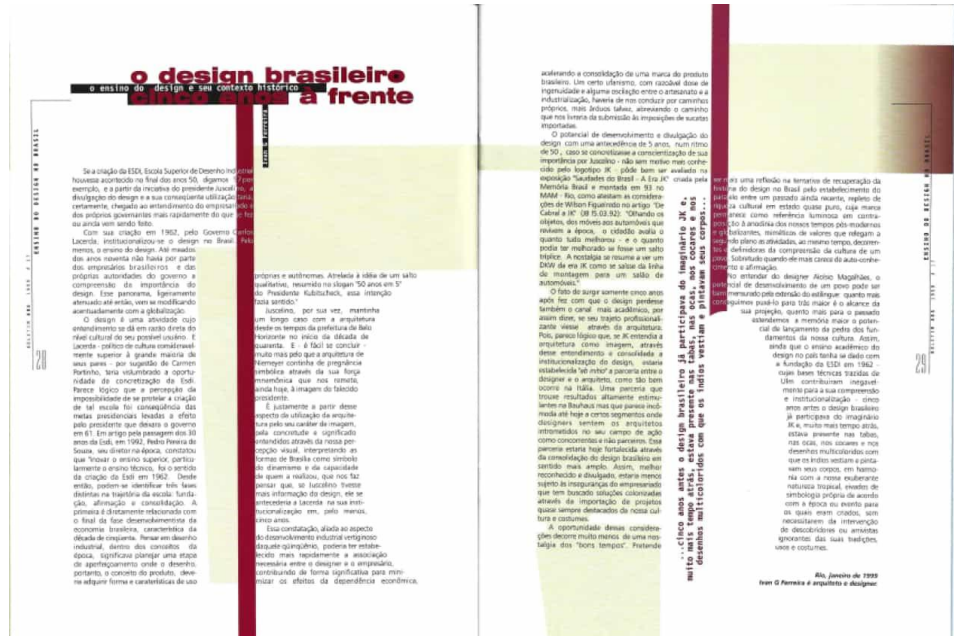
- **Colagens Digitais:** Sobreposição de elementos gráficos e textuais, integrando funções decorativas e funcionais em uma mesma camada.
- **Fragmentação:** Quebra, fragmentação e sobreposição de elementos, amplificando o ruído visual gerado pelos diferentes alinhamentos, espaçamentos e escalas.
- **Elementos decorativos:** Sinais gráficos e palavras em dimensão ampliada desempenhando função decorativa; formas recortadas na metade inferior da página esquerda; uso de retângulos e gradações de cor de forma livre.

Dimensão sígnica da composição

- **Relações icônicas:** A expressão irregular e variável identificada nos elementos gráficos deste conjunto parece ressaltar a plasticidade da composição. Nesse cenário, a camada textual pode ser entendida como um elemento que desempenha também um papel decorativo, se associando às formas e contraformas resultantes das diferentes camadas tipográficas observadas, em um efeito que favorece uma percepção de profundidade entre os elementos gráficos como um todo.
- **Relações indiciais:** O sinal gráfico de ponto e vírgula (;) contornado ao fundo da página esquerda pode ser lido como um esboço do sinal à frente, em uma associação dinâmica que ressalta a profundidade da composição ao passo que atua como um resquício ou sombra deste, em outra dimensão do espaço gráfico.
- **Relações simbólicas:** A inclinação do sinal de ponto e vírgula (;) na página esquerda e o espaçamento irregular entre títulos das seções no índice podem ser associados às pausas feitas durante a leitura de um texto quando do uso desse recurso gráfico.

3.2 Recorte de análise das páginas 27 e 28 da Revista ADG nº 17

Figura 8 Páginas 27 e 28 da Revista ADG nº 17 (1999).



Fonte Acervo pessoal dos autores.

Elementos do pós-modernismo gráfico

- **Fragmentação:** Uso de formas e espaçamentos irregulares sobrepostos ao texto do artigo.
- **Elementos decorativos:** Retângulos, gradações de cor e silhuetas dos parágrafos desempenhando função decorativa.

Dimensão sígnica da composição

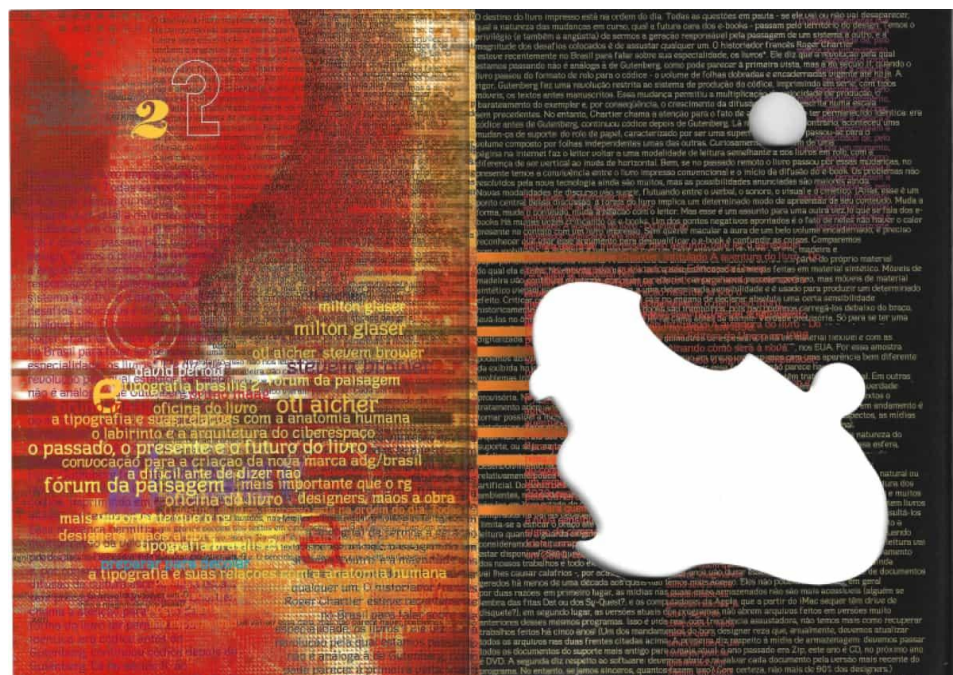
- **Relações icônicas:** Alto contraste entre o fundo branco e os elementos em bege, preto e bordô. Distinção entre famílias tipográficas usadas no título e subtítulo, com destaque para o uso da cor preta no retângulo de “cinco anos” e na contraforma da letra “o”.
- **Relações indiciais:** A variabilidade tipográfica, a gradação de cores e a diagramação que alterna entre os eixos horizontal e vertical aproximam a composição de uma imagem que se tornou característica em materiais desenvolvidos nos programas digitais de edição gráfica. Em outro aspecto, a máscara elíptica que recorta os parágrafos parece

estar relacionada à contraforma do zero de “50 anos”, na capa da edição, em uma possível conexão sintática com o tema.

- **Relações simbólicas:** As sobreposições e rupturas da composição se expressam tanto nos elementos impressos, quanto no espaço em branco das páginas. A solução visual espacializada, nesse caso, pode ser associada à semântica do artigo que aborda um design projetado à frente do seu tempo.

3.3 Recorte de análise da segunda capa da Revista ADG nº 22

Figura 9 Segunda capa da Revista ADG nº 22 (2001).



Fonte: Acervo pessoal dos autores.

Elementos do pós-modernismo gráfico

- **Representação luminosa:** A composição é formada por uma simultaneidade vibrante de elementos que se sobrepõem de forma indistinta, se destacando e desaparecendo através de um contraste de cores que parece remeter à qualidade luminosa e artificial das telas.
- **Simulação de textura:** A densa camada textual, de cores e formas na composição cria uma textura visual irregular, cuja percepção enquanto superfície se dá antes mesmo da visibilidade do texto, que tem sua legibilidade comprometida.

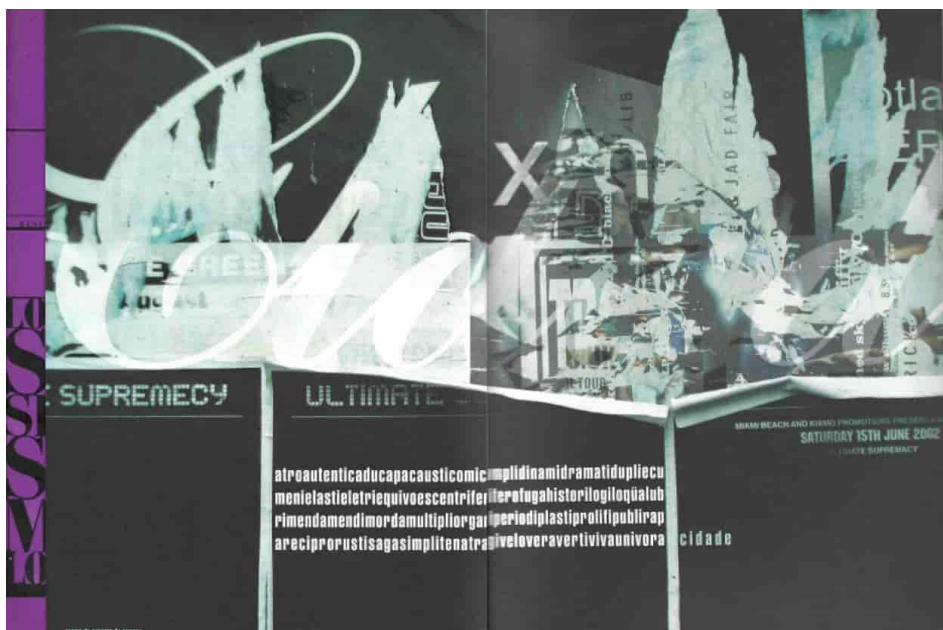
- **Fragmentação:** Ausência de uma estrutura organizadora, de modo que se pode analisar o efeito de desconstrução como um dos principais atributos compositivos.
- **Elementos decorativos:** Todos os elementos da composição parecem desempenhar uma função fundamentalmente decorativa, com destaque para a grande forma irregular recortada na capa que exhibe o conteúdo interno das páginas.
- **“Cultura do feio”:** Qualidade expressa na composição pela oposição direta aos princípios modernistas de ordem, clareza, funcionalidade e racionalização do espaço gráfico.

Dimensão sígnica da Composição

- **Relações icônicas:** A forma que se assemelha a um híbrido entre o sinal de interrogação e o número “2” parece dialogar, de algum modo, com a categoria de fusão sintática e semântica definida por Consolo (2002). A presença desse elemento em meio à densidade e variabilidade que compõem a textura gráfica poderia ser compreendida como uma referência aos códigos e processos combinatórios da programação digital que se expressam, por exemplo, nas telas de prompt de comando.
- **Relações indiciais:** Por meio do excesso e do contraste de elementos sobrepostos, a composição parece refletir a multiplicidade de recursos dos próprios programas de edição gráfica. A simultaneidade com que as camadas de texto se tornam visíveis pode ser associada, ainda, à velocidade vertiginosa da digitação e edição de texto na escala da world wide web.
- **Relações simbólicas:** Considerando a densa textura formada por nomes e temas importantes da história do design que se apresentam na face interna desta capa, infere-se que a composição pode ter sido concebida como um repositório gráfico do efervescente campo cultural do design, no qual seus principais expoentes, conceitos e tecnologias se encontram indissociavelmente conectados.

3.4 Recorte de análise da segunda capa da Revista ADG nº 27

Figura 10 Segunda capa da Revista ADG nº 27 (2003).



Fonte Acervo pessoal dos autores.

Elementos do pós-modernismo gráfico

- **Colagens digitais:** Justaposição de imagens e elementos textuais de aparência irregular, em uma narrativa visual fragmentada.
- **Simulação de textura:** Aplicação de imagens que remetem às texturas de papel rasgado e letreiros de LED.
- **Fusão semântica e sintática:** Integração entre os aspectos semânticos e sintáticos do poema apresentado e da composição gráfica como um todo, resultando em uma atmosfera ruidosa que parece aproximar o leitor da experiência sensorial das grandes cidades.
- **Fragmentação:** Os recortes de imagens sobrepostos podem ser interpretados como fragmentos residuais de anúncios impressos que são exibidos nos muros da cidade, cujas camadas de cola e papel se deterioram rapidamente.
- **“Cultura do feio”:** Elementos que remetem à materialidade de resíduos, descarte e poluição visual do espaço urbano, em uma paleta cromática que evoca o negativo fotográfico.
- **Expressão gestual:** A textura de papel rasgado e amassado parece reforçar o gesto e a manualidade da colagem na composição.

Dimensão sígnica da composição

- **Relações icônicas:** Assim como a leitura sem pausa do poema de Augusto de Campos, a composição apresenta elementos característicos do digital junto a referências que podem ser associadas à poluição visual, sonora e ambiental dos grandes centros urbanos, possivelmente representando o aspecto caótico e sufocante da cidade representada no poema.
- **Relações indiciais:** Os rasgos e a justaposição conflitante das imagens também podem ser associados à densidade luminosa e ofuscante desse cenário, à simultaneidade de estímulos e ao movimento ininterrupto das grandes cidades.
- **Relações simbólicas:** É possível que o uso de palavras em inglês na composição se refira ao caráter importado dessa cidade que, a despeito da sua infinidade de produtos, construções e resíduos, também é formada por linguagem. O resultado gráfico, contudo, não parece muito otimista: o alto contraste entre o fundo preto e as imagens com baixa opacidade em branco azulado parece reforçar o caráter fantasmático e de deterioração dessa paisagem fria, cuja visualidade não transporta o leitor para sentidos muito distantes de sua própria superfície residual.

4. Considerações finais

Do ponto de vista da dimensão do pós-modernismo gráfico, a análise desenvolvida na pesquisa original permitiu identificar o predomínio de elementos gráficos de fragmentação (tendência desconstrucionista) na Revista ADG, com destaque para um projeto tipográfico consistente e sofisticado entre as edições. Outros elementos identificados foram as colagens digitais, texturas e elementos decorativos, enquanto as categorias de paródia, pastiche e design de coquetel não foram observadas nos exemplares analisados.

Ainda que a linguagem gráfica pós-modernista não tenha sido a única entre os associados da ADG na época, cujos trabalhos heterogêneos eram representativos da diversidade de ideias na Associação – inclusive com a presença de importantes expoentes do design de linha modernista, como Alexandre Wollner –, pode-se observar como a revista representa um artefato histórico que reflete os debates e impasses da profissão no período.

Nesse sentido, apesar da ruptura com a rigidez dos princípios modernistas, é possível observar em diferentes exemplares da Revista ADG um rigor projetual que opera de forma intencional as relações de sentido e estrutura (ou desconstrução) dos elementos gráficos como um todo. Um exemplo significativo desse processo aparece no número 25 da revista, que tem como tema central o design gráfico dos países da América Latina, com composições que mantêm uma relação clara com os temas abordados, seguindo a categoria de fusão sintática e semântica proposta por Consolo (2002), que foi responsável pelo projeto da revista junto com Cardinali.

Figuras 11 e 12 Capa e segunda capa da Revista ADG nº 25 (2002).



Fonte: Acervo pessoal dos autores.

Nesse sentido, apesar do amplo uso de elementos decorativos e de composições fragmentadas característicos do que ficou conhecido como pós-modernismo gráfico, o projeto da revista não pode ser redutível a um estilo ou a uma fórmula que independe de seu conteúdo – como se atribui à parte do caos gráfico que se sucedeu às explorações editoriais de David Carson. Como um artefato que se inseriu no cotidiano dos associados, seu design gráfico foi primariamente usado para pensar os temas, não só para representá-los. Ademais, sua condição de publicação impressa chancelada pela Associação a tornou influente entre os associados, sinalizando para a classe profissional qual linguagem deveria ser considerada a mais criativa.

Considerando que a publicação foi veiculada entre os anos 1997 e 2005, é preciso notar que a Revista ADG pode ser situada no contexto do pós-modernismo gráfico em um momento no qual ele já vinha sendo explorado sistematicamente por designers de outros países há quase duas décadas. Se, por um lado, isso estabelece uma diferença temporal entre a sua expressão e o “auge” dessa tendência, por outro, a ampla experiência

dos designers responsáveis pelo seu projeto gráfico acaba por diferenciar essa publicação de trabalhos anteriores, na medida em que configura um design editorial de experimentação que foi realizado de modo sistemático e referencial, no centro de um coletivo de designers gráficos que estava sintonizado com os dilemas da profissão nacional e internacionalmente.

A despeito da dificuldade em precisar o impacto desta publicação na cultura e no design brasileiro, a realização de entrevistas com membros e ex-membros da Associação na pesquisa original permitiu constatar que a revista teve um papel significativo na ampliação das discussões e decisões que integravam a rotina da organização. Ao longo de seus oito anos de circulação, a Revista ADG mobilizou a escrita, a crítica e o debate sobre o design gráfico em artigos produzidos por dezenas de associados e convidados, materializando uma parcela importante da memória do design nacional em um meio de comunicação que ainda hoje é lembrado por profissionais e estúdios que contribuíram para o seu desenvolvimento.

Referenciando-se na discussão sobre o pós-modernismo gráfico como uma denominação imprecisa que inclui uma série de questões estético-formais e geracionais (Heller & Fili, 1999), o presente artigo se encerra tendo ciência das contradições existentes neste movimento – empregando o conceito, todavia, como ferramenta para compreender a Revista ADG no contexto mais amplo de globalização, questionamento dos princípios modernistas e experimentação gráfica com computadores.

Conclui-se, por fim, que a Revista ADG representa um importante exemplar de projeto gráfico realizado em um período de transição da prática e da profissão do design, no centro de um coletivo de relevância para a história do design gráfico brasileiro. Seu resgate historiográfico e sua análise sob a lente da memória gráfica se mostram fundamentais para ampliar o seu conhecimento entre novas gerações e dar visibilidade aos avanços promovidos por essa publicação que, há mais de vinte anos, foi pioneira na difusão do debate e da crítica de temas que permanecem atuais no campo do design.

Referências

- ADG. Associação dos Designers Gráficos. **ABC da ADG** – glossário de temas e verbetes utilizados em design gráfico. São Paulo: ADG, 1998.
- BRISOLARA, D. V. Proposição de um modelo analítico da tipografia com abordagem semiótica. **InfoDesign – Revista Brasileira de Design da Informação**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 30–41, 2009. DOI: 10.51358/id.v6i2.77.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem**. 2009. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CONSOLO, Cecília. **A imagem [tipo]gráfica: poéticas visuais da comunicação na era digital**. 2002. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FARIAS, Priscila L. & BRAGA, Marcos. **O que é memória gráfica?**. Dez ensaios sobre memória gráfica: 9-28. São Paulo: Blucher, 2018.
- HELLER, Steven; FILI, Louise. **Typology: Type Design from the Victorian Era to the Digital Age**. 1999.
- MATTAR, Luciana Lischewski. **O design de livro das editoras independentes paulistanas**. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MIGLIARI, Mirella de Menezes. **Tipografia pós-moderna nas bienais da Associação dos Designers Gráficos: 1992-2009**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2010.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- RODRIGUES, Luisa Vasconcellos; BRAGA, Marcos da Costa. Pós-Modernismo Gráfico na Revista ADG. In: **Simpósio Internacional de Iniciação Científica Da Universidade De São Paulo**, 30., 2022, São Paulo. Caderno de resumos [...]. São Paulo: FAUUSP, 2022. p. 262-263.
- SALLES, Carla Bonfim de Moraes. Oz Design: origem e atuação nos anos 1980. In: BRAGA, Marcos da Costa; FERREIRA, Eduardo Camillo Kaspavicius (orgs.). **Histórias do Design no Brasil III**. São Paulo: Annablume, 2017. p. 173-192.

STÖCKL, Hartmut. **Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image**. Visual Communication, v. 4, n.2, pp.204-214. 2005.

TEMIN, Roberto. **A transformação da tecnologia do design gráfico: o início do uso do computador pessoal como ferramenta de trabalho nos escritórios de design gráfico na cidade de São Paulo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

UCHUARI, Jenny Margoth De La Rosa. **O design gráfico, agente cultural na metrópole: estudo dos catálogos das Bienais de design gráfico promovidas pela ADG na cidade de São Paulo**. (Mestrado em Design) – Centro Universitário Senac, São Paulo, 2010.

VILLAS-BOAS, André. **Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico**. Rio de Janeiro, ARCOS DESIGN 5 – Dezembro de 2009.

WALKER, Sue. **Typography and language in everyday life**. Prescriptions and Practices. London: Pearson Education. 2001.

Recebido: 15/01/2026

Aceito: 22/04/2026

Publicado: 13/07/2026

Editoras-Chefe:

 Barbara Necyk

 Carolina Noury

© Copyrights Luisa
Vasconcellos Rodrigues;
Marcos da Costa Braga.

A revista Arcos Design
está licenciada sob uma
licença Creative
Commons Atribuição
– Não Comercial –
Compartilha Igual 4.0.

Não Adaptada.



Participação da autoria:

Luisa Vasconcellos Rodrigues: conceituação, pesquisa e escrita
Marcos da Costa Braga: orientação, revisão e validação

Fonte de Financiamento:

Não houve fonte de financiamento.

Conflito de Interesse:

Declaramos não haver conflitos de interesse.