

DEFESA DA MEMÓRIA GRÁFICA

Edna Cunha Lima

Uma das questões do modernismo, quando ele se instala nessa área, foi a aceitação do design como profissão real e necessária. Para que isso acontecesse, o design moderno cortou os laços com o passado. Cortou também as ligações com as formas de expressão populares, consideradas tecnologicamente ultrapassadas. Ou seja, nesse momento em que se começava a ensinar design moderno no país, se inicia também o apagamento de um outro passado que o modernismo, de certa forma, negava. Esse é o passado que vai ser revisitado pela pesquisa. E ao fazer isso, são trazidas à tona formas não-canônicas de design.

Já existiam muitos trabalhos importantes de valorização feitos por Lina Bo Bardi, pelo CNRC (Centro Nacional de Referência Cultural) com Aloísio Magalhães e, em Pernambuco, pelo Instituto Joaquim Nabuco que também recolheu muitos destes artefatos populares de expressão gráfica.

No entanto, o que faltava a essa geração eram os instrumentos teóricos para analisar e poder verificar que existe um *continuum* que deságua no design gráfico canônico e no não-canônico digital atual. Isso significa que se fez necessário remover a ótica do “bom design” para poder se estudar formas que o design moderno não praticava, ou não valorizava. Existe esta preocupação evidentemente, mas a pesquisa da memória gráfica não está procurando o “bom design”. Ela está procurando formas específicas de expressão do povo brasileiro da área gráfica.

Um dos resultados desse tipo de divisão que vai se formando na universidade é o uso do Design da Informação como um método para entender como os objetos gráficos se organizam. Tem início um interesse por objetos gráficos antigos, datados do século dezenove. Estes estudos

levaram alguns pesquisadores a descobrir as funções desempenhadas por textos e imagens e a forma que estes apresentam. Foi preciso pensar bastante antes de entender o que estava sendo colocado ali, que objetos são esses, como essas formas comunicavam e qual tipo de informação. Verificou-se que a hierarquia da informação variava em outros objetos que não são aqueles que nós estamos acostumados na atualidade. Como consequência, os pesquisadores vão se distanciando das regras do bom design e do modernismo e descobrindo uma identidade brasileira diferente do esperado.

No começo dos anos 1980, tive a oportunidade de fazer uma pós-graduação em Reading, na Inglaterra, tendo como chefe do departamento da Universidade de Reading o professor Michael Twyman. Ele era um especialista não só em linguagem gráfica como também em litografia. Entrar em contato com um pesquisador que absolutamente não andava preocupado com as questões que me foram caras até então, foi impactante. Minha formação no Brasil era essencialmente modernista e, de súbito, me vi diante de outros parâmetros para o estudo e a compreensão da comunicação visual. A base dos estudos do professor Twyman era a linguagem gráfica e o tempo que enfocava estava no século dezenove, que minhas crenças modernistas haviam desprezado como não-design. Ele aceitava todas as formas de linguagem gráfica, todos os objetos, tentando entender como é que eles eram produzidos e como os processos de reprodução deixavam marcas neles. Recebia, dentro desse grande guarda chuva do design, desde cartas manuscritas até monumentos em pedra, como é o caso da Coluna de Trajano, ou bordados, como era o caso da tapeçaria de Bayeux, por exemplo. Ele ia no passado mais antigo do mundo do design inglês para poder explicar a linguagem gráfica que estava sendo correntemente usada no país dele. Isso foi uma quebra de paradigma muito forte para mim. Quando voltei para o Brasil, eu passei a olhar a cidade, as coisas que eram feitas, a cultura material propriamente dita. Eu comecei

a olhar tudo de uma maneira absolutamente diferente daquilo que eu via antes pelas lentes do modernismo.

No momento em que eu me afastei disso, eu comecei a ver o design brasileiro muito mais forte, me distanciando daquela velha briga sobre os publicitários ou os artistas plásticos, ou os arquitetos, que estariam invadindo o mercado dos designers. Assim como os arquitetos entenderam o papel do vernacular na construção das cidades, foi necessário reconhecer que a cultura material relativa ao design não se limitava a design canônico com raízes europeias, mas era mais ampla e complexa, com um passado e um presente a ser descoberto.

Isso passou a ser um problema de política da profissão, bem delimitado, e não mais um problema do design como um todo, ou seja, dos objetos e quem os produz. E isso me permitiu que eu começasse a estudar rótulos de cigarro do século dezenove. Confesso que desconhecia que a maior parte da produção de rótulos dos anos 1800 era feita em litografia e muito menos que existia como cromolitografia, enfim, que havia sido um processo gráfico industrial comum até os anos de 1950.

O Michael Twyman, portanto, além de ser a pessoa que criou as bases para o estudo da linguagem gráfica, é também um especialista em litografia no país dele que, naturalmente, tinha características diferentes das nossas.

Aprendi com ele a perceber a litografia como design e o que era uma Oficina litográfica e, dessa maneira, pude avaliar a importância da litografia para o design brasileiro. Verifiquei a existência de uma litografia comercial fortíssima de norte a sul do país. Hoje em dia nós temos os museus que estão reavaliando seus acervos e valorizando espécimes de rótulos, cartazes e demais embalagens litografadas. Por exemplo, no Paraná, eles têm uma quantidade muito grande de litografias de rótulos em cromolitografia de mate. Em Pernambuco, temos rótulos de cigarro, de cachaça e de fogos de artifício no Instituto Joaquim Nabuco. Os primeiros litógrafos de

Minas trabalhavam para a indústria cervejeira e de laticínios. A Fundação Biblioteca Nacional e o Arquivo Público Nacional guardam preciosos acervos de efêmeros brasileiros. Existe tanto material para se pesquisar que eu poderia me estender por muitos parágrafos mapeando o material que existe em muitas outras importantes instituições brasileiras. Na verdade, descobrir e estudar este rico acervo tem sido a tarefa de muitos pesquisadores em Memória Gráfica no país inteiro.

Quanto às litografias, os estudos estão encontrando pioneiros estrangeiros que, varridos por crises em seus países, vem procurar a sorte no Brasil oitocentista. Estrangeiros que vêm para cá e difundem o seu método de trabalho adaptando-se e se tornando cada vez mais brasileiros, deixando aos poucos seus empregados com a iniciativa de criação dos impressos. Os problemas que eles foram enfrentando não são os problemas do país de onde eles vieram, muitos deles eram alemães, portugueses ou italianos. O que eles estão vendo aqui é a realidade brasileira, a linguagem que os brasileiros entendem.

Em resumo, olhando para trás, eu comecei a entender um design mais inclusivo, em um livro, em forma de brochura, temos o tipógrafo que compunha o livro de acordo com tradições herdadas e o capista pedia emprestado a expressão artística da publicidade, se encaixavam. Foi então que passei a reconhecer que existiam no século dezenove determinadas fórmulas europeias e que elas foram apropriadas pelos brasileiros.

Voltando ao meu mestrado em Pernambuco, examinando a fase inicial dos rótulos de cigarro, vi que havia problemas completamente diferenciados das embalagens atuais. Havia rótulos sobre problemas políticos daquela época, como a abolição da escravatura, a Guerra do Paraguai e modos das pessoas da rua. Na falta de revistas ilustradas, eram nesses objetos cotidianos que o povo reconhecia sua realidade, inclusive política.

Ao voltar de Reading, vim armada com a teoria aprendida. Depois de mim, vários pernambucanos foram para a mesma universidade na Ingla-

terra e isso consolidou um conhecimento sobre essas teorias e seu uso no ensino do design gráfico, tanto para graduação e pós-graduação. Eu acredito que o curso da UFPE em Recife seja um dos primeiros que tenha realmente consolidado um método de ensino baseado na linguagem gráfica. É importante dizer que isso viria a ter frutos na pós graduação da UFPE e em outros lugares também.

O contato direto com materiais litografados do século dezenove me levou a uma série de questionamentos. Um deles surgiu com primeiro rótulo que examinei, não sendo capaz de desvendar o significado dos números nas suas laterais. Só depois de algum tempo entendi que aqueles eram os números da casa e das ruas onde as tabacarias se encontravam, ou seja, indicando aos fumantes a localização das tabacarias.

A importância da análise das informações no rótulo se mostrou evidente. Ao olhar para as produções do passado, começo a me perguntar: como se davam estas convenções gráficas? Como é que se separava a informação? Essas são questões de design de informação que eu não imaginava existirem, mas ao ter contato direto com os impressos eu vi que eram informações necessárias. Mais tarde, muitas outras pessoas também tiveram esse mesmo espanto com objetos que eram tão diferentes daquilo que se imagina. Os rótulos de cigarro do século dezenove são tiras que enrolavam cilindros com dez cigarros, muito diferentes dos maços de cigarro atuais. Só depois é que os cigarros passam a ser embalados em caixas quadradas, com uma imagem na frente e atrás com informação sobre sobre a própria fábrica. A partir desta compreensão pude perceber que a própria natureza do trabalho determina a maneira com que as informações são distribuídas no objeto.

Como pesquisadora passei a suspender certezas, tive que desnaturalizar o objeto gráfico. Fui me afastando das noções modernistas que sugeriam que o design seria guiado por metodologias universais. Eu passei a ver que todo objeto gráfico é produto de seu tempo e que variam não só

os métodos de produção como também as especificidades da linguagem de cada época. Passei a entender que não existem elementos neutros, o que me levou a estudar os tipos, meu interesse atual.

Memória gráfica é um termo que, se não foi criado, foi usado em primeiro lugar aqui no país por Egeu Laus. E passou a batizar uma área da pesquisa em design que vem crescendo, se tornando parte integrante da pesquisa no Brasil. Podemos afirmar que a partir destes estudos foi sendo legitimado o estudo de todos os processos de impressão e dos diferentes tipos de impressos e até do que não é impresso, como objetos virtuais que aparecem no século vinte e se multiplicam no século vinte e um.

E é por isso que eu volto a dizer, a importância que o estudo da linguagem gráfica a partir de Michael Twyman, foi formador da parte teórica de muitos grupos. Especialmente do grupo de Recife que aprendeu a formular questões, para estudos de mestrado e doutorado, levando em conta essas maneiras de pensar que abrem as fronteiras do design profissional.

Para encerrar, eu gostaria de lembrar que Gauguin fez um quadro chamado “De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?”. Esta frase sugere questões fundamentais da existência humana que estão sempre em busca de respostas. Para que o design possa ser uma profissão que efetivamente se coloque como essencial para o futuro, e até para o presente, precisamos nos questionar: de onde viemos? quem somos? e para onde vamos?

Acredito que a memória gráfica é um dos pontos essenciais para entender pelo menos quem somos e de onde viemos. E, por sua vez, o design de informação nos ajuda a compreender os espécimes que examinamos na busca dessas respostas.