

McLuhan e a Retórica Visual Pós-Moderna

Vera Lúcia Dones ¹

RESUMO

As noções de heterogeneidade, fragmentação, simultaneidade e hibridação se acentuam, a cada dia, entre as produções imagísticas. As hipóteses de McLuhan quanto à recuperação da sensibilidade audiotátil, através das novas tecnologias no campo da comunicação, contribuem para o debate do pensamento pós-moderno, e nos ajudam a compreender os recentes processos e configurações visuais, que cada vez mais se opõem aos velhos métodos e instrumentos de análises lineares. A revista californiana *Beach Culture* se oferece como objeto de reflexão quanto às experimentações aplicadas à mensagem e aos critérios de legibilidade.

Palavras-chave: Novas tecnologias - Pós-modernidade - comunicação gráfica.

ABSTRACT

The notions of heterogeneity, fragmentation, simultaneity and hybridism are day by day emphasized among the productions of the images. McLuhan's hypotheses concerning the hearing and touch recovering of the sensitiveness contribute to post-modern thought debate through new technologies in the communication area. They also help us to understand the recently processes and visual configurations which refuse the old fashion methods as well as the linear analysis instrument. The Californian *Beach Culture Magazine* offers itself as the object of reflexion related to the experiments applied to messages and criteria of legibility.

Key words: New technologies - post-modernity - graphic communication.

INTRODUÇÃO

Com o advento das novas tecnologias, percebemos alterações nos padrões de comportamentos sociais e culturais, bem como nos modos de produção. O tempo extensivo de nossos antepassados se transformou em tempo intensivo e instantâneo. É o triunfo da velocidade sobre o tempo.

McLuhan estabeleceu algumas hipóteses como as alterações e dissociações dos campos sensoriais movidos pela introdução de uma tecnologia; a passagem da sensibilidade tátil à visual do século XV, com a descoberta dos tipos móveis por Gutenberg; e a retomada das representações em sua forma *audiotátil*, a partir do cubismo, ao abolir a representação tridimensional, e reorientando a produção imagística para uma nova visualidade marcadamente bidimensional.

A recuperação da sensibilidade audiotátil nos nossos tempos, observada por McLuhan, contribui à compreensão da intuição aliada aos novos processos da indústria das publicações em DTP, iniciada no final dos anos 80. Entusiasmamente bem recebidas pelas novas gerações de designers gráficos, o DTP “estimulava a experimentação visual e conferia ao designer uma grande liberdade de criação e mixagem de mídias” (CAUDURO, 1998, p. 59). Algumas linguagens passam a fazer parte de tendências mais radicais na comunicação visual. São caminhos que atribuem à audiência um papel ativo, privilegiando a construção dos sentidos. E as últimas décadas nos trouxeram uma série de revelações teóricas pelo viés da semiologia, do pós-estruturalismo, da psicanálise e da antropologia, e a comunicação gráfica que mantém

¹ Mestre pela PPGCOM/PUCRS e professora dos Cursos de Publicidade Propaganda e Design - Centro Universitário Feevale. Artigo apresentado no VII Seminário Internacional da Comunicação - PUCRS / 2003.

uma afinidade particular com a construção dos sentidos, não poderia ficar de lado.

Seria impossível, nas dimensões deste artigo, demonstrar a profundidade e a complexidade do trabalho de McLuhan. Gostaria, entretanto, de evidenciar certas questões que são relevantes ao debate do pensamento pós-moderno, e que podem nos auxiliar a compreender melhor algumas manifestações visuais que temos assistido no campo da comunicação gráfica. O procedimento metodológico envolveu a escolha da revista californiana *Beach Culture*² (USA), projetada por David Carson, em 1990, que documenta o estilo de vida e os pontos de vista de uma audiência bem precisa, os surfistas. Este exemplo tem por objetivo clarificar e/ou complementar os pontos que estão sendo debatidos com base no referencial teórico, servindo como suporte à argumentação desenvolvida. O critério utilizado na sua seleção é basicamente a pertinência ao aspecto que está sendo focado. O desenvolvimento do trabalho apóia-se no resgate crítico da produção teórica e do conhecimento já produzido sobre a problemática em questão, com o objetivo de fundamentar e estabelecer os elementos sobre os quais se desenvolve a reflexão sobre o assunto.

1. A REVOLUÇÃO DE GUTENBERG

Na busca das origens e modos da configuração gutenberguiana dos acontecimentos, McLuhan (1977) considera que os efeitos do alfabeto, bem como qualquer tecnologia que afete significativamente a linguagem, afeta também o comportamento físico, emocional e mental. A introdução do alfabeto fonético teria estabelecido uma ruptura entre a visão e a audição, entre o significado semântico e o código visual, e assim, a escrita fonética teve o poder de deslocar o homem da esfera tribal para a civilizada. Ao estender e intensificar a função visual, o alfabeto reduziu o papel dos outros sentidos: o som, o olfato e o paladar, desenvolveu-se no ocidente um movimento

para a separação dos sentidos, das funções e de estados emocionais, até chegar à fragmentação de tarefas. Para McLuhan, pelo processo de dissociação sensorial, efetiva-se a destribalização do homem.

Com a alfabetização, passou-se “da crença das palavras como forças naturais, ressonantes vivas e ativas, para a idéia das palavras com ‘sentido’ ou ‘significado’ para a mente” (McLUHAN, 1977, p.42). O poder mágico da palavra perdeu-se com a alfabetização, perdendo a essência dinâmica e ressonante de relações simultâneas que é o espaço acústico. A palavra passa a fazer parte do mundo visual, das coisas estáticas, diferentemente das formas de escrita culturalmente mais ricas, como os ideogramas chineses, por exemplo, que não apresentaram a descontinuidade do mundo mágico da palavra da tribo para o meio “frio” e uniforme da escrita. Assim como o ideograma é a *gestalt* inclusiva não dissociada dos sentidos; o espaço e tempo, para os orientais, não é contínuo nem uniforme, mas emotivo.

Para o pesquisador Derrick de Keckhove³, que tem pesquisado e alargado o conhecimento deixado por McLuhan, no ensaio intitulado *A Pele da Cultura*, o autor deixa claro que os efeitos das tecnologias da linguagem e da escrita, seu impacto sobre o conteúdo e estrutura de nossa mente, sua relação com o tempo e o espaço e a direção da escrita ocidental, da esquerda para a direita, alterou nossa forma de pensar. Sua hipótese é que o hemisfério esquerdo estaria ligado às duas funções essenciais: a de ordenação do tempo e a capacidade de processamento seqüencial, funções essas acentuadas pelo alfabeto. A introdução das vogais no alfabeto grego teria provocado a mudança da direção da escrita, conforme descreve Kerckhove:

² A revista californiana *Beach Culture*, lançada em 1990, foi desenhada por David Carson. Seus leitores eram, na maioria, do meio-oeste dos EUA. Obteve repercussão mundial a partir do momento em que seu *design* começou a ser citado nos meios profissionais da criação editorial, tornando-se referência mundial.

³ Derrick de Kerckhove é diretor do Programa McLuhan em Cultura e Tecnologia da Universidade de Toronto, sucessor de McLuhan no principal instituto de estudos midiáticos do mundo.

A escolha da direção depende do processo de leitura. Se esta se estabelece pela combinação de letras determinada pelo contexto é da direita para a esquerda, e quando acontece pela criação de uma corrente seqüencial é da esquerda para a direita. Isso porque o cérebro humano reconhece mais rapidamente configurações no campo de visão esquerdo, enquanto as seqüências são mais rapidamente reconhecidas no campo visual da direita. A mudança de direção da escrita grega deu-se pouco depois deles terem acrescentado um conjunto completo de vogais à linguagem fenícia, constituída apenas por consoantes. A presença das vogais tornou contínua a seqüência das letras. O sistema inicial era uma linha descontínua de símbolos que só precisavam ser lidos no contexto, não seqüencialmente (KERCKHOVE, 1997, p. 61).

Dessa forma, a mudança de direção do alfabeto estabelece um modelo de pensamento que daria ênfase às capacidades de processamento seqüencial e “ordenado pelo tempo”. A leitura de nosso alfabeto, em português ou inglês, faz-se seqüencialmente, lemos letra após letra, ao contrário dos alfabetos hebraicos ou árabes, onde o reconhecimento acontece pela forma para verificar a escrita, sendo que é importante ver a forma primeiro. Kerckhove classificou os alfabetos em sistemas que representam sons e imagens. Os primeiros são escritos horizontalmente, enquanto os segundos, representados pelas imagens, como os ideogramas chineses ou os hieróglifos egípcios, são escritos na vertical. As colunas verticais dos sistemas baseados em imagens são, geralmente, lidas da direita para a esquerda.

Na hipótese de Kerckhove (1997), a perspectiva é a consequência da configuração alfabética no Ocidente, representando o efeito mais visível da revolução alfabética. Sabe-se que a perspectiva é uma convenção, a arte de representação proporcional do espaço a três dimensões, ao contrário do que pensa a maioria, não há nada de natural nessa forma de representação, ela não é válida para as crianças quando não são orientadas a fazê-lo, tampouco para os povos orientais ou africanos. A perspectiva foi igualmente desprezada na Idade Média, sendo adotada em momentos que a alfabetização foi especialmente incrementada, durante o apogeu da Grécia Antiga e, depois, no Renascimento, com a invenção dos tipos móveis por Gutenberg, quando os padrões ocidentais tinham como racional a seqüência uniforme e contínua, confundindo-se razão com instrução letrada, e racionalismo com tecnologia isolada.

Aceitando esse tipo de representação, o desenhista passou a colocar o tempo no espaço, representando uma ordem sucessiva e hierárquica de objetos numa realidade espacial.

Podemos dizer que a perspectiva tridimensional é um modo de enxergar convencionalmente adquirido, como o é, o reconhecimento das letras, resultando no isolamento do sentido da visão em relação aos outros sentidos:

A separação dos sentidos e a conseqüente interrupção de sua interação recíproca, que caracteriza a sinestesia tátil, podem muito bem ter sido um dos efeitos da tecnologia de Gutenberg. (...) Determinar, porém, como essa revolução na vida dos sentidos humanos possa ter advindo da tecnologia de Gutenberg requer que se aborde a questão de maneira algo diferente da simples citação de certos exemplos de sensibilidade num grande drama daquele período crítico (MC LUHAN, 1977, p. 39).

A racionalidade que produziu a perspectiva como forma de representação teve, nesse modelo de organização e de informação visual, também um modelo de organização do próprio pensamento:

A racionalidade, que vem do latim *ratio*, também implica um sentido de proporcionalidade. O racionalismo é o estudo de objetos, noções e relações não simplesmente isolados, mas considerando a sua proporção com todas as outras coisas que pertencem a mesma ordem. A racionalidade faz parte da psicodinâmica do alfabeto e expressa-se, sem dúvida, no quadro perspectivo. (...) Através do uso da perspectiva, a moldura cerebral manipulou as duas coordenadas dominantes da realidade, o tempo e o espaço, e fê-las parar. Tal como a visão natural divide a sua tarefa entre ver um objeto e analisá-lo, a perspectiva, como estratégia visual, permitiu à nossa cultura segurar o mundo no espaço e analisá-lo no tempo (KERCKHOVE, 1997, p. 67).

O alfabeto, como tecnologia, criaria o “homem civilizado” e individualizado, trazendo consigo a continuidade do espaço, do tempo e a especialização. À medida que o conhecimento se difundia visualmente, também se tornava mais acessível e dividido em especializações.

2. O HOMEM SE REINVENTA PELA TECNOLOGIA

Em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, McLuhan refere-se ao mito grego de Narciso (de *narcosis*, entumescimento), como aquele que teria se utilizado do espelho como extensão de si mesmo, embotando suas percepções até se tornar “servomecanismo” de sua própria imagem prolongada ou repetida.

Com esta imagem ele sustentará que qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo, toda tecnologia seria uma extensão de nosso corpo físico.

Segundo o pesquisador Kerckhove, o design nos oferece meios de reconhecer e identificar padrões de comportamento em uma determinada cultura, visto que ele é diretamente afetado pelas tecnologias. O autor compara o design à uma espécie de som harmônico, eco da tecnologia, cujos padrões dos campos tecnoculturais dependem destes harmônicos:

O design freqüentemente faz-se eco do caráter específico da tecnologia e corresponde ao seu impulso básico. Sendo a forma exterior visível, audível ou texturada dos artefatos culturais, o design emerge como aquilo a que poderíamos chamar a *pele da cultura* (KERCKHOVE, 1997, p. 212).

A mecanização trouxe o desenvolvimento e as mudanças e, com elas, a fragmentação de um processo em que, na sua lógica seqüencial, não existe causa, pois o “fato de uma coisa seguir-se a outra não significa nada”. O rompimento com essa lógica dá-se quando, na era eletrônica, o tempo deixa de ser seqüencial para tornar-se simultâneo:

Com a *velocidade instantânea* (grifo no texto), as causas das coisas vieram novamente à tona da consciência, o que não ocorria com as coisas em seqüência e em conseqüente concatenação. Em lugar de perguntar o que veio primeiro, o ovo ou a galinha, começou-se a desconfiar que a galinha foi idéia do ovo para a produção de mais ovos (McLUHAN, 1999, p.26).

McLuhan acreditava que o movimento cubista representou um marco de transição ao substituir a *ilusão especializada da perspectiva*, o ponto de vista pela visão simultânea do objeto, explorado de todos os lados e apreendido instantaneamente na sua totalidade.

O cubismo como que de repente anunciou que o *meio é a mensagem*. Não se torna, pois evidente que, a partir do momento em que o seqüencial cede ao simultâneo, ingressamos no mundo da estrutura e da configuração? E não foi isto que aconteceu tanto na Física como na pintura, na poesia e na comunicação? Os segmentos especializados da atenção deslocaram-se para o campo total, e é por isso que agora podemos dizer, da maneira a mais natural possível: *O meio é a mensagem* (McLUHAN, 1999, p. 27).

Se cubismo representa a retomada da representação em sua forma audiotátil de percepção e de organização das experiências, como afirmava McLuhan, a pintura bidimensional, sem perspectiva, é um modo representacional pelo qual há uma suavização do campo visual, de forma que encontramos o máximo de intercâmbio entre os sentidos, como se a imprecisão da imagem obrigasse o espectador a exercer um papel ativo e participante, estratégia a qual recorrem, igualmente, os designers gráficos pós-modernos, a mesma que há um século atrás Cézanne aplicou em suas pinturas, pintando como se estivesse segurando um objeto, e não como se o estivesse vendo.

3. DO PARADIGMA MODERNO AO PÓS-MODERNISMO

Para Gary Genosko (1999), o renascimento do pensamento de McLuhan é resultado de teorias pós-modernas e do papel determinante que elas têm nos meios culturais e sociais franceses, com repercussão nos meios acadêmicos. Baudrillard representaria um vetor de transmissão de suas idéias, muitas vezes mal interpretadas e distorcidas em sua forma. O filósofo francês teria simultaneamente divulgado o *macluanismo*, dando continuidade a seu pensamento, formando assim uma ponte entre suas teorias dos anos 60 e 70, com o ressurgimento nos anos 90. Segundo Genosko, seria inegável a presença de McLuhan no pensamento do filósofo francês, não sendo certamente o único, mas sem dúvida o principal. O encontro das teorias de McLuhan e Baudrillard teriam por base Roland Barthes e o estudo dos mitos nas culturas populares, bem como o papel da mídia na retribalização da cultura.

McLuhan já havia vislumbrado uma alteração na retórica gráfica das décadas que se seguiriam: “Os meios elétricos de transmissão da informação estão alterando a nossa cultura tipográfica tão nitidamente quanto a impressão modificou o manuscrito medieval e a cultura escolástica” (1999, p. 196). Uma declaração da pesquisadora Beatrice Warde havia chamado sua atenção, conhecida por seus estudos no campo da tipografia. Warde defendia o design moderno “transparente” e “invisível” como um

copo de cristal. A pesquisadora estaria admirada com a projeção de um filme publicitário, declarando:

(...) Depois de quarenta séculos de alfabeto necessariamente estático, eu vi o que os seus componentes podem fazer na quarta dimensão do tempo, fluxo, movimento. Você pode muito bem dizer que eu estava eletrizada (apud McLuhan, 1999, p. 196).

Este comentário levaria McLuhan a declarar, que, pelo impulso das novas tecnologias, “nos afastamos das certezas com seu lugar para todas as coisas e todas as coisas em seu lugar” (1999, p. 196).

A Escola Suíça que sucedeu a Bauhaus, após a II Guerra, nos deixou uma herança racionalista, contrária a qualquer subjetivismo ou regionalismo. As soluções gráficas seguiam um padrão minimalista, *menos é sempre mais*. Como boa representante do modernismo, aquela escola pregava soluções universais:

Embora um dia pudessem ter sido inéditas e não-redundantes, essas soluções padronizadas e repetitivas eram camisas de força para designers criativos. A hegemonia do estilo internacional, devido à sua divulgação programada em todas e quaisquer peças de comunicação das grandes corporações, propagadas incessantemente e em escala global, desestimulava a emergência de estilos alternativos. (...) Para os designers funcionalistas, portanto, a tipografia continuava a ser uma modalidade de escrita, um processo de codificação da fala otimizado para a fácil produção e difusão de impressos em larga escala de informações alfanuméricas. Para isso ela utilizava o alfabeto greco-romano simplificado, seus símbolos sendo realizados no característico estilo *sem serifa* e *monolinear*. A tipografia idealizada por eles materializava os critérios maiores de legibilidade, uniformidade de traço, discrição e redundância da forma (CAUDURO, 2000, p.130-131).

A partir dos anos 70, segundo Cauduro (2000), as vertentes desconstrucionistas deram aos designers gráficos possibilidades até então ignoradas, também a ironia e a provocação tornaram-se componentes freqüentes nos projetos gráficos, que passaram a ser menos neutros e mais instintivos. Essa tendência se espalhou pelo mundo ocidental, permitindo o aproveitamento de culturas locais e facilitando a improvisação, características até então reprimidas pelo estilo modernista.

A comunicação visual praticada nos EUA, passou a ser encarada pelos designers cada vez menos como uma prática tecnicista de *transmissão de sentido*, para ser cada vez mais concebida como

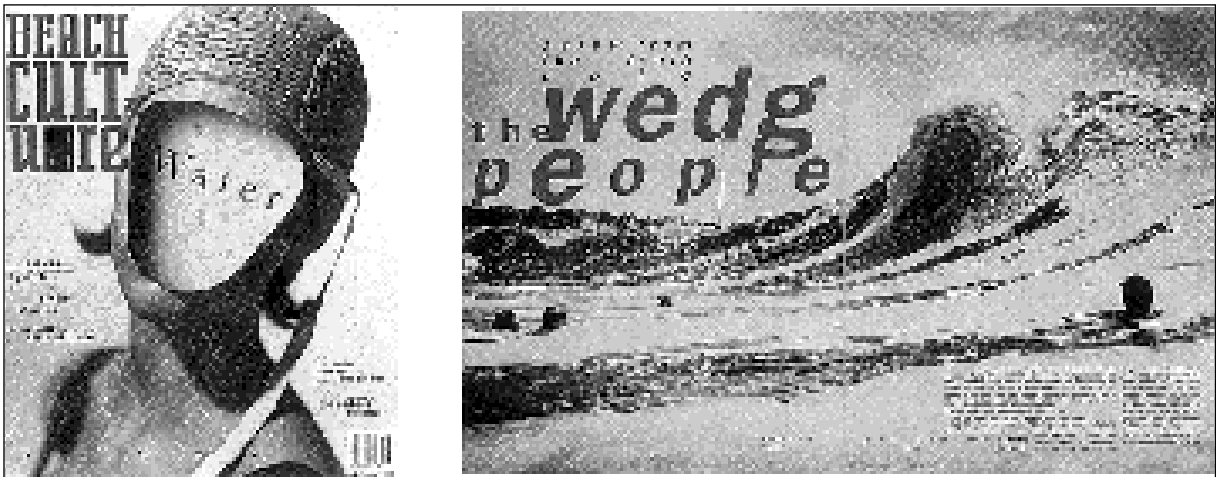
um jogo, como uma prática retórica, probabilística e estimulante de formulação de mensagens hipoteticamente eficientes (CAUDURO, 2000, p. 132).

O público e as técnicas evoluíam, conseqüentemente, a partir dos anos 80 o design editorial passa a fazer parte da primeira linha em matéria de experimentação e inovação, no campo da criação e da comunicação gráfica.

4. A REVISTA *BEACH CULTURE* E A RETRIBALIZAÇÃO PELA MÍDIA IMPRESSA

A história da tipografia contemporânea foi marcada pelo aparecimento do computador pessoal *Macintosh*, em 1984. Capaz de alterar radicalmente o mundo da comunicação gráfica, os microcomputadores abriram infinitas possibilidades para a criação de novas fontes. Se antes para desenhá-las necessitava-se de vários anos, e um profundo conhecimento tipográfico, atualmente precisa-se somente de alguns dias, e qualquer designer, com um *software* adequado, estará capacitado para fazê-lo.

A revista californiana *Beach Culture* (1991) se oferece como objeto de reflexão quanto às experimentações aplicadas à mensagem e aos critérios de legibilidade.



Figuras 1 e 2: Capa e página dupla da revista *Culture Beach*, agosto/set., 1990.
 Fonte: Owen, 1991, p. 35

David Carson, seu criador, concebe o papel do design como uma nova forma de estabelecer a relação entre palavras e imagens; sua intenção é mudar o *approach* tradicional entre design e redação (conteúdo formal e editorial), buscando um resultado que seja a síntese do trabalho de ambos. *Beach Culture* (fig. 1 e 2) entrou no mercado comercial editorial como filha legítima da desconstrução pós-moderna, apresentando uma espécie de coerência desordenada, sem numeração de páginas, com um sumário indecifrável e os títulos desarticulados. A tipografia aparece em formas arredondadas, bimorfas, híbridas, inspiradas em parte pela nostalgia dos anos 60 e também pela cultura popular. Uma fluidez está presente na estrutura de suas páginas, que abandonou o *grid* e a pirâmide hierárquica das fontes, por ordem de corpo do texto. São aproximações jornalísticas e soluções gráficas sofisticadas que incitam o público a ler uma matéria. Nos jornais, este papel é assumido pelas manchetes. Já, os pós-modernos demonstram que é possível criar transições sutis e estabelecer elos requintados entre imagem, título e texto.

Poderíamos dizer que a revista é ilegível, mas caberia ao designer tal decisão? Se *Beach Culture* suscita uma resposta crítica, é por seu repertório visual ambíguo e radical, com ruídos e interferências, buscando atingir a participação da audiência num jogo interpretativo, estimulante e rico em sentidos. Sua aparente

obscuridade dá aos leitores da revista uma satisfação especial, precisamente porque ela permite o “afastamento dos intrusos”. Dessa forma, o designer constrói uma relação especial entre a revista e seus leitores, essa ligação estreita dá aos editores a coragem de assumir riscos e conduzir seus leitores a lugares novos e inexplorados.

A pós-modernidade é uma tendência contemporânea que no campo do design gráfico vem testando os limites da legibilidade. A tipografia emerge com exuberância de um aparente caos — mais controlado do que possa parecer —, Carson orchestra os elementos gráficos com muita liberdade, para que os leitores, especialmente os mais jovens, encontrem nestas páginas signos de autenticidade e sinceridade.

No último capítulo da *A Galáxia de Gutenberg*, McLuhan considera alguns modos de consciência coletiva ou tribal como a saída “da visão única e sono de Newton”. Comenta a obra de Joyce:

[...] uma espécie de manipulação partida ou sincopada da composição, para induzir à percepção inclusiva ou simultânea da totalidade e diversidade de certo campo ou assunto. [...] Uma *paratáxis* de elementos, representando compreensão intuitiva por meio de relacionamentos cuidadosamente estabelecidos, mas sem ponto de vista, conexão linear ou ordem de seqüência (McLUHAN, 1977, p. 356).

Nesse campo crescente de experimentações estaria surgindo um novo vocabulário no campo da comunicação gráfica. O projeto

da revista, enquanto objeto cultural, oferece uma reflexão quanto às experimentações aplicadas à mensagem, antes mesmo que sobre as palavras ou sobre as fontes (a tipografia), enquanto imagens; sobre o reconhecimento mais que sobre a leitura, onde os critérios de legibilidade assumem nuances culturais em um mosaico bidimensional da consciência coletiva.

CONCLUSÃO

Sempre atento à forma, McLuhan convidava as pessoas para lerem a *A galáxia de Gutenberg* como um mosaico: “não há necessidade de lê-lo integralmente nem em seqüência, os parágrafos não são simples referências, são estruturas que incorporam formas espaciais de percepção e consciência”. O mosaico, dizia, pode ser visto como uma dança, não está estruturado visualmente nem é uma extensão do poder visível. Não é uniforme, contínuo ou repetitivo. Estaria McLuhan abrindo um caminho para participarmos de suas explorações, mudando a relação tradicional entre o autor e seu público leitor?

Os recentes processos de configurações cada vez mais se opõem aos velhos métodos e instrumentos de análise lineares e fragmentados. Afastamo-nos assim do conteúdo das mensagens para estudar o efeito total. “O interesse antes pelo efeito do que pelo significado é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação” (McLUHAN, 1999, p. 42). Na era eletrônica o movimento é concêntrico, a mensagem é traçada e retraçada trazendo consigo uma aparente redundância.

Expostos a uma nova ontologia dos computadores, nossa percepção do mundo foi se transformando. A retórica digital, ao reelaborar a sensibilidade artística, não tem sintonia com o paradigma racionalista-moderno, viola as leis do espaço, do tempo e da tridimensionalidade. Da crise do realismo passamos a recontextualizar, redefinir e desconstruir as estruturas.

Se, anteriormente, o binômio barroco-clássico se produzia sucessivamente, hoje ele acontece simultaneamente. A comunicação

gráfica atual, através das novas interfaces, transita por vias aparentemente contraditórias, uma delas descende diretamente do estilo Internacional Suíço, guardando um certo rigor dentro dos padrões funcionalistas. A segunda via, repleta de vozes individuais, é fragmentada, irônica, ambígua e caótica, deixa-se seduzir pela mídia e proclama a liberdade do criador. Ao tentar implicar a audiência, converte-a em participante ativo, dando ênfase à construção do significado. Poderíamos dizer que as novas tecnologias não são simplesmente ferramentas das quais o homem se utiliza, mas igualmente, um meio pelo qual ele se reinventa: “o meio é a mensagem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAUDURO, Flávio V. ‘Design Gráfico & Pós-Modernidade’. In *Revista da FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. N° 13 (dez. 2000). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p.127-139.

_____. ‘O Digital na Comunicação’. In *Tendências na comunicação*, Porto Alegre: LP&M e RBS, nov. 1998, p. 54-67.

FARIAS Priscila L. *Tipografia digital. O impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: ZAB, 2000.

GENOSKO, Gary. *Baudrillard. The masters of implosion*. London/NewYork: Rontledge, 1999.

KERCKHOVE, Derrick. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *A galáxia de Gutenberg - A formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional, 1977.

McLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. *El medio es el mensaje. Un inventario de afectos*. Barcelona: Paidós, 1997.

OWEN, William. '*Mondo magazine*'. London: Eye - The International Review of Graphic Design, vol. 1, n. 4, p. 22-37, 1991.

RESANO, Isabel Pelta. '*De la Bauhaus a Cranbrook*'. Madrid: Experimenta, n. 24, p. 38- 45, jan., 1999.