

O grid como ferramenta cognitiva: considerações semióticas sobre a construção de sistemas de grids no Estilo Tipográfico Internacional

Ian Andrade de Oliveira¹

Universidade do Estado de Minas Gerais

<http://lattes.cnpq.br/3804423581294900>

ian54andrade@gmail.com

Juliana Rocha Franco²

Universidade do Estado de Minas Gerais

<http://lattes.cnpq.br/7531722640128367>

julianarochafranco@gmail.com

Resumo

O sistema de grids está intimamente associado ao Estilo Tipográfico Internacional por tratar-se de um veículo de expressão e de manutenção de certa uniformidade visual no âmbito da página impressa. A uniformidade gerada pelo grid é resultado do ordenamento subjacente a tal ferramenta que, por sua vez, media a mentalidade do designer e a concretização do projeto. Isso lhe confere o título de processo cognitivo e a situa num contexto mais amplo de formas de generalização de elementos, pois entre grid e textos e imagens delineia-se uma dinâmica de formulação e aplicação de regras gerais em relação a elementos particulares. Tal constatação é realizada com auxílio dos conceitos de geral e de particular desenvolvidos por Charles S. Peirce e conduz à conclusão de que o grid comporta-se como um legissigno fundamental no que tange à concepção de sistemas de identidade visual.

Palavras-chave

Semiótica; Peirce; Grid; Estilo Tipográfico Internacional

The grid as a cognitive tool: semiotic considerations on the construction of grid systems in the International Typographic Style

Abstract

The grid system is closely associated with the International Typographic Style because it is a vehicle for expressing and maintaining a certain visual uniformity on the printed page. The uniformity generated by the grid is the result of the underlying ordering of this tool, which in turn mediates the designer's mindset and the implementation of the project. This gives it the title of cognitive process and places it in a broader context of forms of generalization of elements, since between the grid and texts and images a dynamic of formulation and application of general rules in relation to particular elements is outlined. This observation is made with the help of the concepts of general and particular developed by Charles S. Peirce and leads to the conclusion that the grid behaves as a fundamental legisign with regard to the conception of visual identity systems.

Keywords

Semiotics; Peirce; Grid; International Typographic Style

¹ Ian Andrade de Oliveira agradece o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) — com o Edital n° 08/2024.

² Juliana Rocha Franco agradece o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa - PQ/UEMG.

Introdução

O conceito de grid é caro à história do design gráfico e, para muitos autores, é um dos princípios da tipografia (ver Lupton, 2004; Farias, 2016; Ambrose & Harris, 2008). Para Anthony Froshaug (2010, p. 187-190), a tipografia, deve ser tratada como sinônimo de grid, pois os tipos móveis e as relações entre eles são atravessadas pela modularização. Afinal, o grid é uma ferramenta de padronização de relações e sua partícula constituinte é o módulo, conforme Vignelli (1978). Este último autor também afirma que o sistema de grids faz parte de uma tradição mais longa de aplicação da modularização no processo criativo presente nas obras de Vitruvius, Paládio, Le Corbusier e Mies Van der Rohe. O uso dos grids, por conseguinte, insere os designers nessa linha do tempo na medida em que “treina a mente para pensar em termos de módulos”(Vignelli, 1978, p.37), que por sua vez, mostram-se muito eficazes no controle do espaço, no qual se precipita a ordem, a unidade e a identidade de um projeto. A tipografia faz uso do grid na medida em que pressupõe o uso de “elementos padronizados” (Froshaug, 2010, p. 187). Basta pensar na estrutura de um tipo móvel: tipos de mesma altura são fundidos em peças de tamanho regular. No ato da impressão, essas peças são arranjadas linearmente a fim de gerar palavras e textos. Portanto, grid e tipografia são termos que se mesclam:

Mencionar “tipográfico” e, no mesmo fôlego/frase, “grades” [em inglês, grids], é algo rigorosamente tautológico. A palavra “tipografia” significa escrever/imprimir usando elementos padronizados; a utilização de elementos padronizados implica uma relação modular entre tais elementos; uma vez que essa relação é bidimensional, ela implica a definição de dimensões, que são tanto horizontais como verticais. (Froshaug, 2010, p. 187)

O uso de grids matematicamente construídos é uma das três principais características do Estilo Tipográfico Internacional, juntamente com a busca por representações comprometidas com os fatos da realidade, seja via fotografia ou via texto (a chamada “objetividade”) e o emprego e o desenvolvimento de fontes sem serifa (Meggs; Purvis, 2009, p. 462-463). Em meados dos anos 1950, na Suíça, a concepção do projeto segundo tais princípios encontrou seu ápice. O Estilo Tipográfico Internacional foi compartilhado por diversos designers cujas obras e pensamentos constituíram um ponto expressivo na história do design, tendo em vista seu diálogo explícito com outros movimentos relevantes, como a Bauhaus (Hollis, 2006, p. 20-35) e a amplitude de sua influência, decisiva para a produção de sistemas de identidade visual direcionados a instituições, eventos e produtos na atualidade (Meggs; Purvis, 2009, p. 480-483). Pode-se observar que tal impacto, de acordo com Hollis (Ibid., p. 18), baseia-se, em parte, na noção de standardização do design, a qual acompanhou a proliferação de bens fabricados de forma serial.

Para a Werkbund suíça, comprometida, assim como a Werkbund alemã, com a colaboração entre arte e indústria através de princípios criativos orientados por uma mentalidade lógica, racional e preocupada com o acesso de artefatos pelas massas, era essencial o estabelecimento de padrões de qualidade nas fábricas nacionais (Hollis, 2006, p. 16-19). Logo, operando na venda de produtos standardizados, a visualidade de catálogos e anúncios contava com um rigor técnico igualmente notável dos quais as bases para a objetividade do design suíço já emergiam (Ibid., p. 18). De fato, desde os seus primórdios, em peças voltadas à visualização, comercialização e exposição de bens concebidos através da precisão do projeto (pelo designer) e da execução (via máquina), à consolidação de seus fundamentos em uma prática e uma teoria recorrentes, o Estilo Tipográfico Internacional é reconhecido pela expressão da padronização nas obras de seus integrantes alcançada por meio do estabelecimento de sistemas de ordenamento, sendo a objetividade, a simplificação das fontes e a aplicação de grids reflexos de tal conduta.

Josef Müller-Brockmann (2003, p.67), por exemplo, defendia que a uniformidade era veículo de continuidade gráfica (*graphische Zusammenhang*), termo que o autor escolhe para descrever a “acumulação de impressões similares”, as quais produzem “uma imagem clara e definida na mente pública” (Ibid, p. 67). No contexto da Publicidade, ela promove uma coordenação no material gráfico de certa campanha. Seu propósito é:

[...] dar às várias formas de publicidade que as empresas utilizam — desde cartões de visita a artigos de papelaria e letreiros para carros de entrega — uma identidade inconfundível de forma gráfica, tipografia ou cor, para que cada um destes meios de publicidade possa ser reconhecido como parte de um plano coerente (Müller-Brockmann, 2003, p. 67).

Aqui, é possível observar a preponderância de uma atitude de ordenação geral. Os elementos só têm sentido no âmbito de um sistema meticulosamente desenvolvido: tudo deve estar em relação. Caso contrário, a aleatoriedade põe em risco a uniformidade que uma empresa deve objetivar para afirmar seu poder e a convicção de sua identidade. A manutenção da uniformidade demanda que, no trabalho do designer, as relações entre os elementos visuais revelem a existência de uma atitude ordenadora atrelada ao projeto — a qual não se desenvolve sem um conhecimento extenso da linguagem gráfica (Müller-Brockmann, 2003, p. 7-8). Assim, segundo Müller-Brockmann (2003, p. 67) a uniformidade se sustenta ao permitir o compartilhamento de uma mesma identidade entre mídias diversas, levando em conta aquelas disponíveis no presente e aquelas que podem vir a ser úteis no futuro.

Para aguçar a compreensão do ordenamento no contexto do Estilo Tipográfico Internacional, vale destacar alguns pensamentos de Emil Ruder, outro importante designer alinhado ao movimento (Meggs; Purvis, 2009, p. 471-472; Hollis, 2006, p. 214-221; Kenna, p. 35-54) publicados em seu ensaio *A Tipografia da Ordem*, de 1959. Ele inicia o texto com uma afirmação poderosa sobre o papel ordenador da tipografia: “A tipografia é principalmente projetada como um meio para trazer uma ordem determinada à qual uma variedade de realidades diversas são submetidas” (Ruder, 1959, s.p.). Aqui, vemos uma relação de submissão de um conjunto de elementos a uma certa regra. Nesse sentido, a ordem na tipografia prescreve uma dinâmica de hierarquia entre generalidade e particularidade. É importante perceber que trata-se de uma operação que não prescreve rigidez, e sim precisão — “*é essencialmente precisão e ordem*” (Ibid, s.p.) — a qual é responsável por realizar a manutenção da flexibilidade compositiva do projeto. Sendo assim, a postulação de regras sobre o design e o uso de tipos visa simplesmente ao estabelecimento de padrões mínimos de legibilidade e proporção sobre os quais o designer pode realizar seu trabalho com mais destreza e com maior compromisso social.

Ademais, Ruder (1959, s. p.) expressa seu apreço pela padronização de materiais gráficos. Para ele, a “unidade formal” é derivada da relação entre os múltiplos elementos que constituem determinado material. No caso de trabalhos estruturados em páginas, a unidade se condensa a partir do compartilhamento de qualidades presentes em todas elas, num movimento que, poderíamos dizer, culmina na mesma “continuidade gráfica” proposta por Müller-Brockmann (2003, p. 67). Em outras palavras, a ordem constitui-se como expressão coletiva: “Essa unidade não pode presidir uma página isolada, mas deve estender-se ao todo e portanto requer uma concepção lógica perfeita do tipógrafo” (Ruder, 1959, s. p.).

Um dos modos de sintetização da unidade visual é o uso de grids, pois os grids mostram-se ferramentas capazes de estabelecer ordenamento. Um dos pontos mais interessantes dessas estruturas (baseadas em subdivisões do espaço da página) é sua capacidade de equilibrar variabilidade e uniformização. Com o grid, as possíveis mudanças de conteúdo em uma série de páginas são previstas por um esquema de linhas perpendiculares que permitem que a diversidade de elementos aplicados nas páginas se conectem de modo padronizado. Portanto, a rigidez aparente das retas é dissolvida por seu comportamento como malha flexível. Com efeito, “A estrita observância deste esquema e dos tamanhos que ele implica conduz a uma realização tipográfica lógica e sólida de todas as páginas” (Ruder, 1959, s. p.).

No âmbito do Estilo Tipográfico Internacional, um designer que percorreu com certa intensidade sobre o uso de grids foi Josef Müller-Brockmann. Em 1961, ele publicou o livro *The Graphic Artist and His Design Problems*, no qual dedica à ferramenta um capítulo que a localiza no escopo maior do

panorama do design suíço. O grid, ao fragmentar o espaço disponível para a composição em subdivisões proporcionais, apresenta a capacidade de colocar todos os elementos adaptados a essas subdivisões em uma relação formal. Consequentemente, o projeto se torna mais eficaz, pois a formação de um “todo ordenado” (Müller-Brockmann, 2003, p. 97) a partir da organização de suas partes mostra-se capaz de proporcionar ao design um aspecto mais claro e bem arranjado: “O grid torna possível colocar todos os elementos de design — tipo, fotografia, ilustração e cor — em uma relação formal entre si; isto é, o sistema de grid é um meio de introduzir ordem em um design”(Ibid., p. 97). Mais uma vez, o grid mostra-se indissociável da noção de ordenamento. Portanto, o sistema de grids é, segundo o autor, uma ferramenta poderosa, um auxílio para o impulsionamento do trabalho dos designers. Afinal, seu uso sobrepõe, ao ato criativo, uma estruturação visual que conduz à padronização do projeto.

As ideias sobre o grid trabalhadas em *The Graphic Artist and His Design Problems* foram aprofundadas alguns anos mais tarde em outro livro: *Grid Systems in Graphic Design*, também de autoria de Müller-Brockmann. Dada a sua densidade teórica, a utilizaremos, neste trabalho, como principal referência a respeito da ferramenta em destaque sob o objetivo de compreender sua ação ordenadora, o que é melhor efetuado quando tratamos o grid como um processo cognitivo protagonizado pelo designer. Nesse âmbito, *Grids: their meaning and use for federal designers*, de Massimo Vignelli (1978), será utilizado para corroborar muitas das informações trabalhadas por Müller-Brockman, ao passo que os conceitos peirceanos acerca do geral e do particular são explorados na explicação da universalidade (gráfica e mental) subjacente aos sistemas de grids.

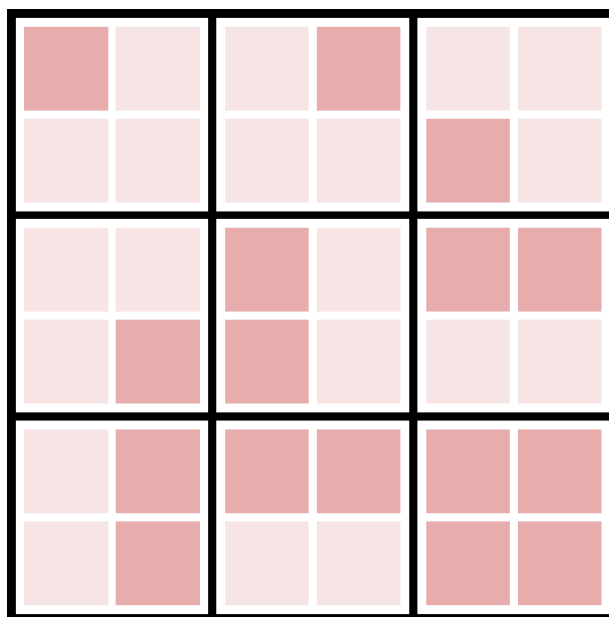
Grid, cognição e generalização

Pode-se dizer que o ordenamento catalisado pelos grids reverbera certo ordenamento cognitivo. Isso é relevante pois todos os atos criativos, na medida em que são resultado de procedimentos mentais, podem ser considerados meios de expressão do “caráter do designer” (Müller-Brockmann, 1996, p. 10). Em virtude desse vínculo específico entre projeto e projetista, podemos compreender que o grid, enquanto parte do projeto, também está conectado à mentalidade do designer. Todavia, a mente do designer não é uma mente qualquer. Seu pensamento, segundo Müller-Brockmann, deve ser matemático, capaz, assim, de transferir a seu trabalho a “claramente inteligível, objetiva, funcional e estética” qualidade desse pensamento (Ibid., p. 10).

A justificativa para o desempenho de tal postura está no comprometimento entre o designer e a sociedade na qual seu trabalho toma forma (Ibid., p. 10). Nesse contexto, a clareza matemática esperada de seu exercício mental e criativo justifica-se por consistir em uma demanda da “vida sociopolítica” e do “comportamento democrático”. Pois sem a inteligibilidade, a *directness* e a integração oriundas de um projeto desenvolvido por um designer competente, o caos pode tornar-se a regra e, como consequência, a coletividade se aproxima do colapso: um bom projeto é aquele compreendido e consumido por todas as pessoas. Por isso, a associação do design alinhado aos princípios apresentados anteriormente mostra-se tão valiosa para o autor: objetividade, bem-estar comum, universalidade e ordenamento estão entrelaçados.

A ação dos grids, de acordo com Müller-Brockmann (1996, p. 11), se baseia na divisão de uma página em campos proporcionais. Esses campos, cujas medidas são regulares, condicionam o posicionamento e o dimensionamento de elementos gráficos e podem ter suas medidas somadas para que novos campos sejam obtidos. Como defende o autor, “Several grid fields can be combined into larger fields” (Müller-Brockmann, 1996, p. 60). Em um grid composto por quatro campos idênticos, temos, por exemplo, 3 possibilidades de tamanho para um elemento gráfico, sendo que os menores tamanhos podem ser posicionados de 4 maneiras diferentes, enquanto o maior tamanho conta com apenas uma posição: aquela que ocupa toda a superfície da página (figura 1).

Figura 1 — possibilidades de posicionamento e de dimensionamento em um grid de quatro campos



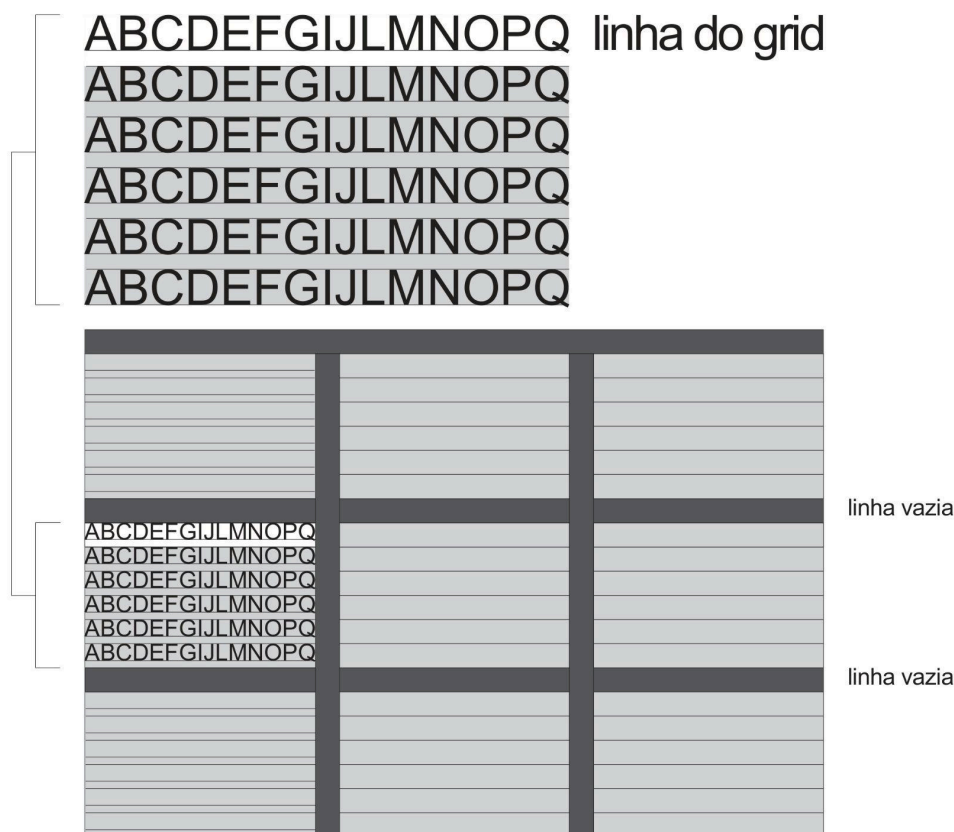
Fonte: elaborado pelos autores (2025) com base em Müller-Brockmann (1996, p. 75)

Se aumentamos ou diminuimos o número de campos (que apesar de não precisarem ser obrigatoriamente quadrados, consistem invariavelmente em seções retangulares), a quantidade dessas possibilidades é modificada. Nesse contexto, quanto maior é o número de campos, maior é a liberdade compositiva (Müller-Brockmann, 1996, p. 57). Seguindo a mesma lógica, poucos campos podem conduzir a menos diversidade de soluções. Logo, é através da subdivisão do espaço que o grid torna-se apto a organizar. No entanto, é importante salientar que a subvisão não é um procedimento aleatório: o raciocínio que a fundamenta se respalda na observação atenta de detalhes presentes nos elementos dos quais os campos são deduzidos, observação esta que pode ser suscitada por alguns questionamentos:

[...] que tipo de informação deve ser acomodada na área do tipo? Os textos terão anotações ou rodapés? Os textos incluem imagens ou legendas? [...] Se as ilustrações forem combinadas com o texto, quantas figuras serão incluídas no total? Quantas serão grandes e quantas serão pequenas? Ambos os fatores, a saber, a natureza dos textos e a quantidade e o tamanhos das ilustrações, influenciam o design da área do tipo. (Müller-Brockman, 1996, p. 55)

Nesse contexto, uma das etapas mais importantes da construção do grid, para Müller-Brockmann, é a análise das medidas da fonte que será hegemonicamente usada no projeto (Müller-Brockmann, 1996, p. 17-18). Se uma fonte, por exemplo, possuir um corpo (altura) de 12 pontos, temos, adicionando a este número a distância do entrelinhamento, a altura das linhas que delimitam os campos. Em outras palavras, na construção do grid, linhas dispostas de forma regular do topo à base das margens da página podem ser derivadas da soma do corpo da fonte com o *leading* (figura 2).

Figura 2 — as medidas do grid são medidas tipográficas



Fonte: elaborado pelos autores (2025) com base em
Müller-Brockmann (1996, p. 65)

A partir dessas linhas, os campos do grid podem ser definidos. De um arranjo de 20 linhas dispostas latitudinalmente na página, podemos formar 3 campos, cada um deles medindo 6 linhas de altura. A altura total dos campos, nesse sentido, corresponde a 18 linhas. As duas restantes são aquelas que estão entre o campo mais alto e o campo médio e entre o campo médio e o campo mais baixo. Essas linhas entre campos são chamadas de “linhas vazias” (Müller-Brockmann, 1996, p. 58). Desse modo, os campos que compõem o grid mantêm uma relação existencial com a tipografia do projeto: é só através dela que eles conseguem emergir.

Sendo assim, é válido dizer que a construção do grid não se pauta em pura arbitrariedade: as regras compositivas por ele estabelecidas são extraídas das formas dos elementos que ele virá, eventualmente, a organizar. Vignelli (1978, p. 5) corrobora com essa perspectiva na medida em que explica que a dimensão das imagens que serão incorporadas na página também devem ser consideradas no processo de construção do grid, de modo que este esteja adaptado àquelas. Isso origina a largura das colunas da página e integra a estrutura do grid aos conteúdos a ele submetidos. Logo,

Se o material for predominantemente fotográfico, e as fotografias forem majoritariamente retangulares, obviamente o design da grade não será baseado em quadrados, pois cada página será um problema. Uma fotografia retangular

provavelmente determinará um grid retangular. Se a maior parte do material for quadrada, o grid terá que ser quadrado. (Vignelli, 1978, p. 5)

Pode-se dizer que o grid é parte de um processo mais amplo de generalização de propriedades visuais que tem como resultado a formulação de leis universais. Conforme Müller-Bockmann (1996, p. 10), “Trabalhar com o sistema de grids significa submeter a leis de validade universal”. Essa validade universal só existe porque as regras são compartilhadas por todos os elementos da página.

Desta forma, constata-se que a padronização empreendida pelo grid é indissociável à padronização subjacente à mente do designer. Por padronização, ordenamento, uniformização e standardização, podemos depreender certa correspondência com a relação generalidade-singularidade desenvolvida pelo filósofo Charles S. Peirce, o que se propõe na seção seguinte.

Peirce e generalização: definições para o sistemas de grids

O grid pode ser pensado a partir dos conceitos peirceanos de geral, particular e continuidade. Na Semiótica de Peirce, o geral, associado à terceiraidade, refere-se a leis e estruturas que organizam a experiência. No grid, isso se traduz como o sistema ordenador que, conforme Franco (2022, s.p.), “não se refere a uma mera soma de indivíduos, mas a um princípio ordenador que transcende as partes”. O grid, enquanto estrutura geral, estabelece alinhamentos, proporções e espaçamentos, funcionando como uma lei visual que unifica a composição. Com isso, faz-se possível generalizar os objetos que habitam o mundo. Pois, se todos os objetos se constituem da realidade, há algo que eles compartilham, propriedades comuns e reais que, apesar de tomarem forma em elementos singulares, são de caráter geral. É através dessas propriedades que conseguimos organizar o universo e, por extensão, os elementos de uma página.

Entre geral e particular, se sobressai um esquema de necessidade: um demanda o outro. Segundo Ibri (2000, p. 32), isso se dá não em modo de determinação causal, mas de figuração, termo que o autor pega emprestado de Schelling. A necessidade como figuração pressupõe a apresentação de um termo por meio de outro num certo processo mediador. Assim, o geral *aparece* através do particular, e isso pressupõe a continuidade de um no outro.

A fenomenologia peirceana é introduzida neste ponto na medida em que a figuração entrelaça terceiraidade e primeiraidade à secundidade. O geral, como terceiraidade, *aparece* via secundidade. Com a primeiraidade ocorre o mesmo: as possibilidades de qualidade se concretizam num plano existente. Em ambos os casos, visualizamos a capacidade figurativa de elementos que se materializam no espaço e no tempo. Sobre isso, Ibri (2000, p. 34) pontua que o “geral não pode aparecer senão inferencialmente, vale dizer, ele aparece não diretamente, mas através da temporalidade em que o particular se mostra à observação.” O funcionamento do jogo geral-particular é facilmente transferido para o par lei e fato, porque o fato figura a lei: “os fatos são o lado exterior da lei; a lei é o lado interior dos fatos.” (Ibri, 2000, p. 35) Essa afirmação denota que as leis são depreendidas dos fatos que constituem a experiência.

Nesse contexto, podemos observar, nos grids, a dinâmica da generalidade dissecada por Peirce e elucidada por Ibri (2000), Borges & Franco (2015) e Franco (2022). Faremos isso articulando duas vias, que correspondem a dois modos de universalidade identificados nos grids. O primeiro está na equivalência de sua constituição às relações de proporção presentes na tipografia e nas imagens, o que vimos anteriormente. De fato, quando executamos a tarefa de identificar padrões recorrentes nos conteúdos (padrões gerais ou universais) estamos trabalhando com a representação de leis. Nesse caso, a particularidade dos conteúdos é generalizada, abstraída, e o resultado desse processo é o grid tipográfico. O outro modo de universalidade se projeta quando o grid é tomado como diretriz compositiva para uma gama maior de conteúdos, para além daqueles que serviram de guia para sua concepção. Uma coleção de fotos de tamanhos díspares, ao ser encaixada no grid, é uniformizada: as leis extraídas daqueles elementos primordiais passam a ser atualizadas pelos novos elementos. O grid

permite que eles veiculem a generalidade projetada, transformando-se, assim, em réplicas de uma lei.

Em outras palavras, os conteúdos subordinados ao grid são existentes. Uma foto de um liquidificador, uma paisagem idílica ou um retrato de uma personalidade relevante corporificam características em arranjos únicos, isto é, funcionam como singulares — são sinsignos, se utilizarmos as classes peirceanas. Mas é inegável que, ao serem submetidas às mesmas leis, sendo recortadas, espremidas, redimensionadas ao sabor do grid, expressam uma singularidade de tipo especial. Ainda existem e são diferentes, é claro, mas uma nova camada é sobreposta a essa existência, pois cada uma passa agir como réplica de um mesmo legissigno: as leis do grid. Afinal, “um legissigno é uma lei que é um signo” (EP 2: 291). O grid, nesse contexto, carrega certa convencionalidade, pois é estabelecido pelo designer. Seu tipo, contudo, é geral. Como ocorre com qualquer legissigno, “Não é um objeto único, mas um tipo geral que, foi acordado, será significativo”. Para ficar mais nítida a relação entre grid, entendido como legissigno, e conteúdos gráficos (entendidos como réplicas), vale destacar, conforme Peirce, que:

Cada legissigno significa por meio de uma instância de sua aplicação, que pode ser denominada uma Réplica dele. Assim, a palavra "o" geralmente ocorre de quinze a vinte e cinco vezes em uma página. Em todas essas ocorrências, trata-se de uma única e mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada instância dele é uma réplica. A réplica é um sinsigno. Portanto, todo legissigno requer sinsignos. Mas estes não são sinsignos comuns, como as ocorrências peculiares consideradas significativas. Nem a réplica seria significativa se não fosse pela lei que a torna assim. (EP 2: 291)

Por conseguinte, é esse funcionamento sgnico que permite que “Ilustrações, tabelas, estatísticas[...]” sejam tratadas “como campos do grid” (Müller-Brockmann, 1996, p. 60), participando de um esquema geral integrado que reflete as características reproduzidas em cada elemento gráfico particular. E para a conversão de tais sinsignos em réplicas do legissigno grid, mostram-se indispensáveis processos de encaixe e de alinhamento. Vemos isso com precisão quando Müller Brockmann defende que “em um sistema de grid sofisticado não apenas as linhas do texto alinham-se com as figuras mas também as legendas e letras de exibição, títulos e subtítulos” (Müller-Brockmann, 1996, p. 59), além das imagens, que devem “[...]ter suas bordas superior e inferior se encaixando exatamente com as linhas de qualquer texto adjacente que possa haver”(Ibid., 1996, p.63.).

Logo, o designer executa ajustes orientados pelo grid, o que culmina no estabelecimento de relações gerais entre os elementos: ao longo de um projeto, a insistência dessa solução conduz à consolidação de uma organização universal, padronizada, geral. Portanto, o grid é uma ferramenta de integração e suas regras, é válido dizer, são as regras desveladas dos conteúdos integrados. A aplicação dessas diretrizes garante a condensação de uma identidade e promove benefícios como conforto, memorabilidade, facilidade de aprendizagem, concentração e qualidade de comunicação (Müller-Brockmann, 1996, p. 30-31).

Em suma, o grid é um signo geral. Seu caráter é de representação, porque ele está no lugar de um conjunto de leis derivadas da análise de elementos gráficos. Essas leis, se entendidas como um processo cognitivo protagonizado pelo designer sob o desejo de produzir ordenamento, constituem o objeto dinâmico do grid. O objeto imediato, por outro lado, são as relações numéricas subjacentes à operação de generalização que estão no grid dando-lhe forma. O que fundamenta o funcionamento do grid como signo é sua condição de lei. Uma lei, inclusive, colocada como “universal”, porque tem alto grau de generalidade, como visto anteriormente. Cada aplicação de um grid é única, mas o grid se perpetua em todas elas.

Considerações finais

Consolidado a partir da evolução do Estilo Tipográfico Internacional, na Suíça, o sistema de grids mostra-se uma ferramenta profundamente vinculada a processos de generalização e de ordenamento. Em diálogo com conceitos da filosofia realista de Peirce, conseguimos conectar esses dois termos trazendo-os para um contexto mais amplo de organização do mundo, da mente e das representações. Assim, torna-se possível visualizar o grid como um elemento geral que subordina uma série de elementos particulares (tais quais texto, ilustração, legenda, título e fotografia) de acordo com regras compositivas extraídas desses próprios elementos por meio de procedimentos de observação e abstração de propriedades visuais empreendidos pelo designer.

Nesse sentido, detectamos no grid um comportamento correspondente aos legissignos. Cabe, em trabalhos futuros, delimitar o tipo desse legissigno considerando sua variedade no sistema de 10 classes de Peirce, que inclui legissignos icônicos, legissignos indiciais remáticos, legissignos indiciais dicentes, legissignos simbólicos remáticos, legissignos simbólicos dicentes e legissignos argumentais. Em consonância a esse movimento, deve-se ainda analisar como o grid é capaz de gerar interpretantes. Os objetos dinâmico e imediato do grid foram apontados neste trabalho, mas sua relação com a ferramenta ainda merece maior detalhamento.

Desse modo, ao aprimorarmos o estudo sobre o sistema de grids, elaborando seu funcionamento, levantamos possíveis contribuições para a teoria de sistemas de identidade visual, os quais podem, muitas vezes, se estruturar pela aplicação de um grid. A utilização de uma abordagem semiótica para delinear esse resultado faz-se valiosa pois solidifica o rigor necessário ao desenvolvimento de investigações consistentes no Design, como demanda Vignelli (2010, p. 298-299). Numa sociedade em que o valor de signo dos objetos encontra-se em célere e polêmico soerguimento (Pinto, 1997, p. 19-22), a filtragem dos mecanismos semióticos que permitem que produtos, eventos, instituições e até mesmo indivíduos formem conjuntos de “impressões similares” (Müller-Brockmann, 2003, p.67) — reconhecendo diferentes modos de formulação de leis, regras e padrões — pode nos garantir pistas relevantes para a compreensão da criação, da manutenção e da deterioração de identidades, sejam elas visuais ou não.

Referências

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Grids**. 2. ed. Lausanne: AVA Publishing, 2008.

AURELI, Pier Vittorio. Appropriation, subdivision, abstraction: a political history of the urban grid. **Log**, n. 44, p. 139–67, 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26588516>. Acesso: 8 set. 2025.

FROSHAUG, Anthony. A tipografia é uma grade, 1967. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick. **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 187-190.

FARIAS, Priscila. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise. In: MORAES, Dijon de; DIAS, Regina A.; SALES, Rosemary B. C. (org.). **Cadernos de estudos avançados em design: design e semiótica**, Barbacena: EdUEMG, 2016, p. 45-56.

FRANCO, Juliana Rocha. **Sobre o geral, o particular e a continuidade dos signos e do mundo**. Rede CIEP, 2022. Disponível em: <https://redeciep.wordpress.com/2022/12/23/sobre-o-geral-o-particular-e-a-continuidade-dos-signos-e-do-mundo/>. Acesso em: 25 mai. 2025.

FRANCO, Juliana Rocha; BORGES, Priscila Monteiro. O real na filosofia de C. S. Peirce. **Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo: PUC-SP, n. 12, p. 66-91, jul-dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52619/34595>. Acesso em: 5 jun. 2025.

HOLLIS, Richard. **Swiss Graphic Design: the origins and growth of an international style, 1920-1965**. London: Lawrence King, 2006.

IBRI, Ivo Assad. As consequências de consequências práticas no pragmatismo de Peirce. **Cognitio: Revista De Filosofia**, São Paulo, n. 1, p. 30-37, 2000.

KENNA, Hilary. Emil Ruder: a future for design principles in screen typography. **Design Issues**, Massachusetts: The MIT Press, v. 27, n. 1, p. 35-54, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40983242>. Acesso em: 17 jun. 2025.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students**. 1. ed. New York: Princeton Architecture Press, 2004.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **The Graphic Artist and His Design Problems**. Zürich: Verlag Niggli, 2003.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Grid Systems in Graphic Design: a visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers**. Zürich: Verlag Niggli, 1996

PEIRCE, Charles Sanders. **The essential Peirce: selected philosophical writings**. Vols. 1-2 (1867-1893 e 1893-1913), Vol. 1: N. Houser and C. Kloesel eds., Vol. 2: The Peirce Edition Project, ed.. Bloomington e Indianapolis: Indiana University, 1992-1998.

PINTO, Julio. Os gurus e o consumo: notas sobre a recepção dos bens esotéricos. **Geraes: Revista de Comunicação Social**, Belo Horizonte, n. 48, p. 19-22, 1997.

RUDER, Emil. The Typography of Order. **Graphis**, v. 15, n. 85, setembro-outubro, 1959. Disponível em: <https://www.neugraphic.com/ruder/ruder-text2.html#:~:text=Typography%20is%20primarily%20designed%20as,the%20demands%20of%20everyday%20life>. Acesso em: 9 jun. 2025.

STANISLAWSKI, Dan. The origin and spread of the grid-pattern town. **Geographical Review**, v. 36, n. 1, p. 105-120, jan. 1946. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/211076>. Accessed 8 Sept. 2025.

VIGNELLI, Massimo. Convite à crítica, 1983. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick. **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 298-299.

VIGNELLI, Massimo. **Grids: their meaning and use for federal designers**. Michigan: National Endowment for the Arts, 1978.